

Plásticas (IV)

Guastavino Dr.



Martes 19 de febrero de 1972

A. G.

enero al 7 de Febrero de 1970

Para la Fiesta del Humorismo

El TEATRO Nacional de Comedia varios artistas trabajan en la



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ENTRE RÍOS
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Licenciatura en Comunicación Social

ARTURO GERARDO GUASTAVINO

Aradas

Informe Final de Tesis de Producción

Directora

Mg. Mariela Herrera

Tesista

Diana Guastavino

Fecha de entrega

agosto de 2011



Índice

Visitar el pasado.....Pág. 1

BIOGRAFÍA DE ARTURO GERARDO GUASTAVINO

-Acercamientos- Pág. 4

Escenarios entrerrianos

Talento y compromiso. Algunos intercambios con artistas locales. Aspectos del legado cultural

Buenos Aires: imaginación y convivencia

La caricatura. María. La escultura. Primer período en la figuración. Retraimiento y búsquedas.

Influencias y círculos porteños. La poesía. Segundo período en la pintura: hacia la idea de síntesis.

Manifiesto artístico: La orden de la llave mohosa. Última invitación. Homenaje

POLÍTICAS DE LO VISIBLE Pág. 22

Arte, biografía y comunicación.

Obra vista y pensada. Corpus. Objetivos. Hacia una hipótesis. Arte y escenarios. Representación y vanguardias. Arte y tecnologías de la comunicación. Antecedentes. Algunas conclusiones.

Anexo 1

- Entrevista Egon Paul Hoffman/2009. Por Diana Guastavino
- Opinión crítica de Jorge Taverna Irigoyen
- Reseña biográfica (realizada por el artista)
- Recompensas y premios (registrados por el artista)

Anexo 2

- Etapas en la pintura de Arturo G. Guastavino. Galería de imágenes de obras.

Anexo 3

- Grilla de exposiciones y muestras de Guastavino en Salones, Galerías e instituciones culturales.



VISITAR EL PASADO

La producción audiovisual y el ensayo pretenden realizar algún tipo de reflexión y restitución sobre la obra del artista plástico, Arturo Gerardo Guastavino (1897 –1978), oriundo de Gualeguaychú, como aporte a la producción de conocimiento, al goce estético y a la construcción de la memoria.

Guastavino desarrolló un amplio y rico desempeño -por más de 50 años- durante el siglo XX, obteniendo reconocimientos y premiaciones, fracasos y olvidos en el marco de unas luchas por la legitimidad. Después de su muerte, su obra fue desdibujándose de la memoria colectiva quedando dispersa en museos e instituciones culturales en distintas provincias del país y en el exterior. En este sentido, la bibliografía existente es excesivamente escasa y esporádica, centralmente se limita a algunas opiniones especializadas de época, relativas a su primera etapa en la escultura y la pintura (1926 -1951). Posteriormente, solo el material periodístico da cuenta de esta obra desde comentarios críticos o informativos sobre exposiciones o muestras, sobre todo en Buenos Aires entre 1963 y 1975. En la actualidad no existe difusión alguna -sobre esta trayectoria- ni en medios de comunicación (Web y multimedia) ni en ámbitos educativos y culturales (escuelas de orientación a las artes visuales, museos, galerías de arte), a pesar de sus despliegues en escenarios compartidos con obras de cientos de artistas plásticos argentinos.

El encuentro de cierto material empírico (abandonado por años, en el atelier del artista) permitió avanzar en el conocimiento y la localización de obras originales, a la vez que contar con un registro fotográfico parcial de su prolífera producción. Este hallazgo me interpeló desde la perspectiva comunicacional, en tanto experiencia artística que formó parte de largos procesos culturales en nuestro país, y también desde la proximidad del parentesco (sobrina del pintor) que me colocó ante una situación inesperada y difícil de soslayar, generando la necesidad de seguir huellas en busca de una historia de la memoria.

En sintonía con estas inquietudes se define la creación de una puesta comunicacional que procure visibilizar la relación arte/vida –situada-, lo que significó involucrarse en procesos culturales e históricos, en ciertos usos de la memoria y sus limitaciones. Así se fue animando la elaboración del documental artístico y, en relación con él, de la reflexión teórica que problematice aspectos del proyecto del plástico.

A propósito del material hallado, se realizó una puesta en valor a cargo de actores del campo cultural de Gualeguaychú, Santa Fe y Bariloche que justificó el esfuerzo de rescate¹ y, luego de una investigación prolongada sobre esta trayectoria se decide la realización del documental. Las resultantes de la investigación permitieron imaginar y planificar la construcción de esta experiencia desde tramas, sujetos, discursos, prácticas y escenarios (como grandes núcleos temáticos), sin

¹ Un grupo de artistas plásticos, docentes en Artes Visuales, críticos y actores de la cultura consideraron oportuno rescatar esta obra. Destaco las valoraciones positivas realizadas por Egon Paul Hoffmann, artista plástico, discípulo de Arturo Guastavino, radicado en Bariloche (quién además sumó documentos de época y facilitó obras y relatos vivenciales); Alicia Acosta, Prof. en Artes Visuales de la EPAV Prof. “Mantovani”, de Santa Fe; Abel Monasterolo, artista, docente y Director del Museo Municipal “Sor Josefa y Clusellas”, de Santa Fe; Dr. Jorge M. Taverna Irigoyen, Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; Olga Lonardi, artista plástica y Directora de la Casa de la Cultura de Gualeguaychú; Norma Martínez de Martinetti, Prof. de Letras y Presidenta del Consejo Directivo del Instituto “Magnasco” de Gualeguaychú.



pretensión de linealidad cronológica. Más bien, la idea fue poner en relación estos núcleos en busca de una historia coherente, aunque no cerrada, que atienda a la construcción de un relato no tradicional, pero en tensión con las diversas visiones del arte. Un relato fragmentario que siga rastros y despojos en busca de nuevas significatividades.

La producción audiovisual viene a cumplir ese destino de vincular (de un modo particular) arte biografía y comunicación creando climas sociales e históricos, sensibilidades, modos del quehacer artístico y de estar en el mundo.

La elaboración del ensayo se apoya en el documental para plantearle nuevas preguntas a la obra sobre la relación arte y temporalidades. A este fin, resultaron esenciales los aportes de Walter Benjamin, Andreas Huyssen y Georges Didi-Huberman para pensar el vínculo de la historia del arte con el tiempo, y del tiempo con la imagen; montajes de tiempos que se conectan y se distancian. También fueron oportunas las nociones de Huyssen para considerar la idea de “foco contemporáneo en la construcción de memoria” y de “musealización del mundo”, tan instaladas en la actualidad. Ideas que indagan críticamente en el propio proceso de investigación en cuanto a los modos del interés por el pasado. Desde otra perspectiva, Pierre Bourdieu contribuyó a pensar la construcción del objeto de estudio permitiendo tratar esta trayectoria social en su singularidad, como un modo de recorrer el “espacio de los posibles” donde se definen las posiciones ocupadas por un mismo actor o un grupo de actores, según el momento de surgimiento de la obra. Sin embargo, este trabajo no pretende estudiar la obra en su (largo) proceso histórico, sino más bien captar aspectos que nos permitan dar cuenta de una visión, de un mundo.



Agradecimientos

Desde este título deseo mencionar a personas e instituciones que han colaborado con la producción del documental y/o del ensayo. A la EPAV “Mantovani” de Santa Fe y al Instituto “Magnasco” de Gualeguaychú, que abrieron sus puertas para considerar y valorar la puesta en marcha del proyecto audiovisual. En particular a Alicia Acosta quién dio el puntapié inicial -con su aprobación- para la realización de alguna puesta audiovisual; a Tere Cherry por su mirada fílmica- crítica durante la edición; a José Cettour (compañero de producción y dirección del audiovisual) que desde el principio apostó a la viabilidad de la idea. También a Cristina Monsalvo (nuera de Arturo Guastavino) y a Egon Paul Hoffmann por el material periodístico y fotográfico ofrecido, y en particular a éste último por su disposición a colaborar con el documental aportando su experiencia vivencial junto a Arturo Guastavino, contribución que resultó esencial para la creación de la trayectoria del pintor. A mi amiga María Laura Lorefficio que frente a mis idas y venidas encontró las palabras que me impulsaron a seguir adelante; a mi familia toda, que de diversas formas acompañó mis deseos tardíos y, finalmente, a Mariela Herrera por su seguimiento y paciencia a lo largo de este trabajo de tesis.



Biografía de Arturo G. Guastavino

Acercamientos

La infancia de Arturo Guastavino se desarrolla en condiciones de humildad y carencias desde las que se fue abriendo camino. La continuidad de la educación primaria constituyó una suerte de puente hacia nuevos conocimientos y posibilidades. En la adolescencia despertó a la pasión por el arte superando dificultades y prejuicios, actitud que lo introdujo en los ámbitos culturales gualeguaychenses y luego porteños donde construyó sus visiones estéticas. Fue autodidacta, desarrolló una amplia obra pictórica y obtuvo reconocimientos; sin embargo descreyó de ellos apartándose de los Salones y resistiendo a las modas. Desarrolló enriquecedores intercambios y a la vez fue un solitario que tomó el arte como la justificación de su existencia.

Escenarios entrerrianos

Arturo Gerardo Guastavino nació en Gualeguaychú el 14 de octubre de 1897. Su madre, Rosa Pinasco, fue una mujer diminuta y frágil dedicada a su hogar y la crianza de sus siete hijos. Su padre, José Natalio, realizaba tareas vinculadas a la navegación y al movimiento comercial del puerto. Ambos eran descendientes de italianos genoveses que, como tantos inmigrantes, llegaron a la Argentina en busca de oportunidades.

Los Guastavino conformaron una familia numerosa, de clase media-baja, que vivía en una casona cerca del río. José se embarcaba sin plazos quedando su mujer e hija mayor, Josefina, a cargo de la familia y las actividades del hogar. Esta realidad terminó con la escolarización de Josefina; situación común en familias de condiciones similares, en que los padres decidían quién debía trabajar, quien accedería a la educación y quién quedaría a cargo de las tareas de asistencia del hogar. En cambio, María Teresa, la menor de los hermanos, pudo completar sus estudios secundarios obteniendo el título de Maestra Normal Nacional, logro significativo que le permitió ciertos reconocimientos. El resto de los hermanos obtuvieron formación técnica y posteriores ocupaciones administrativas o comerciales.

Arturo compartió carencias y también gozó de una infancia plagada de aventuras y experiencias junto a la naturaleza y, sobre todo, al río. Adultos los hermanos recordarán con ironía y nostalgia las travesuras infantiles que ponían en jaque a una madre desbordada. Fallecido José, los adolescentes se esfumaron del control materno ocupando la ciudad con la misma soltura con la que se desplazaban en su territorio hogareño. Los hermanos disfrutaron de una convivencia plagada de complicidades y pesadas humoradas como atajo a sus limitaciones, mientras la necesidad los obligaba a la búsqueda de sus primeros trabajos.

Recordará mucho tiempo después, Egon Paul Hoffmann,² el humor ácido que caracterizó el temperamento de Guastavino, el mismo que en oportunidades caerá sobre quienes ostentaran

² Egon Paul Hoffmann fue el único discípulo de Guastavino; lo conoció a mediados de los años '50, ocasión en que le acercó sus pinturas para que el artista las considerara, y desde entonces conformaron una dupla de intercambios y aprendizajes hasta la muerte de Guastavino. En la actualidad, Hoffmann es escultor, pintor y orfebre; nació en Coronel Suarez, Buenos Aires, en 21-11-32 y realizó su primera muestra en 1959, luego continuó exponiendo en Galerías y Salones hasta 1962. En su pintura se percibe el espíritu de quién fue su maestro: un modo de diluir el color para llevarlo a extremos líricos, sensorialmente poéticos. Actualmente expone en museos y distintas Salas de arte en Bariloche y Buenos Aires.



públicamente saberes innecesarios, solo para disfrutar de la picardía. Según Hoffmann, su maestro debió aprender de la adversidad desarrollando una actitud observadora y desprejuiciada que, probablemente, contribuyó a las condiciones de su lucidez. Guastavino será viejo cuando vuelva a los recuerdos de la infancia, a las imágenes de la onda en el agua hecha por la piedra saltarina, a la nube con su forma caprichosa o al humo huidizo que todo lo envuelve y revela a la vez. Estos elementos de la naturaleza y de la experiencia iniciática adquirirán –posteriormente- un fuerte valor simbólico al ser recuperados como gesto en la pintura, en la poesía y en sus obsesivas búsquedas del pasado perdido.

Las vivencias de la infancia y primera adolescencia marcan las prácticas de los sujetos, y los modos y usos de la memoria. La cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que convertidas en temas han merecido el nombre de 'Edad dorada'. Así, un viejo orden recordado o imaginado es reconstruido por la memoria como pasado, horizonte contra el que se coteja el presente. Esta configuración ideológico-cultural surge de una particular "estructura del sentimiento"³ que articula reacciones y experiencias como la nostalgia, el lamento o la melancolía en respuesta a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable.

Durante la primera década del siglo XX, la ciudad profundiza los cambios iniciados en el país; las grandes transformaciones demográficas, sobre todo, en torno a la zona del Litoral donde se intensifica el intercambio comercial e industrial a través de la cuenca fluvial Este. Próximo a los puertos aumenta la población alentada por los avances inmigratorios y las nuevas demandas laborales; todo un movimiento cosmopolita impregna la época.

La ganadería y la agricultura se expanden y se instalan frigoríficos (conquista, esta última, que luego se perderá ante la competencia británica y norteamericana).

Las transformaciones edilicias dan cuenta del surgimiento de una arquitectura emergente en una modernidad en auge. De las tradicionales casas con influencias criollas, que ostentan un vivir acomodado, se pasa a los palacetes y a la construcción de Petit hoteles de definidas líneas europeas; mientras la ribera del río se puebla de trabajadores del puerto: de saladeros, pescadores, lavanderas, aguateros que integran un suburbio compuesto por pobladores de bajos recursos. Otras actividades surgen ligadas al crecimiento de la clase media: maestros, carpinteros de ribera, calafateros que desarrollan fervientes tareas en la costa derecha del río, y actividades vinculadas a la comercialización agro-ganadera. Ciertamente, el puerto había transformado la vida del pueblo y se constituía en eje de las conversaciones cotidianas, en tanto la mayor parte de las labores de la población giraban en torno a él.

En 1916, nuevos sectores sociales llegaron al poder de la mano del radicalismo expresando aspiraciones populares que buscaban la integración de los inmigrantes a la sociedad, lo que permitió que sectores humildes se encuentren frente a nuevas oportunidades sociales, laborales y

³ Véase Raymond, Williams, *Marxismo y Literatura*, Península/Biblos, Barcelona 1997 (P. 154-157) Este autor desarrolla la noción de "estructura del sentir" poniendo en relación lo social y lo temporal. Señala que en la mayoría de las descripciones y los análisis la cultura y la sociedad son expresadas en tiempo pasado, de lo que se desprende que cuando se habla de lo social solo podemos indicar o señalar productos acabados en desmedro de los procesos formadores y formativos privilegiando formas "explícitamente fijadas". A estos procesos Williams denomina "estructuras del sentimiento" entendiendo por ello las tensiones formadoras que existen entre "la conciencia oficial" y la "conciencia práctica". Estas tensiones que se perciben como un tipo de sentimiento y pensamiento social que determinan el sentido de una generación o de un período, que pretenden expresar no instancias de fijación, sino de posibilidad de detectar relaciones internas, específicas con repercusiones en configuraciones del presente.



educativas, trascendental cambio que permitirá el ascenso a cargos públicos a los hijos de inmigrantes. En conceptos de José Luis Romero (2001) la asunción de Yrigoyen podía ser considerada como la culminación feliz del largo proceso de modernización emprendido por la sociedad argentina desde mediados del siglo XIX.⁴

Talento y compromiso

Arturo Guastavino realizó sus estudios primarios en la escuela José María Torres de Gualaguaychú, institución fundada por Camila Nieves, su maestra, quién descubrió su talento para el dibujo, acompañándolo en sus inquietudes. A los 16 o 17 años, el joven Arturo realizó su primera exposición de caricaturas en un local del centro de la ciudad (ex Casa Betolaza); la misma fue todo un éxito, oportunidad que le permitió hacerse conocer y valorar por los actores culturales de la época. Entre las personalidades influyentes interesadas en sus caricaturas se encontraba el cura José María Colombo⁵ que, con el apoyo de Camila y del Instituto “Osvaldo Magnasco”, formó una Comisión para la gestión de una beca comunal⁶ que posibilitara a Guastavino continuar su formación artística en Buenos Aires. El pintor estará eternamente agradecido a estos estímulos y lo demostrará con innumerables devoluciones simbólicas.

El Instituto “Osvaldo Magnasco”, fue fundado por Camila Nieves (aunque, inicialmente, no llevaba este nombre) como espacio de intercambios culturales, educativos y artísticos, y cumplirá un rol condensador y transmisor de ideas en la tensión constante entre tradición y modernidad. Y, aunque Guastavino continuará su trayectoria en Buenos Aires mantendrá fluidos vínculos con el “Magnasco”, al que regresará siempre con sus muestras individuales o colectivas presentando a la comunidad las transformaciones de su arte. Más adelante, el pintor será reconocido como uno de los embajadores artísticos de su provincia ante acontecimientos culturales nacionales e internacionales.⁷

⁴ Romero, José Luis: Breve Historia de la Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001. P: 15

⁵ El Pbro. José María Colombo (1905 - 1970) fue muy apreciado en Entre Ríos por ser promotor de iniciativas de progreso para el pueblo y uno de los principales gestores de la creación del Colegio Nacional y de la Escuela de Artes y Oficios (Escuela Fábrica de la Nación) que benefició a jóvenes de familias humildes. Véase nota de Rivas, Gustavo sobre “José María Colombo” en el diario El Día /on line de Gualaguaychú en <http://www.eldiadegualaguaychu.com.ar/jose-maria-colombo-un-cura-civilizador>,

⁶ En La Prensa / diciembre de 1920 (diario guardado por el artista con fecha ilegible) figura nota de Ramón Columba titulada: “Un caricaturista de Gualaguaychú becado por su pueblo”. En ella, el reportero manifiesta su sorpresa ante la decisión comunal que otorga a Guastavino una beca: “Es el primer becado no oficial que se conoce”.

⁷ A propósito, el “Magnasco” cuenta en su acervo patrimonial con siete obras de Arturo Guastavino: “Figura de Mujer” (para la que posó su esposa); “Paisaje de Buenos Aires” (obra que en 1939 fue seleccionada por la Federación de Artistas Americanos para representar a la Argentina en la Exposición de Artistas Argentinos en Gira por U.S.A. -Museos de Nueva York y el Fine Arts Museum Of. Richmond -Virginia); “Autorretrato” (escultura) y “Autorretrato” (óleo). Este último fue retocado por el autor en tanto envejecía, trasladándose para ello al Instituto. Es notorio cómo el rostro va desapareciendo entre la bruma percibiéndose lejano y borroso. También figura: “Retrato de Camila Nieves” (óleo) y un busto esculpido en bronce, de la maestra, el que ocupa un lugar privilegiado en la recepción de entrada del museo. Por último, una “Naturaleza muerta” (óleo). Premio Estímulo Salón Nacional 1931.



¿Quién fue Camila Nievas?

Camila Nievas nació en 1878 y en 1896 funda junto a Luisa Bugnone la escuela gratuita José María Torres. Dos años más tarde crea la Sociedad por la Patria y el Hogar con fines educativos y de capacitación para la mujer. Su primera iniciativa fue construir una biblioteca a la que en 1900 llamó “Olegario Víctor Andrade”, considerada la primera biblioteca fundada por una mujer en el país. Camila fue considerada revolucionaria en el campo educativo local valorándose – especialmente- sus acciones para procurar la emancipación de las mujeres que se hallaban limitadas por los prejuicios de la época y falta de oportunidades.

Desde 1920 esta Sociedad fue dirigida por ella hasta su muerte en 1941; luego pasó a llamarse Instituto “Magnasco” en homenaje a su benefactor Osvaldo Magnasco, institución que se dedicará a las actividades museísticas, educativas y culturales. Este instituto inauguró su actual edificio con el velatorio de Camila, quién fallece a los 63 años. Camila ocupó cargos directivos en distintas escuelas locales desarrollando novedosas iniciativas como la formación de una biblioteca circulante, alentando el acercamiento de la comunidad al conocimiento. En 1939 realizó publicaciones en las que define su visión sobre la mujer. Pero fue en el Instituto “Magnasco” donde afianzó su obra con prácticas de avanzada como coleccionista y organizadora.⁸

En 1941 fallece Camila y Guastavino fue convocado por el “Magnasco” para esculpir un busto en su homenaje. Había transcurrido once años desde que el artista abandonara la modelación, no obstante se vio interpelado por esta dura realidad, frente a la que se propuso dar lo mejor de sí en gratitud a quien fuera su maestra.

“En términos que tocan a mi más recóndita intimidad de hombre y de artista, me ofrecen ustedes realizar el busto de mi eximia maestra, doña Camila E. Nievas de Capdevila. Es necesario que les diga que hace tiempo dejé de modelar, absorbo en la pintura. Es una pasión tan dramática expresarse en belleza que no cabe diversificarse para los breves días que podemos vivir. Sin embargo, cuando supe de la muerte de mi inolvidable maestra me dije que en honor a su recuerdo volvería a modelar la arcilla. Ésta es la oportunidad que ustedes me ofrecen y que aceptaré de todo corazón (...) Me siento capaz de modelar su busto de memoria, y ello es posible, pues ella significó en mi vida algo excepcional; fue mi primera admiración y prístino ejemplo de mis lejanos tiempos infantiles”.⁹

Algunos intercambios con artistas locales

Guastavino se relaciona con pintores, poetas y escultores de la región de diferentes pensamientos estético-filosóficos. Es imposible e infructífero hacer un recorrido cronológico de estos intercambios (sobre los que no se cuenta con abundante información) como para determinar serias influencias en su práctica artística. No obstante, se perciben significatividades ligadas a algunos personajes de su época en la cultura local. Cierta documental, conversaciones con familiares y con Hoffmann dan cuenta de encuentros y amistades con artistas reconocidos y frecuentados por Guastavino. Entre ellos Manuel Portela, un poeta gualeguaychense que escribió poemas vinculados al terruño “Canto a Entre Ríos, su geografía y su gente”; Juan L. Ortiz oriundo de Gualeguay (1896 -1978) con quién Guastavino debatía sobre arte, admiraba su personalidad y su

⁸ Ver en revista on-line “Cuadernos de Gualeguaychú N° 16” en <http://cuadernosdegchu.com.ar/busqueda.htm>

⁹ Declaraciones de Guastavino en la ceremonia de homenaje a Camila Nievas a poco de su fallecimiento, publicada por “El Argentino” de Gualeguaychú, 1942 (s/fecha vista)



poesía (considerada por él) de gran espiritualidad en la que distinguía su leve decir y su infinita piedad hacia la condición humana. Ambos eran del mismo tiempo y –según Hoffman- tenían un gran parecido físico que llevaba a confundirlos. También Carlos Mastronardi (Guaileguay, 1901- 1976), el vanguardista /antivanguardista que no respondía a las convenciones de época era apreciado por el pintor -poeta; generalmente se encontraban en Buenos Aires. Los pintores entrerrianos, Juan Manuel Gavazzo Buchardo y Carlos Delgado Rouston compartieron con Guastavino muestras de obras realizadas por el Instituto “Magnasco”. Se desconoce si mantuvieron vínculos artísticos o amistosos, sin embargo los tres han dejado obras en el acervo patrimonial de ese museo, que actualmente dialogan con obras contemporáneas. En cambio, Cesáreo Bernaldo de Quirós, nacido en Guaileguay, fue parte del grupo de amigos íntimos del pintor cumpliendo un destacado rol crítico en la obra de Guastavino y viceversa; aunque hacían un arte diferente. Quirós hacía una pintura con motivos nacionalistas, introduciendo al gaucho y lo popular en sus lienzos y, a pesar de ser tributario de las corrientes realistas de tono literario en las que Guastavino no incursionó, solicitaba la opinión crítica del pintor. Éste concurría a visitarlo todos los sábados a Vicente López, donde Quirós residía en una quinta. Ahí se realizaba una peña que congregaba a muchos seguidores para debatir arte y poesía. Quirós dejó una obra, “Retrato de Guastavino”, como gesto de amistad con el pintor.¹⁰ Raúl Soldi participaba de las tertulias realizadas en la casa de Guastavino (en Ciudad Jardín), ambos hacían una pintura de una estética *sensible* similar, aunque Soldi era visto como un pintor más ‘recatado’. También Francisco Bernareggi¹¹, artista plástico Guaileguaychense, fue muy querido por el pintor, sobre todo ponderaba su conversación apasionada, sus paisajes y sus modos creativos de imaginarlos.

Aspectos del legado cultural del Siglo XIX: la región

En lo que hace al contexto cultural se señalan –brevemente- algunas líneas literarias, filosóficas y artísticas que venían desarrollándose desde fines del siglo XIX. El propósito es aportar de modo amplio algunos elementos que permitan comprender las condiciones del surgimiento de escritores, artistas y poetas en la región, de una atmósfera cultural.

Desde mediados del siglo XIX, el criollismo coexistía junto a las nuevas visiones literarias y políticas, a la par que se perfilaba una corriente entre el costumbrismo y la narrativa rural que se diferenciará del realismo y la picaresca representada por Roberto J. Payró¹² la que, en gran medida, se vincula con la literatura gauchesca. Es representante de esta línea José S. Álvarez (Fray Mocho)

¹⁰ El MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe, conserva en su acervo patrimonial el óleo “Retrato de Guastavino” realizado por Quirós. Esta obra es tapa del audiovisual Arturo Gerardo Guastavino – MIRADAS. Además, este museo alberga tres obras de Guastavino: “Figura”, “Paisaje” y “Peces”.

¹¹ Bernareggi hizo cursos superiores de pintura, escultura y grabado en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona. Se radicó en Mayorca desarrollando una obra personal focalizada en buscar un método para captar la majestuosidad de la naturaleza a partir de la luz que se percibe en una corta franja horaria. Así la percepción se convertirá, para este artista, en su sistema de trabajo. Véase biografía en Fundación Cátedra Iberoamericana en: http://www.es/catedra_iberamericana/publicaciones/filado/bernareggi.html.

¹² Roberto J. Payró, caricaturizado en los periódicos por Guastavino, nació en Bahía Blanca (1867 -1928). Periodista, escritor, dramaturgo con vocación social y patriótica. Fundó el diario La Tribuna donde publicó sus primeros artículos periodísticos. En Buenos Aires trabajó como redactor del diario La Nación. También fue corresponsal de guerra en la Primera Guerra Mundial. Véase en diario La prensa de 19 de abril de 1931 caricatura de Payró realizada por Guastavino.



ubicado dentro de la generación de los ochenta, nacido en Gualeguaychú en 1858 y radicado en Buenos Aires en 1879. Este naturalismo criollo remite a las condiciones socioeconómicas lejanas (todavía) del surgimiento de la burguesía industrial y sus problemas de explotación de la clase obrera. En este sentido, las ideas de Fray Mocho van a contribuir a la lenta desaparición de las costumbres criollas suplantadas por la moda francesa. Este escritor se interesará en señalar aspectos cotidianos de las costumbres políticas. Tanto Payró como Fray Mocho presentan una literatura en prosa descriptiva y crítica. Realizaron una radiografía de ciertos sectores de la sociedad argentina incorporando el habla coloquial a nuestra literatura. Fray Mocho destacó a Entre Ríos en sus anécdotas, leyendas o fábulas desde un tono evasivo, un silencio sugestivo que pareciera esconder un pasado al que no se quiere regresar. Sus Personajes: delincuentes, contrabandistas, hábiles cazadores presuponen un anticipo literario de “aquellos desterrados” que Horacio Quiroga descubriera en la selva misionera. Payró ocupa un lugar de eminencia en el realismo costumbrista y de crítica social, describe a una Argentina viciada por el fraude electoral y el autoritarismo.¹³

También las ideas y la poética de Olegario V. Andrade continúan produciendo ecos en la incipiente modernidad. Su desarrollo en filosofía como en historia, literatura y periodismo van a constituir una influencia central en el ámbito cultural local y nacional.¹⁴ Su obra poética calará hondo en el campo literario local, a él se atribuyen los primeros poemas líricos –épicos. Andrade es reconocido como poeta civil de América Latina, de esa época (1956) son sus versos: “San Martín”, “Nido de cóndores”, entre otros.

“¡Todo lo tienes tú! todo lo fuiste:
Profeta, precursor, mártir, proscripto.
Gigante en el dolor te levantaste
cuando en la noche lóbrega sentiste
temblar los mares, vacilar la tierra
con pavorosa conmoción extraña;
cual si un titán demente forcejease
por arrancar de cuajo una montaña”.¹⁵

El romanticismo en Entre Ríos ha estado representado por Gervasio Méndez, Andrade y Carriego, mientras en Buenos Aires (1894) había iniciado su retirada. En Córdoba, Lugones demuestra su admiración por Andrade, Víctor Hugo y Almafuerte en “Las montañas de oro”. Y en 1896, Rubén Darío penetra en Buenos Aires y el modernismo llega hacia 1910. La influencia de los franceses era clara (Víctor Hugo, Verlaine, Baudelaire, etc.) y con la influencia de Rimbaud, Lautremont y otros, se acentúa la tendencia de Darío en un simbolismo con temas americanos y, por otro lado, la influencia de la poesía de Whitman con temas urbanos contemporáneos.¹⁶

Hacia 1910 habían comenzado a manifestarse los primeros signos de una búsqueda de la identidad a través de distintas miradas de retorno a las fuentes hispanas o despojadas de prejuicios

¹³ Ver Enciclopedia argentina, Teatro, música, arte y literatura argentina, Ed. Oriente S.A., Buenos Aires, 1980. P: 176. . <http://edant.clarin.com/diario/eespecialidades/Yrigoyen/textos/costum.htm>

¹⁴ Auné, Alberto, “Olegario Víctor Andrade: Gigante de la palabra” en <http://knol.google.com/k/olegario-v%C3%ADctor-andrade-gigante-de-la-palabra>

¹⁵ Ver poemas y reflexiones dedicadas a O.V. Andrade por la poeta gualeguaychense M. Grané en: Grané, Mevia, Gualeguaychú ciudad de poetas –ensayo histórico- Gualeguaychú, Ed. Del amanecer, 1997.P.12

¹⁶ Ver revista “Cuadernos de Gualeguaychú” on line N° 20 y N° 21 en www.cuadernosdegchu.com.ar/cuadernos/cuadernos



racistas sobre las culturas indígenas. En sus letras, Lugones rescata al gaucho como paradigma y al Martín Fierro como libro nacional, mientras el canon despejaba incertidumbres en aspectos que hacían al dibujo de una identidad. Los creadores urbanos descubrían en Buenos Aires un conjunto de estilos edilicios y fragmentos de distintas capitales europeas, y los poetas describían a la metrópolis como amante protagonista de sus versos. En cambio, los artistas del interior se enraizaban en elementos telúricos enmarcando sus obras en el colorido del paisaje escenográfico: las casas provincianas y el murmullo de la naturaleza.

Guastavino no participa de la controversia metrópolis vs. Interior en relación a la diversidad de sensibilidades estéticas. Probablemente, incidió en ello su radicación temprana en Buenos Aires, que lo transformó en ciudadano de la gran urbe, aunque no diluyó reminiscencias y raíces. En el ámbito de su experiencia inicial, seguramente ha estado influenciado por el paisaje local: la vegetación, las cuchillas y el río y por las ideas de 'unidad de alma y naturaleza', propias de un modo de representación de la realidad, ideas que sacudían la región.

Vale señalar que en épocas de Francisco Ramírez (1786 -1821) llegó a tierra entrerriana una imprenta adquirida en EE.UU. Sin embargo, esta debió atravesar una nueva etapa antes de llegar a Paraná. Precisamente de sus prensas salió la Gaceta Federal. También se empleó la imprenta para publicar los partes de batallas libradas por las fuerzas federales contra las directoriales (1820). Más adelante la imprenta se traslada a Corrientes, sin embargo en abril de 1821 se formaliza su instalación en Paraná.¹⁷ En 1849, los hermanos De María inauguran en Gualeguaychú el periódico: "El progreso entrerriano" que, inicialmente, presenta una producción literaria pobre. No obstante, se profundizará un proceso de crecimiento de la poética local acompañado por las ideas de "progreso" que corren a la par de las transformaciones demográficas, sociales, tecnológicas y culturales. Se cita como ejemplo de antecedentes tempranos el caso del presbítero y poeta Luis N. Palma que pregonaba sus ideas reivindicando los beneficios de las transformaciones económicas en el discurso inaugural de la Estación del Ferrocarril en octubre de 1889.

"...Sus rieles son las arterias por donde pasa esa alma de acero que va derramando a su paso la actividad y la vida (...) ruido de fatiga que me recuerda al insaciable ritmo de un corazón que no colma nunca sus deseos, la luz de su faro, el esplendor de sus ideales, el fuego de sus entrañas la savia de su vida..."¹⁸

En las artes plásticas, en las primeras décadas del siglo XX, se pone en debate el "sentimiento nacionalista" en nuestro país. En este sentido, se destacan artistas como Fernando Fader, Jorge Bermúdez y Alfredo Guido. También Cesáreo Bernaldo de Quirós, Guillermo Butler, Ítalo Botti (entre otros) que pretendían representar cierta conciencia artística nacional.

En conceptos de Eric Hobsbawm (1998)¹⁹, en el ámbito artístico internacional, ya en 1914, existía todo lo que se puede englobar bajo el término amplio de "vanguardia": el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono en la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura. Agrega el autor que las únicas innovaciones formales que se registraron luego de

¹⁷ Andreetto, Miguel Ángel, El periodismo de Entre Ríos, 1ª. Ed. Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2009. P.168. <http://www.academiaperiodismo.or.ar/publicaciones/Elperiodismodeentrierios.pdf>

¹⁸ Op.Cit. "Cuadernos de Gualeguaychú" N° 12

¹⁹ Ver Hobsbawm, Eric, "Las artes, 1914-1945" en Historia del Siglo XX, Crítica, Buenos Aires, 1998. P. 182-183.



1914 en el mundo del vanguardismo “establecido” son: el *dadaísmo* que prefiguró el *surrealismo* en la mitad occidental de Europa y el *constructivismo* soviético en el este. En realidad, la expresión carecía de características formales, aunque tomó de las vanguardias (cubistas y futuristas anteriores) sobre todo el collage y todo cuanto podía causar la perplejidad del aficionado al arte burgués. La provocación era el rasgo que caracterizaba sus manifestaciones.

Sostiene Hobsbawn, que el *dadaísmo* surgió, en 1916, como una protesta nihilista angustiosa y a la vez irónica contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluido su arte. El *surrealismo* también rechazaba el arte como se lo conocía hasta ese momento y propendía a la provocación y se sentía atraído por la revolución social. Se puede afirmar que mientras el *dadaísmo* desapareció a principio de los años veinte, junto con la guerra y la revolución que lo había originado, el *surrealismo* nació de ella, como deseo de revitalizar la imaginación, basándose en el subconsciente y con un nuevo énfasis en lo mágico, lo accidental, la irracionalidad. Sostiene este investigador que este movimiento significó un aporte a los estilos artísticos vanguardistas, con capacidad de producir incompreensión y escandalizar, enfatizando en su fecundidad, sobre todo en Francia y en países hispánicos de influencia francesa. Y a diferencia de la mayoría de los vanguardismos occidentales anteriores ha hecho importantes aportes al arte por excelencia del siglo XX: el arte de la cámara. Este vanguardismo, que se transformó en el elemento central del arte institucionalizado, no significó luego el desplazamiento de otras expresiones clásicas o de modas, sino que articuló con ellas.

Probablemente las repercusiones de estas propuestas cobraron más notoriedad en Europa, donde el arte vanguardista permaneció confinado a la región, no obstante consiguió superar su aislamiento; manifestaciones que no eran lo mismo en los distintos países que reinterpretaron y reescribieron el pasado para adecuarlo a las exigencia contemporáneas de los distintos países.



Buenos Aires: imaginación y convivencia

La Caricatura

En 1921 Guastavino se establece en la capital y comienza a trabajar como caricaturista para diversos medios gráficos.

“... él (Guastavino) viene a Buenos Aires, desde Gualeguaychú, en 1927, durante la época de la Gran depresión que hay en todo el mundo; después viene la caída de la bolsa en Nueva York, en el '29. Y él me contaba de las miserias que pasaban los habitantes de Buenos Aires. Él me contaba de aquellas colas que se hacían en Retiro, en la zona del puerto, donde por 5 centavos uno tenía el derecho a meter el tenedor en una olla (...). Guastavino vivía en ese entonces en una pensión que comparte por un tiempo con Roberto Arlt. Trabajaba para el diario Crítica, especialmente, y otras publicaciones como El Hogar y revistas de ese tipo, haciendo caricaturas de tipo político y o satírico sobre cosas del momento, como se acostumbraba, por las que me comentó cobraba \$ 5 por caricatura (...) luego entra a trabajar en el Ministerio de Obras Públicas...”²⁰

Guastavino, se integra a una Buenos Aires cosmopolita, desde el punto de vista de la población diferenciada en lenguas, orígenes nacionales y con un rápido crecimiento de la ciudad; proceso que por los años veinte da cuenta de la disolución de la imagen de una ciudad homogénea. La modernidad había irrumpido con sus profundas transformaciones creando un terreno propicio para dar vuelo a las inquietudes y pasiones. El nuevo paisaje urbano y los desarrollos de los medios de comunicación impactaron sobre las costumbres conformando el marco y punto de resistencia respecto del que se articularán las respuestas de artistas e intelectuales. En el ambiente artístico también se definen sistemas de fundamentos, “Lo nuevo” como valor hegemónico que se presenta como garantía de futuro y reordenamiento simbólico de las relaciones. La ciudad misma es objeto de debates ideológicos y estéticos que dan lugar a diversas posiciones. Se celebra la modernización, se busca en el pasado un tiempo perdido o se encuentra en la dimensión internacional un sitio más propicio para los desarrollos culturales. Lo cierto es que coexistirán posiciones en una cultura en la que persisten elementos defensivos y residuales junto a programas renovadores. Una cultura que se tensiona con lo “nuevo” y a la vez lamenta el curso irreparable de los cambios.

Guastavino, que era un provinciano que venía de la ‘aldea’ quedará perplejo ante el dinamismo que cobran los cambios en la ciudad Capital, que dejarán atrás la vida apacible y tranquila de su pueblo natal.

En 1923, por sus méritos y sus vínculos con la realidad gualeguaychense, Guastavino fue convocado a una asamblea organizada por Sociedad Frigorífica de esa ciudad a fin de retratar a sus participantes. Este fue un acontecimiento de gran importancia para la comunidad, ya que estaba en juego la instauración de un proyecto de frigorífico nacional basado en una concepción cooperativista. Guastavino debía realizar las caricaturas de los disertantes, personajes de la política y de la Asociación Ganadera, que luego ilustrarán la información de periódicos locales y porteños. “Guastavino se destacaba por saber hallar en los hombres sus rasgos distintivos y dibujarlos con las líneas imprescindibles”.²¹ Para el Joven Arturo esta fue una prueba importante en la medida en que sus dibujos cobraron reconocimientos nacionales. A propósito, por aquel entonces la caricatura tenía

²⁰ Ver en Anexo 1 entrevista a Egon Paul Hoffmann/2009.

²¹ Comentario realizado por un cronista anónimo de “El Censor”, Gualeguaychú/ 1 de julio de 1923.



un especial predicamento en tanto no había incursionado masivamente la fotografía en los medios gráficos.²²

María Prieto

A fines de los años `20, Guastavino conoce en el ambiente artístico a María con quien contraerá matrimonio. Su figura era frágil, de baja estatura y de un fuerte carácter que marcaba un pensamiento definido. La pareja se estableció en un humilde departamento interno en el centro de la Capital Federal (Talcahuano 1234), dónde comenzó a organizar su nueva vida en medio de los grandes debates estéticos de la época.

María era española de nacimiento; fue artista plástica y modista de alta costura -para señoras de la elite porteña-, actividad (esta) con la que contribuirá al sostenimiento del hogar. Ella realizó no pocas pinturas, pero su desempeño parece haber quedado opacado. Se desconocen actuaciones en certámenes o exposiciones; de esos tiempos solo hay registro de pocas obras. Recuerda Hoffmann el 'sentido crítico de María' a la hora de valorar pintura, lo que 'era muy apreciado por Guastavino'. No obstante, hay cierto misterio en torno a la figura de esta mujer de largos silencios, algo retraída y por lo general ausente de las tertulias y despliegues sociales en que participaba su marido.

El matrimonio Guastavino / Prieto tuvo un hijo, Carlos Alberto, quién será motivo reiterado de inspiración pictórica para su padre. Varios retratos de su hijo participarán de certámenes y algunos obtendrán premiaciones. María fallece en 1958 -en Ciudad Jardín- dejando un profundo vacío en la vida del pintor, golpe del que pareciera no recuperarse jamás. Carlos (su hijo) se transformará en fotógrafo y registrará gran parte de la obra de su padre.

A mediados de la década del `20 (como se señaló) Guastavino se integra a la dinámica porteña donde vivirá de manera lejana las polémicas estético- filosóficas instaladas en los escenarios locales con el advenimiento de las vanguardias, las que producirán replanteos, alineamientos o reafirmaciones estéticas generando un espacio de coexistencias y de disputas por los reconocimientos.

Guastavino, que por entonces trabajaba para El Mundo y luego lo hará para Crítica, Caras y Caretas etc., transita las transformaciones de la gráfica que comenzaba a tomar otro ritmo, otra velocidad. Las novedades, los hechos policiales, el deporte, la sesión mujer, la sesión cine dirigidas por profesionales. Los artículos de color, las historietas e ilustraciones configuraban pautas del formato del nuevo periodismo para sectores medios y populares. Estos y otros periódicos se convierten en fuentes de ocupación para escritores, dibujantes y periodistas. Se genera un espacio de lo nuevo que evoca el mundo de la tecnología en el que los intelectuales van ocupando lugares donde se configuran conflictos sociales, mientras el arte define sus sistemas de fundamentos, y tanto se celebra como se denuncia la modernidad. En esta cultura de convivencias y exclusiones se van tensionando las prácticas entre escenarios de pérdidas y de ilusiones reparadoras.

²² Lamentablemente no contamos con material suficiente sobre sus caricaturas, dibujos e ilustraciones en medios gráficos que den cuenta de la amplitud de estos desarrollos (motivo este de una posible investigación que indague en la importancia del dibujo en la época).



La escultura

Desde 1927, las búsquedas de Guastavino lo introducen en la escultura *figurativa* realizando no pocos trabajos de modelación, sobre todo cabezas y bustos algunos de los cuales atesora, en su acervo patrimonial, el Instituto “Magnasco”. Respecto de la obra escultórica es poco lo que hasta el momento se ha ubicado, aunque se cuenta con algún registro fotográfico de bustos y diversas figuras humanas.

La escultura –sostiene Hoffmann- es una carrera muy corta, en la Argentina no hay muchos escultores y tampoco hay un gran aprecio por esa rama del arte. Guastavino solía repetir una anécdota que aludía a su cambio de vocación a partir de un golpe recibido en su cabeza -por la caída de una teja- en 1931. Según el artista, el suceso motivó su derivación a la pintura, de ese modo salía al cruce explicando lo inexplicable. El artista dedicará cuatro años a la modelación para concentrarse luego en la pintura mural y de caballete y en la poesía por el resto de su vida.

Primera etapa en la figuración

Guastavino se inicia en la pintura en 1930. Fue autodidacta en todas las expresiones artísticas en las que incursionó presentándose, tardíamente, en 1939 -con 42 años- a exámenes libres en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, obteniendo su título de Profesor de dibujo.

En 1924 obtiene el cargo de Jefe de Biblioteca en la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, a la vez que lo nombran decorador y asesor artístico, situación que le permitió organizar su actividad pictórica durante los fines de semana. Estas actividades continuarán hasta su jubilación. Quizás, la poca disponibilidad de tiempo para la pintura haya sido -en parte- la razón de su lentitud, característica señalada por él mismo. No obstante, supo aprovechar su actividad laboral para continuar su formación intelectual autodidacta y ecléctica.

“Guastavino empieza a participar en salones en 1930 (...), se hace de grupos de amigos, visita galerías y se asocia a los pintores jóvenes y forma agrupaciones como los Amigos del Arte. Integra círculos y participa ya en Salones. Empieza a figurar como un pintor prometedor, y en el '38 /'40 obtiene premios. Figura en Salones del interior: Tandil, Mendoza, Salta y Salón Nacional y, por último, integra jurados (...) Así se hace de un nombre y de una reputación, ya que era, verdaderamente, muy serio y muy exigente consigo mismo y con los demás. La pintura que hace es poética; primero es poeta y después pintor, siempre lo fue. Su pintura es una pintura sensible (...) Era un gran orador y un gran cuentista, apasionaba... La gente podía quedarse horas escuchándolo...” (...) En el Ministerio, Guastavino compartió trabajo y tareas por encargo con los pintores Antonio Pibernat y Gastón Jarry con quienes realizó decoraciones- murales. Estas actividades no recibían un plus económico, estaban comprendidas en el sueldo que percibían. Así realizó el mural en el Comedor de la Cámara de Diputados de la Nación y así también lo hizo en el Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, en el edificio de la ex -Vialidad Nacional, Sala del Director, (actualmente Tribunales de Comodoro Py) y en el Aeropuerto de Ezeiza (Ex - Ministro Pistarini)²³

²³ Ver entrevista Egon Hoffmann



Guastavino no fue un pintor social ni pintor realista, su acento no estaba en la denuncia ni perseguía la transformación de la realidad socio-política; lo real le era indescifrable, salvo en su versión universal, íntima y atemporal.

“...Un cuadro es una realidad excepcional separada, por su propia realidad plástica, del ámbito real que la rodea. Procede de esa realidad circundante y animadora que ha sido su razón y su pretexto, pero es ahora en la certidumbre plástica de la emoción creadora del artista, su trasunto ideal, la trasposición poética de esa realidad puesta en función reveladora. Mensaje del hombre para el hombre. Revelar lo que está contenido y secreto en la naturaleza y en la hondura de nuestro ser es la razón y destino del arte, cualquiera sea su medio expresivo. Por su magia del color acaso sea la pintura donde el artista se da más en su auténtica intimidad, asistido de ese maravilloso don revelador que le es dado merced a su misterioso lenguaje: expresar los más huidizos estadios de la emoción; así como las esencias de su propio ser, extraer del mundo lo que nos rodea. No ya la mera exterioridad, sino lo que está más allá de las apariencias perceptibles por ese otro ver de los ojos que es el supremo y particular don del pintor”.²⁴

Retraimiento y búsquedas

Guastavino expone en salones hasta 1951, época en que se retira de los certámenes voluntariamente, a excepción del Salón Provincial de Santa Fe en 1957 y del Salón Nacional en 1958, para concentrarse en la experimentación en la soledad en su atelier, donde se debatirá entre realidad cultural de época y posibilidades de renovación de su pintura.

En 1952 el matrimonio Guastavino-Prieto se radica en Ciudad Jardín, Lomas del Palomar en busca de un nuevo clima para vivir y trabajar donde el pintor permanecerá hasta su muerte.

Por aquel entonces, la zona iniciaba su edificación; sólo existían quintas y los terrenos libres estaban siendo loteados. Allí construyen su pequeña vivienda con jardín al frente y un pequeño terreno al fondo (aún en pie). La casa se va transformando rápidamente en espacio para los encuentros con amigos, largas tertulias, debates y aprendizajes. Ahí construye su atelier y ahí se reunía con su discípulo, pintores, escultores y poetas. Su retraimiento –definido, por el propio artista como tal– es respuesta a una necesidad reflexiva y de alejamiento de las prácticas artísticas oficiales. Quizás, esta decisión permita leer entre líneas un estado de cuestiones y cambios en el campo cultural y político que se venían jugando desde fines de los años '40; centralmente con la incursión del peronismo en el poder.

Luego del golpe del '55 se abre un tiempo inaugural para el arte en el que surgieron instituciones que pretendieron colocarlo en un nuevo sitio, desempeñando un rol central en el proceso de modernización del arte desde el que puede percibirse la renovación y modernización cultural. La realidad artística era muy conflictiva con relación a la situación política nacional e internacional; sin embargo esta complejidad no era presentada ni por los discursos que provenían del peronismo ni los gestados por el antiperonismo. Las tensiones y formas de negociación entre artistas y gobierno se resolvían, por parte del peronismo, desde oposiciones al arte abstracto. No obstante, diversos programas estéticos surgieron desde los márgenes de las instituciones oficiales y entorno a la revista *Sur* y *Ver y Estimar* (dirigida, esta última, por Jorge Romero Brest) e indagaron en las relaciones entre programas, mundo internacional del arte y cultura en un momento en que

²⁴ Visión del arte de Arturo Gerardo Guastavino expresada durante la exposición de obras del artista plástico y amigo Samuel Fucks (registrada como texto en documentación conservada por el pintor - s/ fecha).



las élites intelectuales se identificaban aún con Europa.²⁵ Frente a esta realidad, quedaba en cuestión el concepto de autonomía del arte y se discutía el concepto de 'libertad' proponiéndose la realización de obras que refieran al fin de la guerra y a los compromisos de las autoridades oficiales con los vencidos en el conflicto internacional. En este estado de cuestiones, el arte moderno se abroquelaba en un frente único nacional e internacional. A este horizonte se incorpora el Grupo Madi, arte concreto, en 1948 que participó en París. Esta acción significó un cruce de fronteras por parte de la abstracción geométrica. Posteriormente, hacia mediados de los 50, el arte nuevo se debate en torno a qué expresión artística corresponde a ese presente y qué respuesta histórica se debía tener asumiendo desde la obra un compromiso revolucionario.

Podemos suponer que esta compleja realidad contribuyó a la profundización del anacronismo de la obra de Guastavino y al estado de repliegue del artista que quizás no visualiza el agotamiento de su estética. En este período, el artista –excedido- busca consuelo en los amigos, la lectura, la poesía y la incursión (en parte) en nuevos proyectos. Su relación con su discípulo, distintos artistas y la conexión con las novedades contemporáneas (exposiciones, debates, información) lo estimulan en sus búsquedas que parecen conducidas más por la necesidad de interpretar las nuevas lógicas, que por convicciones acerca de los nuevos escenarios sociales y culturales. El retraimiento parece ocuparlo todo, sin embargo este proceso reflexivo contribuyó a su autoconciencia y renovación de compromisos con la pintura a la que nunca abandonó.²⁶

Influencias y círculos porteños

Romualdo Brughetti²⁷ intenta comprender las contribuciones que la pintura del siglo XIX hace al siglo XX. El crítico reflexiona sobre las influencias en la pintura sensible de Carlos Morel, Raimundo Quinsac de Moivonsin y Juan Mauricio Rugendas o el mismo Eugenio Delacroix; artistas que definen su creación con un acento subjetivo, intimista, sentimental, refinado; cultores de formas y preferentemente de imágenes que revelan temas, gamas y matices diferentes. Entre los artistas argentinos, representativos de este sentir, Brughetti destaca a Miguel Carlos Victorica, Raúl Soldi, Miguel Diomedes, Marco Triglio, Arturo Gerardo Guastavino, Alberto Trabuco, Alcides Gubellini y Arturo Burgoa Videla entre otros.

Reflexiona Brughetti:

"...intimidad, espiritualidad, color encontramos en los artistas mencionados; y por igual una sensibilísima densidad plástica en Victorica, un vibrátil lirismo en Soldi, una sutil expresión en Diomedes. En dichos artistas importa la elaboración del color y el refinamiento de los tonos que tienden a liberarlos de la anécdota hacia una autonomía de la pintura."

Antonio Chiavetti comenta que entre 1944 y 1954 se realizaban encuentros entre pintores, músicos, poetas y escritores en "La Cosechera", un café-bar creado en 1926, ubicado en Lima y Av. De Mayo en Capital Federal. Entre algunos habitué se encontraban Enrique De Larrañaga, Emilio Centurión, Roberto Rossi, Ramón Gómez Cornet, Spilinbergo, Berni, Faggioli, Payró y Arturo

²⁵ Giunta, Andrea, "El arte moderno en los márgenes del peronismo" en Vanguardia, internacionalismo y política – arte argentino en los años sesenta, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, p. 38 /39.

²⁶ Consultar en Anexo 3: Grilla de exposiciones realizadas por Guastavino de 1931 a 1974.

²⁷ Brughetti, Romualdo, "Los Románticos" en Argentina en el Arte" -Vol.1 N° 8-, Comisión Nacional Argentina para la UNESCO, Viscontea Editora, Buenos Aires, 1966.



Guastavino. 'Se realizaban verdaderas tertulias en las que se comentaban acontecimientos culturales de actualidad y de las que salían conclusiones sorprendentes'.²⁸

También se conocen actividades artísticas de Guastavino en la Escuela Museo de la Boca. Allí solía compartir con Quinquela Martín apreciaciones sobre obras expuestas o murales. En la oportunidad –según la crónica periodística- Guastavino opinaba sobre pinturas de Quinquela en lo que se daba en llamar “clases vivas”, desarrolladas frente a alumnos de la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes que visitaban las aulas del Museo de la Boca. Guastavino fue convocado por Quinquela para hablar de paisajismo -siendo que el pintor no era docente-; sin embargo se prestaba fácilmente a la interpretación y al diálogo con los jóvenes.

“...en las aulas, Arturo Guastavino, uno de nuestros mejores paisajistas, habla pausadamente. Los alumnos escuchan con atención las autorizadas palabras del pintor. Quinquela Martín también intercede. Lo hace escondiéndose entre los muchachos y las muchachas hurtándose a la curiosidad y admiración que despierta entre los jóvenes”.²⁹

La poesía

Guastavino escribió poemas aún inéditos; solo algunos han sido publicados en catálogos o en algunas revistas, pero la realidad de su poesía es la in-visibilidad. Al pintor no le interesó la difusión de sus sonetos, más bien los reservó para compartir con amigos y colegas y, justamente por esta práctica (de escribir) podemos suponer que vivió la tensión de la paradoja entre poesía y pintura a lo largo de su existencia. Guastavino profundiza en sus versos su decir subjetivo, el de un alma que pretende contarle todo de sí, desde una mezcla de intimismo y modernidad. Su escritura persiste en la modalidad de la repetición, dimensión subjetiva que constituye el fundamento de su valor. La materia de sus poemas se mueve entre el desequilibrio constante de un mundo real-social en transformación y su mundo ideal anclado a un pasado perdido. La poesía como alivio respecto del desapacible presente; como enaltecedora del glorioso pasado aligerando –a veces- la pasión que reclama acción.

Autorretrato

En trastos de subasta, en deshecho fracaso yaces
Ahora, arrinconado, desvaído retrato desdorado
En albas plumas tu encendido pecho.

Están en ti como en abrazo estrecho,
Tu blanco sueño y tu dolor callado;
Tiempo de amor en desamor maltrecho.

²⁸ Material periodístico para Arte al Día (s/fecha legible) en el que Chiavetti da cuenta de ámbitos que los que se desarrollan aquellas “bohémias creadoras”, modos de pensar el arte colectivamente, de debatir ideas sobre estética y política. Chiavetti fue un pintor renovador que se distinguió por su dedicación a la gestión cultural durante las décadas del 40 y el 50.

²⁹ Sobre nota publicada en Clarín/1945 (s/fecha visible): “La escuela museo de la Boca, Maravilla del arte plástico”.



Te ves aún en tu velado encanto,
 Bien que te nuble la pupila el llanto,
 Bien que te duela el pecho enamorado.

¡Qué poco es todo y cómo todo es nada!,
 Me dice tu presencia desolada
 Sonriendo en tu retrato abandonado.

Los poemas transmiten la idea de un sujeto incompleto en busca (eterna) de su completud: la felicidad, las esencias, el alma de las cosas, como en la pintura “rozar la eternidad captando el instante mismo en que la rosa florecida inicia su desvanecimiento”.

“...la poesía de Guastavino muestra un modo de ver el mundo y plantear proposiciones; el poeta toma una cierta fisonomía espiritualizada que equivale a la piel de organismos pictóricos de naturaleza poética como principios básicos de su obra”.³⁰

Segunda época en la pintura: hacia la idea de síntesis

Luego del período de repliegue el pintor resurge con reformulaciones a su estética. El contexto cultural era otro. ¿Cuál era la posición de ese campo en los '60?, ¿qué decisiones estéticas toma el artista?

No es intención de este trabajo indagar en la historia de los movimientos artísticos que se sucedieron en estos años, se trata más bien de comentar algunas líneas generales del contexto en el que emergen las transformaciones en la obra del pintor. Se da por sentado la existencia de un conjunto de proyectos que articulan en este período en que se manifiestan antagonismos y negociaciones. Plantear un arte comprometido o defender la autonomía del arte frente a la política; reivindicar una nueva figuración o afirmar que el cuadro de caballete había muerto fueron manifestaciones corrientes y a veces antagónicas. Hiciere en el pasado lo que desee el artista no tenía más tema que la realidad, y este período da cuenta de grandes polémicas que incluyen no solo el campo artístico sino el social y el político. Se trata de una generación que enfrentó valores sacralizados de la cultura oficial.

“...Guastavino era abierto a todas las expresiones, era muy curioso, tenía ese don de sorprenderse y le interesaban mucho los jóvenes, por ej. De Ferrari, que era muy amigo de él, era muy buen profesor que dejó una cantidad de discípulos muy grande, entre ellos un grupo que se llamó ‘Grupo del Sur’, que lo integraban Carreño, Linares, Pérez Román, Morón y Cañás (...) Y este grupo había conseguido en préstamo, de una fábrica abandonada, una gran barraca en Barracas, (...) se había transformado en un pequeño círculo de pintura que en un tiempo causó una pequeña revolución en Buenos Aires, como una corriente estética derivada del informalismo (...) sus pinturas eran muy sensibles y Guastavino penetraba allí; su juicio era muy valorado por ellos...”³¹

³⁰ Enrique Azcoaga (crítico de arte) comenta en catálogo de exposición de obras de Guastavino en Galería Iorcci, Mar del Plata, marzo de 1961.

³¹ Consultar Entrevista, Hoffman



Ciertamente, la obra del pintor avanza hacia una mayor síntesis sin abandonar su estilo, proceso que se profundiza alcanzando cierta abstracción en el sentido de la dilución de la obra. Durante este período Guastavino continúa con sus exposiciones individuales o colectivas, a la vez que sigue participando en asociaciones, exposiciones o encuentros sin dejar de ser un solitario sin pertenencias estrictas a grupos estéticos.

“...durante algunos años (...) Arturo Guastavino había permanecido ausente de nuestras salas de exposiciones. Pero tras aquel silencio volvemos a encontrarnos nosotros ahora con su arte, al que le ha sido favorable esa concentración y ese ensimismamiento (...) Y sigue pintando ahora como si saliera de un sueño extraordinariamente preciso, jugoso, inconfundible y determinado (...) En él se pierden personajes, luces, signos, insinuaciones, y todo flota en una atmósfera hechizada. La ingravidez mágica que envuelve cada uno de sus motivos –rostros, figuras, flores- es como un aire poético (...), no recurre a descripciones forzadas, a toques literarios, a efectos sentimentales “... Acaso nunca una estrofa de Shelley o una canción de Apollinaire de tan estremecido aliento poético, hablaron tan alto como lo está hablando el arte de Guastavino. Y si bien no existen contactos estilísticos que permitan una referencia concreta, para comprender un poco la contextura íntima de esta pintura se puede pensar en Marc Chagall. Pero, otra vez se hace obligada la aclaración: Guastavino está más cerca de Goya que de cualquier otro pintor esencial. Pero en el clima poético tiene idéntica fidelidad que Chagall, porque partiendo de un mundo real y mediante las más puras exigencias plásticas crea un mundo nuevo, pleno de directísimas resonancias líricas...”³²

Un manifiesto artístico: “La Orden de la Llave Mohosa”

En 1958 surge un grupo de artistas que lanza un Manifiesto titulado: “Orden de la llave mohosa”. Durante ese año se autoconvocan 16 integrantes que definirán sus bases y fundamentos. A tales fines se encara la realización de una producción gráfica artesanal, sin ánimo de difusión masiva, que resuma (con ironía y creatividad) los deseos y objetivos que animan a sus hacedores: preocupaciones éticas y estéticas del artista moderno en la relación con su finitud. Se establece, entonces, que cada nuevo integrante de la Orden reciba una llave oxidada como símbolo de pertenencia al campo de lo perecedero. La condición del ingresante deberá ser la de un artista honesto, con antigüedad y discreta estatura.

A modo de historieta y con elocuente humor, el narrador cuenta el derrotero de la extraña llave que tiene el privilegio de abrir puertas de museos, de calabozos o cantinas; sitios de celebración, de rescate o de fiesta. Pero esta llave mohosa no puede abrir las puertas a la ambición, ni al mercado, ni a los reconocimientos consagrados. Sin embargo, retendrá en la herrumbre las voces y sonidos de los amigos, por su amplia capacidad de evocación, y su destino estará protegido en la medida en que adquiera estatus de “propiedad de un amante de las artes plásticas”.

Ese 28 de julio de 1958, en reunión de amigos y pintores, el creador de esta idea, Esteban Semino (editor), agasajó a los presentes con un manojo de llaves enmohecidas. En la oportunidad, se nombró Patrono de la Orden a “Don Anastasio Herrumbre” (autoridad máxima), quién desde su esquelética figura aleccionará -con lapidario discurso- sobre el carácter del arte: “El poder, el dinero y los placeres, bien protegidos”. A la vez que advierte sobre las ‘tentaciones banales del mundo’.

³² Comentarios del crítico Antonio Lozano/ 1969 para El trabajo, de Mar del Plata (s/fecha), rescatando la reaparición de Guastavino en la escena artística, la que había ocurrido en los primeros años de la década. Comentario publicado también en catálogos de muestras del pintor.



“Las bases son la amistad y su fundamento la unión”. Finalmente, sentencia: “¡Lo sabemos, el mundo es un chiquero, pero haz lo posible por mantenerlo limpio!”.

A lo largo de su existencia, este grupo fue incorporando (aproximadamente) a 150 integrantes entre artistas y razones sociales (asociaciones, galerías o entidades relacionadas al arte) Lo más destacado de esta cofradía es la composición diversa de las pertenencias estéticas. Artistas de corrientes tradicionales, clásicas, modernas, eclécticas, vanguardistas registraron sus nombres y fechas de incorporación año tras año. Este manifiesto permite imaginar intercambios culturales que articulan intereses comunes en un largo período: ¿Las ‘Bohemias creadoras’? Arturo Guastavino se incorpora en 1967.³³

Ultima invitación

En marzo de 1976 (pleno Golpe de Estado) Guastavino es invitado por el Instituto “Magnasco” a exponer en su sala principal.

“...pido prórroga del plazo en mérito a mi agotamiento físico y al poco aliento que me queda. Ocurre como nos pasa a todos los que cargamos con un sueño, que se nos oponen todos los obstáculos. Y es así que luego de jubilarme he podido hacer la mayor parte de mis obras, ya gastado el corazón y fatigado el cuerpo...”.

El 31 de julio de 1976 Guastavino es entrevistado en su atelier por periodistas de medios de Gualeguaychú³⁴. El pintor, con 79 años, los recibió en la semi-penumbra de su casa de Ciudad Jardín, recordando, con la mirada lejana, los días de su niñez en la casa de sus abuelos. Los reporteros observaron ‘su figura delgada y su cabellera gris, alborotada que parecía evadirse de su contenido físico’. No obstante, percibieron un lienzo en su caballete que mostraba un desnudo de mujer inconcluso. “He vivido en lucha entre dos pasiones, la pintura y el verso —señala Guastavino- y esto me ha traído amarguras (...), siento como si hubiese hecho traición a la literatura. Creo que pude haber hecho cuentos fantásticos, que aún elaboro mentalmente noche a noche (...), pero la pintura me ha ganado”.

Homenaje

El 12 de marzo de 1978, el Gobernador de la Provincia de Entre Ríos firma el decreto que otorga al artista la distinción de la Legión al Mérito Entrerriano por representar con su obra la

³³ Semino, Esteban, Orden de la llave mohosa, Talleres gráficos Bonari (producción Artesanal), Buenos Aires, 1969. Las fotos y dibujos fueron realizados bajo la dirección de Ramón Capdevila; ilustraciones de Geno Díaz; arabescos de Nicolás Rubio. El “pope de la orden”, Esteban Semino, confeccionó y destruyó los tacos psicxilografiados de las tapas. En la oportunidad se tiraron 100 ejemplares. El material da cuenta de la convivencia entre diferentes estéticas a lo largo de 20 años, aproximadamente. Los integrantes de la Orden (artistas, galeristas y razones sociales de apoyo a la actividad artística) llegan a sumar 143 miembros. Las incorporaciones se van realizando hasta 1969. Entre algunos de sus integrantes figuran (en distintas épocas) Berni; Geno Díaz; Quinquela Martín; Supisiche; Soldi; R. Forner; Policastro; Gómez Cornet; Alberto Rossi, Carlos Alonso; Leopoldo Presas; Santiago Chierico; Gastón Harry; Arturo Guastavino etc.

³⁴ Comentarios de Guastavino en reportaje realizado por las periodistas Nati Sarrot y Andrea Sameghini para la revista Cuadernos de Gualeguaychú N° 42- (31/07/76).



cultura de su provincia y ciudad natal. El 19 de junio, el premio es recibido por su hermano Esteban en el acto de celebración del 80 aniversario del Instituto Magnasco. Arturo Gerardo Guastavino había fallecido el 10 de mayo de 1978, en Ciudad Jardín. Luego de la muerte de Esteban, el premio es entregado (por su familia) al Instituto “Magnasco” donde permanece.

Los restos de Arturo Gerardo Guastavino fueron velados en la ciudad de Buenos Aires (Gallo al 700). Participaron muy pocas personas del velatorio: Esteban, su hijo Carlos Alberto, Iris Galimberti, miembro de la Sociedad de Artistas Plásticos Independientes, y el pintor Rolando Lois, colega y amigo del pintor y, actualmente, Presidente de la Asociación de Estímulo a las Bellas Artes de Buenos Aires. Ese día llovió torrencialmente. Corrían épocas de dictadura, silencio y avasallamientos a la dignidad humana. Seguramente, el pintor habrá sobrellevado impotente y en soledad la desaparición, asesinato o cautiverio de varios hijos de sus hermanos. Circunstancias estas que, probablemente, motivaron reiterados allanamientos a su domicilio en Ciudad Jardín.

En 2009, recordará Lois (en diálogo con esta tesista) las últimas palabras de su amigo, en oportunidad de visitarlo en su atelier, en sus últimos tiempos: “Pasá y mirá lo que quieras, que de tanta síntesis ya no pinto nada de nada”.

Sus restos descansan en el cementerio de la Chacarita en Buenos Aires.



POLÍTICAS DE LO VISIBLE

Arte, biografía y comunicación

“La historia del arte es una historia de profecías. Solo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene. No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, lo que –en las grandes obras del pasado– les daba valor en la época de su redacción. ¿Qué porvenir? De hecho, pero no siempre un futuro inmediato, y nunca un futuro completamente determinado. No hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que ese sombrío espacio del porvenir donde fermenta”.

Walter Benjamín, (1936)³⁵

La historia del arte como historia de profecías es un modo de iniciar una búsqueda no evolucionista de los “tiempos perdidos” que sacuden la memoria, para elaborar nuevos modelos de tiempo que coloquen a la imagen en el centro de la vida histórica tomando al objeto / arte como objeto de tiempo.

Mi tesis da importancia a estos aportes filosóficos, para problematizar la visión estética del artista, considerando la producción audiovisual y las contribuciones de la teoría de la comunicación para construir el objeto de estudio. En este sentido, la reflexión se extiende al interior de la producción documental poniendo en juego unos lenguajes y unos modos de contar la historia.

El ensayo se apoya en esta nueva puesta en valor elaborada por el audiovisual (previamente realizada por artistas y críticos), desde el que se indaga la relación arte, biografía y comunicación.

La propuesta de pensar estos cruces disciplinarios desde el documental implica comprender al cine como dispositivo fundamental de estos tiempos contemporáneos permitiéndonos pensar los conflictos entre la producción de sistemas hegemónicos de significación y la construcción de (otras) reglas simbólicas compartidas socialmente. La investigación y exploración del pasado, que apunte a un futuro diferente, deberá incorporar un imaginario de mundo compartido en condiciones de más equidad y libertad. En este sentido, el concepto de “Políticas de lo visible” pretende considerar lo político como modo de relación con el mundo socio –cultural y económico y, específicamente, con el mundo del cine, haciendo acople en las experiencias, relatos y construcciones comunicacionales de la comunidad.

³⁵ Didi- Huberman cita a Benjamin (“Paralipomènes et variantes de L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”-1936-, trad. J. M. Monnoyer, Écrits Français, p. 180) en Didi-Huberman, Georges, “Solo hay historia anacrónica: el montaje” en Ante el Tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes-, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 145. Cada época realiza solamente las profecías de que es capaz - como cada obra hace de su espacio sombrío del porvenir un campo de posibilidades siempre sujeto a transformaciones- es necesario deducir que la historia del arte siempre está por recomenzar.



La obra vista y pensada



Arturo G. Guastavino, "Rincón", 1940

Se detiene el video en una imagen (elegida al azar) cuya fotografía tenemos al frente. Como tal es contingencia pura. Singularidad. La imagen perturbada por el fantasma de la pintura que contiene presencia / ausencia, constituida en evidencia. El referente se encuentra ahí, sin embargo en un tiempo que no le es propio. El referente se obstina por estar siempre ahí e impulsa un recorrido de la mirada, una descripción, una vista-pensada.

Es una naturaleza muerta y está conformada con escasos elementos compositivos cuyo original no conocemos. Desde ciertos saberes se podría establecer que es una pintura *figurativa* con toques impresionistas. Se percibe un jarrón alargado y antiguo con inscripciones. El jarrón contiene un ramo apretado de flores blancas iluminadas en toda su espesura superior; parece estar apoyado en un mantel con dibujos -paisaje y máscara invertida- recortados en fondo oscuro. ¡Amenazante! Sobre la mesa imaginada, un libro y una vasija se alejan y asemejan. Y entre luces y sombras los pétalos caídos fugan el tiempo o atrapan la eternidad.

Mirar se transforma en una experiencia singular, no solo descriptible, sino visual y espacial; una experiencia de lugares arcaicos. En la observación intervienen conocimientos y adiestramientos culturales que intentan comprender e interpretar lo que se ve; sin embargo aspectos inesperados saltan como puntos punzantes: El sepia de la imagen emerge como flecha asertiva y sumerge (al receptor) en la extrañeza de una extemporaneidad. Otro espacio y otro tiempo. ¿Qué lejanía irrumpe en la visión del 'aquí y ahora?', ¿qué sensación física del tiempo da esta ambigüedad al acontecimiento de la imaginación?

Imagen que se asemeja y difiere de otras imágenes más dislocadas, abstractas o contemporáneas. Imagen que increpa un presente desde otro tiempo y crea la paradoja desde un detalle. El sepia, el tiempo, inunda la fotografía de inmovilidad viviente.

La propuesta plástica presenta un tema de interior que sigue los planteos generales de un estilo que remite a climas brumosos que atraviesan tópicos en la obra del artista. Paisajes fantasmales, figuras humanas atemporales y bodegones difusos se repiten y recrean a la vez.



La obra -"Rincón"- está compuesta de manera abocetada con contornos abiertos, mientras los colores reales (que no podemos ver) parecen aplicados por medio de manchas. El pasaje de tonalidades borrosas habla de ruinas y texturas temporales. La entonación general cálida y el sector de penumbra del fondo refuerzan la atmósfera de intimidad y nostalgia pretendida por el autor. Sin embargo, la idea de nostalgia estalla en la mirada actual del observador. La experiencia visual- pensada interroga esa idea de nostalgia y de belleza, en un mundo de entreguerras. La imagen pone en juego su doble aspecto de realidad y pasado.

Damos Play (al DVD) y una galería de imágenes, textos y audio se despliegan y encadenan a modo de escenarios agrietados. Las obras han escapado de las telas que las retenían enlazándose caprichosamente en otras dimensiones del pensamiento visual, en tiempo presente. Lo que se pierde en el cuadro de la pantalla sigue estando en un campo ciego.

Las imágenes se presentan, se exponen, circulan y son empujadas a nuevas vistas. La percepción se somete a un recorrido y a una velocidad que modifica el modo de acceso a la obra y a la experiencia que esta comunica. Obras digitalizadas relatan su verdad desde unos recursos y unos usos de la memoria. Imágenes que cuentan un pasado / presente, un pasado no restituído; memoria que traza líneas y espera que la historia haga su aparición.

La relación arte - vida se construye y humaniza desde la vista –pensada y la memoria de sus protagonistas. La obra se despoja de pre-juicios, se re-arma, se confunde con otras obras; se asemeja y se diferencia. Los jirones se reciclan, se unen y vuelven a fragmentarse. Los poemas (del artista) se fracturan y articulan en nuevas coherencias. La música atonal se integra al silencio reflexivo y el relato busca contar lo imposible. Una historia balbuceante, inconclusa que intenta decir algo del objeto y del proyecto del pintor. Arte que se hizo en lucha contra la tela en blanco; que creó un vínculo 'mimético' con la sociedad y luego profundizó su crisis. Imágenes que no dan certeza de aquellos vínculos con lo representado instalando la sospecha sobre la condición de obra acabada que no termina de borrarse. Un acercamiento que no-represente puede ser posible. Un acercamiento que imagine un pasado / presente que aparezca en espacios imposibles.

Corpus

- La producción audiovisual que acompaña en formato DVD- ARTURO GERARDO GUASTAVINO- MIRADAS³⁶, que acumula manipulación de períodos diversos de trabajo: a) clasificación del material (periodístico, fotográfico, diapositivas, catálogos, opiniones de la crítica de época etc.) b) investigación y análisis de contenidos. c) elaboración de un esquema de guión. e) planificación de actividades: grabaciones de entrevistas, escaneos de fotos y periódicos, intervención de fotografías, grabación de material bibliográfico de archivo etc. d) evaluaciones y ajustes de contenido artístico, técnico y metodológico del proyecto/video en ejecución. E) diversos momentos de la edición y de las decisiones técnicas, artísticas y éticas hacia la edición definitiva.
- Las fotografías de obras originales (tomadas en museos, colecciones privadas o registradas por su hijo Carlos), bocetos, objetos del artista fotografiados (paleta, pinceles etc.) y el resto

³⁶ Se adjunta al ensayo el DVD del documental: Arturo Gerardo Guastavino- Miradas- (dirección y producción J. Cettour / D. Guastavino)



del material empírico fueron clasificados y analizados: notas periodísticas, crítica especializada, intercambios documentados del artista, influencias, discursos, prácticas, sujetos e insumos culturales.

- Se realizaron listados de exposiciones históricas del pintor (registro amplio); listado de premiaciones, y registros fotográficos de obras en museos y colecciones, unidas a la fotografía existente en álbumes del artista.

Objetivos

- Describir de modo amplio la relación entre la vida del artista y su contexto de producción en que se construye la trayectoria de Arturo Guastavino.
- Analizar algunos conceptos de la crítica especializada en relación con la obra (fuente de segunda mano), en tanto sea oportuno a la comprensión del proyecto que se trazó el artista.
- Poner en relación la producción audiovisual, desde los lenguajes propios que la definen, con la teoría crítica de la comunicación para reflexionar sobre los conceptos imagen y temporalidades
- Memoria de la producción documental.

Hacia una hipótesis

En mis reflexiones me acompañan pensadores como Walter Benjamín, John Berger y George Didi-Huberman quienes contribuyen a focalizan en el concepto obra desde nociones de 'afirmación de lo visible' y desde el concepto 'imagen como objeto de tiempo'. Tomo críticamente la noción de representación, en la que se inscribe la obra de Guastavino, y considero a la imagen con potencialidad de acción nunca concluida.

Me pregunto: ¿Qué relación de la historia con el tiempo establece la imagen? y ¿qué tensión surge entre este modo de analizar el arte y los grandes relatos cronológicos?

Sostiene Berger (1997)³⁷ que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo y agrega que, posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar porque lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. En este sentido la pintura da cuenta del mundo en el que fue creada. La lucha del pintor por visibilizarse, o mejor la necesidad del artista de hacer visible lo invisible es una acción individual y colectiva de resistencia que satisface una necesidad generalizada (de los artistas) y, a su vez, es esperanzadora en tanto transformadora de una realidad y diseñadora de modos de estar en el mundo.

Respecto al concepto imagen-objeto de tiempo, podemos suponer que la obra de Guastavino manifiesta un anacronismo que condiciona sus vínculos con el campo artístico y su época, el que posee un dinamismo que la excede.

³⁷ Berger, John: Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible, Árdora, Madrid, 1997, p. 39



Se analizan las condiciones de surgimiento de esta estética con relación a una estructura determinada del campo cultural: unas posiciones previas que lo condicionan y unas decisiones específicas que hacen posible el surgimiento de la obra.

La construcción de la trayectoria no es un proceso evolutivo lineal, se intenta comprender en relación a unas condiciones culturales en constante redefinición, como sucede con el concepto de valor y el sentido de las intervenciones biográficas.

Arbitrariamente señalamos, en términos amplios, dos grandes etapas en la obra de Guastavino: una más definida en la *figuración* entre los años 1930 y 1951, en la que el artista establece y afirma su pertenencia a esta corriente de un modo contundente, y otra en la que profundiza el desdibujamiento de la obra, distinción que podemos establecer (cuando reaparece) en los años '60 hasta avanzados los '70, período en que su pintura introduce elementos evidentes de las vanguardias abstractas, centralmente respecto a los usos del color. No obstante, esta obra persiste en su anacronismo al operar ese corrimiento en un momento histórico-cultural en el que las luchas por la legitimidad y los reconocimientos consagrados habían desbordado totalmente la estética de la representación.

Arte y escenarios

La pintura de Guastavino se localiza en la gran urbe y a la vez se universaliza; incorpora reminiscencias del renacimiento y del romanticismo; incluye lo clásico y a la vez da cuenta de la modernidad en el sentido de plantear explícita o implícitamente un conflicto con los valores que rigen el presente. Modernidad expresada en las múltiples determinaciones de la obra y en las prácticas del sujeto/artista auto-consciente de la complejidad del mundo y su contingencia.

Desde otro ángulo, el de una mirada no sujeta a las caracterizaciones estilísticas, encontramos que la obra extiende sus propios límites incorporando elementos renovadores que podrían definir la obra como ecléctica.

Es productivo establecer similitudes entre estéticas que comparten una cierta sensibilidad, que se ven obligadas a afirmarse o producir redefiniciones frente a las corrientes renovadoras. En este sentido, estos pintores que están tocados (de diverso modo) por el romanticismo dan cuenta de pugnas entre intereses estéticos y 'lo establecido', incorporan a su arte una especie de retórica romántica de la desilusión. La obra de Guastavino, desde su origen y su visión habitó escenarios de cruces con diversas corrientes desarrollando una impronta propia caracterizada por la disolución de los contornos. Esta particularidad podemos relacionarla –en sus inicios- con influencias de Goya, Carriés, Bonnard, Vuillard, Gubellini entre algunos artistas clásicos y modernos.

Podemos decir que Guastavino hizo de la brumas una característica identitaria desde sus comienzos. Brumas y evanescencias que atraviesan sus paisajes, figuras y bodegones a lo largo de su período productivo. Esta especificidad se fue reformulando con relación a las nuevas configuraciones socio-culturales, sin abandonar su anacronismo evidenciado en la (siempre) incorporación tardía de los nuevos lenguajes.

En nociones de Hoffmann (2009)³⁸, a principio de los '60, Guastavino establece vínculos con el informalismo del "Grupo Sur" (una derivación de esta corriente) que hacía una pintura con raíces en la abstracción y que –por esos años- causó una pequeña revolución. "Esas pinturas eran muy

³⁸ Entrevista - Hoffman /2009.



sensibles a pesar de tener más afinidad con la abstracción y Guastavino valoraba esta expresión poética del informalismo”.³⁹ En 1956, aproximadamente, una nueva vanguardia retoma los postulados del movimiento de Arte Concreto (iniciado en Buenos Aires en 1946): abolición de lo representativo y quiebre del marco tradicional. Esta corriente, renegaba del diseño industrial como horizonte a donde se dirigía el arte, ya que reivindicaba la agresión a la materia pictórica y el uso de materiales “innobles” como eje de su actividad. Esto no estaba planteado como atentado a la forma, sino como rescate de la emoción estética que los materiales más despreciables pueden comunicar. Esta experiencia –entre el ’58 y el ’61- ensanchará el espacio de acción de la plástica del que surgirán renovaciones. A la luz de estas influencias surge el informalismo en sus variantes. En 1962 la ruptura informalista se ha generalizado y se bifurca en otras modalidades. Distintos artistas han confluído en esta explosión, desde figurativos, ex – figurativos, o expresiones más abstractas hasta surrealistas, todos compartiendo la combinatoria de elementos discordantes (lo liso y lo texturado, lo geométrico y lo informal, lo brutal y lo delicado) adhiriendo desde distintas expresiones al concepto de arte (dicho brevemente) como gesto activo, comunicador de emociones.⁴⁰ El informalismo marcó una ruptura central con influencias de modelos internacionales, aunque su realidad oficial resultó breve. Podemos suponer que Guastavino estableció cierta simpatía por este movimiento (compuesto por artistas jóvenes), cuyos planteos plásticos y teóricos abrieron un campo de libertad indicando el pasaje del arte moderno al contemporáneo. Sin embargo, su pintura por esos años continúa manteniendo la sensibilidad del hacer y la pureza de los materiales, mientras el informalismo ponía el punto final a la pintura como terreno auto-referencial.

Desde el acercamiento que permite la producción audiovisual, la obra puede ser interrogada por la experiencia que comunica, aquella compartida por las “Bohemias creadoras” que jerarquizaron modos de hacer arte estableciendo reconciliaciones, lo que significó compartir compromisos estéticos y éticos que no tenían que ver con enriquecimientos económicos (centralmente), sino con un accionar en procura de otro modo de estar en el mundo; una mirada plural y redentora que choca –hoy- con la controversia del arte contemporáneo que empieza a sostener que no comparte una experiencia artística, sino más bien un espectáculo o un simulacro.

En este sentido, la producción audiovisual da cuenta de un montaje que intenta comunicar algo de aquellas luchas contra lo irremediable que unieron a artistas y épocas. Puede suponerse que estas bohemias anticiparon en cuerpos y sensibilidades el rol cada vez más alienante del mercado del arte y cada vez más especulativo de la actividad artística. Quizás estos círculos puedan verse hoy como espacios de huida de una realidad que impone su lógica mercantil y también como formas de resistencias y compromisos con los “imposibles”.

El pensador Georges Didi- Huberman (2008)⁴¹ se propone una arqueología de la historia del arte focalizándose en el objeto arte, a la vez que pretende examinar el objeto historia poniendo en juego los modelos de uso del tiempo por parte de la disciplina Historia del Arte, cuyos objetos de investigación son las imágenes. Desde esta perspectiva crítica, el autor cuestiona el modo tradicional de comprender un objeto del pasado, desde el mismo pasado: “Bajo esta concordancia de tiempos lo que subyace es la expulsión de un tiempo que no es el del pasado sino el de la memoria”. Aquí es

³⁹ Entrevista Hoffmann.

⁴⁰ Ver revista Ediciones Banco Velox: Forn, Juan: “La gran agresión” en Pintura Argentina –Abstracción II, Proyecto Cultural Arte Para Todos, Ed. Banco Velox. N° 18.]

⁴¹ Didi –Huberman- Op. Cit., p. 56/ 62. El autor (Francia -1953-) es profesor de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y aborda una multiplicidad de problemas y debates sobre la historia del arte en relación con el tiempo, indagando centralmente en el tema de la imagen como portadora de memoria.



donde irrumpe el anacronismo para quebrar la linealidad del relato histórico. Desde esta visión de temporalidad, susceptible de expresar la complejidad del objeto-imagen, el autor interroga la relación de la obra con la historia.

¿Cómo abrir los pliegues, las capas de tiempos para que el anacronismo conecte imagen con historia haciendo surgir la paradoja?, ¿cómo pensar la historia del arte desde el estudio de obras que nos permitan interrogarnos sobre las condiciones de su origen? En este sentido, ¿es posible hablar de una teoría de la experiencia visual? No es el pasado el que se constituye en objeto de las ciencias históricas o sociales (comprendido como tiempo recuperado), no es exactamente una ciencia la que desarrolla ese historiador; más correcto sería hablar del pasado como un modo de organizar la memoria.

Representación y Vanguardias

Desde la teoría crítica son útiles las contribuciones de Pierre Bourdieu (2005)⁴² para pensar la obra situada. Es decir, desarrollar el espacio de “los posibles” donde se establecen los diversos intereses específicos. En nociones del autor, “los posibles” se definen en la lógica del campo cultural, donde se establecen códigos que funcionan como un sistema histórico de percepción, de valoración y expresión. Este sistema determina las condiciones de posibilidad de la producción y circulación de las obras culturales. De este modo es posible percibir los desplazamientos que se producen dentro del campo, que comprenden acumulación de capital simbólico, reconocimientos y poder en trayectorias que se van definiendo como ascendentes o descendentes, a veces hasta desaparecer. Estas posiciones ocupadas por las obras y su devenir son espacios en los que se redefine el “proyecto creador”. El fracaso lleva a la retirada o al cambio, mientras la consagración alimenta y refuerza el camino elegido. De modo que en estas batallas las artes más tradicionales, institucionalizadas, caen o pierden vigencia frente a las distintas vanguardias que terminan por institucionalizarse, situación que comprende a la singularidad de la experiencia artística que nos ocupa, en tanto culmina desbordada en sus posibilidades materiales y humanas de reinención.

En este sentido, los aportes de Bourdieu permiten comprender y contrastar las posiciones que se juegan en el ámbito cultural, en la medida en que no es posible analizar una trayectoria individual por fuera de una cierta lógica de surgimiento, de rupturas y cambios. No obstante, estos aportes conforman (en este trabajo) el telón de fondo en el que interviene el anacronismo para poner en movimiento la realidad todavía invisible de la estética sentible, intimista en el juego y acción del presente.

Bordeamos el contexto de surgimiento de la obra teniendo en cuenta los relatos de la (gran) historia del arte desde la teoría crítica para pensar los vínculos de esta estética (figurativa) con el sistema de relaciones conceptuales en el que jugó, teniendo en cuenta que el artista (Guastavino), en algún punto, consolida sus decisiones por la representación. El pintor, en términos amplios, participa del conocimiento de la problemática artística común a sus contemporáneos donde las posiciones se le presentan como aceptables o inadmisibles; opta frente a las sacudidas producidas por las vanguardias que invierten las tradicionales relaciones entre sujeto, obra y canon contra la imitación de lo real.

⁴² Bourdieu Pierre, “El espacio de los posibles” en Las reglas del arte – Génesis y estructura del campo literario, Anagrama, Barcelona, 2005. (Pág. 347 a 351)



A propósito, el desembarco vanguardista no se da sin conflicto; produce rechazos en el ámbito local ante lo que se consideró una desnaturalización del arte. Ya en los años 30, pintores como Berni, Lino Enea Spilimbergo, Raquel Forner, Alfredo Guttero, entre otros, participan activamente de la formación del gusto y de la crítica en los replanteos de la pintura.

Los temas de la década podrían sintetizarse en el enfrentamiento de una generación con los modelos institucionalizados del arte y la politización de unas prácticas que conviven con formas del pasado: con el impresionismo, el posimpresionismo y con los organismos oficiales que deciden qué es arte. Pero, ¿qué es lo que legitima unas prácticas haciéndolas superior a otras?, ¿cómo juega el fundamento del valor y qué tipo de relación se establece con la sociedad?

Para la *figuración*, el concepto valor es un término cargado de nostalgia que remite a un debate filosófico - estético sobre el fundamento, la autonomía y la trascendencia del arte.

Peter Bürger⁴³ ayuda a pensar el aspecto vivo en la estética idealista. El autor señala que la estética idealista asume la entidad de una nueva mitología; teoría de un mundo en el que se realiza la reconciliación de los opuestos (sujeto-objeto, naturaleza-historia, individuo- sociedad) concibiendo al individuo de modo aislado, como único y legítimo portador de la experiencia estética. Por otro lado, afirma que esta estética concibe a la institución arte como una esfera autónoma, cuya función consiste en satisfacer la nostalgia de unidad que acomete al sujeto moderno. Autonomía que implica reconciliación entre individuo y naturaleza sin consecuencias para la práctica de los sujetos. Sin embargo, señala el autor que “a pesar de la visión distorsionada, la estética idealista puede decir algo valedero acerca del objeto”. Bürger apunta a una transformación de dichas categorías desde la crítica que produce su dialectización y no desde su destrucción. Es clara la valoración positiva que Bürger hace de las vanguardias, sea porque conmocionaron los fundamentos legitimadores de la estética idealista, sea porque cuestionaron radicalmente el estatus autónomo planteando una nueva relación con el arte. Sin embargo, ni la posición vanguardista ni la estética autónoma pueden ser el fundamento de una estética actual.

La producción artística de Guastavino articula lo particular y lo universal y se instala en el intento de revelación del absoluto percibiendo al arte (en alguna medida) como el producido singular aislado. Esta afirmación es contrariada por las propias condiciones de producción de la obra (como se ha señalado), deudora de influencias e intercambios culturales que posibilitaron su surgimiento. La obra es una elaboración humana caracterizada por su aspecto sensible que remite a relaciones y significaciones múltiples.

A propósito, volvemos a nociones de Bürger para centrar en el aspecto dialéctico de la estética idealista y visualizar ese momento potencial de verdad en el que la relación forma - contenido se comprende como instancia separada y opuesta a la vez. Concepto de verdad en tanto acto de conocimiento de las contradicciones. Imagen contradictoria según Bürger; imagen dialéctica según Benjamin y Didi-Huberman, que permite abrir los conceptos haciendo consciente la paradoja.

La figuración convivió con las formas renovadoras manifestando matices (hacia su interior) que no pueden reducirse a un enunciado homogeneizante de esta estética. Benito Quinquela Martín, Eduardo Sívori, Fortunato Lacámara, Enrique Policastro, Miguel Diomedes, Raúl Soldi, Miguel Carlos Victorica, Arturo Guastavino, entre algunos ejemplos, fueron artistas que no se sujetaron a ningún “ismo” ni siquiera al “realismo”; fueron intérpretes más que imitadores. Unos miraron hacia

⁴³ Ver Beltramino, Fabián, “Crítica de la estética idealista” en <http://arje.hotusa.org/estetica3.htm>

El autor retoma los trabajos de Peter Bürger (Crítica de la estética idealista) para considerar las normas vinculadas a esta estética que regulan la institución arte y determinan la producción y recepción de obras.



afuera y otros hacia su interioridad. Y, aún desde una perspectiva de mezcla entre lo tradicional y lo moderno estas visiones impugnaron las injusticias del capitalismo, más bien como síntoma de malestar ante los cambios que como propuesta superadora. Desde esta mirada, esta estética cuestiona también las modas, el mercado y el canon. Un cuestionamiento que (en muchos casos) continúa atravesado por el deseo de lo perdido.

La pintura de Guastavino –urbana- está lejos de seguir la línea dominante de la tradición basada en el paisaje nacional y en tipos y costumbres del interior del país. Su preocupación plástica se opuso al anecdotismo, que le era casi inherente, sosteniendo la tensión entre representación y creación, disyuntiva en la que el artista se debatirá hasta el fin de su existencia. A propósito de hacer jugar opiniones especializadas sobre la obra de Guastavino, se ofrecen valoraciones de Jorge M. Taverna Irigoyen:

“La obra de Arturo Gerardo Guastavino posee una impronta propia, dentro de la pintura argentina de la primera mitad del siglo XX. Es ante todo una pintura sensible, intimista que indaga en ciertos valores de la materia y el color que hacen a lo sensorial (...) Ciertas auras del lejano Carriés y de los más actuales Bonnard y Vuillard, flotan en sus composiciones de interior, en algunos relatos, naturalezas muertas y desnudos. Es la forma que -sin deshacerse morfológicamente- se desdibuja y genera evanescencias matéricas. Y también es el tema que, sin perder predicamento visual, se yergue en la condición de motivo plástico, para que los valores se fortalezcan. Guastavino es pintor figurativo, sin duda, que busca que las formas salgan de su mediatez representativa...”⁴⁴

Esta estética confronta con lo “nuevo” (las vanguardias en sus diferentes coyunturas históricas) dirimiendo su legitimidad desde una lógica de choque, excluyente. La representación en sus diversas expresiones debate con los nuevos lenguajes permitiendo ser pensada (también) como moderna desde los conceptos de ‘libertad en la creación, alejamiento de la objetividad y experiencia artística’, que reconduce el arte a la vida. Estas apreciaciones amplias sobre lenguajes renovadores y tradicionales demandan en la actualidad reconsiderar viejos encasillamientos. Las diversas corrientes comparten (en diversos planos) modos de hacer, sentir y percibir el arte. Toman decisiones frente a las modas, la institución y el mercado del arte, dimensiones que deben considerarse en el estudio de las trayectorias para pensar el sentido actual de aquellas dicotomías.

En los diferentes contextos, la pintura adquiere el espacio de un recurso más entre discursos políticos, propuestas educativas y literarias desde los que se busca moldear una identidad cultural que se coteja con los diferentes modelos económico- políticos. En los inicios de la trayectoria artística de Guastavino, el marco socio-económico lo producía el modelo agro-exportador como lugar establecido para nuestro país en el plano de la división internacional del trabajo. Posteriormente la obra atravesará la restauración conservadora (1930 -1943), el gobierno Peronista (1943 -1955), las políticas de libertadores y desarrollistas (1955-1966), la dicotomía: dependencia o liberación (1966-1976) con sus ensayos autoritarios, estallidos sociales, el regreso de Perón y la preparación del golpe de Estado; luego el terrorismo y la dictadura militar (genocidio, destrucción y concentración de la economía) procesos sociales, políticos y culturales que darán el marco al surgimiento, continuidades y rupturas de la actividad artística y cultural. En esta dirección de ideas, los desarrollos artísticos pueden ser analizados como expresiones de resistencia ante lo establecido; resistencia política en tanto acción creativa y transformadora ya sea desde el compromiso social o

⁴⁴ Ver en Anexo 1 opinión crítica completa del Dr. Jorge M. Taverna Irigoyen, Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Y ver Galería de fotos de obras en Anexo 2.-



desde la defensa de la autonomía del arte. En ambos casos hay una exposición del sujeto que apuesta a generar espacios de mayor libertad, ej. de ello son las múltiples producciones, la conformación de asociaciones, movimientos, espacios de encuentros y debates; formación de grupos, producciones literarias, manifiestos, prácticas, discursos y sujetos que harán del arte el modo y el sentido de la vida o una herramienta para cambiar el mundo.

La política y las problemáticas sociales que atravesaron la biografía de Guastavino parecen no manifestarse de modo explícito en su obra. Aclara Hoffmann: “No fue un pintor social ni se ocupó de la realidad política”. Sin embargo, el artista sufrió las turbulencias y sacudones en su propia condición humana, económica, social y política; pero prefirió refugiarse en la búsqueda de la belleza y hacer de la angustia el motor de su creación. Correr el velo de sus brumas quizás permita percibir el dolor y la miseria del mundo que esta estética oculta.

Arte y tecnologías de la comunicación

Nos focalizamos en la obra como objeto de tiempo, sobre todo “vista y pensada” desde la producción comunicacional. Dejamos en una dimensión complementaria los aportes provenientes de la historia monumental del arte o de la crítica especializada, sin olvidar que ninguna obra cultural existe por sí misma; por fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan a un sistema de posibilidades estratégicas.

Señala Benjamin que en el siglo XX las técnicas de reproducción alcanzaron un nivel de tal característica que no solo van a estar en condiciones, de ahora en más, de ser aplicadas a todas las obras de arte del pasado y de modificar de manera muy profunda su modo de influencia, sino de imponerse ellas mismas como formas originales de arte.⁴⁵ La imagen constituye para Benjamin el fenómeno originario de la historia: “una imagen es aquello donde el tiempo pasado se encuentra con el ahora en un relámpago formando una constelación”. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso.

La potencia que alcanzaron las tecnologías de la producción y reproducción en nuestra época -en que se puede reproducir casi todo- da cuenta de límites insospechables, más aún si tenemos en cuenta esta era digital. El arte ha ido perdiendo velozmente su carácter de obra única originaria, irrepetible y las nuevas tecnologías de la comunicación audiovisual han desarrollado novedades que hacen que se actualice a cada instante en diferentes soportes tecnológicos. A propósito, la puesta audiovisual (sobre vida y obra de Guastavino) propone reflexiones en este sentido, en tanto focaliza en la memoria, desde unos medios técnicos globales, para contar una historia hecha de montajes. Modos del relato contemporáneo que deben volverse críticos desde la percepción y también hacia el interior de la propia creación a fin de comprender qué visiones se juegan hoy en esta visita al pasado.

Desde las primeras acciones en la investigación y clasificación de los materiales se realizan manipulaciones y se establecen decisiones que culminan en una invención -guión, montaje, modos de percepción- que afecta el aspecto externo de la obra original y el modo de la recepción. La obra presentada construye un cierto clima de surgimiento y desarrollo de la trayectoria del artista, sin lograrlo más que como memoria hecha de retazos. La puesta comunicacional desacraliza la obra -en tanto objeto de culto- permitiendo la apropiación de alguna unicidad que transforma lo lejano en

⁴⁵ Consultar Potel, Horacio: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm



cercano. Esta intervención establece rupturas con el aspecto tradicional de la recepción propuesto por la herencia cultural y, a la vez, funda su propio punto de vista, método y técnica de producción.

Desde el documental artístico, el análisis del concepto imagen (como fotografía y/o audiovisual) solo puede abordarse desde la relación con las temporalidades. Desde esta dimensión la obra pierde su estabilidad de parámetro temporal y de condición natural en el que se mueve la historia tradicional. El audiovisual presenta un montaje de tiempos, un modo de organizar la memoria y una estética del saber. El pasado –real de las obras y de la experiencia- solo existe como decantación paradójica, como objeto diverso y pasible de seguir siendo interrogado. El documental es también –como se ha señalado- una (otra) puesta en valor que contribuye a comprender cómo intervienen unos medios y recursos en el tratamiento de las artes y cómo afectan a la reproducción y transmisión de las obras. ¿En qué medida esta puesta comunicacional ejercerá la sensibilidad e intervendrá en los sentidos de la obra?, ¿cómo jugará la significación social desde esta vista?, ¿se puede imaginar esta experiencia audiovisual como experiencia de un montaje?⁴⁶

Antecedentes

Una cierta construcción de esta experiencia artística ordena relecturas de la obra al intentar responder a las preguntas que tensionan las nociones de consagración que legitiman la idea de aura. Desacralizada la obra puede ser pensada como una creación estética que mantiene alguna ligazón con el objeto. El arte debe re-articular política y estéticamente la mirada para que la relación con las imágenes del pasado sea intensiva y problematizadora, ya que las imágenes no solo deben ser consumidas sino examinadas por la conciencia crítica. Las imágenes muestran también relaciones familiares, sociales, culturales, políticas; dan cuenta de modas, vestuarios, poses corporales y gestos. Toda imagen fotográfica (digitalizada o no) habla de lo que muestra, pero también de lo que silencia; en toda obra, fotografía e imagen anida el deseo de visibilidad y perdurabilidad.

Algunas investigaciones, antecedentes de mi tesis, contribuyen a pensar la complejidad de la relación arte / vida y comunicación. En este sentido, y en relación con la noción de obra y su resignificación ante el tiempo, tomo conceptos de la Zenia Yébenes Escardó (2009)⁴⁷, quién en línea con Didi Huberman -y a partir de crear un diálogo entre religión y arte en el siglo XX- permite pensar las re-configuraciones y tensiones que constituyen el pensamiento estético desde el concepto de anacronismo de la imagen. Es interesante conocer cómo esta autora aborda el tema de lo visible situando a la evidencia como ese algo que está ante nuestros ojos, aunque proceda de otras fuentes. Centralmente, se pregunta qué cosa es la que produce que ciertas formas de ver sean consideradas obvias, mientras otras quedan excluidas. Sus desarrollos permiten analizar prácticas en las que enmarcar, mostrar, incluir y excluir contribuye a la comprensión de lo que el arte es, como a la constitución del arte mismo. ¿Qué sentido fija el pensamiento tradicional sobre la obra de arte y cómo abrir los conceptos en procura de nuevas significatividades?

⁴⁶ Ver Memoria del documental en Anexo 1

⁴⁷ Yébenes Escardó, Zenia: “Políticas de la (in)visibilidad: lectura anacrónica y dialéctica de la controversia bizantina” en Revista Observaciones Filosóficas”
<http://www.observacionesfilosoficas.net/politicasdela visibilidad>



Andreas Huyssen⁴⁸ (2007) trabaja en su ensayo los diversos modos de visitar el pasado y reflexiona sobre la focalización contemporánea en la memoria y la temporalidad. El autor plantea que el mundo se ha ‘musealizado’ y se pregunta por el rol que jugamos en este proceso ¿cuál es el objeto de traer los diversos pasados hacia el presente y qué pone en eje el tema de unos medios (tecnológicos) en tanto vehículos de toda forma de memoria?

En mi trabajo hay una preocupación por la relación entre memoria e historia y un deseo de restitución de una experiencia artística, no como recomposición del pasado, sino como relato de resistencias y amenaza a un presente que profundiza su alienación tecnológica que, a modo de “Funes el memorioso”, quiere dar cuenta de un pasado total, inerte y sin olvidos. En este sentido, resultan productivas las nociones Huyssen en tanto proponen abrir las posibilidades de representación de lo real y sus memorias. Propone pensar en conjunto, tanto la memoria traumática (historias de vejaciones de la condición humana) como la memoria del entretenimiento en la medida en que ocupan un mismo espacio.

¿Qué es ese algo más que se pone en juego en nuestra cultura que genera ese deseo del pasado?, ¿cómo se está transformando la idea de temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas?, ¿cómo intervienen los desarrollos tecnológicos, medios de comunicación, patrones de consumo y movimiento global?

En esta sintonía de inquietudes se intenta pensar el pasado imprimiéndole una dirección distinta a la tradicional, que basa su discurso en la pérdida, y aceptar los cambios operados en las estructuras del sentimiento, de la experiencia y la percepción; en definitiva en la “expansión y estrechamiento de nuestro presente”, proceso que toca la propia construcción biográfica de quien investiga y reflexiona.

Dominique Chateau (2009)⁴⁹ pone en diálogo distintas nociones filosóficas que reflexionan sobre la relación cine - filosofía para pensar la influencia de este vínculo tanto en la teoría como en la estética del cine o el video. Investigadores como Henri Bergson, Sergei Eisenstein, Merleau Ponty y Walter Benjamín -entre otros- se preocupan por esta relación entre el ámbito de las ideas y la realización audiovisual. Nociones de Gilles Deleuze y Jacques Rancière reflexionan sobre la posibilidad de hacer del cine una experiencia filosófica y cinematográfica. Estos cruces permiten pensar la comunicación y la producción de conocimiento desde las imágenes en movimiento, desde un esfuerzo de comprensión hacia la relación arte – vida recreada en la puesta comunicacional. A propósito, Chateau retoma conceptos de Gilber Choen –Séat (1946)⁵⁰. Este autor, ya en esa época, planteaba que el hecho fílmico consistía en expresar la vida; vida del mundo o del espíritu, de la imaginación o de los seres y las cosas por medio de un sistema determinado de combinaciones de imágenes, mientras, agrega, que lo propiamente considerado hecho cinematográfico es poner en circulación -entre grupos humanos- un caudal de documentos, sensaciones, ideas y sentimientos en forma de film; desde el punto de vista del espectáculo estos dos hechos no se conciben sino asociados. Estas ideas abren un campo de investigación transdisciplinario sobre el film respecto del cual se ha considerado que el autor prefigura la semiología del cine. En este orden de ideas interesa tomar en cuenta los debates entre la semiología y las ciencias cognitivas; debates fecundos en tanto permiten pensar lo fílmico sin reducirlo al discurso en su sentido técnico – estructural o a la

⁴⁸ Huyssen, Andreas, En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, Fondo de Cultura Económica, 2007. P.19

⁴⁹ Chateau, Dominique: “La filosofía del fenómeno fílmico” en Cine y filosofía, Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 57/62.

⁵⁰ Ibíd., p. 36.



prefiguración semiológica del autor, lo que conduciría a afirmar que sólo hay un modo de significar. El film es concebido no sólo como una forma o una obra sino también como un discurso abierto siempre a nuevas resignificaciones.

La cuestión estética, en relación al cine como arte, atraviesa todo un campo problemático. Para Merleau Ponty, el film no es una sucesión de imágenes, sino una forma temporal. Esta definición deja constancia de la metamorfosis del cinematógrafo -en cine- para considerar lo que es transmitido al espectador, equivalente a la imagen y sonido. Dirá este autor que la sucesión de la imagen es superior a la suma. Analizará la superposición de dimensiones para construir la espesura sintáctica y semántica del film: la composición de imágenes (montaje) y la composición de sus secuencias. De modo que la realización aparece como estructura compleja en la que acciones y reacciones se ejercen en todo momento y cuyas leyes hay que descubrir. La teoría de la forma se extiende a la teoría del sonido, que tampoco es como la imagen, implica parámetros de ritmos, de timbre y también una verdadera composición. El objetivo del film no es hacernos conocer los hechos tal cual fueron; el sentido del film es inseparable del material incorporado a su ritmo, amalgamado en su combinatoria espacio -corporal. Según este autor, el film no se piensa, se percibe, es un arte de la conducta más que del pensamiento; la manera en que se opera nuestro estar en el mundo. Desde esta visión el cine, como lo pretende cierta mirada psicológica, nos presenta “la conciencia lanzada al mundo”. Por mi parte tomo críticamente estos aportes en tanto pareciera que esta visión del mundo se limita a la inmediatez; estaría reducida a registrar (esa conciencia) y no tendría en cuenta la complejidad semiótica.

Algunas conclusiones

Se podría haber recorrido la estética de la representación desde la perspectiva de la Disciplina Historia del arte, pensando el ensayo como preocupación de reconstrucción de la trayectoria hundida; sin embargo no fue el espíritu del trabajo. Sin negar la historia del arte (a la que apelamos para imaginar contextos y visiones), se la considera desde la teoría crítica para revisar sentidos cristalizados. En esta clave se retoman sus aportes, en tanto (ella) se permita ‘oscilar’ y ‘centellear’ sobre sí misma, a fin de no olvidar la complejidad temporal de las obras plásticas.

A propósito de la experiencia de articular producción audiovisual y ensayo, se puede decir que resultó un proceso productivo siempre en tensión entre memoria, tradición, anacronismo y limitaciones del proceso de investigación.

Desde documental y ensayo se intentó la contextualización de la obra y sus determinaciones históricas; se apuntó a desarrollar la especificidad que la caracterizó enriqueciendo el estilo *figurativo*, desde un tono y un ritmo basados en el concepto de atemporalidad y universalidad de la obra. Sin embargo, más allá del proyecto individual del pintor, la obra se percibe como producción colectiva, según las condiciones de posibilidad de cada momento histórico y según las decisiones estéticas realizadas por el artista. La obra preserva y encarna el momento utópico en una cultura reificada; da cuenta de un mundo de libertad-reconciliado que estalla en la puesta comunicacional, mostrando el no-sentido y la realidad invisible (como signo disruptivo) que anuncia visualmente algo que no conocemos. La obra se desrealiza y adquiere un clima de misterio que lo tiñe todo.

Construimos una trayectoria social y singular –situada- que enfrenta los puntos de vistas previos del receptor, desde un montaje hecho de los retazos de sus destrucciones y anacronismos, intentando mover trozos de ilusión de eternidad en medio de la muerte.



Desde la experiencia que el audiovisual comunica se advierten destellos de modernidad en el proyecto del artista: un modo particular de vivir la temporalidad por fuera del flujo regular del tiempo, solo lograble como experiencia estética.

Se comprende la experiencia (desde un guión y un montaje) que nos habla de la creencia en el poder transformador del arte, en una época en que las promesas redentoras del arte no habían sido erosionadas por las culturas consumistas ni por las exigencias de politizar el arte. Una experiencia que comunica también la utopía de la superación arte- vida impulsada por las vanguardias y compartidas por diversas visiones estéticas. Experiencia que se hace visible y comunicable al chocar contra el sentido actual del arte, cuyo paradigma perdió poder de convicción tanto en lo político como en lo estético.

En lo singular biográfico, la experiencia comunica la persistencia del deseo del artista de quedar suspendido en el tiempo, habitando el mundo de sus fantasmas, un mundo desbordado por la nostalgia y la melancolía; en esa intimidad 'replegada' en la que la pintura y la poesía son sus verdaderos amigos. En esa 'desesperación' por habitar un lugar que escapa, que huye hacia adelante, aparece el anacronismo que capta el síntoma de lo que quizás se haga visible. La imagen-bruma parece señalar un camino hacia el propio interior del artista, en tanto el artista se diluye en la obra haciéndose visible la paradoja.

Los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden, se enredan. La relación del presente con el pasado es puramente temporal. La relación del tiempo pasado con el presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada que puede aparecer en los cortes de los planos de la cinta del documental.

Las tecnologías de la comunicación, con sus memorias mediáticas no bastarán por sí mismas - en cuanto a ocupación de mayores espacios en la percepción social y política del mundo- en tanto no hagan un abordaje crítico de los modos de visitar el pasado. Esta necesidad nos lleva a pensar qué es ese 'algo más' que se pone en juego en nuestra cultura que genera ese deseo del pasado.

Si tenemos en cuenta las lentas pero tangibles transformaciones de la temporalidad que están teniendo lugar en nuestras vidas y que se producen a través de los nuevos medios tecnológicos de la comunicación, nuevos patrones de consumo y movimiento global, quizás se pueda extender la posibilidad de construcción de memorias, centralmente, desde la confianza depositada en la esfera social, como modo de resistir a la desintegración de la cohesión cultural.

Indagar en la idea (conservadora) de memoria ligada a la musealización sería productivo para considerar otro destino de la memoria que no se base en un discurso de la pérdida y que acepte los cambios operados en la estructura del sentir, la experiencia y la percepción que caracterizan nuestro presente.



Bibliografía

- Andreetto, Miguel Ángel, El periodismo de Entre Ríos, 1ª. Ed. Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2009. P.168.
<http://www.academiaperiodismo.or.ar/publicaciones/Elperiodismodeentrierios.pdf>
- Argullol, Rafael: Tres miradas sobre el arte, Destino libro, Barcelona, 1989.
- Auné, Alberto: "Olegario Víctor Andrade: Gigante de la palabra" en
<http://knol.google.com/k/olegario-v%C3%ADctor-andrade-gigante-de-la-palabra>
- Barel de Franchini, Diola (publicación colectiva) Instituto Magnasco, cien años de historia: Tributo a Diola Barel de Franchini-, CM Editores, Buenos Aires, 2006.
- Barthes, Roland: La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía), Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Beltramino, Fabián: "Crítica de la estética idealista" en <http://arje.hotusa.org/estetica3.htm>
- Potel, Horacio, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" en
http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm
- Berger, John: Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible, Árdora, Madrid, 1997.
- Bernareggi, Francisco
http://www.es/catedra_iberoamericana/publicaciones/filado/bernareggi.html
- Bourdieu, Pierre: Las reglas del arte – Génesis y estructura del campo literario-, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Brughetti, Romualdo: "Los Románticos" en Argentina en el Arte -Vol.1 Nº 8- Fascículos quincenales, Comisión Nacional Argentina para la UNESCO, Viscontea Editora, Buenos Aires.
- Bürger, Peter: Crítica de la estética idealista, Balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- Chateau, Dominique: "La filosofía del fenómeno fílmico" en Cine y filosofía, Colihue, Buenos Aires, 2009.
- Córdova Iturburu: "La pintura argentina del siglo XX", Colección Oro – Atlántida, Buenos Aires, 1958.
- Didi-Huberman, Georges: "Solo hay historia anacrónica: el montaje" en Ante el Tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes-, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- Dorfles, Gillo: El devenir de la crítica, Espasa- Calpe, Madrid, 1979.



- El Día -On line- de Gualeguaychú en <http://www.eldiadegualeguaychu.com.ar/jose-maria-colombo-un-cura-civilizador>.
- Enciclopedia argentina, Teatro, música, arte y literatura argentina, Ed. Oriente S.A., Buenos Aires, 1980.
<http://edant.clarin.com/diario/eespecialidades/Yrigoyen/textos/costum.htm>
- Ginzburg, Carlo: Tentativas, Prohistoria, Rosario, 2004.
- Giunta, Andrea, “El arte moderno en los márgenes del peronismo” en Vanguardia, internacionalismo y política – arte argentino en los años sesenta, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- Grané, Mevia: Gualeguaychú ciudad de poetas –ensayo histórico-, Ed. Del amanecer, Gualeguaychú, 1997.
- Hobsbawm, Eric: Historia del siglo XX, Crítica, Buenos Aires, 1998.
- Huyssen, Andreas: En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- López Anaya, Jorge: Arte Argentino – Cuatro siglos de historia (1600 -2000), Emecé Editores, Buenos Aires, 2005.
- Piaggio, E. Angel: “Personajes ilustres del Gualeguaychú de antaño” en Evocaciones del ayer, Ed. Rojas y Bogliacino, Gualeguaychú –E.R., 1996.
- Rivas, Gustavo: “José María Colombo” en diario El Día /on line de Gualeguaychú.
<http://www.eldiadegualeguaychu.com.ar/jose-maria-colombo-un-cura-civilizador>.
- Romanticismo literario: La literatura argentina de 1810 a 1879 en
<http://www.mflor.mx/materias/temas/romanticismo/romanticismo.htm>
- Romero, José Luis: Breve Historia de la Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- Romero Brest, Jorge: Qué es una obra de arte, Emecé, Buenos Aires, 1992.
- San Martín, María Laura: “La Pintura en la Argentina”, Claridad, Buenos Aires, 2007.
- Sarlo, Beatriz: “Buenos Aires, ciudad moderna” en Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- Williams, Raymond: Marxismo y Literatura, Península/Biblos, Barcelona, 1997.



- Yébemes Escardó, Zenia: “Políticas de la (in)visibilidad: lectura anacrónica y dialéctica de la controversia bizantina” en Revista Observaciones Filosóficas”.
<http://www.observacionesfilosóficas.net/politicasdelavisibilidad>



Memoria del documental: Arturo Gerardo Guastavino – MIRADAS

Frente al hallazgo del material documental (periodístico y fotográfico, sobre la obra del pintor Guastavino, en 2000) que posibilitó la ubicación de obras en museos y en colecciones, surgió la idea de producir una muestra de obras que otorgue mayor visibilidad a esta trayectoria. Inicialmente pensé en el Instituto “Magnasco” de Gualaguaychú como el lugar indicado para la exhibición, considerando que el artista fue oriundo de esa ciudad e inició su actividad con el aliento de esa institución. El proyecto/muestra estuvo cerca de su concreción, pero luego quedó atrapado en una red de “imposibilidades” burocráticas y financieras que sumieron en el fracaso esta tentativa. Sin embargo, esta palabra –tentativa- será clave en tanto seguirá palpitando en mi propio imaginario.

A propósito de la palabra tentativa, la experiencia previa acumulada dio lugar a un estado de cuestiones (entre saberes contruidos y ejercicios de la memoria) que permitió pensar alternativas (un tiempo después) ante el encuentro con realizadores audiovisuales pertenecientes al grupo santafesino Cienvolando¹. Así fue que a mediados de 2009 comenzamos a trabajar con Cettour en la realización del documental sobre Guastavino.

Consideramos el material periodístico y fotográfico, vimos las chances de realizar entrevistas, e iniciamos la escritura provisoria de un guión. El trabajo –previo- de investigación, clasificación y selección de materiales etc. había allanado el camino hacia la elaboración de un plan, de caras al establecimiento de estrategias: decisiones técnicas, estéticas y éticas para concretar cierto rescate desde los lenguajes audiovisuales.

El guión amplio, los replanteos permanentes y la tensión entre dificultades y logros contribuyeron a la articulación de escenarios o núcleos temáticos, desde un delgado hilo conductor que describe prácticas, presenta imágenes (de obras), textos y audio en un intento por desacralizar la obra. Esta creación audiovisual se realizó desde las posibilidades y limitaciones materiales y temporales de sus hacedores: a pulmón y lentamente. No obstante, estas circunstancias fueron capitalizadas en comprensiones y aprendizajes hacia el interior de la puesta comunicacional y hacia nuevos proyectos audiovisuales.

El documental pone en juego un relato fragmentario que da cuenta de aspectos significativos de la relación arte- vida, saltando entre elipsis temporales. A veces, los olvidos o ausencias de información plantearon retrocesos y búsquedas de nuevos recursos artísticos y técnicos que establezcan conectores verosímiles para dar sentido a la historia. Por ejemplo, se apeló a los usos de la voz en off ante la falta de relatos que resuelvan tramos descriptivos en la vida del pintor, con unidad y coherencia. Es verdad, que ciertas soluciones técnicas a veces no fueron las más apropiadas, en tanto la emergencia obligó a realizar jerarquizaciones entre calidad y contenido quedando relegada la calidad. Sin embargo, esta experiencia nos permitió reflexionar sobre el concepto de planificación, la actitud de alerta ante las dificultades y la necesidad de reajustes permanentes.

Finalmente, dejo en claro que mi intervención en el audiovisual estuvo ligada a las actividades de investigación, entrevistas, selección de imágenes de obras y control del guión hasta

¹ CIENVOLANDO es un grupo independiente que trabaja en el campo de la realización audiovisual desde hace años, particularmente dedicado a rescatar protagonistas o hechos de la cultura local. Su característica es que reúne a integrantes con diferente formación que comparten los espacios de docencia e investigación con la realización propiamente dicha, cuya estructura es flexible modificándose los nombres que lo integran de acuerdo a la naturaleza de cada proyecto. Sus miembros fundadores y estables son Alicia Acosta (Prof. en Artes Visuales), Teresita Cherry (Prof. de Historia y Técnica en Producción de Cine y Video) y José Cettour (Fotógrafo y Técnico en Medios Audiovisuales)



la edición definitiva. Tampoco se puede hablar de modo tan tajante sobre la separación de actividades y límites en la participación de estos realizadores, por lo que podemos afirmar que las decisiones globales fueron compartidas. Sin embargo, quiero destacar que sin la capacidad profesional de Cettour y las contribuciones críticas de las integrantes del grupo Cienvolando (Cherry y Acosta), no habría sido posible la elaboración de este documental.



Entrevista a Egon Paul Hoffmann/2009 - discípulo de Guastavino (Material en bruto)

Por Diana Guastavino

-Cuénteme esas fotos...

-Cerca de lo de Guastavino había un matrimonio; ella era pintora y se llamaba Mercedes Amigo; él Corradi Campos, eran muy amigos de Arturo Guastavino y vivían a una cuadra. Estas fotos son durante una muestra de ella, sería en los años '60, posiblemente, ella era una muy buena pintora; ambos murieron; ella murió joven y él al poco tiempo.

-¿Esto (vista de otra foto) ocurre en una galería?

-Sí, la misma galería..., acá estoy con Carlos Guastavino, creo que en Ciudad Jardín; sí, alrededor del '60 o '61 (...) Bueno, estas son fotos de aquel tiempo; quiere decir que ya tienen 50 años. Era un tiempo en que íbamos mucho a las exposiciones con Guastavino; una vez a la semana íbamos a ver muestras, o era el premio Palanza o el Salón Nacional o la exposición de algún amigo, pero siempre salíamos... Él estaba muy informado de lo que pasaba en Buenos Aires. Yo conocí a una familia que eran amigos de él y vivían a una cuadra y como sabían que yo pintaba me presentaron a Guastavino, sería el año '54 durante la Revolución..., en ese tiempo cuando cae Perón. Y Guastavino estaba trabajando en Ezeiza donde hizo - como en el Congreso- una serie de murales. Recuerdo que un jeep lo venía a buscar en las mañanas y lo traía de vuelta a la tarde. Él trabajaba en el Ministerio de Obras Públicas y como sabían de qué pintor se trataba lo hicieron ir a trabajar a Ezeiza. Vale decir que trabajó gratis prácticamente, porque con el sueldo que tenía de jefe de biblioteca pintó los murales. Así lo hizo en el Congreso y así lo hizo en Ezeiza. A otros pintores les ocurría lo mismo, por ej. (Antonio) Pibernat y a (Gastón) Jarry, ambos trabajaban en el Ministerio de Obra Públicas y de vez en cuando hacían un trabajo que, por supuesto, nadie les pagaba. Así conocí a Guastavino en aquellos tiempos de revoluciones y de golpes de estado, y me pidió ver lo que hacía yo; le llevé algunas cosas, las vio con su mujer, María. Ella encontraba la pintura poética, recuerdo. Ella tenía muy buen ojo para definir a los pintores y como no era una pintura agresiva (la de Hoffman) coincidía bastante con él (con A.G.) en la imagen. Después empecé a frecuentarlo..., se hacían reuniones, mirábamos pintura, íbamos a muestras..., como yo vivía cerca. Hasta que la muerte de María -que fue en abril del '58- y dónde Guastavino ya sintiéndose muy solo, porque su hijo Carlos se había quedado en Buenos Aires viviendo y venía poco, me pidió que lo acompañara para compartir soledad. Y así hice.

-Era usted muy joven...

-Tendría 23 o 24 años en esa época.

-Prácticamente se formó al lado de Guastavino...

-Sí, sí, yo no trabajé con ningún otro maestro... yo había visto pintura, sabía de pintura (...), pero con esa cosa intuitiva que tenía de alumno de primaria. Me llamaban de grados superiores, en las fiestas patrias, para decorar los pizarrones; entonces tenía que hacer Cruce de los Andes, Declaraciones de Independencia, 25 de Mayo donde se decoraban los pizarrones, así quedaban una semana... yo lo hacía de forma intuitiva porque el dibujo siempre me gustó.

-Buenos comienzos...



-Sí, puede decirse que sí. Y después con una prima, con 17 años, en La Pampa, había ido a visitarla durante unas vacaciones; ella estaba tomando unas clases, esas clases que dan en los pueblos, tenía óleos y me insistió para que empezara a pintar con óleos. Esto fue en el año '47. Y ahí empecé. Ella me mostró como se hacía, cómo se mezclaban los colores..., de todos modos yo había vivido en una casa donde había un pintor y había encontrado tubos de óleo, siempre me atrajo el misterio de la pintura.

-¿Qué encontró usted en Guastavino para quedarse a su lado?

-Sentí una gran empatía con él. Era apasionante la forma en que conversaba, capturaba la atención. Tenía muchísimas historias... él me contaba de sus principios. Él viene a Buenos Aires de GUALEGUAYCHÚ en el año '27, durante una época de una gran depresión que hay en todo el mundo, después está la caída de la bolsa de Nueva York en el '29. Y me contaba de las miserias que pasaban los habitantes de Buenos Aires. Daba como ej. aquellas colas que se hacían en Retiro, en la zona del puerto donde por 5 ctvo. uno tenía el derecho a meter el tenedor en una olla - aparte del plato de sopa que les daban- una sola pasada y pescar algo si tenía suerte. Guastavino vivía en una pensión en aquel tiempo y trabajaba para el diario Crítica, especialmente, y otras publicaciones como El Hogar y revistas de ese tipo, haciendo caricaturas de tipo político y de tipo satírico sobre cosas del momento, como se acostumbraba, por las que me comentó cobraba \$ 5 por caricatura. Y me decía que, generalmente, cobraba los fines de semana y podía salir y comer afuera. Tenía sus gastos cubiertos con una caricatura, hasta que después entra en el Ministerio de Obras Públicas.

Otro detalle es que él comparte, durante un tiempo, la pensión con Roberto Arlt, quién después de muerto se transforma en uno de los mejores escritores argentinos (...) Incluso me contaba que en un momento (Arlt) estaba pasando un mal estado financiero y Guastavino le consigue un trabajo en el diario, una colaboración...

Y así transcurre la vida de Guastavino hasta que llega a ser Jefe de la Biblioteca en Obras Públicas donde luego se jubila. Ya venía con la intención de la pintura y la escultura. Él, verdaderamente, empieza como escultor. Hay obra que tengo por ahí, en catálogo, era muy buen escultor; después deriva hacia la pintura. Era una costumbre también, de determinados pintores, de hacer ambas cosas, pero generalmente terminan decidiéndose por una. La escultura es una carrera muy corta en la Argentina; hay muy pocos escultores y, a parte, no hay un gran aprecio a esa rama del arte, por lo menos en aquel tiempo. Guastavino empieza a participar en Salones principalmente, se hace de grupos de amigos, visita galerías, se asocia a los pintores jóvenes y forma como los Amigos del Arte, integra círculos y empieza a figurar como un pintor prometedor, ya que en el '38 / '40 comienza a ganar premios. Figura en Salones del interior: Tandil, Mendoza, Salta, Salón Nacional y, por último, integra jurados. Participa muchas veces como jurado por los expositores o por los ministerios. En aquel tiempo los Salones Nacionales eran organizados por el Ministerio de Educación; parte del jurado era elegida por el Ministerio y parte por los expositores, y Guastavino participaba generalmente por los expositores. Así se hace de un nombre y de una reputación buena, ya que era verdaderamente muy serio y muy exigente consigo mismo y con los demás. La pintura que hace es poética; primero es poeta y después pintor, siempre lo fue. Su pintura es una pintura sensible y así hace toda su vida, manteniendo una sensibilidad innata en él; era un gran orador y un gran cuentista. Apasionaba. La gente podía quedarse horas escuchándolo porque no es común entre los pintores..., yo conozco muchos pintores que eran totalmente inexpresivos. De todos modos, lo importante es que sepan pintar, no que sepan hablar y Guastavino tenía ambas cosas: hablaba, era un gran orador, un gran cuentista y era un buen pintor.



-¿Cuál era su círculo de influencias?

-Él tenía amigos... conocía a todos los pintores y se daba con todos. En el mismo trabajo tenía a Pibernat y a Harry, trabajaban en el Ministerio de Obras Públicas, en otras secciones; ellos estaban en arquitectura, diseño, y Guastavino era Jefe de Biblioteca, pero él era amigo de muchos pintores. El pintor Montero, un gran amigo de él; Rossi, pintor boquense, que llegué a conocer porque venía a veces a visitarlo.

-¿Realizaban encuentros?

-Venían a visitarlo cuando él ya vive en Ciudad Jardín, El Palomar; o si no, él se reunía o se encontraba con ellos. Por ej., otro gran amigo y coterráneo era el pintor Quirós; se encontraban en Vicente López, los sábados, allí se hacía una especie de peña donde se reunían y tomaban el té a la tarde. Eso era una vez a la semana. Él era muy amigo de Quirós, este era de Gualeguay y Guastavino de Gualeguaychú.

-¿Intercambiaban opiniones sobre arte?

-Sí, por supuesto, Quirós era mayor que Guastavino, pero lo respetaba mucho; incluso llegó a pintarlo. Hay un cuadro en Santa Fe, Premio Nacional, creo. Quirós era un pintor con una cohorte de pintores que lo rodeaban, muy respetado, por la edad y la trayectoria en Europa, en Canadá, en Argentina, con sus famosos gauchos (...). Esos gauchos, él nunca los quiso vender, quiso que permanecieran en el país; hubo muchos intentos de que se los compraran en el exterior... Quirós los dona al Museo Nacional de Bellas Artes con la condición de que estén colgados. Durante el reinado, en el MNBA, de Jorge Romero Brest, que era una especie de dictadorzuelo caprichoso, que dirigía los destinos de la pintura en ese tiempo, se hace cargo de la donación de Quirós, pero no la cuelga. Quirós permanece ensotonado durante muchos años dada una característica que tenía Quirós, que era peronista..., y caído Perón el hecho de las ideas influía mucho en ciertas decisiones... Ahora están colgados los cuadros de Quirós, y Romero Brest y Quirós ya no están.

- Usted comentaba de la admiración de Guastavino por Bonnard...

-Entre las admiraciones de Guastavino, que las había muchas, Velásquez..., él nunca viajó al exterior, pero estaba muy informado y tenía muchísima documentación, había sido bibliotecario y sabía mucho de libros, estaba al tanto de todo y leía muchísimo, sabía de todo..., todo lo que ocurría en Europa. Aparte, en esa época, en los '30 hacían muestras en Buenos Aires, importantísimas. Por ej., yo tengo un catálogo de un pintor que Guastavino admiraba: Bonnard!! Deliraba cuando sentía: ¡Bonnard!! Así tengo un catálogo del año '35, de la galería Müller, que trae una exposición de Picasso -que no sé si muchos saben que ocurrió-, donde figura el cuadro de un joven desnudo junto a un caballo (que se vendió a cifras siderales), estuvo en Buenos Aires, y así desfilaron muchísimos pintores por esa galería, y después Van Riel, Wildestein -que eran galerías que traían pintores importantes- y Guastavino, que era un apasionado, no se perdía ninguna de ellas, por ejemplo sentía grandes admiraciones por pintores de ese tipo, siempre figurativos, aunque tenía el juicio pronto para la pintura abstracta... hemos hablado mucho de eso. Él era un pintor figurativo.

- Se relacionaba con los modernos...

-Sí, completamente. Guastavino era abierto a todas las expresiones; era muy curioso y se sorprendía, tenía ese don y le interesaban mucho los jóvenes. Por ej., De Ferrari, que era muy amigo de él, era muy buen profesor que dejó una cantidad de discípulos muy grande, entre ellos un grupo que se llamó 'Grupo del Sur' que lo integraban Carreño, Linares, Pérez Román, Morón y Cañas. Creo que Cañas es el único que vive todavía. Y este grupo había conseguido en préstamo, de una fábrica



abandonada, una gran barraca en Barraca, precisamente, donde trabajaban todos juntos. Cada uno tenía su sector, y se había transformado en un pequeño círculo de pintura que en un tiempo causó una pequeña revolución en Buenos Aires, como una corriente estética derivada del informalismo. El informalismo es una escuela que en los '60 dejó algo muy interesante; por ej., uno que me llamó mucho la atención, que no integraba el grupo, que ganó el premio de Reader, con un tríptico enorme, se llamaba Mario Pucciarelli, era un informalista que prometía mucho... después se fue a Europa. Y en cuanto al Grupo del Sur, una cosa que lo destacó fue que en esa época, creo que estaba Frondizi en el gobierno, vino André Malroux y uno de los lugares que visitó fue el barracón en que trabajaba este grupo, porque ya sabía de ellos; esto les dio un espaldarazo a estos jóvenes... después se separaron; uno fue a Tucumán, otros fueron haciendo sus obras solos, y como todo grupo se termina separando.

-¿Qué tipo de contacto tenía Guastavino con ese grupo?

-Como Guastavino era muy amigo de De Ferrari, que había sido uno de los profesores de los muchachos estos, los visitaba. De Ferrari participó también en una muestra mía (por ahí tengo fotos) donde vino a verme. Era un hombre muy cordial, se lo respetaba mucho por su opinión, buen pintor, hay muestras de eso; era como que ambos tenían la misma edad, creo. Los otros conocen a Guastavino, no sé si por medio de De Ferrari, pero los visitaban en esa época. Guastavino no se perdía exposición de ellos porque hacían una pintura... un informalismo, incluso, que podía llegar definirse como poético, a pesar de que eran prácticamente (las pinturas) abstractas. Las pinturas eran muy sensibles y Guastavino penetraba allí; el juicio de él era muy valorado por ellos a pesar de que había una gran diferencia de edad, yo creo que andarían en los veinte y tantos años, por los 27, 28 años y Guastavino ya pasaba los 60. Pero tenía una trayectoria de premios y aparte de conducta y de opinión muy respetada; sabía hablar muy bien, criticaba también sin ningún temor. A mí me requería la opinión, cuando iba al taller, a veces me ponía a prueba a ver si encontraba alguna cosa que quisiera corregir... a él le gustaba lo que yo hacía.

- Era muy receptivo...

-Completamente... Yo hacía una pintura, que a veces vuelvo a esos temas, era una pintura en la que flotaban como improntas minerales, superficies de imágenes en la piedra, como hallazgos de animales prehistóricos, peces extraños con muy poca materia..., y a Guastavino le gustaba mucho esa imagen. Tuve buena crítica de críticos (...) Guastavino veía mi pintura, sabía de qué se trataba y a veces intercambiábamos opiniones. Yo usaba una gama de dorados y de ocre que a él le encantaban...; él se manejó mucho con esa gama, tenía un gran dominio del color, pero era muy económico en el uso de la pintura, es una de las cosas que el pintor tiene que hacer. Es decir, él repetía cosas que ya venían del renacimiento: "De lo menos lo más"; "Eliminar, atenuar, exaltar" y después otra frase que creo es de Leonardo, que decía: "Sólo cuando logres confundir a los de tu propio oficio tu obra tendrá perennidad" Y pensándolo, con el tiempo, uno se da cuenta de que es una gran verdad. Harry decía al final de su vida que "llega un momento en que el pintor sólo puede hablar con otro pintor"; vale decir que el interlocutor no puede ser otra persona que otro pintor, alguien de su propio oficio. Claro, lo ideal es confundirlo, es como un juego. Todo depende de cada uno, es como un "toma y daca" dentro de la pintura, uno le saca al otro. Nadie inventó la pintura; viene cada uno con influencias..., yo lo reconozco. Ahora, se trata de recibir las influencias. Hay un dicho que dice: "Si uno copia a uno es un plagio y si copia a todos es un genio"; ahora, depende cómo se aplique eso ¿no? No se puede vivir copiando. Las influencias se incorporan a uno como las influencias que uno tiene de apellido, creo que es así...



-¿Qué es el arte para Arturo Guastavino?

-Él decía que vivíamos los pintores en un mundo fantasmal. Él, que era un solitario, de última, ya que María estaba sólo en su casa y trabajaba hasta durante la noche a veces, incluso se atendía a sí mismo..., yo, generalmente dormía en el taller, cenábamos a la noche...Yo iba, cocinaba, pero durante el día tenía mi trabajo..., incluso llegué a trasladar un caballete y así compartir el trabajo con él. Pero la idea de la pintura es..., uno verdaderamente trasmite..., hace visible lo invisible. Esa es una de las definiciones que se podría dar como pintor, y lo que se destaca en la obra es siempre la individualidad del pintor. Así que vale decir, que por más influencias que uno tenga uno tiene que agregar la de uno que es la definitiva. Vale decir la más importante para definir el rumbo que uno se ha impuesto. Por ej. a las influencias podríamos definirlas como las corrientes navegando, pero el timón lo tiene que llevar uno. Y también ocurre, como decía Guastavino, que 'vivimos en un mundo fantasmal', uno tiene que ser el primer sorprendido de lo que está haciendo, porque de última uno tampoco es el responsable de todo. Hay una mano, yo creo en eso, que uno no controla, es decir hay algo mágico sin llegar al ocultismo. Estoy hablando de algo que posiblemente es lo que mantiene vivo el interés en la pintura, como si fueran duendes que se aparecen y lo guían (al pintor), su propio duende. Yo creo que él creía en eso, tanto que pintaba duendes y personajes así de fantasía como ángeles, presencias. Él se influía mucho de ese tipo de imágenes, ideas... Bueno, él sigue trabajando, sigue participando, ya a lo último no tanto porque se exigía mucho, borraba mucho, volvía a pintar, era muy reacio a exponer.

-Qué motivaciones...

-Porque se exigía y prefería no mostrar a mostrar algo con lo que no estuviera satisfecho. Pienso que trataba de alcanzar eso que huía adelante, que queremos hacer todos. Hay algo que va huyendo siempre adelante nuestro y es esa causa que estamos buscando siempre y, creo, que él también. A veces llegaba yo de noche y lo encontraba luchando con alguna tela, despeinado, de espalada, con los tiradores, hablando sólo..., lo recuerdo así..., el taller era muy cálido y poblado de fantasmas. Le gustaban mucho las telas, los brocados, los brillos en la oscuridad, los reflejos y se manejaba mucho con esa cosa de materia rica, influido posiblemente por la pintura española, por esas cosas que - ¡lástima!- no llegó a ver, pero desde las publicaciones esas cosas lo han tocado mucho. A parte ha visto en Buenos Aires las muestras que venían. Venían muestras muy importantes cosa que ahora no ocurre.

-¿Qué llegó a ver?

-En los '30, Buenos Aires, culturalmente fue más importante que ahora, aunque no parezca. Buenos Aires, a principio de siglo XX..., no nos olvidemos de Colivadino, de De La Cárcova, Schiafino, Fader y este pintor que vivió oculto (del que yo restauré un par de cosas): Ripamonte!! Era un pintor que en los últimos años vivía en Ballester, en una casa de dos pisos siempre cerrada, muy amigo de Quirós, de la misma edad y del mismo tiempo. Ripamonte era un gran pintor también.

-Dice usted que él no llegó a conocer la pintura española...

La llegó a conocer en cuanto pintura que venía como la conozco yo por leer libros de arte y verla proyectada, por ej., pero él no viajó nunca. Sabía muy bien qué cuadros estaban en El Prado y cómo estaban colgados. Él corrigió a varios (artistas) en mi presencia; a gente que venía de Europa y que generalmente..., pero bueno (...) La pintura para él era su vida -mejor dicho- la poesía era la vida y la pintura se incorporaba a la poesía. Por eso hacía la pintura que hacía. Así se mantuvo en cierto modo al margen y, en cierta medida por su mismo carácter, ignorado (...) El gran escándalo, según leo, no porque lo haya conocido, se produce en los '30 con la exposición de Pettoruti, (...), después



(Pettoruti) termina siendo uno de los pintores más cotizados de la Argentina. Pero, en general, yo creo que la pintura no está vista como lo que se merece, cualquiera pinta como cualquiera canta; y verdaderamente no pinta el que quiere sino el que sabe. Yo hablo de la pintura de caballete que ya está, posiblemente, condenada a desaparecer, a lo mejor, no sé. Se ha decretado muchas veces la muerte de la pintura. Luis Felipe Noé, que es un pintor de la nueva figuración en un momento decretó la muerte de la pintura, puso un bar, ahí en la city, trabajó unos años y después la resucitó y volvió a pintar, ahora veo que está pintando otra vez. Es decir que hay magos que decretan cosas, con un simple movimiento matan a la pintura y después la reviven; verdaderamente bíblico ¿no? La pintura responde a un trabajo individual, silencioso y el pintor, creo, que si es pintor, ese es su trabajo. No tanto el hecho de figurar... y lo social, lo que viene alrededor, (sobre eso) creo que tienen que hacer los que compran los cuadros. Como decía Guastavino: "Muchos hacen como el grajo de la fábula, se visten con las plumas del pavo real – y agregaba- y yo no estoy dispuesto a hacerlo".

-En su pintura hay algo de la sensibilidad de su maestro...

-Por supuesto que sí, yo siempre estoy controlado por sobre el hombro por la mirada de Guastavino. Cuando trabajo, incluso hablo como él cuando estoy solo y arrastro los pies por el taller es como si estuviera con él. Por ej., siempre lo imitaba..., lo he llegado a llamar por teléfono a Carlos (el hijo) como si fuera él y él se confundía y creía que estaba hablando con su padre; imitaba la voz de él, lo retaba... y Carlos un rato dudaba, no estaba seguro de si estaba hablando con el padre o conmigo. Él (Guastavino) lo sabía y se reía.

-Incluso la ironía...

-Sí, pero yo repito cosas que aprendí de él. Pero, siempre digo: "Como dijo mi maestro", porque a veces digo Guastavino y creen que estoy hablando del músico. A parte, la culpa es de él de que no lo conocieran tanto. Así y todo tuvo su época buena de los 40 a los 50, tuvo premios y era un hombre considerado, incluso por sus iguales, los pintores lo respetaban mucho y era un maestro... Le dan el título de profesor ya de grande, porque él no era un profesor egresado; él era un intuitivo, pero después de grande recibe el título de profesor en pintura, cuando yo estaba viviendo con él, cuando compartíamos el taller.

-En los `60 y en los `70 sigue exponiendo...

-Sí, hizo alguna exposición en Mar del Plata, en Martínez... siempre tenía obras en la Galería Argentina, donde había una serie de pintores como (Gastón) Harry, como Aidelman, Lococo, esa gente que exponían ahí, que eran los pintores tradicionales argentinos; una galería que después cerró. Él se exigía demasiado, no se puede comparar ahora... sé de un pintor que hacía un cuadro por año, pero tampoco se puede llegar a eso en este tiempo. De todos modos pienso que si el pintor se exige está bien. Es la elección y es lo único que uno sabe hacer... creo que está bien

-¿Cómo es el tema del "fragmento" en la pintura?

-En una época se puso de moda el trozo de pintura. Ocurría que un pintor, equis, pintaba una obra, Guastavino incluso lo hizo; yo se lo vi hacer. Mientras la obra no le interesaba en su totalidad, sí había algo que le llamaba la atención, incluso a otros pintores, comentaban en una muestra: "Qué trozo de pintura", un sector del cuadro. Y eso era muy valorado, porque verdaderamente era una zona del cuadro que era un hallazgo. ¿Y qué ocurría entonces? Ese trozo de pintura, generalmente, el pintor lo fragmentaba. Así que cortaba ese sector y lo enmarcaba, y hacía confundir al espectador, al que no estaba en el mundo de la pintura, porque como confluían, a veces, en ese trozo de pintura líneas que no existían, sino que venían de afuera, ya estaban eliminadas del tema. Confundía porque



costaba saberse cómo podía llegarse a eso. Lo que ocurría es que era un fragmento de una obra mayor. Así con tantas historias, Guastavino contaba una muy linda...,era cuando los maestros se reunían periódicamente con el grupo de amigos, de pintores ya consagrados; uno invitaba al taller al grupo para una ceremonia -que no sé cuánto tiempo habrá durado- al terminar una obra muy importante y procedía a la firma de la obra delante de los amigos. Esto servía de excusa para tomar unos tragos, se hacía una mesa, se hacía un té, se conversaba mucho y al final el pintor descubría la tela y procedía delante de los invitados a firmarla. Era una especie de botadura, a veces pienso, era como botar un barco... claro, era otro tiempo, era un tiempo elegante donde la pintura tenía otra medida y esa permanece.

-¿Conoce alguna pintura en la que Guastavino haya definido el fragmento?

-No podría definir ahora una en especial, había sectores en los que me decía: "Hoffmann, esto me gusta mucho". Ahora, yo sé que él lo había hecho, había fragmentado. Yo siempre trabajaba..., había una cuestión de respeto en cuanto a no mirar ciertas cosas por más confianza que nos tuviéramos y nos contáramos las cosas, incluso cosas que han sucedido a diario de las que él me confió cosas que ni Carlos (el hijo) sabía. Cuando ocurrían cosas así yo ni quería saberlo. Vale decir que si él sabía algo yo quería sorprenderme. Así que, yo no quería saber todo. Como él decía: "Sabedor de todo" (...) Tantas cosas me contó de la juventud, del río, cuando deportan a un uruguayo... el recuerdo de las aventuras, las experiencias, cosas de ese pueblo que deben pasar en todos los pueblos... Yo he vivido en pueblos también y él las contaba muy bien. Yo trataba de no ser 'sabedor de todo', de ciertas cosas no saberlas. Incluso por ej., no quiero saber cómo se hace una determinada comida, prefiero mantener el secreto y que la comida me siga gustando..., no saber tanto, por ej., nunca miro los trucos cinematográficos; sé cómo se hacen muchos de ellos, pero no quiero saberlo. No quiero estar en el cine pensando que detrás de la cámara hay 70 técnicos y operarios trabajado, yo no lo quiero; lo que ellos me ofrecen es la obra, no cómo se hace, vale decir la cocina.

-Pero- sí- usted conocía de la cocina de la pintura...

-Y de la cocina verdadera, que es lo que yo hacía los fines de semana cuando Carlos venía a comer. Y entonces comíamos y nos quedábamos conversando toda la noche, Carlos tenía una gran resistencia nocturna... Carlos se quedaba toda la noche hablando conmigo, y eran noches de invierno y bajábamos botellas, fumábamos mucho y hablábamos de todos los temas, nos reíamos muchísimo. Era una época muy linda... una época lindísima!! Al final Guastavino se iba a dormir, ya agotado, mientras nosotros seguíamos hablando del humo en la cocina dentro del humo, en una neblina de tabaco riéndonos y contando cosas. Era un tiempo..., hace casi 60 años.



Reseña biográfica realizada por el artista

Lugar y fecha de nacimiento:

Gualeguaychú (Entre Ríos) Rep. Argentina. 14 de Octubre de 1897.-

Estudios cursados y títulos obtenidos:

Profesor de dibujo por exámenes libres rendidos en 1939 en la Escuela Nacional de Artes Decorativas "Prilidiano Pueyrredón", Bs.As.

Concurrencia a Salones oficiales, indicando cuáles y fechas:

He concurrido al Salón Nacional de Bellas Artes como escultor, desde 1927 a 1931; y como pintor desde éste último año, con algunas interrupciones hasta 1951. Luego excepción hecha en 1958 (Salón Nacional) y 1957 (Salón de Santa Fe), no he concurrido más a ningún Salón colectivo, ya sea nacional o provincial. Agrego que anteriormente y por varios años he concurrido a salones del interior: Santa Fe, La Plata, Rosario, Tandil, Pergamino, Córdoba, Mar del Plata, Paraná, Bahía Blanca, etc.

Otras exposiciones de conjunto

He figurado con obras en innumerables muestras colectivas realizadas en Capital Federal, en el interior y en el exterior del país, auspiciadas por entidades plásticas y organismos oficiales, a saber: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Club de Amigos del Libro, Comisiones Oficiales Organizadoras de muestras en el exterior: para los EE.UU de Norteamérica, París, países latinoamericanos como Brasil, Chile, Perú etc. En 1939, en la exposición internacional realizada en Nueva York y en la realizada ese mismo año en el Fine Arts Museum of Richmond (Virginia) fue seleccionado mi cuadro **"Paisajes de Buenos Aires"** por la Federación de Artistas Americanos, para figurar en la Exposición de Artistas Argentinos en gira durante dos años a través de las capitales de los principales Estados norteamericanos.

He figurado -así mismo- en las muestras **"50 años de Arte Argentino"** y **"150 años de arte argentino"**, ambas realizadas en el Museo de Bellas Artes en los años 1951 y 1961 respectivamente. Participé también en la II Bienal Hispanoamericana de Arte realizada en La Habana (Cuba), habiendo sido seleccionada mi obra **Fiesta**, para formar parte de un conjunto de 90 obras que recorrieron las capitales de diversos países de América Latina.

Exposiciones en salones nacionales y provinciales (realizadas luego de un largo retraimiento, del que hago mención anteriormente)

- **Galería Rioboo-Nueva**, octubre a noviembre de 1964 con los pintores: Diomedes y De Ferraris.
- **Galería Ismos**, año 1967 con los artistas plásticos: Pacenza, Miraglia, De Ferraris.
- **Galería Rosendo** (Inauguración), con los pintores: Mónaco, Luis Barragán, Castaña, March, Otero y Pastorello
- **Galería de las Artes**, con diversos pintores.

Exposiciones personales:

- **"Mercado de Arte (1965)**, auspiciado por la Dirección de cultura de la Municipalidad de la Capital Federal, llevadas a cabo en los tranvías instalados en los jardines de la Recoleta.



- **Galería “Javier”**, del 13 al 31 de agosto de 1968.
- **Galería “Austral”** (La Plata) desde el 26 de octubre al 8 de noviembre de 1968.
- **Galería “Solla”** (Mar del Plata) desde el 26 de enero al 8 de febrero de 1968.

A excepción hecha del Salón de Salta, de 1957 y del Salón Nacional de 1958, dejé de concurrir a partir de 1951 a todos los Salones nacionales y provinciales del país.



Recompensas y premios obtenidos

(Registro realizado por el artista)

- **Salón Nacional de Bellas Artes, 1931.** Premio Estímulo. Obra: **“Bodegón”** (patrimonio del I. “Magnasco”)
- **Salón Nacional de Bellas Artes, 1934.** Premio Estímulo. Obra: **“Composición”**
- **Salón Nacional de Bellas Artes, 1939.** Tercer Premio Comisión Nacional de Cultura. Obra: **“Autorretrato”**
- **Salón Municipal “Manuel Belgrano”, de Pergamino, 1939.** Tercer Premio Adquisición. Obra: **“Rincón”** (óleo)
- **Salón Nacional de Bellas Artes, 1941.** Tercer Premio Nacional. Obra: **“Retrato de Carlos Alberto”**
- **Salón Nacional de Bellas Artes, 1942.** Premio “Eduardo Sívori”. Obra: **“Retrato”**
- **Salón Municipal de Córdoba, 1941.** Segundo Premio Adquisición. Obra: **“Retrato de mi hijo”** (óleo)
- **Salón Municipal de Bellas Artes de Rosario, 1944.** Premio: “Dr. Nicolás Avellaneda”. Obra: **“Bruma de Plata”** (óleo).
- **Salón Municipal de Bellas Artes de Capital Federal, 1947.** Segundo Premio Adquisición. Obra: **“Myriam”** (óleo)
- **Salón de Bellas Artes de Mar del Plata, 1947.** Segundo Premio Adquisición. Obra: **“Lluvia en Salta”** (óleo).
- **Salón de Bellas Artes de Mar del Plata, 1949.** Premio Estímulo. Obra: **“Flores”** (óleo)
- **Salón de Bellas Artes Dirección de Parques Nacionales, 1949.** Tercer Premio Adquisición. Obra: **“Altiplano”** (óleo)
- **Salón de Bellas Artes de Santa Fe, 1951.** Premio Academia Provincial. Obra: **“Figura”** (óleo)
- **Salón Provincial de Bellas Artes de La Plata, 1951.** Primer Premio Adquisición. Obra: **“La mesa iluminada”** (óleo)
- **Salón de Bellas Artes de Santa Fe “Rosa Galisteo de Rodríguez”,** Premio Adquisición “Dr. Silverstein” Obra: **“Eloísa”** (óleo)



Opinión crítica sobre la obra de Arturo Guastavino/2009

Por Jorge M. Taverna Irigoyen

La obra de Arturo Gerardo Guastavino posee una impronta propia, dentro de la pintura argentina de la primera mitad del siglo XX. Es ante todo una pintura sensible, intimista, que indaga en ciertos valores de la materia y el color que hacen a *lo sensorial*. Es en sí una pintura de atmósferas, de gamas ensordinadas, de movimientos sugeridos, que restan la linealidad de contornos y generan climas perceptuales de asociaciones.

Ciertas *auras* del lejano Carriés y de los más actuales Bonnard y Vuillard, flotan en sus composiciones de interior, en algunos retratos, naturalezas muertas y desnudos. Es la forma que -sin deshacerse morfológicamente- se desdibuja y genera evanescencias matéricas. Y también es el tema que, sin perder predicamento visual, se yergue en la condición de *motivo plástico*, para que los valores se fortalezcan.

Guastavino es pintor figurativo, sin duda, que busca que las formas salgan de su mediatez representativa. Que puedan *ser aéreas* y, sin descalificar su quantum simbólico, recreen otro trasfondo poético o metafórico. Otra idealidad, al fin.

Pintor de buena formación académica, su obra puede ligarse a los tiempos de Alberto Trabucco, de Alcides Gubellini, de Miguel Carlos Victorica, de Marcos Tiglio, de Lorenzo Gigli. Tiempos de sana bohemia creadora, en que pintar un lienzo *con todas las de la ley* equivalía a replantearse lecciones de rigor. Tiempos, también, en que la condición de artista equivalía doblemente a un honor y a un compromiso social.

Guastavino -que comenzó a frecuentar el Salón Nacional hacia 1930, después de haber asistido a la Prilidiano Pueyrredón como alumno libre- siguió caminos de libertad y sana autocrítica. Pintó paisajes con sensible factura y retratos de sugerentes atmósferas cromáticas. Dibujante dotado, la escultura no fue ajena a su formación, como asimismo algunos murales de original solución revelaron su versatilidad frente al muro.

En museos argentinos y colecciones privadas, su obra está hoy dispersa y un tanto olvidada. Ocurre que el país tuvo y continúa teniendo importantes generaciones de artistas, hecho que a veces constituye todo un valor en contra a su natural difusión, reconocimiento y proyección.

No obstante, pintores como Arturo Gerardo Guastavino son los que -más allá de fortuitos *descubrimientos*- nos desafían a mirar atrás para comprender y valorar más el presente del arte nacional.

GRILLA DE EXPOSICIONES DE CARICATURAS, ESCULTURAS Y PINTURAS DE ARTURO GUASTAVINO DESDE 1920 a 1974.

Esta clasificación fue realizada en base a datos periodísticos e información de catálogos obtenidos. La misma da cuenta de la presentación de obras del artista en Salones nacionales, provinciales o municipales, como también de las exposiciones individuales y colectivas realizadas en diversas Galerías y Salas de arte del país. Se incorporan -al listado- nombres de algunos artistas participantes en estas presentaciones (no de todos). Se advierte, además, que este listado es incompleto y su ampliación queda sujeta a nuevas investigaciones y hallazgos.

Galería y publicaciones	Fecha	Localización	Obras	Mención de algunos expositores	Premios	Periódico y revistas
Caricatura	1920	Gualeguaychú E.R.	Caricatura de los asambleístas del Frigorífico de Gchú.	S/datos		Nota en “Cuadernos de Gualeguaychú” (Suplemento especial)
Caricatura	02/11/1922		Caricatura del Ministro Manuel Domecq García (Gob. Irigoyen)	s/datos		S/datos
Caricatura	21/11/1922		Caricatura del profesor Ramón Columba			Publicado en un álbum de caricaturas s/ más datos
Salón Nacional	Año 1931	Capital Federal	“Bodegón” (óleo)		Estímulo	Comentado en Revista de la Liga Nac. De Emp. Públicos s/más datos
Publicación de éstas obras	Luego de 1931		- Calas - Naturaleza Muerta			Revista de la Liga Nacional de Empleados Públicos
Galería Witcomb Salón anual Muestra de grab. pintura y escul. de la Asoc. Estímulo de Bellas Artes	Año 1938	Capital	Paisaje de Aires			Telégrafo Mercantil (diario) 14/10/1938
Salón anual de Bellas Artes	Noviembre 1939	Galería Witcomb	Retrato de mi hijo (óleo)	Alonso Juan Carlos Bardi José Juárez Horacio		Catálogo

				Paganini Haydee Parodi Antonio Quinquela Martín Benito Victorica Miguel Etc.		
Pabellón argentino de la Exposición Internacional de Nueva York y en el fine Arts Museum de Virginia EE.UU	1939	Muestra itinerante por varios Estados de EE.UU	Paisajes de Buenos Aires	Antonio Berni Horacio Butler Emilio Centurión Adolfo De Ferrari Octavio Fioravanti Raquel Forner Gastón Harry Emilio Petorutti Etc.		Info en Carta de la Comisión Nac. Organizadores. de la muestra Argentina en EE.UU.
Primera Exposición de Arte	24 de mayo a 10 de junio de 1939	Junín Asociación Estímulo de Bellas Artes Primera exposición colectiva	- Papales (óleo) - Paisaje (óleo)	Alonso del Palacio Celia Bardi José R. Bianco Héctor Gigli Lorenzo Jarry Gastón Asali Oreste Grillo Juan		
XXIV Salón Nacional de Bellas Artes	Octubre 1939		Autorretrato	E. Centurión Larrañaga		Noticias Gráficas s/más datos
Tercer Salón Anual de las Asociación Estímulo de Bellas Artes de Lomas de Zamora	Diciembre 1939/ enero 1940	Comisión Municipal de Bellas Artes	- Paisaje de Otoño (Óleo) - Paisaje (Óleo)	Alice Antonio Borraro Luis Bardi José Granada Carlos Paganini Haydee Etc.		Catálogo
XVII Salón Anual en Santa Fe	Año 1940	Comisión provincial de Bellas Artes	Paisaje de la Plaza San Marín (Óleo)	Fioravanti Ludmila Hoffmann Israel Butler Horacio		Catálogo

		Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez"		Berni Antonio Brizuela Laureano Victorica Miguel (etc)		
Tercer Salón Anual – Asoc. Estímulo de Bellas Artes	16 de diciembre de 1939 al 16 de enero de 1940	Salas municipales de exposición de Lomas de Zamora	• Paisaje de otoño (óleo) • Paisaje (óleo)	Quinquela Martín Victorica Miguel Paganini Haydee Hall Richard Mazza Raul Alice Antonio Bardi José Rojas Pedro		Catálogo
Primer Salón Municipal de Pintura y Escultura Córdoba	Julio 1941	Organizado por la Com. Municipal de Cultura de Córdoba	• Retrato de mi hijo (óleo)	Aguilera José Ansa Luis Daneri Eugenio Gullo vicente Pedemonte Adán Tapia Juan Rossi Roberto Etc.		Catálogo
XXXI Salón Nacional de Bellas Artes	Septiembre-Octubre 1941	Córdoba 701 Bs.As.	• Retrato de Carlos A.	Miguel C. Victorica Adolfo Montero Ricardo Musso Horacio Butler Agustín Riganelli Carlos de la Cárcova Raquel Forner Alfredo S. Sturla Lino Spilimbergo Alberto Prando Lucio Fontana Francisco Vidal Luis Borraro	3er. Premio en Pintura	Revista "Crear" y diario "Argentina Libre" Diario La Nación (14/09/1941)

				Ivan Varileff Antonio gonzalez Moreno Roberto J. Capurro		
Primer Salón de Arte de Mar del Plata	14 de Marzo al 13 de abril de 1942	Palacio del casino	Niebla en la plaza Lavalle (óleo)	Bustillo Alejandro Bordino Miguel Bruzzzone Alberto Castagnino Juan Carlos Coutaret Manuel De Jofre Ofelia Jarry Gastón Pasan Juan etc.		Catálogo
S/datos	Fecha de realización 1942		Alfonsina Storni			
Salón Nacional de Bellas Artes del Litoral	Septiembre de 1942		Retrato de su Mujer	Coutaret Waysmann Ouvrad José Alonso Capurro Sturla J.C. Miraglia José Aguilera	Eduardo Sívori	La Prensa
Salón Nacional de Bellas Artes	Año 1943		Baby			Revista "Gualeguaychú Social Cultural" /1953
Salón XXIII de Rosario –Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"	9 al 31 de julio de 1944		Bruma de plata	<u>Algunos</u> Beltramino José M. Bengoechea Marina Benvenuto Tito Berni Antonio Biscione Carlos	Premio adquisición "Dr. Nicolás Avellaneda"	Catálogo

				Butler Horacio Castagnino Juan Carlos Diomedes Miguel Forner Raquel Pierri Orlando Lopez claro César Uriarte Carlos Enrique Petorutti Emilio Coutaret Manuel		
Ateneo de Pergamino "Pintores argentinos"	Agosto/1944	Uriburu 531 Pergamino	• Baby (óleo) • Retrato (óleo) • Paisaje de Buenos Aires (óleo) • Misa de Alba (óleo) • Brumas • Palermo viejo (óleo)	Gastón Jarry G. López Naguil Humberto Pittaluga		Catálogo
Salón VII de Arte de Tandil	Del 12 al 31 de enero de 1945	Comisión Municipal de Bellas Artes	Guastavino participa como jurado con Basaldua Hector Ciocchini Cleto De Santo Francisco Rocha Héctor			Catálogo (Organizador Emilio Petoruti)
Exposición de Pintura, escultura y grabado. Galería Rose Mary (a beneficio de la Sociedad de Beneficencia de la Cumbre)	Diciembre-Enero/1946	Florida 433 – Buenos Aires	• Desnudo • Ronda • Altar • Paisaje	Ballester Peña Bertundo Bibi Zogbe José M. Bordino G. Butler Fray Vicente Candiano Cincioni Chritophersen Eugenio Daneri Díaz Cesáreo		Catálogo

				Donnis Cayetano J.C. Durán Raúl Gantes Serviliano Goller Gowland Moreno Benito Gracia Beatove Hall Richard Angel Isoleri Gastón Jarry Lauchaud de Loqueyssie Eduardo Luisi Luis Macaya Delfina Molina y Vedia Antonio Parodi Santiago Parodi Paladino Constante Juan Pasan Pacual Ayllon Adan Pedemonte Dino Piazza Víctor Rebuffo José Roig Alberto Rossi Liberato Spisso Vicente Vento Vezzetti Ángela M. C. Victorica Elba Villafañe Ana Weis		
Exposición Pictórica sobre motivos de	Junio /1947	Salón Kraft Muestra	Otoño (óleo)	Elba Villafañe Federico Mascías		La Prensa (15/06/1947)

Buenos Aires		realizada por la Asociación de Amigos del Libro		Luis Gowland Moreno Raúl Soldi Juan C. Miraglia Onofrio Pacenza Henri Noizeux		
III Salón Municipal de Otoño de Artes Plásticas	1947		Myriam (Óleo)	Liberato Spisso Vicente Roberto Puig Eloisa G. Moras Antonio Miguel Nevot Luis Aquino Julián C. Gonzalez	2do. Premio	Catálogo
VII Salón de Arte de Mar del Plata	Febrero/ Marzo 1948	Mar del Plata	Lluvia en Salta (óleo)	Gastón Jarry Díaz Arduino Rafael Bertungo Sepuccio Tidone Bertugno Rafael	2do. Premio en Pintura	La Prensa Catálogo
Círculo de Becarios y Premiados de la Comisión Nac. De Cultura Primer salón de Artistas Plásticos	1948	Salas Nacionales de Exposición Posadas 1725 Bs. As.	Pescado	Antonia Artel Roberto Cassina José Alonso Antonio Berni Alfredo Gramajo Gutierrez Luis Borraro Hermi Baglietto de Alió Stella Genovese Onofrio Pacenza		Catálogo
Primer Salón de Verano de Pintura	1950	Intendencia Municipal de la ciudad de Buenos Aires (Salones del Banco	Fiesta (óleo) (Guastavino presentó pero no concursó)	Giordano de la Rosa Benito Gracia Beatobe Lola de Lusarreta (los premiados)		Catálogo

		Mundial)				
Galería Norte Primer Salón Inauguración Exp. colectiva de artistas	Diciembre 1950 / enero 1951	Corrientes 1162- Bs.As.	No se especifican obras presentadas	Gastón Jarry Hugo Irureta Adolfo De Ferrari Arturo de Luca César Carugo Camilo Lorenzo		Catálogo
XXVIII Salón Anual de Santa Fe	Mayo/1951	Museo Rosa Galisteo – Santa Fe	Figura	Ernesto Soto Avendaño Enrique Estrada Bello Raul González Pondal Ricardo A. Supisiche Mario Guaragna José Planas Casas	Premio Academia Provincial de cultura	La Nación (27/05/1951)
XIX Salón de Arte de La Plata	19 de junio a 19 de julio de 1951	Pasaje Dardo Rocha. Calle 6 –49 y 50	- Paisaje de la noche - La mesa iluminada	Alonso José Bertugno Rafael Ferraroti Luis Hoffmann Israel Parodi Antonio		Catálogo
Salón XXX – Municipalidad de Rosario	9 al 30 de setiembre de 1951	Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Castagnino”	Figura (óleo)	Badii Libero Roberto Juan Capuano Pérsico Marino Román Jorge Hugo Zinny Antonio Arturo		
El Desnudo en la Pintura Argentina Contemporánea	21 de setiembre al 31 de octubre de 1951	“Corot” Tucumán 878	Playa (óleo)	Batlle Planas J. Berni antonio Mane Bernardo Borla E. Castagnino J.C. Forner Raquel Jarry G. Soldi Victorica		Catálogo

				(etc)		
XXX Salón de Rosario – Municipalidad de Rosario	9 al 30 de setiembre de 1951	Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B.Castagnino”	Figura (Óleo)			Catálogo
41 Salón Nacional de Artes Plásticas	18 de octubre a 4 de noviembre de 1951	Posadas 1725 Bs. As.	Paisaje de Buenos Aires	Alonzo Rivero Florencia Aranguren Julia Jarry Gastón Lopez Claro Etc.		Catálogo
42 Salón Nacional de Artes Plásticas (Ministerio de Educación de la Nación)	18 de octubre al 21 de noviembre de 1952	Salas de Exp. de la Direc. General de Cultura Posadas 1725	Guastavino participa como jurado por el Sindicato de Artistas Plásticos, en pintura	Otros jurados Fioravanti, José Gastón Jarry De Larrañaga Enrique Roselli Vicente Etc.		
Exposición de artistas plásticos de El Palomar Salón “Borussia”	Diciembre/ 1959	El Palomar Ciudad Jardín- Bs.As.	- Flores - Pez	Mercedes Amigo Enzo Baglioni Egon Hoffmann Demetrio Iramain Luis Neu Juan M. Schellembri Blanca Krieguer María Haydée Torchelli Felipe Wolfsdorf		Catálogo
Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”	1960	Municip. De la ciudad de Bs.As. Secretaría de Cultura y Acción social	Frutera	Russo Raúl Forte vicente Tarrallardona Carlos Malharro Martín Victorica Miguel Etc.		Catálogo

Galería Iorcci	Marzo/1961	San Martín y Corrientes Mar del Plata		Expuso solo		Catálogo
Museo Municipal de Artes Plásticas E. Sívori	Mayo/ 1963	Buenos Aires	Figura (óleo)	Abel Laurens J. Ballester Peña Aquiles Badi Spilimbergo O. Fioravanti Carlos Cárcova		La Prensa (fotos y comentarios en pie)
Galería Riobóo Nueva	Octubre/1964	Florida 948 Bs.As.	- Figura - La noche - Interior	Diomedes De Ferrari		Catálogo
Subasta de Pintura Rioplatense Galería Riobóo - Nueva	Mayo 1965	Florida 948 Bs.As.	Flores	Con muchos de los artistas mencionados anteriormente		Catálogo
Subasta de Pintura Rioplatense Galería Riobóo - Nueva	Setiembre/octubre 1965	Florida 948 Bs.As.	La noche			Catálogo
Mercado de Arte en los Jardines de Plaza Francia	Setiembre/ 1965	Junín 1900 Bs.As.	Se desconocen obras presentadas	Romildo Rivero Leonelo Muñeza Susana Lehmann Ángel Altieri Serigrafías: Edit. Joraci		Invita la Intendencia Municipal de Bs.As
Galería Velásquez Exposiciones/ Subastas	4 y 5 de noviembre de 1965	Bs.As.	- Retrato en rojo - La canastita verde - Los Lamas	Juan Castagnino Angel Della Valle Oscar Soldati Miguel diomede María Pizarro Hugo Ottmann		

				Agustín Riganelli Juan Batlle Planas Sinclair Bop Victor Pizarro Antonio Berni Carlos Pellegrini Fortunato Lacámara Leopoldo Presas Luis Barragán Lino Spilimbergo Miguel Carlos Victorica		
Exposición personal en Galería Arte Javier	Agosto/1968	Charcas 628 – Local 11-Bs.As.	• Toreros • Niña dorada			Catálogo
Galería Austral	Año 1968 26/10 al 20/11	48 N° 633 La Plata	• Paisaje de la noche • Personajes • Rosa de la soledad • Ciudad en brumas • El Principito • Danzarines • Los dorados frutos • Adolescente violeta • Niña florecida • Homenaje • Tú y el ángel • Flores • Frutas • Frutera • Canastilla	Onofrio A. Pacenza Bruno Venler Luis Seoane Mario Grandi Enrique Tudó		
Muestra del autor en Galería “Solla”	Enero/1969 26 de enero a 8	Falucho 2325 Mar del Plata	• Dama azul			Catálogo

	de febrero		• Niña en violeta • Flores • Homenaje • Caracola • Frutera • Canastilla (frutas) • Tango • Bailarines • Los duendes blancos • Los dorados frutos • Interior (N, Muerta) • Paisaje de la noche • Ciudad en bruma • Lluvia en la ciudad • Verano • Interior • Los duendes azules • Adolescente			
Primer Salón Libre Municipal de Plásticos	Julio-Agosto/1969	Av. San Martín 1405- Caseros	Guastavino participa como Jurado junto a Francisco Cabestany Piñol. Santiago Parodi Juan Schellembri	Ernesto Manili Anunciado Iarlori Mario Parducci Oscar Svetlich Orlando Svetlich Oscar Czernak Juan Carlos Quintana (éstos son los premiados)		
Muestra Renón Sala I	Setiembre/1969	Córdoba 916 – Rosario	• Toreros en azules • Los duendes • Personaje • Interior (flores)			Catálogo

			• Flores • Mujer dormida • Niña soñada • Niña de la flor • Caracola en la noche • Canastilla azul • Paisaje de la noche • Verano (frutas) • Toreros dorados • Danzarines • Frutera • Canastilla			
Galería de Arte Rodolfo Cascales	Agosto- Setiembre/1979 (posmortum)	Piedras 1032	• Cabeza de Torero • Ciudad en Bruma • Interior de Iglesia • Pez • Adolescente • Sueño • Rosa Impar • Plato de Frutas • Flores Ilusorias			Catálogo
Galería Solla Exposición del artista	25 de enero al 28 de febrero /1970	Falucho 2325 Mar del Plata	• Toreros en Azules • Músico • Los amantes • Mujer dormida • Flores • Flores campestres • Flores • La bien soñada			Catálogo

			• Caracola en la noche • Frutera (interior) • Lluvia en la ciudad • Personaje • Los mandarines • Enamorados • El principito • Verano (frutas) • Tango • Romántica			
Galería Solla Exposición del artista	Febrero 1971	Falucho 2325 Mar del Plata	• Acróbatas • Interior • Frutas doradas • Personaje • Flores • Toreros en rojo • Músico • Duendes Azules • Autorretrato • Sueño (desnudo) • Nocturna • Soñada • Duraznos • Peces • Rosa dorada • Playa			Catálogo
Galería Solla	Enero- Febrero 1972	Falucho 2325 Mar del Plata	• Oriental • Dama del collar • Personaje • Juglar			Catálogo

			• Músico en azul • Pan místico • Frutas doradas • La ausente • Flor soñada • Interior (flores) • Niña en flor • Mujer florecida			
Galería de Arte Solla	Marzo/1973	Falucho 2325 Mar del Plata	• La noche florecida • Enamorados • La flor impar • Flores • Tango • Beatriz • Adolescente • Tormenta en la playa • Sueño • La niña pálida • Elsa • Pez • Uvas • Rincón			Catálogo
Galería de arte Solla	Marzo/1974	Falucho 2325 Mar del Plata	• Vivir • Laura • Flores I • Los Acróbatas • Frutos en la tormenta • Edith (oriental) • Flores soñadas II • Danza soñada • Violeta			Catálogo

			• Canastilla con frutas • Flora • Lily • La ausente • Payaso			
Galería de Luz y Fuerza	Abril/1974	Defensa 453 Capital	• Uvas • Verano	Carlos Alonso Felipe de la Fuente Juan C. Castagnino Vicente Forte Oscar Ferrarotti Onofrio Pacenza Horacio March Orlando Pierre Raul soldi Demetrio Urruchua Juan Carlos Miraglia		Catálogo (Muestra organizada por la Secretaría de Cultura)
América Galería de Arte	Octubre – noviembre/1974	Esmeralda 754 Buenos Aires	• Autorretrato • Pintor • Dama del collar • Personaje • Bruma en Buenos Aires • Avenida en brumas • Tormenta en el mar • Niña en flor • Flores ilusorias • Enamorados • La noche • Ella • Flores soñadas • Caracola en la noche			Catálogo

			• Oriental • Frutera			
Muestra Flotante en la Pintura Argentina	Noviembre/1974	En motonave "Río Negro" (Mendoza y Brasil) Dársena Sur	S/datos de obras presentadas	Ferraroti Forte Capristo Peyró Mazzaglia Sánchez Miraglia Onofrio Fucks Campanella Dávila Berni Ridi		Invitación de la Secret. de Cult. del Sind. de Luz y Fuerza – Cap. Fed. Firma: Hugo Caruso (Secretario de cultura) y Héctor G. Mazzino (Sec. General
Galería de arte Galería Solla (Exp. De Pinturas)	Marzo/1975	Falucho 2325 Mar del Plata	<u>Para un amor enamorado</u> (Variaciones sobre un mismo tema) • Enamorados • Lola I • Lola II • Lola IV • Lola V <u>Flores ilusorias</u> • Flores ilusorias I • Flores ilusorias II • Flores ilusorias III • Flores ilusorias IV <u>Varios</u> • El pintor y su duende • La dama en rojo • Juglar • Playa (desnudo)			

			• Las amigas • Mujer dormida • Pintor • Frutas • Inés • La noche			
Atelier	Agosto de 1974	Av. Libertador 15201 - Acassuso	s/datos obras			Catálogo (no figuran las obras)
Publicación Artículo sobre Roberto Payró ilustrado por la Caricatura de Guastavino	Ubicar fecha de realización		• Caricatura de Payró			La prensa (19/04/1981)