

00225
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"ARGENTINA VISTA A TRAVÉS DE LA OBRA
DE LUIS QUESADA"

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Ana Luisa Carballo Miranda



Directora de Tesis: Lic. Beatriz Buberoff Chuguransky

México, D.F., 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Artes Plásticas y a todos los profesores por haberme dado una educación profesional.

A la Lic. Beatriz Buberoff Chuguransky por el tiempo dedicado durante la realización de este trabajo.

A el Profesor Luis Quesada por su invaluable colaboración, ya que sin su ayuda no hubiera sido posible esta investigación.

A el M. en I. Alberto Caballero Ruiz por brindarme su apoyo y asesoría.

Y a todos los que colaboraron con el desarrollo de este trabajo.

El presente trabajo está dedicado:

**A mi madre Virginia Miranda García,
por su amor y su dedicación
durante mi vida.**

**A mi padre José Manuel Carballo Mendoza,
por su apoyo durante mi vida.**

**A mi hermana Verónica y mi hermano
Guillermo, por su comprensión y cariño.**

**A todos y cada uno de los amigos que
he conocido durante mi vida
quienes me apoyaron y me motivaron
para la realización del presente trabajo.**

A todos muchas gracias.

Ana Luisa Carballo Miranda

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
AMÉRICA LATINA	2
1.1. ANTECEDENTES	4
1.2. ARTE MESTIZO	5
1.3. INFLUENCIA EN AMÉRICA	6
1.4. MOVIMIENTOS SOCIALES	7
1.5. MÉXICO: IMPULSOR DE UN NUEVO ARTE	9
1.6. UN NUEVO ARTE LATINOAMERICANO	9
1.7. ARTE POPULAR	10
1.8. MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XX	12
1.9. IDENTIDAD LATINOAMERICANA	14
1.10. LA CENSURA EN EL ARTE LATINOAMERICANO	15
1.11. PERÍODO DE TRANSICIÓN	16
CAPÍTULO 2	
ARGENTINA	18
2.1. ANTECEDENTES	20
2.2. ARTE CONCRETO EN ARGENTINA	26
2.3. ARTE CINÉTICO, BUENOS AIRES 1946	30
2.4. POSTFIGURACIÓN EN LOS AÑOS 60'S	33
2.5. MOVIMIENTO NEOFIGURATIVO	33
2.6. LA PLAZA DE LAS MADRES	43
2.7. ARTE AL AIRE LIBRE	45
2.8. EL CAYC EN LOS 80'S	46
2.9. ARTE NUEVO	47
2.10. EL MODELO ARGENTINO	48
2.11. ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO	49
2.12. GRUPOS ARTÍSTICOS	50
2.13. CRÍTICA	51
2.15. BIENALES	53
CAPÍTULO 3	
LUIS QUESADA	55
3.1. MENDOZA	59
3.2. LUIS QUESADA	62
3.3. OBRA ARTÍSTICA	66
3.4. REALISMO SOCIAL	67
3.5. PAISAJE Y NATURALEZA MUERTA	68
3.6. MONOCOPIAS	69
3.7. ÓLEOS	69
3.8. GRABADOS	71
3.9. MURALES	74
3.10. VITRALES, TAPICES Y JOYAS	77
3.10.1. VITRALES	77
3.10.2. TAPICES	78
3.10.3. JOYAS	79

3.11. ESCULTURA	80
3.12. ACUARELA	82
3.13. ESCRITOS	83
3.14. PROYECTOS	83
3.15. TRAYECTORIA	84
3.15.1. EXPOSICIONES INDIVIDUALES	86
3.15.2. EXPOSICIONES COLECTIVAS	88
3.15.3. PARTICIPACIONES	88
3.15.4. OTRAS PARTICIPACIONES	89
3.15.5. PREMIOS	89
3.15.6. CREACIÓN DE INSTITUCIONES	90
3.15.7. DOCENCIA	90
3.15.8. PROYECTOS	92
3.15.9. DISTINCIONES	92
3.15.10. VITRALES	92
3.15.11. JOYERÍA	92
3.15.14. PUBLICACIONES SOBRE QUESADA	93
3.15.15. TAPICES	95
3.15.16. MURALES	95
3.15.12. GRABADOS	96
CONCLUSIONES	98
GLOSARIO	100
FUENTES INFORMATIVAS	
BIBLIOGRAFÍA	102
HEMEROGRAFÍA	103
MEDIOS AUDIOVISUALES	104
DIRECCIONES ELECTRÓNICAS	104
ANEXO	
A1 PUBLICACIONES	105
A2 PROYECTOS	114
A3 PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL	118

CAPÍTULO 1
AMÉRICA LATINA

INTRODUCCIÓN

Mi interés por desarrollar un trabajo de investigación sobre la identidad latinoamericana y las expresiones artísticas actuales, fue motivado por las lecturas de Eduardo Galeano y Pablo Neruda, quienes poéticamente me introdujeron a un panorama hasta entonces para mí desconocido. Surgió después el interés por conocer obra plástica de artistas latinoamericanos para seleccionar un país y un creador como tema de tesis.

El motivo por el cual elegí la República Argentina surgió por conocer el porque era tan fuerte la influencia europea en un país tan austral y cual la razón por la que ahí se gestaron movimientos tan importantes en el arte de vanguardia.

El tener acceso a la gráfica del Profesor Quesada despertó mi interés por conocer más sobre su producción plástica, por eso elegí Argentina, la Provincia de Mendoza y Luis Quesada como tema de mi tesis.

AMOR AMÉRICA
(fragmento)

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.

El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.

Pablo Neruda¹

¹Pablo Neruda. Canto General. España, 2000. Ed. Cátedra. Pág. 105

1.1. ANTECEDENTES

Antes de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas (que por cierto fue un error de cálculo, él buscaba las Indias) teníamos desarrollado ya un sistema social, económico, cultural y religioso totalmente opuesto al que proliferaba en Occidente.

En América los status indígenas fueron de gran importancia no sólo por la riqueza cultural "... sino porque sintetizan y dominan el ámbito de poblaciones poseedoras de una cerámica variadísima, de un notable dominio en el tratamiento de metales, de conocimientos textiles y pictóricos muy avanzados, de monumentales arquitecturas..."²

En el ámbito artesanal, la fabricación de sus objetos tanto como para uso rutinario o con fin religioso, poseen una autenticidad que hace de ellos unas obras de arte "... plenas de sentido plástico, reveladoras del mundo espiritual de los pueblos que las originaron..."³

Para sorpresa de Colón los pueblos indígenas tenían un amplio conocimiento sobre la policromía, el diseño de códigos, la cerámica, la técnica textil y de metalurgia; al igual que un significado propio y bien desarrollado sobre la arquitectura, (lo podemos constatar en los templos edificados en México, Guatemala y Perú).

La Colonización de nuestros países fue muy diferente: los españoles realizaron su conquista de forma extremadamente violenta. Encontraron todo tipo de resistencia, pero ocuparon el Continente de punta a punta y, en nombre de Dios, destruyeron todo lo que encontraron a su paso. No lograron destruir la cultura indígena, pero dejaron marcas profundas de su propia cultura.

Los indígenas no sólo fueron privados de su propia cultura, sino que fueron obligados a adoptar una ideología traída por los conquistadores; ahora su arte ya no era un arte auténtico sino un arte de imitar a los artistas traídos del Viejo Continente y sus conocimientos.

*"... el plan urbanístico de la Colonia, como también las artes plásticas, arrasan todo vestigio de anteriores civilizaciones, porque su objetivo es, inicialmente, extirpar en sus mismas raíces el pensamiento idolátrico, que se opone a la función evangelizadora..."*⁴

En la época Colonial, en América Latina, el barroco sirvió al conquistador como instrumento de dominación, para el indígena, la pintura barroca llegó a determinar su propio modo de percibir el mundo.

Cualquier intento de representar el paisaje, los temas de la actualidad o la vida cotidiana y figurar al indígena era reprimido en sus orígenes, a través de la imposición de los

²Damián Bayón. América Latina en sus Artes. UNESCO. México, 2000. Editorial Grijalbo. Pág. 115

³Op. cit, p. 116

⁴Op. cit, p. 117

temas, se impidió el acceso del indígena al oficio de la pintura, o jerarquizar las funciones dentro del oficio.

El indígena dejó de tener historia con la llegada de los españoles.

Con la llegada de los conquistadores, todos los pueblos indígenas fueron sometidos a una esclavitud y exterminio; por ejemplo los yaquis y los mayas fueron llevados a las fincas henequeneras en Yucatán.

El asombro de ver cosas que nunca habían visto fue lo que llevó a los indígenas a una derrota contundente.

*"América parecía como una inversión más, incorporada junto con la pólvora, la imprenta, el papel y la brújula al bullente nacimiento de la Edad Media."*⁵

El Nuevo Continente era tan rico en recursos naturales que hizo a muchas naciones las más ricas del mundo. La fiebre del oro y la plata, y de las maderas preciosas se dio a conocer en el Viejo Continente y abrió paso a la invasión de América. Muchos personajes arribaron a los puertos sin una moneda, convirtiéndose en millonarios en el Nuevo Continente a costa de los indígenas que fueron esclavizados para extraer los metales tan codiciados a jornadas mayores de doce horas.

*"Los metales arrebatados a los nuevos dominios coloniales estimularon el desarrollo económico europeo y hasta puede decirse que lo hicieron posible."*⁶

El Nuevo Continente fue saqueado para que Europa tuviera una economía floreciente.

Los beneficiarios o mejor dicho saqueadores se limitaron en gastar el "tesoro" en caprichos frívolos y banales, mientras que las comunidades nativas se morían, ya sea de hambre o por las excesivas jornadas de trabajo a las que eran sometidas.

1.2. ARTE MESTIZO

En el siglo XVI los artistas indígenas dieron origen a los códices coloniales en donde se dio un encuentro entre la pictografía prehispánica y la nueva cultura visual importada del viejo mundo. Los evangelizadores comisionaron la realización de códices a los artistas indígenas que era el plasmar en un papel (amate) la narración figurativa de sus tradiciones prehispánicas y el episodio de la conquista.

⁵Eduardo Galeano. Las Venas Abiertas de América Latina. México, 1980. Editorial Siglo XXI. Pág. 23

⁶Op. cit. p. 34

El arte indígena se convirtió en un despreciado arte mestizo que influyó no sólo en la mezcla de razas; sino también en actividades humanas (míticas, religiosas, políticas) y sobre todo en el arte plástico.

*"Estilo mestizo; se entiende aquellas obras de estilo provinciano americano que se desarrollaron desde finales del siglo XVII en regiones como Arequipa y el Callao y en el XVIII en zonas de Guatemala y México."*⁷

Este nuevo arte contiene las siguientes características:

1. Supervivencia de motivos precolombinos.
2. Sensibilidad aborigen.
3. Incorporación de elementos de flora y fauna característicos de cada zona en la ornamentación.

El mestizaje consistía en detalles sin gran importancia comparada con la imposición de una nueva religión por parte de la Conquista Española en el Nuevo Continente; los temas desarrollados por los artistas mestizos tenían un contexto mestizo; ya que sufrieron una gran influencia de la cultura occidental, pues los indígenas tuvieron que ejecutar obras plásticas impuestas por los conquistadores; pero se negaron a la vez a olvidar sus raíces e introdujeron estos elementos en la pintura, escultura y arquitectura.

1.3. INFLUENCIA EN AMÉRICA

Durante finales del siglo XVI y en el siglo XVII los indígenas fueron influenciados en el arte por Alemania, Italia y Europa Central a través de libros grabados y modelos occidentales, quienes ejecutaban un arte repetitivo al ser su ideología represiva.

Lo más representativo como influencia europea en América en lo plástico fueron las influencias góticas, renacentistas, manieristas y barrocas, sin olvidar que también existió una influencia oriental; la que se dio a través del frecuente intercambio comercial entre Europa, América y el Oriente; que tuvo como consecuencia una alteración en los modelos europeos.

Al ser importados artistas europeos al nuevo continente; se sintieron influenciados por la exuberancia de los pueblos indígenas, en los paisajes y en las formas nuevas descubiertas en la ecología (animales nunca antes vistos por ellos: leopardos, cacatuas, papagayos de un asombrante colorido), y toda la magia que envuelve a América; que cambió completamente su manera de representar las cosas.

⁷Damián Bayón. *América Latina en sus Artes*. UNESCO. México, 2000. Editorial Grijalbo. Pág. 165

Durante el siglo XVI el arte americano careció de una libertad creativa por parte del ejecutante y comenzó por la copia de obras importadas de Europa como fueron grabados, pinturas y esculturas, los temas que desarrollaron los artistas indígenas fueron esencialmente religiosos y con la imposición de una cultura e ideología diferentes el arte fue cambiando gradualmente como reflejo de la fusión de la cultura occidental y precolombina.

El artista americano aprendió con rapidez las técnicas y enseñanzas traídas por los maestros europeos, convirtiéndose el indígena en un simple artesano al servicio de las órdenes religiosas con el fin de desarrollar la reproducción de temas evangelizadores.

América se incorporó a la cultura occidental a través de la Conquista y Colonización y desde entonces ha enriquecido su lenguaje.

El estilo desarrollado en el período de la colonia presenta como dice Francisco Stastry "... [una] *gran belleza* y [un] *exótico mestizaje*..."⁸ sin olvidar que a pesar de la gran influencia europea contiene una característica americana.

La gran pintura latinoamericana de la época colonial es esencialmente religiosa. Hemos hablado de un arte mestizo hasta este momento y para tener una idea clara de este concepto Manuel Toussaint lo definió así: "... *en el cual el indígena daría su contribución a través de motivos locales o de interpretación americana, desde los antropomórficos, zoomórficos, fitomórficos a los geométricos y folklóricos*".⁹

Ante los grandes sucesos de la Conquista y la Colonización de América y la consiguiente transformación cultural para los pueblos indígenas; trajo como consecuencia el arte mestizo; hayándose en la Colonización una búsqueda frenética de autenticidad y un lenguaje estable, que dio como resultado en el siglo XVII la formulación de una identidad, se incorporaron motivos indígenas en la arquitectura y en las artes decorativas (muebles, cerámica). La exhuberancia en decoración y diseños dieron un carácter de distinción a las artes. Y en el siglo XVIII nació el estilo Barroco Mexicano que fue una mezcla densa y llamativa de motivos europeos que se unió a las tradiciones características locales. Este estilo fue adoptado por los hijos de los europeos nacidos en México y marcó el inicio de la tradición artística colonial genuinamente mexicana.

1.4. MOVIMIENTOS SOCIALES

Durante las diversas épocas de su descubrimiento, a América se le designó sucesivamente como Las Indias, Tierra Firme, Indias Orientales, Nuevo Continente y Nuevo Mundo.

⁸Op. cit. p. 131

⁹Op. cit. p. 134

El Continente entero está formado por enormes terrazas y mesetas que datan de periodos muy remotos, tiene la cadena montañosa más larga del mundo y posee todos los climas y fauna más variadas.

A consecuencia de la abundancia y variedad de recursos naturales, América ocupa el primer lugar en las actividades económicas del mundo.

Con la Conquista se derrumbaron los fuertes imperios indígenas y con la Colonización gran parte de sus pobladores aborígenes se mezclaron con los europeos.

En América Latina penetraron las tendencias que triunfaban en Europa, sin que fuera un aliciente para desarrollar estilos nacionales bien definidos.

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, Estados Unidos pasó a ser el nuevo modelo construido por las Repúblicas Sudamericanas, que tuvo algunos tintes más o menos europeizantes.

Desde la Independencia hasta principios de siglo XX el arte latinoamericano tuvo una precaria vida, de rutinaria imitación del más convencional arte europeo, ni en pintura, ni en arquitectura y mucho menos en escultura, se produjeron obras de auténtica identidad; la independencia política no produjo arte con características propias ni con valores nacionales.

La revolución mexicana que impulsaría un sello artístico propio, dio a los artistas el orgullo nacional, y buscó en los valores populares y raciales el reconocimiento de su propia personalidad.

El Muralismo Mexicano constituyó un aliciente para toda América Latina como rechazo a la Conquista española y a los valores que ella introdujo, y a los diferentes regímenes políticos como el imperialismo y la dictadura.

Nació el interés por lo indígena, constantemente humillado por las oligarquías gobernantes. Y hacia los años cincuenta las nuevas generaciones artísticas rechazaron lo extranjero. En centros artísticos europeos se inició y crece el respeto por la obra de los numerosos artistas latinoamericanos.

En México el indigenismo se concibió como una tarea de Estado en función de las necesidades e intereses nacionales.

El indigenismo oficial plantea que el indígena va aportar lo más positivo de su cultura para contribuir a fertilizar a la nacionalidad mexicana, y dio lugar a una unión entre lo europeo y lo autóctono, es decir, una cultura mestiza.

En Brasil, Venezuela y Argentina surgieron movimientos de vanguardia del mundo artístico Sudamericano.

Los países del Sur se apartaron por completo del pasado indígena y encontraron sus propuestas, al seguir las influencias de los movimientos modernos en Europa.

A partir de la década de los 20's, se inició la intención de querer cambiar las artes plásticas en Latinoamérica. El Impresionismo que nació en Europa influyó en artistas de América que lo adoptaron como propio.

También el Surrealismo fue acogido con gusto en México, Chile y Argentina, enriqueciéndose con la magia del ambiente americano.

1.5. MÉXICO: IMPULSOR DE UN NUEVO ARTE

En México se dio un fenómeno muy importante: el Muralismo. Diego Rivera, David A. Siqueiros y José Orozco ejercieron una gran influencia en el resto de Latinoamérica. Esta producción pictórica se caracterizó por retomar las tendencias utilizadas por los grandes maestros europeos en cuanto a técnica, pero con una diferente visión al exaltar los rasgos del indigenismo olvidado y la problemática nacional.

Su más importante característica fue reafirmar la "mexicanidad" con un mensaje ideológico.

*"... tanto los pintores brasileños como los mexicanos supieron aprovechar de la influencia francesa su elemento creador por excelencia, es decir, su espíritu de libertad, empleándolo como punto de partida para una lucha contra el convencionalismo de la visión pintoresca, y yendo al encuentro de una imagen más sincera de las realidades nativas..."*¹⁰

A pesar de la preocupación por los temas populares que se afirman, surgieron grupos de artistas que se negaron a desligarse de toda influencia europea entonces el Neoclásico y el Romántico.

1.6. UN NUEVO ARTE LATINOAMERICANO

Una concientización plástica nació en las primeras décadas de 1900 entre los artistas que partieron de una búsqueda "por lo nuestro", se abrió paso a una realidad social que se hizo presente sólo en América Latina y que no tuvo nada que ver con Europa; querían encontrar la forma de definir e identificar una identidad.

¹⁰Op. cit. p. 23

Los latinoamericanos tenemos en común un idioma, una ideología, una historia social y política. Ante la pregunta ¿quiénes somos?; sabemos muy bien que no somos europeos, pero estamos muy ligados a ellos.

La composición tan heterogénea hizo siempre definir que es América Latina y quienes somos los latinoamericanos y se complica aún más en los últimos años al instalarse empresas coreanas y japonesas.

Muchos artistas plásticos prefirieron estar más informados acerca de los acontecimientos culturales que surgían en Europa; que encontrar la autenticidad de su país para expresarla en su obra.

La influencia de México en América Latina a partir del Muralismo se convirtió en el estilo internacional de los años treinta que abrió una concientización a las naciones americanas y transmitió que el arte es un factor de progreso, de integración y transformación nacional en donde se declaró a través del Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México publicado en 1923:

“ El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués... Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, ... una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.”¹¹

1.7. ARTE POPULAR

El régimen del Presidente Cárdenas definió la política cultural del Estado como propósito de llevar a sus últimas consecuencias el aspecto nacional y popular de la Revolución, con énfasis en la educación indígena, la exaltación de los valores culturales de los grupos étnicos y la reivindicación del pasado histórico; postuló una cultura de las mayorías populares: campesinos, obreros, indígenas; y orientó la acción educativa hacia la transformación radical de la sociedad.

¹¹ Shifra M. Goldman. Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio. México, 1989. Editorial Domés. Instituto Politécnico Nacional. Pág. 3

*" [...] la latinoamericanidad fue una construcción híbrida, en la que confluyeron contribuciones de los países mediterráneos de Europa, lo indígena americano y las migraciones africanas..."*¹²

Se subrayó la relación entre las luchas políticas y sociales y el compromiso de intelectuales y artistas.

Pero, a pesar de los grandes intentos por una identidad propia en América Latina, en las postrimerías de la década de los 40's; el arte abandonó lo propio, y volvió a su interés por lo extranjero debido a los viajes de los artistas que estudiaban en los grandes centros culturales europeos.

Una vez "descubierta" por Europa, América quedó en manos de la civilización europea, pero no dentro de ella. Desde entonces estamos pendientes de lo que acontece en Europa y hoy en día de los Estados Unidos, para asimilarlo a nuestras condiciones de vida.

El nacimiento de la pintura latinoamericana moderna, aconteció a partir de una serie de movimientos sociales y políticos; que tomaron los artistas como un medio de comunicación factible para el pueblo; sin olvidar el intento por introducir nuevas formas plásticas que transformaron el arte y la realidad.

Este período entre 1920-1940 se caracterizó por una etapa de luchas y hechos sociales, aquí existió la aceptación por un pasado autóctono que fue una gran fuente de inspiración por recobrar o reconciliar con un pasado propio.

En esta época los artistas se sintieron identificados con las luchas populares y expresaron su temática marcadamente nacionalista y social.

Los artistas sintieron que habían hecho lo suficiente por un nacionalismo y se integraron con más fervor a los movimientos occidentales tales como la Abstracción, Arte Concreto, Constructivismo, Informalismo, *Action Painting*, Tachismo, etc., que estaban en auge en ese momento.

*"La pintura latinoamericana se incorpora pues, a una forma esencialmente cosmopolita, en un momento en el cual revierte sobre ella la atención de instituciones nacionales y extranjeras..."*¹³

Actualmente no ha cambiado el panorama económico para América Latina, a pesar de ser el continente más rico se encuentra bajo una pobreza que tardará mucho tiempo en desaparecer.

La desnutrición, las comunidades marginales, la tasa de mortalidad infantil incrementan rápidamente.

¹²Néstor García Canclini. *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. México, 2002. Editorial Paidós. Pág. 69

¹³Damián Bayón. *América Latina en sus Artes*. UNESCO. México, 2000. Editorial Grijalbo. Pág. 39

Actualmente ya no somos propiedad de España, Inglaterra, Francia y Portugal. Pertenece a un nuevo conquistador: Estados Unidos, él domina la economía de cada país en América Latina, puede entrar y salir sin que algún gobierno pueda oponerse, compra los productos al precio que él decide, algunos caudillos se han opuesto a tales injusticias, pero sus esfuerzos han sido en vano.

*"A largo de este siglo América Latina ha sido invadida más de cien veces por los Estados Unidos..."*¹⁴

Hemos sido despojados de lo que nos pertenece.

*"... los indios, víctimas del más gigantesco despojo de la historia universal, siguen sufriendo la usurpación de los últimos restos de sus tierras, y siguen condenados a la negación de su identidad diferente..."*¹⁵

En América Latina siempre habrá un arte popular que tiene influencia maya, náhuatl, olmeca, inca y también es producto de los sedimentos étnicos importados por los conquistadores, en las Antillas y el Brasil tendrán influencia africana.

1.8. MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DEL SIGLO XX

En los últimos años de la década de los 60's, se comenzaron a dar una serie de hechos y cambios tanto sociales como políticos en América Latina, que tuvo como incentivo el triunfo de la Revolución Cubana en 1959; abrió caminos a nuevas influencias en la producción artística; pero sobre todo la relación entre el artista y el público.

En consecuencia a estos hechos dio inicio la apertura de Bienales de arte, Institutos dedicados al estudio del arte en el Continente, infinidad de becas, premios, Museos de Arte Moderno, Galerías de Arte, cantidades innumerables de muestras itinerantes; convirtiéndose el arte en una actividad social, correspondiéndole al artista un papel de "guía" en la sociedad.

Como dice Antonio R. Romera:

*"Los artistas profundizan el análisis de su situación, más allá de la problemática inmediata [...] proclaman: arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es todo lo que categóricamente niega nuestra forma de vida y dice: hagamos algo para cambiarla..."*¹⁶

Al tener conciencia sobre el papel que juegan los artistas se hicieron a la tarea de crear obras que mostraron una problemática que vive cada país.

¹⁴Eduardo Galeano. *Ser como ellos*. México, 1992. Editorial Siglo XXI. Pág. 101

¹⁵Op. cit. p. 19

¹⁶Damián Bayón. *América Latina en sus Artes*. UNESCO. México, 2000. Editorial Grijalbo. Pág. 42

Se ha considerado a la crítica un todo donde se reúnen todos los datos posibles de su creador: psicológicos, humanos, sociales y estéticos, que le da a la obra de arte un contexto, pensamiento y situación en el tiempo y en el espacio. El crítico de arte, y el sociólogo, también juegan un papel muy importante en el quehacer artístico.

Con la adaptación de la abstracción el arte adquirió connotaciones propias del ser americano que halló a través de un lenguaje no figurativo una forma de continuar con un pasado indígena, es decir una búsqueda de identidad; en donde se pretendió realizar un arte auténtico de tema social, pero al mismo tiempo con una influencia occidental.

Por ser clasificados como países subdesarrollados, tercermundistas, en vías de desarrollo, gran parte de la población es analfabeta y sobre todo se aísla, es decir no participa en forma activa en el desarrollo nacional y ni siquiera tiene idea de que el arte es una actividad con objetivos de un cambio; algunos sectores de la población no tienen participación.

A causa de estos graves factores en América Latina el arte se convierte en una actividad elitista y como un artículo de lujo, es decir, sólo una minoría tiene acceso a estas actividades culturales. Ya que para la mayoría de la población tiene prioridad una mejor forma de vida, buen sueldo, educación pública, vivienda, servicios médicos, y dejan al final o podríamos decir olvidan la actividad artística que también juega un papel importante en el desarrollo de una nación.

Se abrió paso a bienales en todas las expresiones artísticas, así como también, concursos hospiciados por organismos tanto de parte del gobierno como de empresas transnacionales.

Con esta nueva apertura en el ambiente cultural; se montaron exposiciones provenientes del exterior y viceversa puesto que *"... el intercambio cultural es uno de los medios más poderosos y eficaces para el mejor conocimiento de los pueblos ..."*¹⁷

El arte está al servicio de la nueva sociedad latinoamericana; es decir, una búsqueda de conciencia por parte del artista, su obra tiene que ser entendida por la comunidad.

La cultura se valora desde el lugar donde es creada y los latinoamericanos valoramos nuestra cultura desde un punto de vista fuera de donde se crea, no podemos entender los motivos por el cual fue creado un nuevo arte en Europa o en Estados Unidos, ya que sino entendemos nuestro propio arte menos vamos a entender un arte "ajeno".

La producción de cultura surge de las necesidades globales de un sistema social y está determinada por él.

La cultura se ha dividido en varias categorías: intelectual y popular. La cultura intelectual es aquella la cual va dirigida a un número muy reducido de público, es decir, gente

¹⁷Op. cit, p. 70

con suficientes recursos económicos para asistir a obras de cualquier índole, ya sea en el propio país o en el extranjero.

La cultura popular es la que se da a conocer a las masas y por ende es de fácil acceso. Una cultura popular da una imagen mistificada de las clases subprivilegiadas. Entre ellas están las fiestas de los pueblos y las ferias artesanales.

*"... la sobre estimación de la propia cultura [...] no es una parcialidad o un error a lamentarse sino un momento necesario de negación de la cultura dominante y afirmación de la propia..."*¹⁸

Las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida.

La cuestión decisiva es entender a las culturas populares en conexión con los conflictos entre las clases sociales, con las condiciones de explotación en que esos sectores producen y consumen.

El factor constante de producción cultural es el trabajo de las clases populares en sus fases de opresión y liberación.

1.9. IDENTIDAD LATINOAMERICANA

La producción artística de América Latina se basa en teorías que nacen fuera del Nuevo Continente.

Debemos impedir nuevas invasiones extranjeras que hagan que olvidemos los mitos y costumbres que en América Latina están arraigadas.

Para que nuestro arte fuera reconocido en los patrones de las grandes obras, los latinoamericanos teníamos que someternos de dos maneras: imitando a los maestros de las metrópolis y entregar a sus museos nuestras obras para que sus características, fueran casi borradas, reducidas a un leve toque de exotismo, por la uniformidad de las vitrinas y los catálogos.

Toda actividad artística en América Latina será decisión en amplia medida por empresas industriales y comerciales norteamericanas y multinacionales.

¹⁸Cultura y Sociedad en México. Colección Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación de las Artes. CENIDIAP. México. Instituto Nacional de Bellas Artes. 1987. Pág. 27

Las sucesivas colonizaciones no han cesado de hacernos dudar de nuestra identidad. Los intentos de expresarnos artísticamente; están sometidos desde hace cuatro siglos a los cánones europeos y últimamente a los norteamericanos: a veces se copiaron los modelos importados y en otros casos se mezclaron nuestras formas con las de ellos.

A fines de la década de los cincuenta y principios de la siguiente surgió una ideología conocida como "desarrollismos" que fue el proyecto de algunas burguesías latinoamericanas y sectores avanzados de la oligarquía de crecer económicamente mediante un desarrollo relativamente autónomo, que en realidad era un nuevo modo de integración de los capitales nacionales en la etapa monopólica del intercambio capitalista. Por lo tanto podríamos llegar a alcanzar el desarrollo supuestamente deseable de las metrópolis.

La modernización económica buscó expresarse artísticamente y el mejor ejemplo lo encontramos en la ciudad de Brasilia, ya que ilustra muy bien una contradicción de un desarrollo industrial, pero se olvida de las necesidades sociales básicas.

En la producción artística surgieron fundaciones auspiciadas por grupos industriales latinoamericanos: la Metalurgia Matarazzo en San Pablo, el Instituto Di Tella y las industrias Kaiser en Argentina, General Electric en Montevideo, la Esso y Coltejer en Colombia, son algunas de las empresas que buscaron actualizar el arte latinoamericano con las modas europeas y norteamericanas.

El Instituto Di Tella creó un espacio para la experimentación plástica, musical, y teatral, hizo conocer en Buenos Aires lo producido en esos años por las vanguardias europeas y norteamericanas.

1.10. LA CENSURA EN EL ARTE LATINOAMERICANO

La censura es muy significativa en las relaciones sociales, ya que modifica el papel de los intelectuales y artistas. Por eso se aplica más al arte de los medios masivos (cine, televisión) que al de circulación restringida (plástica, conciertos, poesía).

El objetivo de la censura es ocultar el verdadero carácter de las necesidades sociales e interferir la comunicación entre los sectores que al obtener ese conocimiento, pueden revelarse y pelear por sus derechos.

También existe la censura de tipo comercial es decir, mutilan las películas para que sean de menor duración y proyectarlas más veces al día y obtener mayores ganancias.

En la década de los setenta aparecieron los Talleres Plásticos Populares que surgieron de la insatisfacción generada por intentos previos de vincular el arte con las masas.

Los talleres dieron al pueblo los medios de producción artística y se convirtieron en incentivos de la creatividad popular.

Estos talleres permitieron que sectores populares sin conocimientos plásticos se incorporaran a la producción plástica y accedieran a nuevas formas de expresión y comunicación.

Así surgieron los Centros Populares de Cultura brasileños, las campañas de concientización auspiciadas en Chile por distintos partidos de la Unidad Popular, y las movilizaciones y trabajos barriales emprendidos en la Argentina en los primeros años de la década de los setenta.

La plástica debe ser tanto el lugar donde el pueblo crea las imágenes para la lucha como el lugar donde consigue el placer de reconocer su obra.

1.11. PERÍODO DE TRANSICIÓN

Estas son las propuestas para un período de transición:

1. Acción cultura en instituciones populares.

Se daba a conocer la situación en las provincias que era censurada por los medios informativos. Se montaron grandes formatos, artículos periodísticos, películas y diapositivas y folletos que analizaban la estructura de clases y formas de producción.

2. Carteles y murales.

El problema que plantea los carteles es que los carteles deben competir con el conjunto de mensajes, en su mayoría de publicidad comercial, que conforman la red comunicacional en las sociedades capitalistas.

El muralismo actual, puede reconocerse en la escuela mexicana un antecedente de la crítica a la pintura de caballete y al individualismo creador, a la conversión del pueblo en público y del ciudadano en consumidor.

América Latina se está quedando sin proyectos nacionales. La pérdida de control sobre las economías de cada país se manifiesta en la desaparición de la moneda propia (Ecuador, El Salvador), o en sus devaluaciones frecuentes (Brasil, México, Perú, Venezuela) o en la fijación maniaca al dólar (Argentina).

"... del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a las naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan ...".¹⁹

Sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa.

En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnacionalizador, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional.

Aún lo latinoamericano se modula con énfasis diversos según el peso histórico y las influencias actuales de los europeos, los estadounidenses, y su articulación con proyectos nacionales y étnicos.

Después de la revolución mexicana, varios movimientos culturales cumplieron simultáneamente una labor modernizadora y de desarrollo nacional autónomo.

El arte latinoamericano en general se "despierta" en la década de los 20's.

Apareció en los centros más evolucionados de Latinoamérica una toma de conciencia de todos los problemas principales, no sólo estéticos, sino sobre todo políticos, económicos, sociales e ideológicos.

"... es cierto que en todos nosotros hay sangre europea; que somos criollos: y que por esto no podemos decir del todo que seámos indoamericanos. ¡Pero nacimos en América!".

Torres-García.²⁰

¹⁹Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas*. México. 1990. Editorial Grijalbo. Pág. 14

²⁰XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte, historia e identidad en México*. México. 1999. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Tomo III. Pág. 1025

CAPÍTULO 2
ARGENTINA

Dicen los indios:

**¿Qué tiene dueño la tierra? ¿Cómo así? ¿Cómo se ha de vender?
¿Cómo se ha de comprar? Si ella no nos pertenece, pues. Nosotros
somos de ella. Sus hijos somos. Así siempre, siempre. Tierra viva.
Como cría a los gusanos, así nos cría. Tiene huesos y sangre. Leche
tiene, y nos da de mamar. Pelo tiene, pasto, paja, árboles. Ella sabe
parir papas. Hace nacer casas. Gente hace nacer. Ella nos cuida y
nosotros la cuidamos. Ella bebe chicha, acepta nuestro convite. Hijos
suyos somos. ¿Cómo se ha de vender? ¿Cómo se ha de comprar?**

Eduardo Galeano²¹

²¹Eduardo Galeano. Memorias del fuego. Tomo I Los Nacimientos. México, 2000. Ed. Siglo XXI. Pág. 256

2.1. ANTECEDENTES

El suelo argentino, antes de la llegada de los españoles, estaba habitado por indios que se dividieron en diversos grupos: los huarpes, come chingones, juries, tobas, maticos y guaraníes.

Los del noreste, situados en la región andina y de las Sierras de Tucumán, Córdoba y San Luis, llamados diaguitas, se contaban entre los civilizados, sin duda por su contacto con los quechuas del Perú quienes integraban el imperio incaico. Uno de sus grupos, el de los calchaquiles, se hizo famoso por su resistencia a los conquistadores.

La evolución artística de Argentina presenta tres etapas definidas:

1. Período Colonial: que llegó hasta la mitad del siglo XX y se caracterizó por la subordinación directa a los modelos europeos, entonces en boga.
2. Período Cosmopolita: abarca el quinto y sexto decenios de la misma centuria y entraña la incorporación del arte local a las corrientes internacionales.
3. Período Nacional: inició a fines de la década del sesenta y señaló la decantación y maduración de los avances de la era cosmopolita.

En 1813 se inició la creación del Instituto Médico y la fundación de una serie de establecimientos superiores que comprenden la Escuela de Dibujo, la Academia de Jurisprudencia y la Academia de Matemáticas.

Desde los años 1815-1816 se buscó un análisis de la historia de Argentina, pero totalmente basada en los estudios y parámetros europeos; que tuvo como consecuencia la cultura de Argentina se redujo a un modelo asimilable al proceso de los países de Europa.

"... la urgencia de la vida cotidiana, la presencia de la muerte violenta como constante vital, la perversión de sistemas políticos, sociales y económicos fraudulentos, el miedo como sensación estructural de la sociedad, son algunos de los elementos neutralizados al poner la mirada desde afuera, y al



1. Ignacio Zuloaga. El Marqués de Villamarciel, óleo. 1893.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*leer la producción de nuestros artistas desde los esquemas ya elaborados en un marco cultural internacional."*²²

Argentina es uno de los países (el otro es Uruguay) formado en su mayoría por inmigrantes europeos, la herencia indígena es mínima.

*"... argentinos y uruguayos soñaron con la creación de una especie de "sucursal" de la Escuela de París y, de manera más original, con instaurar un arte constructivista, concreto y severo ..."*²³

Buenos Aires en 1880 se convirtió en la ciudad más europea de América Latina. Los mejores modelos a imitar fueron París, Washington y Londres.

Con la depresión agrícola mediterránea, propició el traslado de grandes contingentes de población italiana, portuguesa y española a América, y en menor cantidad de alemanes, británicos, turcos, rusos y japoneses.

En la provincia de Rosario en el siglo XIX comenzaron arribar grandes cantidades de inmigrantes en los cuales predominaron los italianos y españoles, al relegar las capas autóctonas, ya mestizadas, a la periferia de la ciudad, es decir, a la zona rural.

La excesiva inmigración durante los fines del siglo XIX tuvo como consecuencia el temor a la pérdida de la identidad nacional por la posible extranjerización del país. Que trajo infinidad de huelgas y manifestaciones por parte de los trabajadores a defender sus derechos, que por supuesto fueron reprimidas desde 1909.

Alrededor de 1900 al igual que en Latinoamérica, Argentina buscó la definición de una cultura nacional, pero también existió una realidad que fue difícil desligarse rápidamente durante el siglo XX; una clara influencia del pensamiento europeo y por ende sus movimientos artísticos.



2. Emilio Pettoruti.
Penserosa. óleo, 1920.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²² XVIII Coloquio Internacional de Historia de Arte. Arte, historia e identidad en México. México, 1999. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Tomo III. Pág. 793

²³ Damián Bayón. Artistas Contemporáneos de América Latina. España, 1981. Ediciones del Serbal/UNESCO. Pág. 10

En los países con poder económico se logró un amplio eco del esteticismo europeo; así, las ciudades de Buenos Aires, México, Caracas, Lima y Santiago de Chile tuvieron mayor desarrollo cultural.

El influjo de las tendencias europeas fue muy fuerte y se crearon en Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela y Cuba agrupaciones artísticas semejantes con manifiestos y revistas de propuestas artísticas. A veces esas creaciones pertenecieron del impulso casi general del rechazo a lo vernáculo.

En 1900 Argentina exigía un arte nacional, este movimiento fue apoyado por el entonces presidente Roca. Se estableció un sector que buscó definir lo nacional desde un punto de vista europeo.

En 1905 la Academia de Sociedad Estimulo de Bellas Artes fue nacionalizada que fuera el eje principal de las artes plásticas, y tuvo una influencia académica italiana marcadamente.

Martín Malharro (1865-1911) a partir de 1901 introdujo el Impresionismo y Fernando Fader, fundó el grupo impresionista Nexus en 1907.

El artista plástico de origen español Ignacio Zuloaga dominó la técnica del impresionismo desarrolló temas taurinos, andaluces y captó las costumbres de España. Una de sus principales influencias fue Goya, quien influyó en la composición y la pincelada de trazo grueso. Participó en la exposición internacional del Centenario de 1910, tuvo gran éxito al grado que influyó en toda una generación de artistas argentinos. (fig. 1)

Las distintas formas en que los artistas combinaron lo que aprendieron en el extranjero con los elementos propios de la cultura literaria artística y visual de Argentina se puede apreciar en el lienzo de Pettoruti "Pensierosa", en la Composición Religiosa de Guttero o en Puerto Azul de Xul Solar. (fig. 2, 3, 4)

Carlos Morel (1813-1894) el primer pintor argentino emérito fue retratista y pintó episodios militares y paisajes campestres, su obra es del romanticismo. Sin embargo, el de



3. Guttero. Composición Religiosa. yeso y pigmentos sobre cartón.



4. Xul Solar. Puerto Azul. acuarela. 1927.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mayor jerarquía en el siglo XIX fue Prilidiano Pueyrredon (1823-1871) paisajista notable que alternó con sus actividades de ingeniero, urbanista y arquitecto, fue el primer pintor de desnudos femeninos en el Río de la Plata. (fig. 5, 6)

La pintura argentina tuvo después muy vigorosas personalidades, y algunos de sus creadores participaron activamente en movimientos europeos contemporáneos, entre ellos Emilio Pettoruti, quien introdujo el futurismo y el cubismo en Argentina en los años 20's.

En la pintura argentina la figura de Emilio Pettoruti (1892-1971), dominó gran parte de la historia de la pintura de Argentina de los siglos XIX y XX, tiene sus orígenes en el futurismo italiano y un cubismo posterior. (fig. 7)

En la pintura Pettoruti manejó con maestría la riqueza infinita de los matices y los dos estilos únicos sucesivos el primero y principal el futurismo y el segundo el cubismo, e introdujo en Sudamérica el Abstraccionismo Geométrico, llamado igualmente Constructivismo (formó parte del grupo Carrá-Soffici-Boccioni-Russolo-Marinetti).

Pettoruti quien aprendió bien la lección positiva de la Escuela de París, ahora actuaba en la ciudad de Buenos Aires. En los años veinte, época en que la figura del gaucho consolidó su mito y, este se transformó en fundamento de la nacionalidad argentina. (fig. 8)

Con respecto a la figura gauchesca dice Beatriz Sarlo:

*"... el mito gaucho, en su versión narrativa moderna, tranquiliza las inquietudes de un país que, como Borges dijo de Buenos Aires, se resentía por la ausencia de fantasmas..."*²⁴

El año de 1924, fue un año fundamental en la historia cultural de Argentina, pues acontecieron varios movimientos que motivaron un panorama diferente, sustancial y dinámico, en el ámbito artístico.



5. Carlos Morel.
Descanso en el camino.
óleo. 1845.



6. Prilidiano Pueyrredon. Un
alto en el campo, óleo. 1861.



7. Pettoruti. Sol frío.
óleo. 1943.

²⁴Beatriz Sarlo. Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930. Argentina. 1988. Ed. Nueva Visión. Pág. 41

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Se creó la Asociación Amigos del Arte, que durante varias décadas fue uno de los centros de mayor influencia en el ambiente cultural de Buenos Aires tuvo grandes conferencistas de Argentina y el extranjero que exponían temas relacionados con las artes plásticas, ciencia, literatura, música, filosofía, política, economía y arquitectura.

Podemos mencionar los siguientes artistas argentinos que estaban en auge: Martín Noel, Julio Rinaldini, Leopoldo Lugones, Rafael Arrieta, Henríquez Ureña, Victoria Ocampo, Alberto Gerchunoff, Guillermo de Torre, Julio Rey Pastor y entre los exponentes visitantes a : Alfonso Reyes, Le Corbusier, Ortega y Gasset, Keyserling, Waldo Frank, Gómez de la Serna, García Lorca, Siqueiros y Maritain.

Con el retorno a su país después de una larga estancia en Europa, en 1924 regresaron por segunda vez Norah y Jorge Luis Borges, tuvieron estos una importante influencia en la nueva perspectiva en el campo plástico y literario. (fig. 9)

Payró considera que:

*"... el artista argentino ha hecho su propia síntesis de más de un movimiento viviente. De ahí la dificultad de clasificarlo [...] formado en ambas disciplinas (cubista y futurista) simultáneamente [...] no se atrofio en la aplicación de una fórmula única, sino que con excepcional virtud para abrazar lo más, en vez de aferrarse a lo menos, supo conciliar en un arrobador equilibrio la estática fundamental del cubismo con la dinámica seductora del futurismo..."*²⁵

La Revista Martín Fierro (llamada así por el famoso héroe decimonónico del poema épico gaucha de José Hernández) fundada en Buenos Aires en 1924 reunió a los más destacados escritores, poetas y pintores y fue de gran importancia en el ámbito literario, así, como auge para escritores.

"Frente a la impermeabilidad del honorable público, frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifican cuanto tocan, frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro racionalismo intelectual, ...

²⁵ XVII Coloquio Internacional de Historia de Arte. Arte, historia e identidad en México. México, 1999. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Tomo III. Pág. 800



8. Pettoruti. Sol pampeano. óleo. 1944.



9. Norah Borges. Cristo apaciguando las aguas. linóleo. 1918.

*frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de la biblioteca ... Martín Fierro siente la necesidad de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión."*²⁶

Vuelve de Europa Emilio Pettoruti en 1924 y fue aceptado por la revista Martín Fierro, lo mismo pasó con Xul Solar.

En 1928 Alfredo Gutierrez regresó para fundar con algunos jóvenes artistas: Raquel Forner, Alfredo Brigatti, Pedro Domínguez Neira, el llamado Taller de Arte Plástico que tuvo gran importancia en la formación de una conciencia artística de cruzada.

Antonio Berni se estableció en París aproximadamente seis años. A su regreso a Rosario, a pesar de haber estado en contacto con el surrealismo, fue dominado por el compromiso político, influido por el rápido paso de Siqueiros por Buenos Aires en 1934.

A partir de los años 40's se produjo una liberación estilística y aunque sin desvincularse de los estilos internacionales, surgió una generación de pintores que acentuaron sus personalidades individuales.

Gracias a las numerosas becas otorgadas por el Congreso Nacional hicieron posible que muchos artistas jóvenes tuvieran la oportunidad de viajar a Europa y en especial a París.

La mayoría de los artistas argentinos consiguieron becas al extranjero, las ciudades en las cuales estudiaron se encuentran en Italia, Francia, España y Estados Unidos. Ellos vivieron fuera de sus países y por consiguiente, actuaron en un país extranjero.

En la época de los años cuarenta, los cambios tanto demográficos como socioeconómicos dieron como resultado una excesiva violencia la cual dio fin entre 1976 y 1983. La violencia se manifestó de diferentes maneras;



10. Tomás Maldonado.
Xilografía para las tapas de
Arturo.



11. Gyula Kosice. Rogy.
madera, 1944.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁶Manifiesto de Martín Fierro. 15 de mayo de 1924.

privación de la libertad, tortura y desapariciones. También en esta época la censura jugó un importante papel en el campo cultural y artístico. Este factor pudo paralizar la cultura y la sociedad de un país, dio como consecuencia en la población argentina la idea de saber que es lo permitido y que lo prohibido.

2.2. ARTE CONCRETO EN ARGENTINA

En 1944 se publicó el único ejemplar de la revista Arturo que fue organizada y orientada por artistas y poetas, cabe mencionar a Tomás Maldonado, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Lidy Praty y Edgar Bayley.

En 1944 apareció en Buenos Aires el primer grupo de artistas abstractos o también llamados no figurativos. La revista Arturo que los reunió se definió como una revista de arte abstracto. Las diferencias estéticas provocaron la disolución del grupo inicial y posteriormente la formación de dos movimientos plásticos: el arte Concreto Invención organizado por Tomás Maldonado y el arte Madí dirigido por Gyula Kosice. (fig. 10, 11)

En Argentina se propuso por primera vez un arte no figurativo (de base geométrica, que sus cultores denominaron "concreto", y se retomó el término acuñado en 1930 por Theo van Doesburg, pintor abstracto quien difundió las ideas constructivistas De Stijl asociadas a Dadá) y una poesía no descriptiva que buscó la liberación del lenguaje, en las huellas del "creacionismo" de Vicente Huidobro (poeta chileno, quien rechazó los cánones y consideró que el artista es creador y no imitador de la naturaleza), llamado "invencionista" por sus adeptos.²⁷

El arte concreto puede encarnar los adelantos científicos y la sensibilidad. Este grupo formado en 1945 creaban sus experiencias subdividiendo con líneas negras

²⁷Baley: "... es preciso construir el mundo. El artista no tiene un reino aparte de la realidad común. El nuevo arte nace del deseo de participación en el mundo; no es la opinión de un hombre aislado, es una realidad en sí misma, que no hace pensar en nada ni se parece a nada...". Jorge Glusberg. Del pop-art a la nueva imagen. Argentina. 1985. Ediciones de arte Ganglianone. Pág. 71



12. Torres-García. Bird's eye view, gouche and watercolor on cardboard. 1920.



13. Lucio Fontana. Obra espacial, tela rasgada. 1959.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

composiciones geométricas a modo de vitral, superponiendo, yuxtaponiendo o interceptando figuras con huecos de formas precisas, se pasaba a independizar cada forma constitutiva de la obra y a fijarlas por medio de barras, en una composición de planos nivelados.

En la escultura se trabajó con formas imbricadas, en ocasiones de un solo material o varios, combinando texturas y colores en estructuras preferentemente ortogonales.

*"... la era artística de la ficción representativa toca a su fin. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista [...] el arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas ...".*²⁸

El arte Concreto Invención, Madi y el creador de la revista Nueva Visión de amplia resonancia en América Latina, con G. Kosice, A. Hilito, A. Fernández Muro y C. Gironella y la Abstracción Lírica con S. de Castro, C. Testa, S. Sakai y M. Bonevardi.

Con Maldonado inició la exportación de artistas argentinos a Europa y Estados Unidos, y como consecuencia, Buenos Aires se convirtió en Centro de nivel Internacional.

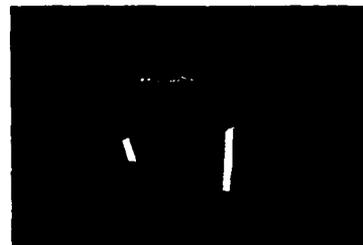
EL arte geométrico en Argentina dio inicio con la aparición de la única publicación de la revista *Arturo* en 1944.

Los objetivos de estos artistas fueron primordialmente desconocer todos los antecedentes pictóricos del país y reconocer como precursor al notable artista uruguayo Torres-García que tuvo para Argentina gran influencia, como fruto de partida para la elaboración de formas de abstracción geométrica. Los artistas de este grupo dieron origen en Argentina, a un arte no figurativo absoluto con base geométrica. (fig. 12)

A poco tiempo de aparición el grupo se disolvió, y se formó un nuevo grupo: *Madi*, en donde sus principales integrantes fueron Arden Quin, Kosice y Blazko en 1945.

Madi puede ser el resultado de la unión de las dos primeras sílabas de "materialismo dialéctico", una

²⁸Manifiesto, marzo de 1946.



14. Raúl Lozza. Pintura No. 17. óleo sobre madera. 1949.



15. Carlos Alonso. Sin pan y sin trabajo. acrílico sobre tela. 1965.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

abreviatura de Madrid o un acrónimo de Carmelo Arden Quin, la carencia de significado no importó, pues dicho concepto dejó un sello importante en la historia de los movimientos artísticos.

Los madistas revelaron una inquieta capacidad creativa que buscó integrar el arte a las transformaciones del mundo contemporáneo.

En 1945 se fundó la Asociación *Arte Concreto-Invención* que después dio apertura al *Grupo de Arte Concreto*, que tuvo como principal integrante a Maldonado. Este grupo de arte fue el que influyó en el actual arte argentino.

El Grupo de Arte Concreto está influenciado por las enseñanzas del suizo Max Bill (su teoría estética está basada en principios puros).

La concepción de los artistas procedentes de la revista *Arturo* creían en la afirmación de una estética científica, basada en una ideología materialista, sin contar con una emotividad de tipo romántico, instintivo, metafísico y fantástico, es decir su principal enemigo fundamental podría ser el surrealismo.

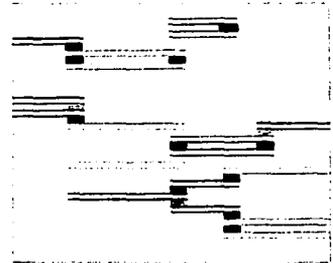
En 1946 Lucio Fontana lanzó en Buenos Aires su *Manifiesto Blanco*, que dio origen al *Espacialismo* y en 1949 Raúl Lozza inició el *Perceptismo*.

*"La era artística de los colores y las formas paráliticas toca a su fin [...] la estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas", y concluye con la afirmación de que la "... materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte."*²⁹

En el manifiesto del *Espacialismo* consideraron que el arte es eterno, pero no puede ser inmortal, pero que llegará el momento de su destrucción material. El grupo pretendió desligar el arte de la materia, desligar el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. Se negaron a pensar que la ciencia y el arte sean dos hechos distintos, es



16. Antonio Berni. Juanito Laguna lleva comida a su padre, peón metalúrgico, óleo-collage. 1961.



17. Alfredo Hlito. Ritmos cromáticos II, óleo sobre tela, 1947.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁹Manifiesto Blanco. Buenos Aires 1946.

decir; que los hechos realizados por una de las dos actividades puedan no pertenecer a la otra. (fig. 13)

*"...el perceptismo no se complementa con el medio, sino que impulsa su desarrollo. No es producto del medio, sino que está condicionado por su potencia renovadora [...] no es el refugio de la pintura en un idealismo geométrico y matemático, sino la integridad a su realidad histórica y a la naturaleza inequívoca, inconfundible, de su función social, como hecho revolucionario y como proceso dialéctico de elementos materiales de creación [...] el perceptismo se manifiesta como la etapa superior y más avanzada de la pintura, la pintura perceptista es un lugar de "ambiente" que debe acompañar al hombre en su centro cotidiano ..."*³⁰ (fig. 14)

La exposición de Madi en 1946 se habló de fundar un arte de espíritu matemático, frío, dinámico, cerebral y dialéctico.

En el Manifiesto invencionista-concreto de 1946 dice:

*"... la estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista, y se declaran contra la polilla existencialista y romántica ..."*³¹

El grupo Madi disidente del Arte Concreto proclamó su manifiesto de 1946:

*"... conforma el deseo del hombre de inventar objetos al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases..."*³²

Artistas como Carlos Alonso y Antonio Berni persistían en una pintura de contenido social. (fig. 15, 16)

El objetivo de los dos grupos fue desconocer totalmente lo emocional y para lograr su meta decidieron recurrir a lo geométrico.



18. Martín Blazko.
Columna Madi.
madera pintada.
1947.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁰Raúl Lozza. 1949. Catálogo de la Primera Exposición Perceptista.

³¹Aldo Pellegrini. Nuevas tendencias en la pintura. Argentina. Editores Muchnik. Pág. 39

³²Alberto Giudici. Arte y Política en los '60. Buenos Aires, Argentina. 2000. Fundación Banco Ciudad. Pág.43

Los concretos utilizaron las figuras geométricas fundamentales: líneas rectas, rectángulos, círculos y eliminaron toda huella de pincelada.

Los artistas madí al respetar lo geométrico tuvieron una mayor fantasía y libertad de organización, es decir comenzaron por quebrar la tradicional concepción ortogonal del cuadro con la idea del marco recortado o irregular. (fig. 17, 18)

Berni creó a "Juanito Lagunes" un muchacho pobre de barrios bajos y "Ramona Montiel" una cortesana, personajes que exponen realidades sociales duras y persistentes, en donde Berni expresa sus preocupaciones políticas y sociales. (fig. 19)

Los años cuarenta se caracterizaron por la aparición de grupos y manifiestos, en donde Romero Brest vio en los artistas concretos un intento de solución a la crisis en que se encontraba el arte nacional argentino en ese momento, se destacó por primera vez el interés de los europeos hacia una manifestación artística argentina.



19. Antonio Berni. El confesor de Ramona, xilografía, 1965.

2.3. ARTE CINÉTICO, BUENOS AIRES 1946

Tiene sus antecedentes en los autómatas y muñecas danzantes y parlantes de los siglos XVII y XVIII. Los cinéticos rechazaron "... la milenaria ilusión en arte que propiciaba el ritmo estático como único elemento de las artes plásticas ...".³³

Afirmaron que existió un nuevo elemento, el ritmo cinético como la forma básica de percepción del tiempo verdadero. En algunas ocasiones el movimiento se combinó con efectos luminosos, de la programación de las computadoras pendiente a rendir algún hecho artístico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³³ Aldo Pellegrini. Nuevas tendencias en el arte. Argentina. Editores Muchnik. Pág. 158

El cinetismo es también conocido bajo el nombre de neogeometría, dedicado a la expresión del movimiento y fue en su origen un movimiento venezolano.

El cinetismo argentino con Le Parc y venezolano con Cruz-Diez y Soto son ejemplos de algunos grandes artistas latinoamericanos elocuentes en el arte de América Latina. (fig. 20, 21, 22, 23)

En 1950 bajo el período peronista, Argentina sufrió muchos cambios entre ellos la incrementación de medios masivos y una industrialización acelerada.

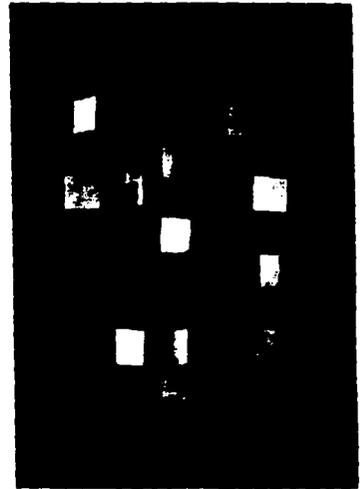
En 1955 la palabra "cinético" se incorporó al lenguaje plástico y fue utilizada por los integrantes del grupo Madi, que significa que tiene el movimiento como un principio.

*"... la obra cinética es un objeto en el cual el movimiento no está re-presentado sino, por el contrario, presente en su realidad concreta. La obra cinética no muestra entonces una imagen del movimiento, sino que ella misma es movimiento ..."*³⁴

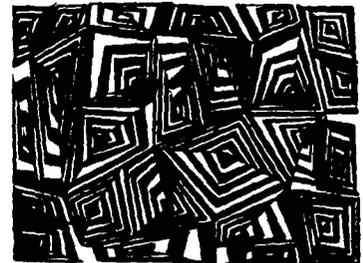
Existen tres clases de arte cinético:

1. De tipo constructivista cuyo movimiento se produce a partir de mecanismos de relojería, corrientes de aire y motores eléctricos.
2. Se utilizan diferentes procedimientos cinematográficos a fin de proyectar una imagen luminosa en movimiento sobre una pantalla o pared.
3. Consiste en un aparato compuesto por una pantalla traslúcida sobre la que se proyectan imágenes luminosas en movimiento, provenientes de reflectores, filtros, elementos transparentes o pintados, que interceptan el rayo de luz emitido por una fuente ubicada en el interior del aparato.

Julio Le Parc principal exponente del arte cinético, formado fuera de su país (Europa y Estados Unidos) se entregó a una búsqueda del arte óptico y dinámico.



20. Le Parc.
Inestabilidad. proposición
arquitectural,
aglomerado, aluminio e
hilo plástico. 1963-1964.



21. Cruz-Diez.
Construcción en
cadena. 1957.

³⁴Elena de Bertolá. El Arte Cinético. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1973. Pág. 23

Se puede definir el arte cinético como "... una forma de arte plástico que presenta un movimiento -real u óptico- o una transformación en el cuerpo físico de la obra ...".³⁵

El informalismo adquirió en Argentina, entre 1958 y 1966 un grado de contagio creativo, de agresividad y polémica realmente imprevisto.

El arte de ruptura y el informalismo argentino partieron de fuentes comunes europeas que proporcionaron desdoblamientos como el arte destructivo, el arte-espejismo y los movimientos Di Tella. La meta de estos grupos fue buscar una nueva imagen de la relación de los seres humanos con su contexto y conjugaron los elementos más diversos. (fig 24)

Fundado en 1958, el Instituto Di Tella inició sus actividades dos años más tarde; desde entonces hasta 1966 concedió premios a las artes plásticas nacionales y extranjeras, en donde se llevaron acabo experimentos de todo tipo los cuales estaban casi siempre influenciados por el pop-art, inspirándose entre otras cosas en la revaloración de lo kitsch. (fig. 25)

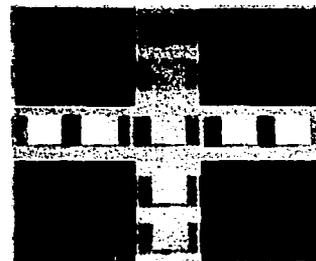
En 1959 se fundó el movimiento Espartaco, figurativo, de tinte expresionista con sentido social y acento americano con una clara orientación al muralismo, publicó un manifiesto:

*"El arte revolucionario latinoamericano debe surgir como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario, hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir al arte."*³⁶

El Grupo Espartaco continuó hasta 1968. (fig. 26, 27)



22. Cruz-Diez.
Inducción
cromática. óleo.



23. Jesús Soto. Vibración
amarilla. pintura. elementos de
metal/madera pintada/serigrafía
en las zonas rayadas, 1968.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁵Op. cit. p. 71

³⁶Alberto Giuduci. *Arte y Política en los '60*. Buenos Aires, Argentina. 2002. Fundación Banco Ciudad. Pág. 97

2.4. POSTFIGURACIÓN EN LOS AÑOS 60'S

La postfiguración abordó al hombre y a sus objetos como a entidades inseparables; se acercó a los neofigurativos por el sentido del sarcasmo y el dolor y se vinculó con el pop en virtud de su método descriptivo que en ciertos casos (llamado hiperrealismo) fue extremo.

A diferencia del arte pop el discurso postfigurativo acudió a la descripción de la realidad como un medio no como un fin, no sustrajo al individuo de sus planteos sino que lo incluyeron.

Los postfigurativos no vinieron de la realidad hacia el cuadro o escultura, al modo figurativo, y permanecieron equidistantes entre aquella y estos, como los pop; fueron desde el cuadro o la escultura hacia la realidad.



24. Arte destructivo. Tres ataúdes usados, 1961.

2.5. MOVIMIENTO NEOFIGURATIVO

En 1960 en pleno auge del informalismo, Mac Entyre y Vidal plantearon su Arte Generativo de muy clara ascendencia concreta, pero se distinguió de esta corriente por la búsqueda de un desarrollo completo sinfónico (generación de formas, de ahí su nombre) de la línea y del punto, rumbo a un geometrismo más dinámico y de mayor colorido. (fig. 28, 29)

El Arte Generativo genera secuencias ópticas por la dislocación circular, vertical y horizontal.

Mac Entyre y Vidal produjeron el manifiesto generativo de Arte en 1960, no como declaración y teórica sino como una clarificación de ideas. En donde las formas producen energía con la sensación de romperse libremente y desear penetrar el plano básico y energía las dislocaciones y las vibraciones que producen.

En la pintura generativa, las formas generan otras pinturas. Los cuadros creaban ilusión de un espacio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tridimensional con líneas curvas o rectas que se combinaban para formar volúmenes, en lo que se refiere a la luz y el color estos tenían sus puntos de mayor intensidad en las intersecciones de las líneas.

Apareció en Buenos Aires el Movimiento Neofigurativo con Ernesto Deira, Macció (sus obras son visiones monstruosas que van de lo grotesco), Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega, esta exposición, en 1961 marcó la evolución de la pintura argentina. La Nueva Figuración se nutrió del informalismo, la pintura gestual, el pop art, el collage y el uso del texto o palabra. (fig. 31, 32, 33)

*"Somos un grupo de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la libertad de incorporar la libertad de la figura."*³⁷

El grupo adquirió más adeptos entre 1962 y 1963, Antonio Seguí, Miguel A. Dávila, Juan Carlos Distéfano, Lea Lublin, Jorge Demirjian y Ezequiel Linares. (fig. 34)

Con Seguí nació una nueva toma de conciencia referida al país y a su situación política.

El Movimiento Figurativo se disgregó en 1963 al emigrar sus integrantes a los Estados Unidos invitados como profesores y Macció a Europa. (fig. 35)

Bajo la dirección de Jorge Romero Brest, el centro (llamado Di Tella) funcionó como el mejor difusor de música, arte, teatro, danza; las ambientaciones, el happening y el arte pop hallaron campo propicio en el Di Tella hasta su cierre en 1969.

En 1961 el Instituto Di Tella solicitó al Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires una investigación acerca de las conductas culturales del público que asistió a una exposición de pintura realizada por el patrocinio de dicho Instituto en el Museo Nacional de Bellas Artes. El resultado de la investigación mostró que la mayoría de los casi quince mil visitantes de la muestra pertenecía a sectores socioeconómicos altos y medios, y tenían educación universitaria, los casos carentes de dichas características se

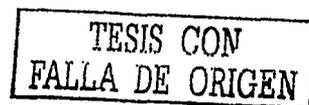
³⁷Presentación de su primera exposición en 1960.



25. Instituto Torcuato Di Tella.



26. Movimiento Espartaco. Exposición del grupo en la Galería Van Riel, julio de 1963.



trató de sólo una minoría, la mayoría de los asistentes solían acudir con frecuencia a eventos de esta índole, pero este público constituía un pequeño sector dentro de la ciudad de Buenos Aires.

En 1962 el Instituto Torcuato Di Tella celebró el concurso del primer premio internacional al igual la primera Bienal Americana que se realizó en Córdoba.

El Arte Pop apareció en Argentina en 1962 con la exposición *El hombre antes del hombre* en donde intervinieron, Marta Minujin, Dalia Puzzovio, Rubén Santantonín y Zulema Ciordia. (fig. 36)

Un año después (1963) fue inaugurado el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

Se realizaron dos trabajos en Argentina donde ejemplificaron el hecho que las obras salieran de los salones. El primero fue hecho por Roberto Jacoby en colaboración con Eduardo Costa, el primer festival de la forma contemporánea que fue celebrado en Córdoba en septiembre de 1966. Esta muestra consistió en pintar de un mismo color verde partes de la arquitectura de la ciudad dentro y fuera de la galería-sede de la muestra (columnas, barandales, banquetas, vidrios y bancos de plaza) a la hora de la inauguración pintaron el vidrio de un negocio ubicado frente a la galería. La repetición de un indicador que en este caso fue el color verde dio un sentido estético a los objetos arquitectónicos y los reunió en un discurso plástico y continuo. Los elementos seleccionados pasaron a constituir un nuevo modo de lectura de la ciudad.

Y explicaron así Costa y Jacoby :

*"... que así como la poesía construye sus mensajes operando una transformación en la estructura lingüística implícita en la arquitectura ...".*³⁸

El Di Tella había albergado entre 1964 y 1968 distintas muestras tituladas: happening, arte de los medios, experiencias, donde se procuró coordinar los medios técnicos y hacer del público un agente activo.



27. Grupo Espartaco.
Integrantes del movimiento: Juana Elena Diz, Carlos Sessano, Juan Manuel Sánchez, Mario Miguel Mollari.



28. Mc Entyre.
Construcción amarilla, óleo sobre tela, 1969.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁸Néstor García Canclini. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, México, 1977. Editorial Grijalbo. Pág. 187

En 1966, entre los objetivos de la llamada "Revolución Argentina" que dio inicio con el golpe militar que llevó al poder a Onganía, está el "... promover la consolidación de una cultura nacional inspirada esencialmente en las tradiciones del país, pero abierta a las expresiones universales propias de la civilización cristiana occidental de la que es integrante ...".³⁹

En Argentina la Bienal de Córdoba fue patrocinada por las industrias Kaiser. El crítico e historiador norteamericano Sam Hunter opinó lo siguiente con respecto a la Bienal de 1967 en Córdoba, Argentina:

*"... creo que en raras ocasiones una exposición ha ilustrado tener de manera tan dramática la erosión de las tradiciones locales y regionales y sus sobre seguimientos por causa de los estilos internacionales ...".*⁴⁰

En Argentina, las "Experiencias" llevadas a cabo entre 1967 y 1968, en el Torquato Di Tella, agravaron las relaciones del arte con el circuito artístico y con el nuevo régimen político instalado.

Para Jacoby:

*"... el futuro del arte no se vincula a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida y el artista se convierte en propagador de esos conceptos. El arte no tiene ninguna importancia, es la vida lo que cuenta. Es la historia de esos actos que vendrán. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia, la conquista de la tierra, de la libertad del hombre ...".*⁴¹

A partir de los acontecimientos en septiembre de 1967, se abrió el período nacional con las "Experiencias Visuales".

En abril de 1966 el Grupo de Rosario inició sus actividades con una denuncia pública contra los Salones Oficiales de la provincia de Santa Fe.



29. Vidal. Contraste, acrílico sobre tela, 1960.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁹ Andrés Avellaneda. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Argentina. 1986. Centro Editor de América Latina Pág. 78

⁴⁰ The Cordoba Bienal. Art in America 55 No. 2 marzo-abril 1967. Pág. 85

⁴¹ Federico Morais. Las Artes Plásticas en América Latina: del trance a lo transitorio. Colección Nuestros Países. Cuba, 1990. Ediciones Casa de las Américas. Pág. 100

*"... en esta ciudad existe un tipo de manifestaciones cuyas características conforman lo que denominaremos, de ahora en adelante cultura mermelada [...] esta se expresa cotidianamente como obstáculo y freno de la labor creadora ..."*⁴²

En 1968 artistas que protestaban por una medida del Museo Nacional de Bellas Artes terminaron por impugnar violentamente la institucionalidad de los centros como el Di Tella, el Museo de Arte Moderno y el propio Museo Nacional.

Ese mismo año marcó el fin de la Bienal Americana de Arte que patrocinaba las Industrias Kaiser en Córdoba.

Además el manifiesto de los Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la Confederación General de Trabajadores de los argentinos, (noviembre de 1968) indicó que el problema se esbozaba en los sectores más radicales como una impugnación no sólo en las instituciones de promoción artística sino como un nuevo planteamiento del papel del artista en la sociedad.

*"... hemos destruido nuestras propias ilusiones de que podíamos crear, dentro del aparato cultural burgués obras que verdaderamente se opongan a la vigente estructura social. Nuestro desarrollo exige ahora un completo replanteo del propósito y de la conducta del artista y del intelectual, una búsqueda de nuevos marcos institucionales, nuevos públicos, nuevos medios y mensajes"*⁴³

El primer planteamiento público de esta porción se hizo a partir de Experiencias 68 en el Di Tella, cuando los artistas de Rosario decidieron destruir las obras y lanzar sus restos a la calle.

⁴² *El ser mermelada en teatro, literatura o pintura era para ellos lo falso, lo superficial, que enarbolado una apariencia moderna, recarnaba el más recalcitrante academicismo, reafirmamos una vez más nuestra defensa de una pintura seria, profunda, creadora y revolucionaria que aporte siempre nuevas posibilidades de conocimiento y de emociones al observador; una pintura de estudio, de investigación, que sintetice de manera expresiva las posibilidades intelectuales de quienes la hacen.* Jorge Glusberg. Del pop-art a la nueva imagen. Argentina, 1985. Ediciones de arte Ganglione. Pág. 85, 88

⁴³ Alberto Giudici. Arte y política en los '60. Buenos Aires, Argentina, 2002. Fundación Banco Ciudad. Pág. 206



30. Deira. Sin título.
carbonilla sobre papel.
1965.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De mayo a agosto de 1968 sucedieron actos de mayor violencia y enfrentaron a los artistas (defendidos por los abogados de la C. G. T.) con las fuerzas constituidas.

En reuniones celebradas en agosto los artistas propusieron un programa de acción política y una cultura de subersión.

Su primer paso fue el de convertirse en una comisión de la C. G. T. y organizar la "Acción Tucumán".

Los hechos que se registraron en el año 68 tuvieron gran repercusión en Buenos Aires; los artistas presentaron obras de gran contenido político las cuales fueron censuradas.

Pero tuvo un contraataque que fue sin duda Tucumán Arde. Esta experiencia colectiva reunió a artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe.

La exposición Tucumán Arde fue el movimiento que se produjo en Argentina en 1968, este hecho representó la problemática de los artistas plásticos cuando insertaron su trabajo en organizaciones populares. En ese mismo año se produjo en Argentina bajo el gobierno de Onganía, la transferencia de empresas nacionales a consorcios norteamericanos.

La zona que resultó más perjudicada fue Tucumán, ya que la quiebra de la mayoría de los ingenios azucareros, convirtió a poblaciones en pueblos fantasmas, los medios de comunicación escritos no informaban acerca de la situación y fue cuando aproximadamente 30 artistas (algunos se habían separado del Instituto Di Tella), se unieron a economistas, sociólogos, periodistas y fotógrafos y se hicieron a la tarea de organizar un circuito de contra información, ligado a un plan de lucha de los sindicatos combativos. Lo primero que hicieron fue trasladarse a Tucumán, visitaron los ingenios cerrados, discutieron con los obreros, campesinos, estudiantes, y realizaron entrevistas, reportajes, grabaciones y filmaciones. Una semana antes de viajar pegaron en paredes de Rosario y Santa Fe carteles con la palabra "Tucumán Arde" y fue así como se dieron a conocer conflictos ocultados por los medios de información. (fig. 37, 38)



31. Macció. Un plato fuerte. óleo sobre tela. 1961.



32. Luis Felipe Noé. Imagen adónica de Dorrego. técnica mixta sobre madera. 1961.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tucumán Arde fue un movimiento popular que buscó concientizar al pueblo tucumano sobre su situación.

En la C. G. T. de Rosario se abrió la exposición Tucumán Arde que luego pasó a la capital.

La policía amenazó con tomar la sede sino se cerraba la exposición.

Los artistas analizaron la situación y en los plásticos de vanguardia proclamaron:

1. Arte es todo lo que moviliza y afecta.
2. Arte es todo lo que categóricamente maneja nuestra forma de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo.

Con Tucumán Arde se cerró un ciclo de vanguardia en Argentina y comenzó otro el CAYC y su grupo de los trece. El grupo era supuesto porque en el principio sus miembros sumaron ese número, que fue reducido más adelante a diez. Adoptó un lenguaje internacional que fue conocido como el arte conceptual.

En mayo de 1969, surgió la idea de abandonar los centros artísticos para promover el arte en espacios públicos, se propusieron las calles y los sindicatos como espacios artísticos.

En 1969, algunos artistas expusieron en el Instituto Di Tella obras de un claro sentido político y orientaron sus obras contra el Di Tella como institución; entre ellos estuvieron: Roberto Jacoby, Eduardo Ruano, Margarita Paksa y Pablo Suárez. (fig. 39, 40, 41, 42)

El Instituto Di Tella que durante más de diez años había acogido en Buenos Aires las muestras más novedosas cambió la técnica de su sección de Artes Plásticas.

Jorge Romero Brest pidió que el Centro de Artes Visuales que él dirigió en el Instituto fuera transformado en un centro de investigaciones teóricas y tecnológicas para artistas, esto significó supresión de becas y premios y fin de la carrera de jurado de R. Brest.



33. Jorge de la Vega. El Che, tinta. 1967-1968.



34. Grupo Nueva figuración. Rómulo Macció, Ernesto Deira. Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"... creo que las obras de arte actuales han dejado de corresponder a una actividad estética para transformarse en una actividad social ...".⁴⁴

En agosto de 1969 se fundó el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) por Jorge Glusberg, que tomó el lugar que dejó el Instituto Di Tella, inició como un grupo interdisciplinario para hacer obvia la ciencia, la nueva unidad del arte y el entorno social en que vivimos. El CAYC fue el mejor instrumento del Buenos Aires "europeo" que decidía representar el arte argentino, en el cual en algunas ocasiones prefirió declararse más latinoamericano que argentino.

En Argentina en 1969 dominaban los siguientes estilos a parte del surrealismo: La Nueva Figuración de L. F. Noé y A. Seguí. El Hiperrealismo en S. Camporeale y B. Audvert. En Figuras Insólitas en J. Álvaro, E. Bertani y D. Cancela.

En lo que se refiere a la producción artística, Argentina se vio favorecida en la década de los setenta, pese a las dictaduras militares y a la intensa emigración que estas ocasionaron y con el apoyo gubernamental del Instituto Panamericano de Cultura en 1970 que organizó la Primera Bienal Iberoamericana de Pintura del Uruguay que vino a sustituir la desaparecida Bienal IKA de Córdoba.

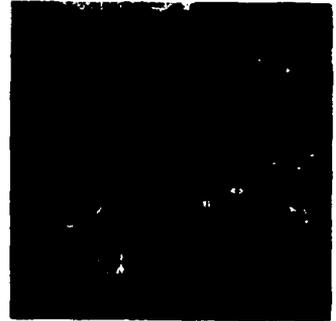
Los años 70's fueron para Argentina una etapa de desarrollo de la abstracción, y el arte cinético que cuenta con el triunfo de Julio Le Parc.

Es sintomático que en dos artistas como Matta (chileno) y Le Parc se ponga de manifiesto una preocupación común sobre el papel del arte en la sociedad. Voceros de una toma de conciencia, abordaron el mismo problema por vías diversas. (fig. 43, 44)

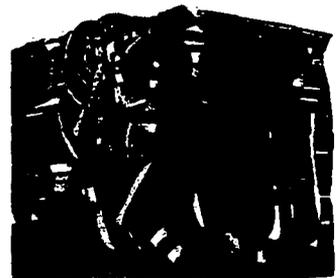
La década de los 70's, fue una época de represión en contra de todos los medios culturales y de comunicación.

La obra de Carlos Ginsburg, que se presentó en la Muestra de Arte de Sistemas que el CAYC efectuó en el

⁴⁴Alberto Guidici. *Arte y Política en los '60*. Buenos Aires, Argentina, 2002. Fundación Banco Ciudad. Pág. 110



35. Antonio Seguí. Mi clase de anatomía, óleo sobre tela, 1963.



36. Marta Minujín. ¡ Revuélquense y viva!, tela, goma pluma, madera, resortes, 1964. Presentada en el Premio Di Tella 64.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en septiembre de 1971, era descubierta por los transuentes al caminar por la calle, en el muro de un baldío, frente al edificio del museo. Se anunció a través de dos grandes carteles que dentro del terreno existía un "trabajo artístico escondido" y que para poderlo ver había que subir al noveno piso del museo. Por curiosidad las personas levantaban la mirada hacia el noveno piso del museo en donde había otro cartel en donde se confirmaba que verían la obra.

Al salir del ascensor había flechas que conducían a la ventana, y, junto a esta, un último cartel explicaba que ya se estaba por ver la obra, cuando se asomaba el visitante veía el terreno que estaba cubierto en su totalidad por enormes letras de cal que componían la palabra <tierra>, y a las personas que en la calle miraban el cartel. Así el sujeto vinculaba su presencia en el museo con su situación previa en la calle, con el contexto urbano y los desplazamientos de las personas.

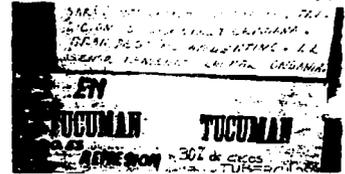
Así el museo perdía su carácter de refugio para ubicar al público en la acción cotidiana y ofrecer una percepción original de un lugar baldío.

Se puede clasificar a esta obra como plástico literaria por el modo de trabajar narrativa y poéticamente sobre un espacio. Es narrativa porque relata un itinerario y desarrolla una anécdota con intriga, y es poética porque reconquista la significación perdida de un espacio urbano gracias a una designación original.

En la década del setenta, los artistas argentinos advirtieron que se hallaban en los tramos iniciales de un camino sin retorno, en que la estética del objeto creado cedió paso a la estética del proceso creador.

El arte argentino presenció en la década del setenta y comienzos de los ochenta una formidable explosión de originalidad, que, además de afianzar los contenidos del periodo nacional; señaló manifestaciones locales y la relevancia de Buenos Aires en América Latina.

Al finalizar los 70's se alteraron las relaciones entre artistas y canales de apertura hacia el público y se empezaron a objetar las bienales y salones.



37. Tucumán operativo de contra información. Carteles que contrastaban los datos oficiales con la situación real en la provincia.

Tucumán arde sepa porqué



Del 25 al 30 de noviembre
en Paseo Colón 731
ENTRADA LIBRE

38. Convocatoria. La muestra en Buenos Aires, en la sede de Paseo Colón, duró un día.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El CAYC, tiene como objetivos:

"... promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjugan en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en que vivimos. Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal; que plantee en una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y arquitectos cuya tarea en común apunta a destacar la conducta y el desarrollo de los fenómenos de comunicación masiva y la ruptura de las formas tradicionales, para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intenten perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI ...".⁴⁵

Estas metas de integración cultural fueron (y seguirán siendo) la clave del CAYC.

En el CAYC existen tres ejes esenciales: el arte, la arquitectura y la comunicación.

Quiso y quiere promover, la formación de hombres de reflexión con un alto grado científico, íntimamente conectados con la problemática y las necesidades sociales del país, y la formación de hombres de acción que tengan acceso al conocimiento y a las metodologías que les permitan operar eficazmente en las diversas prácticas, en especial la artística.

En 1969 se creó la Escuela de Altos Estudios del CAYC, donde se concibió la enseñanza como una investigación colectiva donde docentes y alumnos definieron el campo de análisis y los instrumentos aptos para operar en los mismos.

Los integrantes abandonaron el círculo de los modelos, marchands y las galerías tradicionales y salieron a las calles.

⁴⁵Jorge Glusberg. Del pop-art a la nueva imagen. Argentina. 1985. Ediciones de arte Ganglianonc. Pág. 94



39. Roberto Jacoby: El mensaje, teletipo, foto y cartel pintado en madera sobre atril, 1968.



40. Margarita Paksa. Justicia, letra set sobre papel, 1968.



En diez años el CAYC realizó más de un centenar de exposiciones en Buenos Aires, más de cincuenta en el interior de Argentina, y más de ochenta en América Latina, Estados Unidos y Europa.

También cerca de doscientos seminarios, simposios, cursos y conferencias en las que participaron artistas, pensadores, críticos, científicos y estudiosos de Argentina y del mundo.

El 24 de marzo de 1976 se instauró el régimen de terrorismo de estado y se reprimió todo reclamo a través de la desaparición de personas.

En el período peronista existió una marcada censura a todos los medios de comunicación que dependían directamente de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, que en ese entonces era dirigida por Raúl Apold, quien fue responsable de una acción de propaganda y censura.

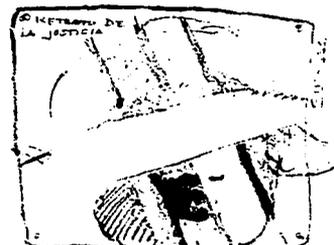
2.6. LA PLAZA DE LAS MADRES

La Plaza de Mayo es un espacio urbano dominado en su centro por la pirámide de Mayo, monumento conmemorativo de la Revolución de 1810. Escenario de la historia argentina, es el lugar privilegiado de las manifestaciones políticas; también para la clase obrera, tiene un valor simbólico: el de su ingreso a la historia política en alianza con su líder Juan D. Perón.

El sábado 30 de abril de 1977, un grupo conformado por 14 mujeres redactó un pedido de audiencia con el general Rafael Videla, cabeza principal de la junta militar que realizó el golpe de Estado el 24 de marzo de 1976 contra un gobierno elegido democráticamente. Eran madres de *detenidos-desaparecidos* que deseaban averiguar el paradero de sus hijos. Amas de casa de distinto nivel social sin experiencia política que optaron por la acción directa, agotadas por la complicidad judicial y eclesiástica con el régimen militar. Cualquier reunión era una actividad ilegal en una ciudad sometida por un salvaje represor. La Plaza de



41. Margarita Paksa.
No es el mundo...
teletipo, foto y cartel
pintado en madera
sobre atril, 1968.



42. Pablo Suárez.
Retrato de la
justicia, técnica
mixta sobre papel.
1973.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mayo fue el lugar elegido en donde se rompió el silencio acerca de las desapariciones de sus hijos para recomponer una territorialidad social. Este lugar fue símbolo de oposición a la consolidación de un consenso hegemónico para la dictadura instaurada que planificó la represión generalizada y selectiva con el fin de aniquilar la vanguardia obrero-estudiantil y su influencia.

Las madres fueron las reservas de estrategia de la lucha popular. La represión en contra de ellas fue brutal, también fueron secuestradas y desaparecidas. En 1979 con el comienzo de la recomposición de las fuerzas populares su lucha no fue solitaria, y en 1980 retomaron la plaza.

La AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas víctimas de la desaparición en el mundo), fundada en París, en 1979, realizó el 14 de noviembre de 1981 una marcha con diez mil manifestantes por los cien artistas argentinos detenidos-desaparecidos. Los manifestantes vestidos de negro llevaban una bufanda blanca en homenaje a las madres y portaban una gran manta con la pintura de tres figuras de busto con las cabezas como rostros vacíos. (fig. 45)

En apoyo a la semana Mundial del detenido-desaparecido (23 al 29 de mayo de 1982) AIDA-Suiza organizó una marcha silenciosa durante la cual los manifestantes vestidos de negro ocultaban su rostro con máscaras blancas, colgaban de sus cuellos carteles con los datos de los detenidos-desaparecidos. (fig. 46)

En 1982 artistas plásticos expusieron su obra con motivos que simbolizaban el vía crucis de los detenidos-desaparecidos. Las madres realizaron otra exposición la de objetos de uso diario o creaciones artísticas de sus hijos detenidos-desaparecidos, esta muestra materializó la relación presencia-ausencia; una de las claves posibles para leer las siluetas de detenidos-desaparecidos. (fig. 47)

El proyecto de producción de siluetas de detenidos-desaparecidos fue iniciativa de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel quien explicó:

"... la idea de las siluetas surgió a mediados de 1983 en un grupo de artistas plásticos de diferente tendencias políticas. Originalmente la idea era producir una obra



43. Roberto Matta. The bachelors twenty years after, óleo, 1943.



44. Le Parc. Sin título, ténpera, 1971.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*colectiva de grandes dimensiones sobre el tema de los desaparecidos que debía presentarse en el salón de la Fundación ESSO, como Objetos y Experiencias. Estas dos características, la dimensión y la autoría colectiva, la dejaban desde el vamos fuera del reglamento, el jurado y los organizadores se verían en la obligación de rechazarla produciendo así un acontecimiento político..."*⁴⁶

También se hicieron siluetas de mujeres embarazadas, bebés y otras que eran la estilizada figura infantil.

En 1990 un grupo conformado por el frente de artistas del MAS (en su mayoría estudiantes de las Escuelas de Bellas Artes) bajo la denominación La Máquina realizó una impresión de huellas de pie a partir de un sistema rotativo con un barril de petróleo. Las huellas de pie funcionaron no sólo como presencia de la ausencia de los detenidos-desaparecidos, sino también como un registro, una señal urbana del recorrido de la marcha luego de la desconcentración.

El 29 de marzo de 1990, las madres convocaron a una marcha en repudio del golpe militar de 1976. Una concentración en la Plaza de Mayo y luego una movilización hasta la Plaza del Congreso.

2.7. ARTE AL AIRE LIBRE

El CAYC al aire libre fue una de las tres ramas en que se dividió arte de sistema II.

Las exhibiciones en las Plazas Rubén Darío y Roberto Artl llevaron al CAYC a elaborar y proyectar un sistema de exposiciones transitorias dedicadas fundamentalmente a la escultura, ya sea de bulto, de expresión, y el arte de sistemas, en cualquiera de sus modalidades que involucró el apoyo de los artistas y fue pauta de una toma de conciencia respecto al papel del arte en la sociedad nacional. (fig. 48)

⁴⁶XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Violencia*. México, 1995. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Pág. 269



45. Franco Venturi.
Dibujo realizado en
el penal de Rawson.
tinta sobre papel.
1972.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El arte de sistema fue una tentativa que estableció la necesaria intersección existente entre un conjunto de discursos previamente seleccionados. El arte de sistemas constituyó un modelo en el que cada pieza o tendencia toma su valor, es decir, algo distinto de su significación pero hermanado con ella.

Fue una herramienta útil para el análisis y la organización de las obras de arte, y al mismo tiempo una intervención práctica en el territorio de la creatividad que no tiene nada que ver con el modelo de sistemas sino con el talento de los artistas.

El grupo CAYC persiguió un arte autónomo, activo, de investigación, fueron descubrimientos dirigidos únicamente hacia valores de la vida y la libertad.

2.8. EL CAYC EN LOS 80`S

Como tantas otras instituciones en Argentina, dedicadas a la producción y la difusión de la cultura, el Centro de Arte y Comunicación retomó a partir de octubre 1983, luego de largos años de silencio, una nueva fisonomía o en realidad trató de volver a las causas que lo habían inspirado a fines de los años 70's.

En el período medio se desarrollaron actividades artísticas y el CAYC se llegó a manifestar como un verdadero centro catalizador de la problemática artístico-arquitectónica de la década del proceso militar, a pesar del mismo y tratando de sobrevivir a su sadismo.

Estimuló a los artistas para que presentaran su producción, que fue una de las más ricas en Latinoamérica y en su propio país.

Entre 1976 y 1983, durante el proceso militar el CAYC fue el lugar de exportación activa de los nuevos valores argentinos al mundo.

Su intención fue pasar del consumo local a la exportación, lograr la aceptación para los jóvenes creadores



46. Manifestantes realizando siluetas de detenidos-desaparecidos. Plaza de mayo.



47. Marcha de las siluetas rojas. septiembre de 1989. Plaza de Mayo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en Latinoamérica primero y el resto del mundo después, al mostrar la evolución de la creatividad argentina.

El CAYC de los 80's fue el escenario de una Argentina nueva y democrática, inició el rescate de los valores humanos y artísticos de la ciudadanía e inició una etapa estético-política. Decimos valores artísticos porque la producción concreta de los artistas argentinos seguirá siendo el rumbo final del esfuerzo común, y política porque transformará al hombre argentino y latinoamericano, a abrir nuevas vías de expresión y comunicación.

El grupo de artistas, teóricos, críticos y creadores ligados al CAYC cumplieron con las palabras del pintor chileno Roberto Matta:

"... cuando el nuevo arte tome forma, poco a poco podrá surgir la materia del pensamiento poético. La meta de ese arte no será distraer o decorar, sino que saldrá del lenguaje, para servir a la liberación del sujeto ...".⁴⁷

Esto es el arte de sistemas.

En los años ochenta Argentina tomó un giro en la política y en 1982 vio la entrada triunfal a una democracia. Al igual que en la política, en lo referente a lo artístico también hubo un cambio. La principal institución artística el CAYC dio cambios y su principal orientación se abocó a la arquitectura y al espacio público, con la exposición Arte en la Calle en 1984.

2.9. ARTE NUEVO

En febrero de 1984 y con la recién instalada democracia se presentó una muestra de bocetos y pinturas denominada Arte en la Calle. Se realizaron proyectos de grandes dimensiones sobre paredes en la vía pública. Entre los artista estaban Ernesto Bertani, Pablo Bobbio, Ernesto Deira, Ana Eckell, Victor Gripo, Guillermo Kuitca, Alfredo



48. Lea Lublin. Projet:
Dedans/Dehors le
musée. 1974.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁷Jorge Glusberg. Del pop-art a la nueva imagen. Argentina, 1985. Ediciones de arte Ganglianone. Pág. 494

Prior, Emilio Renart, Clorindo Testa, Luis Alberto Wells y Daniel Zelaya. (fig. 49)

La urbanidad tendió a relacionar al hombre con la ciudad a través de una cultura determinada y las tradiciones y costumbres del lugar y la región.

Esto consistió en rehabilitar o enriquecer un vocabulario basado en la herencia comunitaria, en procura del uso de la ciudad.

Por eso fue muy importante la propuesta de murales en el momento en que Argentina retomó su vida democrática.

Los artistas participantes abandonaron los centros culturales y se apropiaron de la calle, se abarcó una problemática común a todos, y se reconstituyó la identidad en Argentina.

Este planteamiento en función de las artes visuales para el desarrollo de la cultura popular: vino a una familiarización de la comunidad con las obras de los artistas de la ciudad.

2.10. EL MODELO ARGENTINO

El maestro Antonio Berni fue el iniciador del arte político en Argentina, que lo llevó a experimentar en distintas direcciones una de las cuales fue un neo-expresionismo sobre lo popular.

Junto con Berni; otro antecedente fueron los artistas de la Nueva Figuración: Deira, Macció y Noé.

La participación de los jóvenes creadores; mostró el cambio que se dio en Argentina cuando el presidente Alfonsín ganó las elecciones el 30 de octubre de 1983.

Después del paso de 50 años de dictaduras militares, el pensamiento, la cultura y la producción artística en Argentina no fueron acalladas.

A partir de ese momento crucial los artistas jóvenes argentinos han querido expresar el cambio que es vivir en democracia, pero también tienen los deseos de rescatar la identidad propia en un momento de transición, un momento existencial que es el pasaje de un régimen autoritario a la democracia.

Todos en la Argentina de hoy tienen deseos de vivir, a pesar de la deuda externa y los problemas económicos que la aquejan.

La Nueva Generación está integrada por: Diana Aisenberg, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Ana Eckell, Duilio Pierri, Fernando Fazzolari, Hilda Paz, Alfredo Prior, Eduardo Médeci y Guillermo Kuitca.

2.11. ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Argentina por ser un país de inmigrantes y por su obsesión de imitar lo europeo no tuvo un gran movimiento nacionalista como lo fue en México.

Podemos afirmar que a consecuencia de los factores antes expuestos Argentina destruyó todos los elementos que lo vincularan con una identidad indígena y en particular Buenos Aires es uno de los Centros Artísticos más desarrollados del mundo por la gravitación de sus artistas en el país y en el extranjero y por la constante información artística proveniente de centros europeos y norteamericanos.

Argentina aceptó ser un país tercermundista y por lo tanto miembro de América Latina, cuando en la guerra de las Malvinas ningún país europeo la apoyó, toda América Latina se mostró solidaria con su causa.

El triste episodio del intento de reconquistar las Malvinas, sirvió como catalizador para que los argentinos se comunicaran con sus hermanos latinoamericanos.

2.12. GRUPOS ARTÍSTICOS

El Grupo de París es un ejemplo de los fuertes nexos entre el arte argentino y el internacional y entre los pintores argentinos y su medio nativo. Sus integrantes fueron: Raquel Fomer, Lino Enea Spilimbergo, Emilio Centurión, Jorge Larco, Aquiles Badi, Antonio Berni, Horacio Butler, Héctor Basaldúa; quienes residieron en París desde 1922.

Para el Grupo de Boedo, el arte era sólo un medio de acción, se ocuparon en temas relacionados con la ciudad pobre, el trabajo, las huelgas, la mala vida; sus integrantes fueron: José Arato, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hébecquer, Adolfo Bellocq y el escultor Agustín Riganelli

Es a través del arte de sistemas que Glusberg pretendió trazar un perfil del arte latinoamericano, ya que lo es válido en Argentina, es válido para América Latina.

Glusberg consideró:

"... no existe un arte argentino (y latinoamericano), sino una problemática argentina (y latinoamericana), pues el arte depende siempre de las condiciones de producción ...".⁴⁸

El Grupo de los Trece; sus integrantes buscaron promover un sistema conceptual mediante el cual fuera posible acercarse a una explicación de la estructura y funcionamiento real del sistema en que vivimos.

El Grupo Espartaco fueron los primeros en postular un arte político, un arte directamente enraizado en las luchas de los trabajadores y caracterizaron a esta pintura con las siguientes palabras:

"El grupo se plantea dos problemas inseparables 1) todo arte militante es arte de masas, 2) todo arte militante en Argentina, importa a su vez el reencuentro con la cultura

⁴⁸ Federico Morais. Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio. Colección nuestros países. Cuba. 1990. Ediciones Casa de las Américas. Pág. 98

nacional colectiva, y por contigüidad lingüística, histórica y social con América Latina."⁴⁹

Las tres ramas más importantes en el arte actual argentino son las siguientes: Abstracción, Arte Conceptual y Figuración.

Tenemos tres tendencias dominantes:

1. Constructiva: concreto-inversionistas, generacionistas, ópticos, cinéticos, minimalistas y postconceptuales.
2. Realista: realismo socialista, nuevo realismo, realismo mágico, pop-art e hiperrealismo.
3. Vanguardia: madistas, arte destructivo, otra figuración, generación Di Tella y Grupo de los Trece.

Para Elena de Bertolá:

*"... en el aspecto formal, el realismo argentino es europeo, en el temático es norteamericano, debido a la postura crítica del hiperrealismo ..."*⁵⁰

2.13. CRÍTICA

La crítica argentina nunca ocultó la vocación cosmopolita de su arte, pero se esforzó por caracterizar su peculiaridad y la originalidad de los desdoblamientos que sufrieron en el país las tendencias internacionales.

En Argentina, Brasil, Chile y Uruguay el inicio de la documentación de las tradiciones culturales se realizó por escritores que por investigadores de la cultura visual.

La crítica ha sido ejercida por: filósofos, periodistas, profesores, historiadores, poetas o literatos; que alcanzaron cierta y limitada especialización y profesionalización.

⁴⁹ Fragmento de la introducción al prólogo escrito por el ensayista Juan José Hernández Arregui para el libro de Ricardo Carponi. La política en el arte. Ediciones Coyoacán, 1962.

⁵⁰ Op. cit. p. 102

Las Asociaciones de Críticos en sus estatus consideran como tales a quienes periódicamente publican o comentan temas artísticos o dictan cátedras de arte.

Un análisis moderno de las Artes Visuales nos indicará como los artistas al tomar conciencia de su poder han realizado obras que son más objetos de hacer crítica y sólo incidentalmente objetos de arte.

De la crítica depende en gran medida la difusión y el conocimiento de las nuevas tendencias.

A consecuencia del incremento por el interés del arte moderno han proliferado los críticos, actualmente ser crítico es una excelente profesión.

El crítico de arte quien partiendo de la obra elabora un pensamiento, la sitúa en el espacio y en el tiempo, la valora y la inserta en un orden racional y la difunde, no es un creador frustrado, sino un creador y develador de realidades contenidas en la obra de arte.

El crítico es pues, alguien que participa dinámicamente en el quehacer artístico y es más que un comentarista.

Los críticos son indudablemente un factor importante en el prestigio o desprestigio de un artista.

En 1829, en Argentina apareció un periódico de comentarios anónimos referente al arte llamado "El Tiempo de Buenos Aires".

Existieron críticos como Julio Payró, Córdoba Iturburu, Romualdo Brughetti, Alfredo Chiabra Aeosla, este último que firmaba con el seudónimo de Atalaya en "Crónicas de Arte Argentino" de 1920, todo lo ponía en duda y cuestionaba al máximo sin dejarse impresionar por los grandes nombres, ni por valores consagrados.

Asumieron una actitud polémica en favor de los artistas de vanguardia: Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest que no se enfrentó en determinada etapa del proceso y asumió todos los alcances de la experiencia estética siendo



50. Ramón Gómez
Cornet. Figura. óleo
sobre tela. 1920.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de los pocos críticos que buscó elaborar una metodología crítica.

En Argentina se crearon instituciones privadas como la Asociación Ver y Estimar orientada por R. Brest que editaba una revista que dictó cursos para un público nuevo; aparecieron poco después este tipo de instituciones en otras ciudades y países como Brasil.

Esos museos tenían colecciones entre las cuales había obra "moderna".

En 1921 expone Ramón Gómez Cornet una muestra cubista, anticipándose a Pettoruti, pero no logró la atención del público ni de la crítica, es considerado precursor de la pintura moderna en Argentina. Estudió profundamente las obras de los grandes maestros renacentistas y las técnicas utilizadas por los mismos. Ejerció el periodismo colaborando en algunos diarios de Argentina. (fig. 50)

Su obra se encuentra entre lo abstracto y lo figurativo, haciendo de él un artista moderno y un artista clásico

En ese mismo año (1921) Pedro Figari (uruguayo) realizó una exposición que entusiasmó a la juventud. Comenzó a pintar a la edad de 51 años. Se propuso documentar el pasado uruguayo y el argentino a través de los negros montevidianos y los gauchos rioplatenses, con el propósito de rescatar las tradiciones sociales olvidadas. Hizo del pasado un presente vivo. (fig. 51)

En Argentina existe una institución que a pesar de depender de las autoridades conserva independencia de juicio y decisión, se trata del Fondo Nacional de las Artes creado en 1948.

2.15. BIENALES

La fábrica de automóviles Kaiser organizó la Primera bienal en 1962, fue presidente del jurado Herbert



51. Pedro Figari. El patio, óleo sobre cartón, 1920.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Read (crítico inglés) y el gran premio fue otorgado a Raquel Forner.

La Segunda Bienal en 1964 fue muy importante porque se tuvo conciencia de lo que se estaba haciendo en Colombia y Venezuela. Ganó el primer premio el artista cinético venezolano Jesús Soto.

La Tercera Bienal en 1966 fue para el venezolano de igual tendencia Carlos Cruz-Diez.

En Córdoba, Argentina también funcionó una Bienal que duró poco 1958 y 1960.

Además cabe mencionar las exposiciones nacionales e internacionales que propició anualmente el Instituto Di Tella en Buenos Aires porque reflejaron las actividades de una vanguardia cuyo animador indiscutible fue R. Brest. El criterio de los premios nacionales e internacionales calló en los "modos culturales" por la influencia de los artistas europeos y de Estados Unidos.

Así en Buenos Aires en la década de los 60's se conoció y siguió la obra de artistas del mundo entero y los mejores críticos internacionales como: Sandberg, De Wilde, Restany, Greenberg, Alloway, Lasaigne, Sweeney, Hahn y Bowness fueron un grupo de tres jurados en esas competencias.

La décima Bienal de San Pablo fue boicoteada internacionalmente por las condiciones específicas del país (y también otros eventos similares).

CAPÍTULO 3
LUIS QUESADA

Leyenda de Luis o Juan Quesada, Quesada o Quijote

**Porque nuestra amistad ha cumplido veinte años,
y nunca, en ese tiempo
la sombra de una sombra
bajó a morderle los cimientos.**

**Porque si alguna vez
entre nosotros se posó el silencio,
fue que seguían las palabras
rodando por dentro.**

**(Sobre todo las de él,
las de rumbo certero.
Las que se clavan siempre en la manzana
como la flecha de Guillermo.**

**Las que mondan los hombres
y los hechos
descortezando y despulpando
hasta llegar al hueso).**

**Porque nunca ha guardado
el cadáver de un sueño.
Porque en su corazón
siempre está amaneciendo.**

Porque pensarlo a él es un abrigo.
Porque es árbol y es techo.
Porque podría ser de bronce: así de antiguo y noble.
Porque podría ser de cedro.
Porque no hay tempestad
que mueva en su balanza el fiel del medio.
Porque su camino es de espina sobre espina
y él lo hace sonriendo.

Porque sé la profunda mina donde se abre
como una flor de sal su pensamiento.
Porque él es más. Y porque no le importa
parecer menos.

Porque es una paciencia de buey que rumia estrellas
y se bebe el lucero.
Porque no se ha secado la gota de rocío
que le cayó en los dedos.
Porque pasa el desfile
y él está como ciego.
Porque busca las llaves de la ciudad sin puertas
donde es la casa de lo verdadero.

Porque nunca ha vestido oropel ni entorchado
ni engolado a su cuello.
Porque duerme la luna
sobre su delantal de cuero.

Porque sus claros ojos se aclararon
yendo y viniendo
por esas tierras donde el hombre toca
la carne de lo eterno.

Más allá de sí mismo
palpando, revolviendo
la quemadura donde el ángel
clausura el vértigo del tiempo.
(Contraseñas de Mozart.
Escalofríos de Durero.
Lluvia sobre el Acrópolis.

El pan celeste de Fra Angélico).

Porque es leal. Porque es fiel.
Porque sonríe desde adentro.
Porque no le ha importado de ganancia o de pérdida.
Porque ha marchado contra el viento.

Porque camina solo.
Porque no mira el suelo.
Porque es fuerte y sencillo como un hacha.
Porque no tiene miedo.

Y aunque él es él, aquí y ahora,
y aunque yo me complazca en paralelos,
(hola Ruy Díaz,
hola Guzmán el Bueno,
hola Monsén Rubí de Bracamonte,
hola Bayardo el caballero,
hola el homérica
domador de caballos, hola Héctor),
y aunque mañana sea
de humo y nada nuestro pétalo,
y aunque de tanto corazón no puede
ni siquiera el recuerdo,
le dejo aquí la oscura jarra
de vino y versos
conque a él, al alegre compañero del alma,
alegremento lo celebro.

Luis Ricardo Casnati⁵¹

⁵¹ Luis Ricardo Casnati. De avena o pájaros. Argentina. 1965. Editorial Taller de Grabados. Pág. 40

3.1. MENDOZA

El 2 de marzo de 1551 Pedro del Castillo fundó la ciudad y la bautizó con el nombre de Mendoza en homenaje al gobernador de Chile, Don García Hurtado de Mendoza. A partir de entonces, y durante el siglo XVII, comenzaron a darse los pasos de la labor evangelizadora y cultural de los Jesuitas y en el siglo siguiente tuvo lugar toda una serie de cambios político-administrativos que afectaron el desarrollo de la región.

Los habitantes mendocinos se agrupan esencialmente en los valles andinos y en las colonias del sudeste.

La ciudad de Mendoza, es una urbe moderna que debe su prosperidad a la industria del vino.

La pintura mendocina se vio favorecida con la llegada de maestros procedentes principalmente de Italia y España.

Durante el siglo XX fue fundamental el hecho que artistas argentinos viajaran a Europa con el propósito de formar parte en los centros artísticos de vanguardia.

Fernando Fader se introdujo al impresionismo alemán e investigó sobre las teorías físicas de la luz, siendo pionero de este estilo en Mendoza. Actualmente existe un importante museo con su nombre. (fig. 52)

A inicios del siglo XX comenzó el desarrollo cultural y económico.

La primera década del siglo XX se caracterizó por tratar con objetividad y realismo los temas desarrollados.

En 1915 se creó la Escuela de Dibujo, su forma de trabajo se diferenció por la implantación de modelos vivos.

Los artistas Fidel de Lucía, Ramón Subirats y Antonio Bravo establecieron una comunicación directa entre



52. Fernando Fader.
En la mina de
petróleo, óleo. 1916.



53. Fidel de Lucía.
Caseros, óleo sobre tela.
1945.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el paisaje y el público, que interpretaron hábilmente la naturaleza mendocina. Mendoza carecía de interés por las exposiciones artísticas y hasta 1918 se efectuó el Primer Salón Provincial. (fig. 53)

En el arte destacaron las figuras de Roberto Azzoni, fundador de la Escuela del paisaje y la figura humana en la provincia y Vicente Lahir Estrella quien impartió clases al aire libre en el Parque General San Martín a niños y adolescentes. (fig. 54)

Con Azzoni la pintura mendocina adquirió jerarquía. Su temática era paisajista y figurativa, descriptiva, naturalista, verista, con un gesto de impresionismo y apenas un asomo de abstracción, síntesis y constructivismo.

Es la preocupación y el amor por la identidad mendocina en donde su aporte llegó a las mayores cimas en un mismo impulso. Azzoni se encontró así mismo a través de sus espacios, su gente y produjo una obra de lectura universal. No menos destacable fue su tarea docente donde su actuación alimentó y estimuló a nuevas generaciones. Este artista ocupa un lugar destacable dentro de la plástica mendocina.

En 1925 surgió una preocupación social de inspiración folklórica evidenciada en la búsqueda del paisaje natural y humano de la región, entendida como una realidad temporo-espacial como tradición y terruño propio.

Este marcado nacionalismo impulsó a instituir a partir de 1933 la Fiesta Provincial de la Vendimia y a crear la Academia Cuyana de Cultura.

Se creó el Museo de Bellas Artes de Mendoza y surgieron academias que fueron formadoras de maestros con quienes contó la región de Cuyo en los años 50's.

En 1933 la Academia Provincial de Bellas Artes dio inicio sus actividades y en 1939 la Academia Nacional de Bellas Artes que más tarde cambió su nombre a Escuela Superior de Artes Plásticas; ya que forma parte de la Universidad Nacional de Cuyo. Con la creación de estas instituciones se brindó la posibilidad de radicación en Mendoza de artistas nacionales y extranjeros se pueden



54. Roberto Azzoni. Las muchachas, óleo. 1967.



55. Víctor Delhez. Anécdota alrededor de un círculo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

citar a: Víctor Delhez, Sergio Sergi, Lorenzo Domínguez, Ramón Gómez Cornet y Francisco Bernareggi. (fig. 55, 56, 57)

La década de los años 40's se caracterizó por la apertura de salones de exposiciones, lo que trajo como consecuencia que los artistas conocieran obra y a la vez mostrar sus obras.

En 1941 se creó la Filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos que dio inicio en los Salones de Cuyo, en estas exposiciones sólo participaban artistas mendocinos. Estos salones no otorgaban premios, pero eran una fuente segura de publicidad para presentar a los nuevos valores y conocer periódicamente el desarrollo de otros artistas al intercambiar obra con otros artistas de Buenos Aires.

En esta década se estimuló numerosas exposiciones y la apertura de las Galerías Feltrup, Giménez, La Moderna y D'Elia. También se expusieron obras de Corot, Renoir, Picasso, Van Gogh y Rouault.

En Mendoza se inició la búsqueda de un arte nacional a través del arquitecto César Janello, quien impartió clases y el profesor Abdulio Giudici; quien a través de sus escritos sobre el arte abstracto confirió un valor destacado al mismo.

*"La década del '50 en nuestra provincia, se caracterizó por una efervescencia del clima artístico, y por una acelerada asimilación vanguardista en la pintura, en la literatura y el pensamiento. En las artes plásticas hace su aparición el expresionismo, el surrealismo, la abstracción racional e intuitiva, el realismo crítico y el informalismo."*⁵²

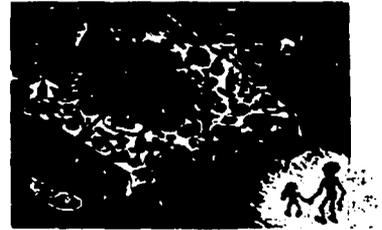
El crecimiento de locales hizo posible exhibir obras mendocinas y establecer la necesidad de ver en Mendoza la producción artística de otras regiones.

En 1954 hubo un auge en las exposiciones, en las cuales destacaron individualmente Lorenzo Domínguez, Sergio Sergi, Carlos Alonso y José Carrieri.

⁵²Silvia Benchimol. El autor y su obra: Zdravko Ducmelic. En Serie Científica. Julio-Agosto. 1988. No. 38. Año VIII. Col. 1. Pág. 26



56. Francisco Bernareggi.
Cala Figuera. Santayi.
óleo sobre tela. 1934.



57. Sergio Sergi, grabado.



58. Universidad Nacional
Autónoma de México.
Fragmento de tiempo.
mural. 1993.

En esta época de auge cultural y artístico comenzó la labor de Luis Quesada.

3.2. LUIS QUESADA

ARTISTA Y ARTESANO

Es considerado el patriarca de las artes plásticas mendocinas.

Su taller es una verdadera escuela y desde ahí, él despliega con infatigable talento, sus multifacéticas dotes de creador.

Ha realizado exposiciones en Argentina, Chile, Colombia, México, Guatemala, Alemania entre otros países.

La trayectoria de Quesada es muy amplia, su obra es polifacética.

Luis Quesada es uno de los plásticos y maestros más respetados de Mendoza, siempre está en una constante producción.

Desde hace seis décadas aproximadamente se ha dedicado a la práctica artística del dibujo, la pintura, la acuarela, el grabado, el tapiz, el mural, la cerámica, el diseño de joyas, la microfundición, el ensamblaje y recientemente la escultura.

Egresado de la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, comenzó la exhibición de su obra a partir de 1947. Se desempeñó como docente y decano de la Facultad de Artes, y por motivos políticos se vio obligado a abandonar los salones durante la época del gobierno de Isabel Perón (y durante toda la dictadura).

"... yo estaba identificado con el Partido Comunista y había una afirmación sobre el realismo. Pero cuando en 1954 en Rusia se decide como debía ser la



59. Juan Carlos Castagnino. Figuras en el camino. óleo sobre tela. 1938.



60. Roberto Cascarini. Entre pámpanos. óleo sobre chapadur. 1964.

*pintura, eso me pareció absurdo: para mí el arte es una travesura de la mente, y no acepto lineamientos. Yo no quería seguir esos mandatos lejanos e inconsultos, pero tampoco quería ser expulsado del partido. Entonces logré un alejamiento pacífico del Partido Comunista. Nunca acepté ninguna ortodoxia. Siempre preferí pensar libremente y a mi modo. Mi búsqueda ha sido la de hacer un arte que estuviera cerca de la gente. Y en 1956, cuando se conocieron los crímenes de Stalin, fue un golpe muy duro: se nos cayó el modelo ..."*⁵³

Quesada se introdujo a la actividad artística de una forma casual, bajo circunstancias que lo pusieron frente a una caja de lápices de colores y a partir de ese momento esta actividad se convirtió en parte fundamental de su vida.

La técnica es fundamental en la obra de Quesada ya que para él permite exteriorizar su necesidad de expresión; es decir, la técnica y la expresión son hechos unidos, pues cada artista tiene un modo particular de expresarse a través de la técnica.

Para Quesada el arte tiene un fin específico:

*"... es una manera de transcurrir la existencia en donde lo que se hace es en sí mismo una finalidad [...] como artistas no creamos nada, sí hacemos inventario, reconocemos todo lo que está dentro y fuera de nosotros en donde se amalgaman nuestras emociones, deseos, olvidos, medios, miedos y todo el conjunto de cosas que hacen a la conciencia. Esto sería el nexo entre lo interno y lo externo y la relación entre ambos sería la realidad. Cuando hacemos arte no sacamos cosas de la nada sino que hacemos inventarios, reformamos cosas que nos rodean y a veces hacemos que las cosas parezcan diferentes, pero realmente, no creamos, inventamos; inventariamos la realidad y la hacemos crecer..."*⁵⁴

Desde la época de escuela dedicado al grabado, primera de sus formas de expresión, andaba con una carpeta con grabados que vendía. Después inició una etapa de artesano donde realizó excelentes y bellísimas piezas de collares en madera y metal.

⁵³Entrevista

⁵⁴Entrevista



61. La Cabra de Plata.



62. Zdravko Ducmelic. Sin título.

Con una inquietud constante probaba todas las técnicas en murales, batik y serigrafía y aconsejaba a sus compañeros sobre el empleo de los materiales, en escultura, en madera y murales en cerámica.

Siempre tuvo ideas innovadoras, por ejemplo en el parque UNIMEV sugirió la realización de murales de todos los países latinoamericanos, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, está representada con un mural que realizaron los alumnos en un viaje de intercambio con la profesora Beatriz Buberoff en 1994. (fig. 58)

También inició la organización de artesanos y artistas en Bermejo y editó una revista de cuentos ilustrados, Ediciones Bermejo Taller de Arte Quesada.

Fue director de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza (1969-1973) y Profesor en las diferentes áreas de la Escuela de Artes Plásticas de la UNC.

Luis Quesada fundó en 1955 el Club de Grabado; en 1985, el Museo Universitario de Arte y en 1989, la Asociación para la Radicación de Artistas y Artesanos de El Bermejo, el Sauce y Colonia Segovia.

Podemos mencionar como influencia importante en su obra las pinturas de Juan Carlos Castagnino quien realizó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes, centró su pintura en el hombre e integró la figura humana en el paisaje e influyó en la búsqueda del realismo social de Quesada. (fig. 59)

Su acercamiento con la plástica inició en su niñez al reproducir imágenes de libros y después su mejor modelo fue la naturaleza en la que incursionó en la técnica de la acuarela.

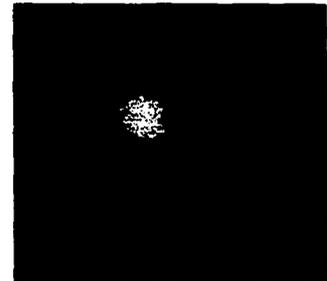
Su producción se acrecentó y la definió así: "... obras pueriles, tipo historieta, de dibujo simple como escritura, sobre un espacio casi abstracto ...".⁵⁵

Para solventar sus gastos imprimió fichas en metal para la municipalidad.

⁵⁵Entrevista



63. Luis Quesada.



64. Luis Quesada. Acrílico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Después de concluir sus estudios secundarios decidió estudiar Arquitectura en Córdoba y consideró que eso no era lo que en realidad deseaba:

"... no tolero suprimir el quehacer de mi obra; ya que el arquitecto proyecta en forma bidimensional sobre el papel sus ideas para que luego estas pasen a ser concretadas por otras manos y no precisamente mis manos que son las que necesitan imperiosamente el contacto y la libertad de creación, las que serán el instrumento mediante el cual mis ideas se van expresando, modificando y por fin concretando en una obra ...".⁵⁶

El profesor Roberto Cascarini estudió en la Escuela de Arquitectura de la UBA y en la Academia Nacional de Bellas Artes, egresó en 1916. En 1939 fue designado profesor de dibujo en la UNC y se hizo cargo de la primera cátedra de dibujo de la entonces Escuela de Bellas Artes. Su obra se mantuvo fiel a una figuración realista: armonía, disciplina, serenidad, equilibrio, sencillez y claridad.(fig. 60)

Trabajó al aire libre y le interesó representar las formas dadas desde su sentir panteísta.

La obra de Cascarini es sólida, coherente, con un modo de ser y de pensar, que nos ha enseñado a ver la naturaleza redescubriéndola y a valorar la sensualidad de un desnudo femenino. Se remitía a temas mitológicos o figuras religiosas como simples seres cotidianos. Del postimpresionismo tomó el color y la forma.

Cascarini orientó a Quesada cuando este ingresó a la Academia Nacional de Artes Plásticas a elevar su nivel cultural sobre arte.

En el taller de Victor Delhez conoció el grabado el cual fue una fuente de expresión, siguió las enseñanzas del maestro del realismo social, Sergio Sergi y vio en el grabado la posibilidad de servir a una ideología y de expresar los problemas sociales.

Con el arribo de César Janello y Abdulio Giudici (notable profesor de historia del arte y notable crítico y

⁵⁶Entrevista



65. Luis Quesada. Flores. óleo.



66. Luis Quesada. Figura. óleo.

escritor) conoció la Bauhaus y el arte abstracto, que despertó en él el interés por el diseño y la función.

Formó el Club de Grabado que llegó a contar con 23 artistas.

Quesada no considera sus obras "arte", puesto que no se considera un creador, pues no saca las cosas de la nada. Su pintura es una "manera de pintar"; ya que lo importante es la libertad en el procedimiento.

En 1957 fundó el primer Taller de Murales junto con Manuel Vicente y José Bermúdez, inspirado en las enseñanzas de Suárez Marzal (destacado artista y profesor en la UNC).

Quesada considera que el arte es una actividad humana, es un modo de transcurrir la vida, es darle significación a una forma visual. Es una manera específica de manifestar o expresar las diferentes cosas que al hombre lo ocupan, preocupan o emocionan.

Estudió a fondo el Arte Japonés y para él los materiales por más rústicos que sean son de suma importancia, pues contienen una dimensión poética.

Es a través de su labor docente en la Dirección de Escuelas, como maestro de dibujo, en donde descubrió que la docencia es una de las cosas que más le apasionan; pues considera que la cátedra es uno de los modos más importantes de creación.

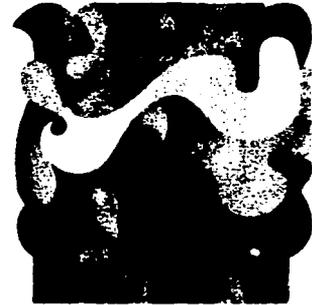
3.3. OBRA ARTÍSTICA

La labor artística de Quesada es muy amplia, por lo tanto ha sido dividida para su mejor estudio y entendimiento.

Sus obras generalmente (aunque no siempre) son figurativas, en las que se aprecian formas de animales o que aluden a cierto orden zoomórfico o antropomórfico. En



67. Luis Quesada.
Retrato, óleo, 1986.



68. Luis Quesada. ¿Cómo
será mañana?, grabado,
1999.

sus piezas se puede apreciar el manejo del color y un ritmo dinámico.

La obra de Quesada parte de una noción proyectual, en la que todo nace del plano del papel y la reflexión. El arte en Quesada, es una cuestión de procedimientos.

Del sur mendocino de los años 30's y 40's el arte adquirió la potencia generadora del mito, motor y nutriente vitalicio en la obra de Luis Quesada.

Quesada considera que llamamos arte a una manera específica de manifestación o expresión que el hombre hace de las diferentes cosas que lo ocupan preocupan o emocionan; es decir que el arte es una actividad humana; es un modo de transcurrir la vida; es haber adoptado algo que, seguramente, era o que uno podía hacer y no otra cosa.

3.4. REALISMO SOCIAL

Siendo estudiante creó el Taller de Arte Popular Realista en Maipú y en 1955 el Club de Grabado.

El respeto por la verdad aparental de la naturaleza estuvo unido a una problemática ética y política; estuvo como ejemplo el arte mexicano revolucionario.

Los años 1956-1958 fueron clave en los que culminó e inició una nueva etapa.

En 1959, quemó los tacos de sus propios trabajos en el Club de Grabado, acto que simbolizó la conclusión de la experiencia del realismo social y sus códigos expresivos ortodoxos.

También hubo un cambio, desde la xilografía a la concepción del grabado sobre-relieve, sin cortes en la superficie sino agregó sobre esta, papel, cartón, objetos o resinas.



70. Luis Quesada. Negro muy negro, blanco muy blanco. ¿A quién querés más?, grabado, 2000.



71. Luis Quesada. ¿Qué hay detrás del silencio?, grabado, 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.5. PAISAJE Y NATURALEZA MUERTA

Las pinturas, óleos, témpera, acrílico, acuarelas, desde sus comienzos hasta el presente denotan una continuidad casi obsesiva en dos temáticas: el paisaje y la naturaleza muerta; y la preferencia por esquemas simples, casi geométricos, en la organización de la composición.

Su experiencia en el realismo social lo condujo a una utopía est tica de la realidad, fundada en la subjetividad y en la emoción positiva de una alegría primigenia.

Del arte de vanguardia de medio siglo y del arte americano rescat  aquellos aspectos coincidentes con su búsqueda de un realismo primordial de imágenes esenciales de capacidad comunicativa universal.

Los años entre 1968 y 1975 estuvieron asignados para la investigación y la experiencia de materiales, procedimientos e imagen, como motor para el hacer artístico y para la actividad docente.

Para Quesada la materia y la forma son esenciales factores básicos del realismo primordial.

La materia es prefigurada en pequeñas formas modulares geométricas; el material construye la imagen y la estructura de los objetos.

Surgieron tapices de madera y metal, murales de cristal, mesas y puertas, grabados y joyas, a los que podría clasificarse de síntesis orgánica de materia, figura y estructura.

Es creador de dos premios que son otorgados a las personalidades más destacadas del ámbito artístico e intelectual de la comunidad mendocina: el Bermejil de Plata y Bronce y "Juan Draghi Lucero" (Cabra de Plata). (fig. 61)



72. Luis Quesada. Grabado.



73. Luis Quesada. La incertidumbre cabalga. grabado. 2001.

3.6. MONOCOPIAS

La técnica utilizada es de tipo dibujística, esfuma los contornos y trabaja con los planos de color hasta expresarse con líneas rápidas y espontáneas.⁵⁷

3.7. ÓLEOS

Gran riqueza cromática, marcado desinterés por el detalle, ceñido al paisaje. Tendencia constructiva en el tratamiento del color y en el manejo del espacio, llevado a planos superpuestos sin anular completamente la profundidad y crea un juego de figura-fondo.

Materializa el espacio anulándolo como profundo, al acercar los planos posteriores hacia el espectador por medio de singulares construcciones pictóricas basadas en el manejo del color.

Para definir formas, se limita directamente con la materia pictórica.

Los límites son marcados con profundos y sensibles trazos negros al estilo de los expresionistas alemanes, las composiciones llevan a la imaginación hacia formas surgidas del Ikebana que es el arte floral japonés que proviene de una antigua tradición que tenían los budistas chinos de hacer ofrendas florales a Buda.

El Ikebana se basa en la armonía de una simple construcción lineal y la inclusión de flores o elementos que nos ofrece la naturaleza.

Un aspecto importante dentro del Ikebana es el diseño. Las partes más importantes del diseño son el color, la forma, la textura y la línea. El color y la forma están dadas por la propia naturaleza del elemento escogido. La textura esta determinada por la superficie de los materiales

⁵⁷La falta de imagen se justifica y se hace referencia a partir de la información proporcionada por el artista.



74. Luis Quesada. El insoportable peso del poder. grabado. 2001.



75. Luis Quesada. Husares y bengalas. grabado. 1998.

usados y la línea es expresada por las ramas que tiene dicha composición.

En síntesis las características generales en el arte japonés son el predominio del dibujo lineal, la utilización de colores planos sin sombreados, los formatos alargados, el silueteado, los contornos definidos y el gusto por el decorativismo orgánico.

Quesada sugiere una atmósfera sutil, irreal, casi mágica a través de composiciones donde las formas surgen del tratamiento de los colores que se comportan como masa y pierden rigidez de contornos para ser unos soportes de otros.

En el tratamiento de la figura humana se observa una aproximación a los planos verticales del estilo de Ducmelic (nació en Croacia 1923-1989, se contactó con los grupos artísticos de Austria, Italia, Francia y Hungría, a la edad de 26 años llegó a Argentina, fue Director de la Facultad de Arte de la Universidad de Cuyo, en 1958 adquirió la ciudadanía argentina. Mezcló el paisaje andino de la zona cuyana con las imágenes metafísicas de la escuela italiana, vivió entre dos mundos: el europeo y el americano, los tonos oscuros caracterizan la pintura de Ducmelic) diferenciándose de este por el cromatismo intenso y por la ausencia de su sentimiento existencial. (fig. 62)

En la obra de Quesada a través del manejo del color surgen formas, alterna paisajes, motivos florales y retratos.

Quesada hace alarde de sus recursos técnicos y de su notable dominio del color.

“... cuando yo pinto trato de hacer cosas que están en el área de lo expresivo; entonces adopto una serie de actitudes, de conductas, que tienen un carácter no vinculado a la descripción constructiva. Tiendo a cambiar, a hacer cosas muy dispares, por ejemplo: rayando pinceladas grandes, frotando o modelando de un modo muy riguroso; prácticamente no tengo una definición de lo que quiero hacer; sino que en el momento mismo en que me pongo a



76. Luis Quesada. Piedra sobre piedra, grabado. 2001.



77. Luis Quesada. Las verdes praderas, grabado. 1999.

trabajar voy accionando y las cosas se van transformando, digamos en una idea expresiva...".⁵⁸

3.8. GRABADOS

Al inicio de su producción utilizó el linóleo y la xilografía e incorporó posteriormente la punta seca y el agua fuerte, logró producir un híbrido (entre la técnica de trabajo de la xilografía y el agua fuerte) cuando entintó la plancha como si fuera una xilografía, en vez de ser esta de madera es de metal y en lugar de trabajarla con puntas secas y ácidos mordientes, lo está por corte de sierra, que provocó un calado sobre la superficie de la plancha.

El objetivo primordial de Quesada es experimentar con ritmos y contrastes sobreponiendo planchas, el resultado es innovador al buscar nuevas alternativas a través de la investigación.

Con la fusión de varias técnicas logra obtener variadas texturas visuales.

En su constante búsqueda de expresión plástica sensible con nuevos materiales utiliza resinas y lacas, que logran superficies texturadas ricas y variadas en ritmos, contrastes y originalidad.

La obra de Quesada oscila entre soluciones morfológicas y en raras ocasiones es figurativa.

La fabricación del papel es fundamental en la obra de Quesada para que el grabado sea distinto; es decir, su labor artesanal y artística le permite manipular el material y caracterizarlo con su sello personal.

"... yo trato de presentar un material (madera, metal, óleo, hilado) y que el material se exprese, llevar las cosas al límite [...] en el grabado uno proyecta lo que quiere hacer, lo piensa y no importa que entre el momento en que lo pensó y el que lo terminó hayan pasado 20 o 25 días



78. Luis Quesada. Recuerdo de Caravaggio, grabado, 2000.



79. Luis Quesada. Vendimiadora, grabado, 2001.

⁵⁸Entrevista

porque ahí las cosas se definen dentro de un orden discursivo conceptual... " ⁵⁹

Para Quesada la idea va madurando a través de un tiempo que no es limitante, la idea de una obra conceptualmente en un discurso en donde predomina lo formal sobre lo temático. Quiere sensibilizar al espectador por medio del material haciéndole sentir su aspereza, su suavidad y brillo, no cubre el material, lo respeta.

La racionalidad del diseño y modalidad de trabajo, cuando fue trasladada al grabado, adquirió un carácter acentuadamente lúdico que se refleja en la espontaneidad de los ritmos en composiciones y formas más libres y flexibles que incluyeron elementos figurativos no geométricos: juegos de permutas, de valores, colores y formas, uso del negativo y positivo de las planchas.

Al combinar el color no plano, sino en transformación gradual hacia otro término cromático o lumínico, con grafismos rigurosos, tramas o formas seriadas de máxima determinación formal, el contraste con la identificación estructural de la luz se produce una ambigüedad perceptual, una paradoja óptico-cinética de alto nivel de resolución estética.

El movimiento dado en el ritmo de las líneas en la obra de Quesada es aparente, lo óptico es virtual por el ritmo, color y el simultaneismo de figuras.

Muchos de los diseños de sus grabados fueron trasladados al tapiz plano.

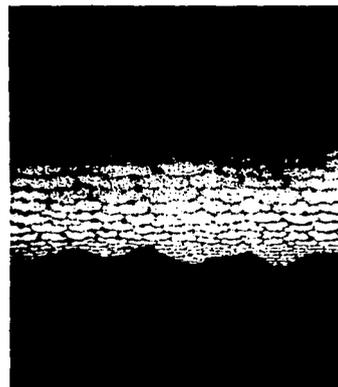
El tema en la obra gráfica de Luis Quesada consiste en lo que podemos definir como la migración de las aves en busca de un nuevo lugar para subsistir a las épocas del año; representadas como figuras planas cuyos contrastes en tamaños se unen para formar una sola ave. La representación está basada en el arte japonés Ikebana que en páginas anteriores fue descrito.

En lo temático está referido a la representación de la naturaleza y en lo técnico uso de formas planas, contornos definidos y un decorativismo orgánico.

⁵⁹Entrevista



80. Luis Quesada. Las formas y las penas, grabado, 1995.



81. Luis Quesada. ¡Oh! Cielos azules, grabado, 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los grabados en ocasiones son figurativos y su lectura es rápida al comunicarnos el tema que ha elegido como pretexto para mostrar el respeto y admiración que siente por la naturaleza y la vida que depende de ella.

Los ritmos de sus claros y oscuros dan la impresión de que todo emerge libremente, que todo tiene un ciclo y que un momento determinado se da una separación para abrir nuevos caminos a cada ser.

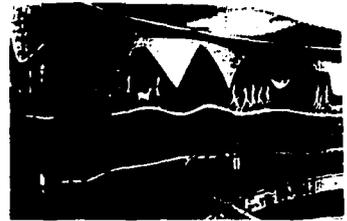
No es un arrebato considerar que los grabados de Quesada están bien elaborados, porque hay composición, equilibrio, seguridad y destreza en el trazo, además de un amplio conocimiento práctico-teórico en la plástica y un trabajo de años que lo han llevado a perfeccionar su estilo.

En lo referente a su obra abstracta la característica principal es la composición que está sustentada por los ritmos con manejo del negativo-positivo que ofrecen una interpretación visual doble. En este tipo de gráfica el manejo del blanco-negro le da una delimitación y nos invita a un recorrido para descifrar el número de personajes representados en la composición.

Los grabados figurativos que representan juveniles rostros femeninos están realizados con la técnica de ashurado que nos proyectan serenidad y temura. Los planos están dados a través del manejo del color; el azul nos da la impresión de lejanía mientras que el rojo-amarillo de proximidad.

Los rostros parecen ser tomados de un libro de mitología griega por expresar una belleza pura; es decir un rostro con mirada serena y dulce. El uso simultáneo de los colores en este caso yuxtapuestos nos proporciona una armonía y un espacio proporcionado en la composición muy bien realizada donde se alternan las luces y las sombras en el color.

En general los grabados de Quesada nos transportan a lugares mágicos e idílicos en donde todo es paz, armonía y existe un enorme respeto por la vida animal, vegetal y humana, que tal vez algún día existió y que se ha transformado poco a poco, invitándonos el autor a imaginar.



82. Mural Galería Tonsa, placas martelinadas, realizado en equipo, 1960.



83. Mural Galería Tonsa, placas martelinadas, realizado en equipo, 1960.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A mi juicio se basa en la simplicidad de formas, propone lo esencial en ellas y fuertes contrastes, en algunos grabados hay una influencia japonesa en tratar el paisaje y de repetición de formas. Su propuesta plástica radica en la experimentación con las técnicas en una búsqueda de formas armoniosas.

3.9. MURALES

En 1957 Quesada se inició en el muralismo junto con Mario Vicente y José Bermúdez, emprendió las primeras experiencias muralísticas a gran escala y con continuidad en Mendoza; posteriormente trabajó en forma individual.

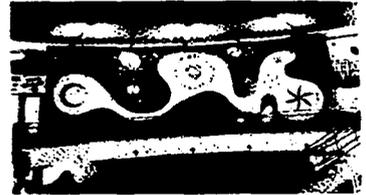
Los murales de Casa de Gobierno, (boceto de Mario Vicente), de la Escuela Cichitti (boceto de José Bermúdez), de Galería Tonsa (boceto de Luis Quesada) y varias obras privadas testimonian en la actualidad la productividad del equipo.

*"... el mural de Casa de Gobierno estaba todavía vinculado a la idea de un tema con desarrollo temporal, como en los murales historiados del mexicano Rivera. Pero, habiendo conocido lo precolombino, nos pareció más genuino aún que lo de Orozco o Siqueiros, por estar menos vinculado al naturalismo arraigado en la tradición artística occidental y por ser más diestro en el uso de procedimientos propios del mural; trabajo en módulos, incorporación del color de la piedra, estucos y esgrafiados..."*⁶⁰

El mural de la Galería Tonsa fue bocetado en la prensa de grabar, con el procedimiento de recortes y plantillas. La imagen fue determinada por los materiales y la técnica. La incorporación del soporte arquitectónico mediante el uso de glasiris molido, la figuración despojada en formas primordiales del agua, la tierra y el aire, resolvieron las antinomias del viejo concepto del realismo que ya no era válido.



84. Luis Quesada. Mural, Municipalidad de Guaymallén. relieve sobre hormigón. 1980.



85. Luis Quesada. Mural, Galería Tonsa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁶⁰Entrevista

Aplicaron su programa estético: evitar las asociaciones literarias de la imagen (combatir al romanticismo), superar la concepción del cuadro o pintura y arquitectura y por ello un realismo concreto y directo, basado en la naturaleza propia del lenguaje pictórico y del espacio en donde la forma predomina sobre el tema.

En cuanto al realismo concreto reconocemos paisajes mendocinos, de las acequias y los álamos; tenemos como ejemplo las acuarelas

Había una conciencia entre el arte precolombino y las búsquedas de los tres artistas: la transposición simbólica de la naturaleza, de lo humano, de lo vegetal y mineral.

Los primeros murales fueron realizados con placas martelinadas de cemento pigmentado (técnica desarrollada en el taller en el que fue miembro).

En su trayectoria como muralista en el taller, comenzó por representar la vida del pueblo mendocino apoyándose en la figuración y en el paisaje; después en su trabajo individual logró simplificaciones formales evitando lo superfluo en el dibujo llegando a formas más puras y sin detalles.

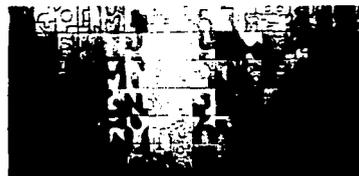
Comenzó a introducir tuercas de bronce, piezas de acero, madera, vidrios coloreados, que adquirió un mayor juego de texturas.

En algunos ejemplos vemos una aproximación al futurismo en cuanto a la simultaneidad de las formas; es decir, dando sensaciones dinámicas.

Quesada ha llevado sus creaciones tanto al mural como al grabado o al tapiz.

Sus murales son de contenido participativo, es decir; el público logra entender sin dificultad el significado.

Los murales de este artista representan y expresan las actividades políticas, agrarias y artísticas de su ciudad. Sus figuras son símbolos que nos permiten una rápida asimilación de los factores que constituyen una



86. Luis Quesada. Inscripciones en el muro. mural. madera. 2000.



87. Luis Quesada. Monumento al Criancero. mural. 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sociedad, estas imágenes narran a través de silueteados sus funciones asignadas.

Podemos decir que el tema sobre la naturaleza ha preocupado a Quesada.

En la composición la armonía está dada en el trazo de la línea y cada figura es importante.

La mayoría de los murales están elaborados a través de la técnica del bajo y alto relieve en donde los ritmos están determinados por el uso de figura-fondo y nos da a entender que hizo uso de lo que en la época de los egipcios fue válido para la representación de su entorno y costumbres, donde los temas que desarrollaron fueron de actividades cotidianas con abundancia de detalles naturales.

Quesada nos permite identificar algunas actividades como son las correspondientes al campo, las de tipo político y las culturales sin olvidar la familia.

El artista representa este último tema a través de tres figuras que identificamos como un núcleo familiar, en donde la proporción es simbólica: la mujer más pequeña está colocada en el lado izquierdo del hombre con una fisonomía corpulenta, hay un pequeño en medio de las dos figuras que junto con los animales y los árboles dan equilibrio a la composición.

Los egipcios, como se puede apreciar, constituyen una influencia en los murales de Quesada, de ellos retoma la representación de la figura humana al hacer uso de lo que hoy conocemos como Ley de Frontalidad, en donde el rostro está de perfil, el cuerpo de frente y la cadera $\frac{3}{4}$, es decir las cabezas están silueteadas en perfil, los torsos frontales pero los brazos y piernas muestran una cara lateral, los animales están representados de lado y los detalles naturales de manera frontal.

Para dar idea de una perspectiva inexistente ha utilizado el contraste de color: azul-verde que nos da la idea de lejanía y el amarillo-naranja que sugiere la cercanía.

El uso del contraste cálido-frío es importante para los murales, sin el no apreciaríamos las formas dadas



88. Luis Quesada. De donde venimos, quienes somos, a donde vamos, mural. 2000.



89. Luis Quesada. La alegría de vivir, mural. 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en una atmósfera armoniosa. Además del contraste de color también existe un claro contraste de tamaño en las figuras y a través de ellas jerarquiza la importancia de los personajes.

Los murales de Quesada semejan un enorme rompecabezas, ya que el uso de mosaicos de colores y de figuras en siluetas nos invitan a deshacer el mural y organizarlo nuevamente sugiriendo a mi juicio una posible participación del espectador.

3.10. VITRALES, TAPICES Y JOYAS

Con el interés por experimentar con otros materiales y lograr otro tipo de expresión inició en la elaboración de vitrales, tapices y joyas.

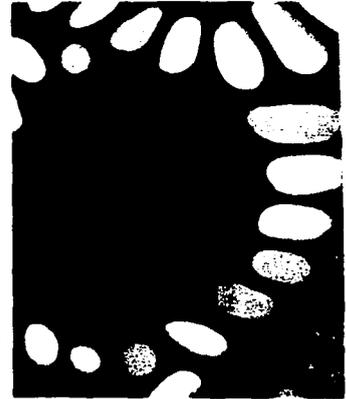
Su deseo de investigación lo lleva a utilizar materiales diversos que respeta en cuanto a identidad y combina para producir efectos visuales de diferente tipo. El material lo adecua a la forma; se complementan y se enriquecen mutuamente.

3.10.1. VITRALES

En los vitrales el espectro de la luz es de suma importancia ya que esta exalta formas; la luz penetra y aparece como una forma coloreada.

Los artistas del medievo fueron precursores del arte del vitral, obtuvieron formas de colores a través de la luz, el principal componente era el vidrio coloreado.

Para Quesada como hemos apreciado en su producción artística la experimentación es un factor muy importante en su quehacer y el vitral no es la excepción y es a través de un detalle de alguno de sus vitrales realizados en donde podemos notar la ingravidez de las formas, la espiritualidad en el tema y la inmaterialidad de la figura.



90. Luis Quesada. Detalle de vitral, madera y vidrio de colores.



91. Luis Quesada. Collar y Dije.

La utilización de la luz según la teoría actual se debe a la vibración muy rápida de un campo electromagnético que puede propagarse a través del vacío. La diversidad de los colores se debe a la frecuencia diferente de las diversas radiaciones de la luz y a través de ella el artista buscó hacer visibles las formas y dar claridad, brillo, reflejos luminosos, iluminación y transparencia a sus vitrales. (fig. 90)

El vitral es de composición simple nos transmite la idea de ser una flor, pues los trozos que lo componen parecen los pétalos; este vitral en particular contiene la característica especial de no ser vidrio coloreado y cortado especialmente para un diseño; sino que eran trozos que Quesada poseía.

La estructura compositiva es básicamente concéntrica; el orden en el cual están colocados los vidrios demuestran armonía y equilibrio, ningún pedazo de vidrio es más importante.

Otro aspecto al que se debe prestar atención es el uso del color, en este caso los contrastes de los primarios: amarillo, rojo y azul. Los trozos de vidrio coloreado tienen como soporte la madera, elemento natural. Las demás formas ovaladas que constituyen el vitral contrastan por el tamaño variable y los espacios unifican el fondo.

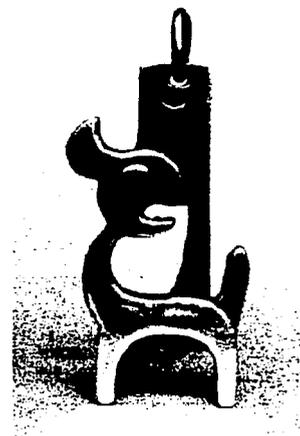
El uso de la madera como soporte sugiere con sus texturas un fondo lacustre, aguas tranquilas donde pétalos navegan mientras llegan a su destino.

3.10.2. TAPICES

Los denomina tapices por estar resueltos con el concepto de trama y urdimbre.

En todos los casos diseña y da a realizar la factura (en cualquiera de los elementos que emplee) lana y materiales no convencionales.

A partir de 1975 ha diseñado trabajos para ser armados con maderas naturales o pintadas o con metales



92. Luis Quesada. Cabra mirando su cola.



93. Luis Quesada. Unos sobre otros.

como acero inoxidable, cobre y bronce quemados, bruñidos y otros para ser tejidos en lana.

Algunas obras en cobre son trabajados en bajo relieve y quemados.⁶¹

3.10.3. JOYAS

Las piezas que ha diseñado Quesada tienen formas geométricas y nos remiten a figuras imaginarias.

Las líneas rectas y curvas se conjugan para lograr composiciones equilibradas y armoniosas en donde lo convexo y lo cóncavo son tan importantes como el manejo del bajo relieve.

Los materiales que con frecuencia utiliza para el diseño de sus joyas son de madera y de metal.

Madera:

Collares y colgantes cuyas formas remiten la imaginación a las realizadas por algunas culturas africanas.

Diseña la pieza íntegramente desde la forma total hasta los elementos mínimos como el broche de cierre.

En las piezas realizadas en madera predomina la simplicidad, la repetición de formas y un definido contraste de tamaño que da como resultado lo que podemos comparar con un abanico.

Quesada hace uso de todos los recursos que los elementos le ofrecen un ejemplo es el contraste de color claro-oscuro a través de los matices y texturas de la madera. Esto da a la pieza un toque de exotismo aborígen que asociamos a los motivos de la selva brasileña o las estepas africanas donde las tribus acostumbran adornarse como parte fundamental de su vestimenta.

Las piezas son unidas a través de pequeñas perforaciones con una o dos líneas de tanza (hilo con que

⁶¹La falta de imagen se justifica y se hace referencia a partir de la información proporcionada por el artista.



94. Luis Quesada Como flor o pájaro.



95. Luis Quesada. La Señera, escultura. 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

se ata el anzuelo de la caña de pescar), piezas diseñadas con un evidente conocimiento de otras culturas, pero que tienen el toque personal de este artista-artesano tan versátil.

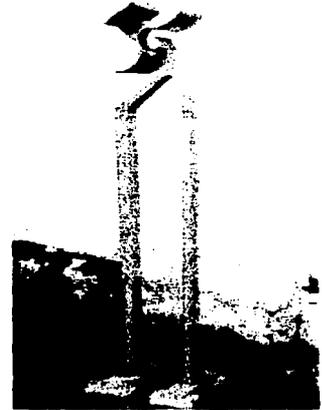
Metal:

En cuanto a las piezas que son realizadas en metal: plata, cobre, bronce o acero inoxidable tienen características formales similares con las variantes que los diferentes materiales aportan en cuanto a brillo y tonalidad.

Las medidas son aproximadas desde los 2 cm. a los 5 cm.

Ha efectuado en ocasiones anillos de metal o de madera de formas simples, pero de elaborada ejecución técnica.

En algunas ocasiones Quesada se vale de la combinación de materiales en sus diseños, la pieza es diseñada en madera para ser base de otra forma similar en metal o plata.



96. Luis Quesada. Patas largas, escultura, 2000.

3.11. ESCULTURA

Su tarea de artesano de la madera se traslada de los pequeños objetos de adorno personal a las grandes dimensiones.

La obra escultórica surgió a partir de los grabados ya que la superposición de recortes dieron como resultado formas volumétricas a través de procedimientos simples; es decir, no son como las esculturas nacidas del modelado (pero que igualmente deseamos recorrer para captar su totalidad).

Las esculturas manifiestan la presencia de las planchas en donde se hicieron los dibujos recortados.

En lo referente a la técnica Quesada ha utilizado desde sus inicios la talla en madera y ha elaborado



97. Luis Quesada. Estoy dispuesto, escultura, 2000.

grandes esculturas hechas de multilaminados que generalmente (aunque no siempre) son figurativas.

A veces su tarea se inicia recortando láminas que va superponiendo y pegando; otras son formas macizas y pesadas que se apoyan fuertemente en el suelo sobre un plinto que está incorporado a la escultura creando una única pieza que conservan una corporeidad y una estabilidad visual y física.

Para Quesada es muy importante el material utilizado ya que considera que este se expresa en forma natural y en ocasiones respeta el color de la madera.

No siempre ha optado por trabajar la madera y cuando lo hace no usa el tronco como punto de partida, elige el material luego de haber sido procesado de manera industrial; es decir los multilaminados dando énfasis al ritmo ondulante de las líneas.

Las onduladas formas que lo caracterizan; se abren en el espacio fantasiosamente árboles extraños como sacados de cuentos de niños donde el asombro maravilla. Pájaros y figuras distorsionadas donde respeta el material o lo enfatiza con colores primarios.

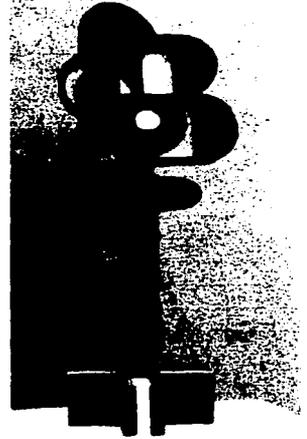
A partir de un eje principal sostiene los elementos que incorpora para dar volumen y forma a la obra.

Las obras están muy relacionadas con la naturaleza, nos remite a un orden zoomórfico.

En la escultura que representa un pájaro (fig. 99, 100), las formas ondulantes parten del vértice en dos diagonales convergentes; transforma así la naturaleza racionalizándola .

El dinamismo que presenta la obra se da no sólo por las líneas, sino por los volúmenes redondeados y el espacio interviene en las formas y se integra a ellas en el juego de lo cóncavo y convexo.

En la obra de Quesada no hay elemento reflejante y la textura es lisa.



98. Luis Quesada. Cierta señal, escultura. 2000.



99. Pájaro Andaluz. escultura y autor. 2000.

*"... fue a partir de dibujos realizados en un plano que recortaba numerosas veces y que luego superponía que alcancé formas a las que le adjudiqué cierto carácter escultórico. A partir de ese momento hice numerosas figuras recortadas, algunas muy pequeñas y otras grandes pasando por diferentes tamaños ..."*⁶²

Se desconoce si las esculturas fueron realizadas para ser parte de un ambiente arquitectónico a excepción de la escultura Fuente de las Ánimas, que está ubicada en un parque de la ciudad de Mendoza.

3.12. ACUARELA

Las primeras acuarelas poseen la frescura de la naturaleza. Realizadas con pinceladas pequeñas, yuxtapuestas, sugieren literalidad pero también lirismo; se percibe la emoción estética frente al paisaje y a la luz.

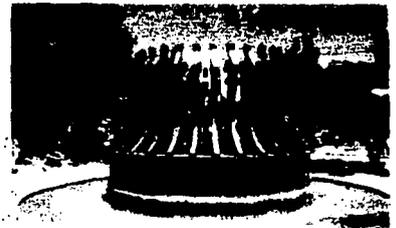
Diferentes formas de tratamiento, desde la materia de grano grueso y colores brillantes, hasta llegar a transparencias de tonos bajos. Realiza una combinación lúdica entre el color y la luz que llegan a composiciones cercanas a la abstracción.

El paisaje y el rostro son dibujados con nostalgia o pura emoción estética.

Las acuarelas han transitado por las alternativas de varias modalidades expresivas. Las grandes manchas de color traslúcido son calificadas por grafismos y veladuras; fluye libremente sobre la superficie del papel entre texturas, veladuras y desmaterializaciones luminosas.



100. Pájaro Andaluz, escultura y autor, 2000.



101. Luis Quesada. Fuente de las Ánimas Perdidas, escultura.

⁶²Entrevista

3.13. ESCRITOS

Ha editado obras propias y publicado en medios periodísticos locales sobre artistas de Mendoza: José Bermúdez, José Manuel Gil, Alfredo Ceverino, Luis Comadran, Orlando Pardo entre otros.

Escribe relatos en forma de cuentos cortos, acerca de sus experiencias. Muchos de sus escritos son publicados por la editorial de la Asociación de Artistas y Artesanos de Bermejo, en carpeta que incluyen ilustraciones (ver anexo).

3.14. PROYECTOS

Ha desarrollado la idea de la radicación de artistas y artesanos concentrada en Guaymallén, como estímulo para la integración social productiva de este sector, tradicionalmente marginado en las sociedades.

En 1989, fundó la Asociación para la Radicación de Artistas y Artesanos de El Bermejo, Colonia Segovia y El Sauce, de la cual es actual presidente y desde la cual ha puesto numerosos proyectos en marcha, como la edición de obra gráfica de la gente joven de la Asociación, la organización de un consorcio para la construcción de viviendas y talleres en Bermejo, un elevamiento gráfico pictórico del paisaje de Mendoza.

El proyecto de la Plaza de las Artes y de las Flores es crear la llamada "Villa del Arte", un lugar de "... reserva de gente que trabaje con las manos, que radiquen ahí, para que se reúnan en aquel lugar y trabajen [...] todos aquellos que cultiven plantas, flores, que hagan dulces caseros, artesanías, escultores, pintores ...".⁶³ Un sitio en donde artesanos y artistas cuiden animales, tejan, tiñan y procuren la naturaleza desde un punto de vista ecológico.



102. Luis Quesada, escultura en madera.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁶³Entrevista

Este proyecto consiste en ayudar a terminar con la marginación de la gente que se dedica a la producción tanto artística como artesanal.

En Bermejo tendrían un sitio en donde realizar, exponer y vender sus obras para así poder vivir de su trabajo, ya que el artista plástico es el único trabajador que carece de todas las prestaciones que una sociedad puede ofrecerle.

Se conformaría un predio semi-industrias y el punto de reunión sería la Plaza de las Artes y Flores que sería al modo de las plazas europeas.

En gran parte de su vida ha tratado de resolver los problemas que llevan a la marginación del artista. (ver anexo)

3.15. TRAYECTORIA

Luis Quesada
23 de junio, 1923
Santa Rosa Mendoza, República Argentina

Pintor, grabador, escultor, tapicista, vitralista, orfebre, diseñador desde joyas hasta obras vinculadas a la arquitectura. Su taller situado primero en Maipú (1950), Godoy Cruz (1957) y en la actualidad en Bermejo (a partir de 1987), es un centro de producción artística de inagotable labor, tanto en cantidad como en variedad. Su taller también es un sitio idóneo para conversaciones creativas sobre el arte, y se rescatan y desarrollan técnicas de esmaltes sobre metal; de microfundición aplicadas a la escultura y a la joyería, técnicas y procedimientos de la carpintería aplicados a la producción artística de esculturas y relieves.

Realizó estudios en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, egresó en 1958. Ha participado en numerosos salones y



103. Luis Quesada. Acuarela.



104. Luis Quesada. Acuarela.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

concursos. En 1993, se le otorgó la Distinción Legislativa Anual "José de San Martín".

Existe en él la fuerza de la ilusión del arte y de la cultura a disposición de la humanidad; su sensibilidad social tiene la amplitud ética del auténtico interés por el ser humano, no abstracto, sino como ser en sus condiciones existenciales. Estos valores lo han llevado a crear numerosas instituciones con el objetivo de optimizar la actividad artística de la provincia de Mendoza.

Ejerció la docencia en ámbitos académicos y distintos cargos de gobierno académico.

Desde la década de los 40's a la actualidad es un impulsor del ideal de la comprensión y goce social del arte: con el Club de Grabado logró vender 7400 estampas; es uno de los creadores del movimiento muralista local a partir de la década de los 50's; es creador de imágenes, formas y procedimientos inéditos dentro del grabado, también es inventor de nuevas técnicas de grabado e impresión, a partir de la xilografía, cuyos procedimientos transfirió al grabado en color sobre soporte de metal, y en técnicas de grabado sobre relieve, con utilización de resinas sintéticas y collage de elementos variados. Es el primer grabador mendocino que utilizó la técnica del rodillo partido con variantes originales de colores luminosos y aéreos. Difundió la serigrafía y el batik con usos artísticos. En la tapicería, no sólo desarrolla sus diseños con el tejido de telar tradicional; sino que también crea procedimientos derivados de la urdimbre que trabaja con módulos de madera y metal, aptos para cubrir grandes superficies.

Gran cantidad de coleccionistas tanto públicos como privados han adquirido numerosas obras de arte con su inconfundible sello. En 1965, expuso una colección de joyas de madera en Frida Looz de Capital Federal. La colección fue adquirida por la Casa Christian Dior de París. Existen colecciones de sus grabados en la biblioteca de la UNESCO, Ecuador, Chile, México, España, Estados Unidos, Francia y Alemania.

En la década de los 50's inició con paisajes y culminó con el ideal de la comprensión social del arte y de su cualidad transformadora del hombre: Taller Popular de



105. Luis Quesada.
Acuarela.



106. Luis Quesada. Acuarela.
1987.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Arte Realista, Club del Grabado y murales realizados en equipo. Los años continuos pertenecieron a la búsqueda del realismo social, de una figuración de formas "primordiales" que evocaron el lenguaje del arte antiguo americano, y que buscó la comunicación sencilla y directa de la transposición simbólica de la naturaleza.

Entre 1958-1964 y 1968-1975, fueron ciclos destinados a la investigación y experimentación de materiales. El primer ciclo corresponde a sus incursiones informalistas y ópticas en el grabado y los diseños fundados en módulos. El segundo ciclo, pertenecen los primeros tapices de madera, vitrales y joyas.

En las décadas de los 80's y 90's, incursionó en la microfundición, cerámica, esmaltado sobre metal y el diseño paisajístico (Plaza de las Artes y de las Flores en Bermejo; proyecto de los "murales del horizonte").

Es creador de dos premios: el Bermejil de Plata y de Bronce, y el "Juan Draghi Lucero" (Cabra de Plata) que la Asociación de Artistas y Artesanos de Bermejo otorga a personalidades destacadas dentro de la vida intelectual y artística de la comunidad mendocina.

El Taller Quesada y la Asociación de Artistas y Artesanos en Bermejo constituye un núcleo de atracción estética para la sociedad, los pobladores, los vecinos y los turistas.

Numerosas oficinas públicas, bancos, instituciones públicas y privadas, empresas metalúrgicas y de construcción y casas particulares poseen sus trabajos artísticos.

3.15.1. EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1948. Exposición de Acuarelas en San Rafael, Mendoza.

1955. Exposición de Acuarelas y Monocopias. Galería Giménez, Mendoza.

1958. Exposición de Monocopias, Acuarelas y Estampas. Galería D'Elia, Mendoza.

1958. Exposición de Monocopias, Acuarelas y Estampas. Galería Giménez, Mendoza.



107. Luis Quesada. Acuarela. 1987.



108. Luis Quesada. Acuarela.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1959. Exposición realizada con el patrocinio de la Dirección de Cultura y el Centro de Estudiantes de Arquitectura, provincia de San Juan.

1961. Exposición de Estampas e Impresiones en color, Galería D'Elía, Mendoza.

1962. Exposición de Estampas, Escuela Nacional de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

1968. Exposición de Grabado, patrocinada por la Escuela de Artes Plásticas y el Departamento de Extensión Universitaria en adhesión al XXX Aniversario de la UNC, Galería Patiño Correa.

1971. Exposición de Óleos, Municipalidad de San Rafael, Mendoza.

1972. Exposición de Estampa en el Museo de Arte Moderno, Dirección de Cultura, Mendoza.

1973. Exposición de Óleos y Acuarelas en el Centro Cultural D.F., Sarmiento del Gral. Alvear, Mendoza.

Exposición de Grabado en el Auditorio de San Juan.

Exposición de Óleos en la Galería del diario Mendoza.

1976. Exposición de Óleos y Tapices en madera en la Galería del diario Mendoza.

Exposición en la Municipalidad de Gral. San Martín, invitado por la Comisión Municipal de Cultura.

Exposición en el Banco Unión Comercial e Industrial, Mendoza.

Exposición de Grabados en la Biblioteca Mariano Moreno, San Rafael, Mendoza.

Exposición de Óleos en el Colegio de Escribanos de Córdoba.

Exposición de Óleos y Acuarelas en la Galería de su taller, Godoy Cruz, Mendoza.

1977. Exposición de Grabados en la Galería Sergio Sergi, Mendoza.

Exposición de Óleos y Acuarelas en el Salón Cultural de Rivadavia, Mendoza.

Exposición de Óleos, Monocopias y Acuarelas en la Galería de su taller.

1978. Exposición de Acuarelas y Monocopias en la Galería Tupac, Mendoza.

1979. Exposición de Acuarelas en la Galería La Palmatoria Barcelona, España.

Exposición de Grabados en la Galería Sergio Sergi, Mendoza.

Exposición de Óleos, Monocopias y Grabados en el Banco Los Andes, Mendoza.



109. Luis Quesada. Acuarela.
1987.



110. Luis Quesada. Acuarela.
1987.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Exposición en la Galería de Arte Victorio Bochetta Chicago, Estados Unidos.

1980. Exposición de Óleos, Monocopias y Acuarelas en la Galería de su Taller.

1981. Exposición de Óleos y Tapiz de Metal en la Galería Aconcagua, Mendoza.

1982. Exposición de Grabados en la Galería del diario Mendoza.

Exposición de Grabados patrocinado por la Sra. Raquel Howard Miami, Estados Unidos.

1983. Exposición de Óleos, Acuarelas y Monocopias en la Galería Aconcagua, Mendoza.

Exposición de Oleos, Acuarelas y Dibujos.

1984. Exposición de Grabados en la Municipalidad de Gral. Alvear, Mendoza.

Exposición de Grabados, Alemania.

2000. Exposición de Grabados, San Rafael, Mendoza.

3.15.2. EXPOSICIONES COLECTIVAS

1959. Exposición colectiva con el pintor Manuel Gil con el patrocinio de la Dirección de Cultura, provincia de San Luis.

1960. Exposición colectiva en Galería Patiño Correa, Mendoza.

1962. Exposición colectiva con los pintores Manuel Gil, Irene Pepa y José Bermúdez, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Capital Federal.

1977. Exposición colectiva con plásticos mendocinos en el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica.

1985. Exposición colectiva de Acuarelas con Rubén Hoffman y Joaquín Tejón.

Exposición colectiva con artistas plásticos sanjuaninos en Francia y provincias (itinerante).

2000. Exposición de esculturas. Antiescultura de madera Quesada-Gandolfo. Museo de Arte Moderno de la Municipalidad de Mendoza.

3.15.3. PARTICIPACIONES

1949. Salón Colectivo organizado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

1951. Salón Colectivo. Centro Israelita de Mendoza.

1952. Salón Colectivo de la Secretaría de Cultura de Maipú.



111. Luis Quesada. Acuarela.
1990.



112. Luis Quesada. Acuarela.
1990.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 1954. Salón Regional de San Juan.
- 1956. Salón Club de Grabado de Mendoza.
- 1957. Salón del Banco de Mendoza.
- 1961. Salón de la Municipalidad de Guaymallén, Mendoza.
- 1970. Exposición de la Fiesta Nacional de la Vendimia en Dirección de Turismo.

3.15.4. OTRAS PARTICIPACIONES

1961. Contrato de la Universidad Nacional de Cuyo para la elaboración de guías de estudiantes de las distintas Escuelas y Facultades.

Integrante de la comisión de Reestructuración de la Escuela Superior de Artes Plásticas y de la Escuela de Cerámica de la UNC.

1969. Confección del cartel destinado a la celebración del XXX Aniversario de la Universidad Nacional de Cuyo.

1978. Representante de la Escuela Superior de Artes Plásticas y como Jurado en el Primer Salón Nacional de Grabado de Mendoza, al que estuvo invitado como expositor fuera de catálogo.

Grabados alusivos a los temas tratados en la revista de Psiquiatría de la Cátedra de la Facultad de la UNC.

Revista Serie Científica cuenta con su asesoramiento artístico a través de selección de cuadros y respectivas notas críticas.

Numerosos diseños para distintivos de Instituciones públicas y privadas.

Diseños de folletos, carteles y logotipos.

Conferencias sobre distintos temas de educación y artes.

Ha participado como Jurado en numerosos concursos de Dibujo y Salones de Pintura.

3.15.5. PREMIOS

1951. Primer Premio, Acuarelas, Salón de Primavera, San Rafael, Mendoza.

1955. Primer Premio, Concurso de Pintura, Maipú, Mendoza.

1956. Segundo Premio, Concurso de Pintura, Maipú, Mendoza.

1956. Primer premio, Grabado, Salón Regional, San Juan.



113. Luis Quesada. Esperanza. tarjeta de fin de año, 2002.



114. Luis Quesada. Un día. un niño, tarjeta de fin de año.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1957. Primer Premio, Dibujo, Salón de Primavera, San Rafael, Mendoza.

1958. Primer y Segundo Premio, compartido con Mario Vicente y José Bermúdez en el Concurso Nacional para la decoración del mural del Palacio de Gobierno de Mendoza.

1959. Primer Premio de Grabado. Salón Nacional de San Juan.

Segundo Premio en el Concurso Nacional para la decoración del Palacio de Gobierno de la Provincia de Mendoza (premio compartido con José Bermúdez y Mario Vicente).

1960. Primer Premio, Concurso Nacional de Murales, Galería Tonsa, Mendoza (realizado en equipo).

1981. Primer Premio, Concurso para ornamentar el Palacio Municipal, Guaymallén, Mendoza.

3.15.6. CREACIÓN DE INSTITUCIONES

1953. Taller de Arte Popular, Maipú, Mendoza.

1955-1956. Club de Grabado, Godoy Cruz, Mendoza.

1984-1985. Centro de Estudios Artísticos (CEA) y Asociación Cooperadora de la Facultad de Artes de la UNC, fundador y presidente.

1986-1988. Museo Universitario de Arte-UNC (cuya idea inició en 1970).

1988. Asociación para la radicación de Artistas y Artesanos de Bermejo, Colonia Segovia y El Sauce.

3.15.7. DOCENCIA

1952-1954. Profesor de pintura y dibujo en la Academia Amigos del Arte, Maipú, Mendoza.

1958. Docente en la Dirección General de Escuelas de la provincia de Mendoza.

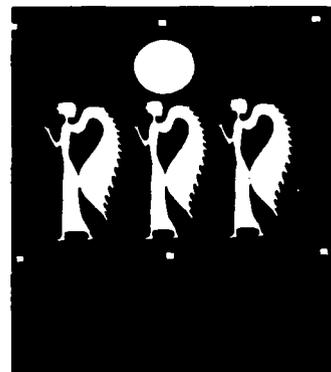
1959. Maestro Especial de Dibujo en el Departamento de San Martín (designación por concurso).

1960. Trabajos de Exposición Gráfica y Arte Creador Infantil impartidos en la Escuela Hogar José María Biedman, organizados por la Extensión Universitaria.

Jefe de Trabajos Prácticos en el curso de Expresión Gráfica y Arte Creador Infantil, dictado por el profesor Esteban Ocaña, del Instituto Bernasconi, organizado por Extensión Universitaria.



115. Luis Quesada. Las formas del mito. tarjeta de fin de año.



116. Luis Quesada. Los pasos del ángel. tarjeta de fin de año.

1961. Director de la Escuela Provincial de Bellas Artes de la provincia de San Luis. Profesor de la Cátedra de Expresión en misma escuela (selección por concurso).

1962. Profesor en el Instituto Superior de Artes en San Juan, en el área de grabado e impresión.

1963-1964. Profesor de la Cátedra de Color III, de grabado e impresión en mismo instituto. Impartición del Curso de Técnica de impresión en la Universidad Nacional de Córdoba.

1965. Profesor de color y grabado en la Universidad de San Juan.

Profesor invitado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Mendoza para la impartición de cursos de color y diseño básico de arquitectura (1965-1972).

1966. Cátedra de Dibujo I en la Facultad de San Juan.

1967. Profesor en la Cátedra de grabado e impresión en la Facultad de Artes de San Juan.

Profesor de Dibujo I en la Facultad de Artes de San Juan.

1968. Profesor de grabado e impresión a cargo de la especialidad, San Juan. Profesor en el Taller de Artes del Colegio Universitario Central-UNC.

Profesor Titular de la Cátedra de Artes Aplicadas y Diseño Artesanal I y Diseño Artesanal II de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo (selección por concurso).

1969. Director de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNC (1969-1973).

Director de la Cátedra de Dibujo y Grabado de misma escuela.

1970. Encargado y coordinador de la planificación de Planes de Estudios de la Escuela de Artes Plásticas, Escuela de Diseño y Escuela de Cerámica de la UNC, con fines de creación de la Facultad de Artes. Dicho plan aprobado por orden No. 7/70 del rectorado.

Coordinación y tramitación del Plan de Estudios del Departamento de Diseño aprobado por orden No. 2/70 del H. Consejo Superior.

Tramitación y aprobación de planes de estudio de Diseño, Artes Plásticas y Cerámica.

1971. Es nombrado Profesor Titular en la Cátedra de Artes Aplicadas y Diseño Artesanal.

1983-1986. Se reincorporó a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, ejerció el cargo de Decano.



117. Luis Quesada. Mensaje Navideño, tarjeta de fin de año.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.15.8. PROYECTOS

1988. Editorial Bermejo y Plaza de las Artes y de las Flores.

3.15.9. DISTINCIONES

1993. Distinción Legislativa Anual "José de San Martín".

3.15.10. VITRALES

1977. Hotel Huentala y particular, Mendoza.

1978. Instituto del Diagnóstico, Mendoza y particular, Godoy Cruz, Mendoza.

1980. Particulares, Mendoza.

1981. Particular, La Puntilla, Mendoza.

1982. Particular, Mendoza.

1983. Particular, Mar del Plata.

1984. Particular, Tunuyán, Mendoza.

3.15.11. JOYERÍA

1964. Impartió Curso de joyería a partir de la madera en la Facultad de Arquitectura en Córdoba.

Exposición de collares de madera en el estudio de Danzas de Isolde Kleytman (bailarina de Mendoza).

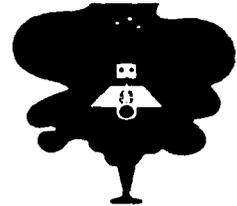
Exposición de collares de madera en Galería Lino Spilimbergo, Mendoza.

1965. Exposición de collares de madera en Frida Looz de Buenos Aires, diez y ocho piezas fueron adquiridas por Christian Dior de París.

1972. Exposición de collares de madera en la Escuela de Artes de San Juan.

1976. Exposición de once piezas de ébano, junto con otros artistas plásticos que presentaron trabajos artesanales en joyas, en la Galería Belgrano de la Capital Federal.

Años posteriores a 1972 ha trabajado continuamente en diseños para la joyería y ha realizado joyas no sólo en maderas, sino también en metales preciosos y piedras duras.



LUIS QUESADA
EXPOSICION DE GRABADOS

14 de julio del 2000
San Rafael - Mendoza - R. A.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.15.12. ARQUITECTURA

1961-1985. Realizó trabajos consistentes en puertas, separadores de ambientes, frisos, puertas de muebles, estufas de leña y sillas, utilizó para ello diversas técnicas y materiales como maderas talladas, caladas, enhebradas, metales en bajo relieve, quemados o bruñidos, vidrios de colores, entre otros.

Estos trabajos adornan casas particulares en los siguientes lugares:

Dorrego, Mendoza.
San Rafael, Mendoza.
Mendoza, Ciudad.
Godoy Cruz, Mendoza.
Villa Nueva, Mendoza.

3.15.13. PUBLICACIONES

1965. Publicación de una carpeta de grabados de José Bermúdez impresa en el Taller de Quesada y prologada por él mismo.

1967. Publicación de tres conferencias sobre el grabado alemán en el Instituto Goethe.

1968. Publicación de un libro de poesías de Luis Ricardo Casnati, ilustrado y diagramado por el Taller de Grabado de Quesada.

3.15.14. PUBLICACIONES SOBRE QUESADA

Diario Los Andes, Mendoza. 28 de diciembre de 1955. Acuarelas y Monocopias.

Diario Los Andes, Mendoza. 13 de abril de 1958. Grabados.

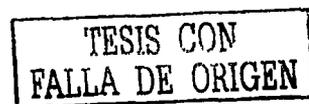
Diario Los Andes, Mendoza. 13 de abril de 1958. Acuarelas y Estampas.

Diario Los Andes, Mendoza. 17 de julio de 1958. Monocopias y Estampas.

Diario Los Andes, Mendoza. 8 de septiembre de 1958. Arte

Total: Muestra Luis Quesada.

Diario El Comercio, San Rafael, Mendoza. 26 de noviembre de 1958. Dibujos.



Diario Tribuna, San Juan. 29 de noviembre de 1959. Estampas, Grabados, Dibujos y Acuarelas.
Diario Los Andes, Mendoza. 8 de agosto de 1961. Intensidad y Artesanía en la pintura de Luis Quesada.
Diario El Día, Santa Fe. 30 de abril de 1964. Grabados.
Diario Liberal e Independiente, Córdoba, 10 marzo de 1967. Óleos.
Diario El Comercio, San Rafael, Mendoza. 30 de junio de 1971. Luis Quesada.
Diario Los Andes, Mendoza. 14 de noviembre de 1972. Expresión artística en la obra de Luis Quesada.
Diario Los Andes, Mendoza. 15 de agosto de 1973. Luis Quesada: Grabados.
Diario Clarín, Buenos Aires. 25 de mayo de 1975. Quesada, pintor de Mendoza.
Diario La Opinión, Buenos Aires. 24 de julio de 1978. Grabados de Luis Quesada en Angelus.
Diario Mendoza, Mendoza. 14 de mayo de 1981. El edificio comunal y las bellas figuras de Quesada.
Diario Los Andes, Mendoza. 24 de julio de 1981. Luis Quesada invita a mirar.
Diario Clarín, Buenos Aires. 18 de agosto de 1981. Luis Quesada.
Diario Mendoza, Mendoza. 27 de septiembre de 1981. Murales de Luis Quesada.
Diario Mendoza, Mendoza. 18 de octubre de 1981. Óleos de Quesada: temática variada y sabio uso del color.
Diario Los Andes, Mendoza. 19 de noviembre de 1981. Color de Luis Quesada en Galería Aconcagua.
Diario Mendoza, Mendoza. 15 de octubre de 1982. Luis Quesada: el arte mayor.
Diario Mendoza, Mendoza. 17 de octubre de 1982. Expone Luis Quesada en Galería Diario Mendoza.
Diario La Estrella, Panamá. 29 de octubre de 1982. El Lenguaje del artista: Luis Quesada.
Diario Matutino, Panamá. 12 de noviembre de 1982. Luis Quesada: trabajos de Luis Quesada de primera línea.
Revista Sinners, Panamá. 20 de diciembre de 1982. Luis Quesada.
Diario Mendoza, Mendoza. 3 de agosto de 1983. Síntesis de belleza.
Diario Los Andes, Mendoza. 11 de octubre de 1983. Quesada: equilibrio formal y emotivo.
Diario Los Andes, Mendoza. 13 de diciembre de 1983. Destacada exposición de Quesada con setenta obras.



Quesada Expone

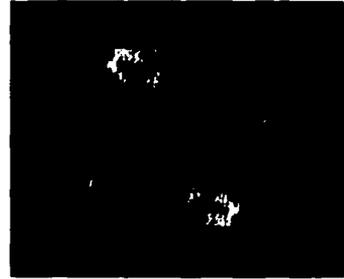
Oleos - Monocópias - Acuarelas

22 de Diciembre

Alto Brown 180 Oodry Cruz - Ma

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Diario Los Andes, Mendoza. 28 de diciembre de 1983. Luis Quesada.
Diario Mendoza, Mendoza. 4 de enero de 1984. Luis Quesada.
Diario de Cuyo, San Juan. 29 de mayo de 1984. Exposición pictórica de Luis Quesada.
Diario Los Andes, Mendoza. 13 de diciembre de 1984. Acuarelas de Quesada en Galería Aconcagua.
Diario Los Andes, Mendoza. 20 de mayo de 1985. Quesada: el encanto que surge del hacer.
Diario Los Andes, Mendoza. 30 de octubre de 1988. Luis Quesada: un hombre creativo más allá del arte convencional.
Diario El Altílo, Mendoza. 6 de agosto de 2000. Antiesculturas Luis Quesada y Miguel Gandolfo.



3.15.15. TAPICES

1977. Exposición de Tapices en el Museo Municipal de Arte Moderno, Mendoza.
Vestíbulo del Centro Regional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Mendoza (CRICYT).

La mayoría de los tapices están en colecciones particulares en los siguientes sitios:

Capital Federal.
San Rafael, Mendoza.
Mendoza, Ciudad.

3.15.16. MURALES

1957. Organización del Taller de Murales con Mario Vicente y José Bermúdez.
1958. Mural realizado de 5 m. de superficie, particular, Mendoza (boceto Luis Quesada).
1959. Mural realizado de 3.8 m. x 2.20 m. de superficie, Mendoza (boceto Luis Quesada).
1960. Participación en el Concurso Nacional y posteriormente la realización de los Murales del Palacio de Gobierno de Mendoza de 58 m2. de superficie.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mural realizado en mosaico veneciano en la Escuela Lucio V. Cichitti de 6.8 m. x 1.70 m. de superficie (boceto José Bermúdez).

Mural realizado a un particular (boceto Luis Quesada).

1959. Mural realizado en la Oficina Central de IKA, Mendoza, (boceto Luis Quesada).

1960. Mural realizado a un particular, Mendoza de 60 m2. de superficie (boceto Luis Quesada).

Mural realizado para la rotonda central (boceto Luis Quesada).

1961-1984. Murales realizados individualmente:

Empresa Petersen, Thiele y Cruz, Mendoza.

Helados Soppelsa, Mendoza.

Cocheras Nazar, Mendoza.

Empresas Pescarmona, Mendoza.

Empresa Bidas, Capital Federal.

Tiendas The Sportsman, Mendoza.

Municipalidad de Guaymallén, Mendoza.

Particulares en Mendoza.

3.15.12. GRABADOS

1955. Organización del Club de Grabado de Mendoza.

1956. Organización de las Exposiciones de Club del Grabado en Mendoza, San Rafael y San Martín.

1957. Participación en la Muestra del Grabado Mendocino en la Sala del Sol de Bronce de Santiago de Chile, auspiciado por el Ministerio de Educación.

1958. Participación en la Muestra del Grabado Mendocino en la Biblioteca de la UNESCO en Medellín, Colombia.

Participación en la Muestra del Grabado Mendocino en el paraninfo de la Universidad de Cartagena, Colombia.

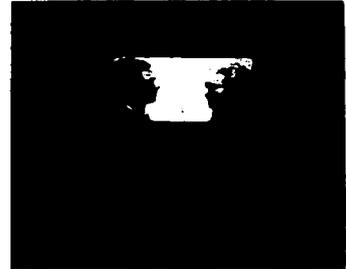
Participación en la Exposición del Aula Magna de la Escuela Superior de Idiomas de la Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Participación en la Exposición del Grabado Mendocino en el Salón de la Plástica Mexicana, México.

Exposición en la Sala de Conferencias de la Facultad de Humanidades de Guatemala.

Participación con cuatro grabados en la Muestra de Grabados realizada por el Club de Grabado de Mendoza, en el Instituto Chileno-Francés de Cultura de Valparaíso, Chile.

1955-1960. Director del Club de Grabado de Mendoza.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Publicación de treinta y seis grabados de diferentes artistas con una venta aproximada de 7400 copias.
1960. El Club del Grabado de Mendoza publicó cinco grabados de Luis Quesada.
1978. Exposición de Grabados en Galería Angelus, Capital Federal.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo procuré resumir las diferentes etapas por las que ha pasado el arte latinoamericano a consecuencia principalmente de la conquista y los movimientos que surgieron a partir del arte indígena.

América es el continente que más influencias ha tenido o se puede decir que está influenciado por los grandes centros culturales europeos y norteamericanos.

Los movimientos que han surgido en América son la necesidad de querer despertar un interés por lo nacional.

La divulgación de los nuevos valores artísticos que está dando América son de gran importancia y es a través de numerosas lecturas se ha logrado el conocimiento de la diversidad de temas relacionados con lo mítico, el mestizaje y otros factores como económicos, políticos y sociales que han llevado el desarrollo en todas sus modalidades el Nuevo Continente.

El conocimiento acerca de América fue un aliciente para la realización de esta investigación, los artistas americanos son tan importantes como los europeos y los norteamericanos.

En América Latina existe a pesar de un nacionalismo marcado un sentimiento de inferioridad cuando ponemos nuestra mirada hacia Europa y los Estados Unidos. El arte latinoamericano trata de igualar al arte europeo y estadounidense.

América Latina ha producido movimientos artísticos originales desde la época de las culturas precolombinas.

Estamos incorporados a pesar de las contradicciones a una civilización occidental. Las influencias en algunos artistas latinoamericanos están muy marcadas en algunos movimientos artísticos de Europa y Estados Unidos; que en la actualidad son casi inevitables; a través de las exportaciones masivas de productos artísticos.

A la República Argentina, por estar habitada en gran parte por inmigrantes, se le ha considerado con una cultura europea

Los diferentes movimientos políticos a través de la historia de Argentina han hecho que los artistas tomen conciencia y alertan al pueblo por medio de su obra con un claro contenido social como medio de divulgación de las injusticias y por lo tanto surge un arte de denuncia que ha logrado despertar el interés mundial en apoyo a los movimientos en contra de los regimenes políticos establecidos ilegalmente.

El arte argentino ha tenido una serie de identificaciones con los movimientos políticos, es una denuncia abierta a todas las violaciones que se han cometido a la población.

El gobierno ha jugado un papel muy importante en los hechos políticos-artísticos que fueron como denuncias ante las injusticias cometidas.

Los artistas plásticos argentinos han sobrevivido a toda clase de censura ejercida por los gobiernos; su labor es de gran importancia ya que a través de ellos se dieron a conocer muchos incidentes que en su mayoría eran desconocidos para casi toda la población de Argentina.

El arte argentino supo como expresar una nacionalidad, que en un momento dejó de existir, pues los movimientos artísticos de las urbes europeas estaban muy bien instaladas en el suelo argentino.

En la provincia de Mendoza surgieron grandes artistas a nivel mundial.

La llegada de distintos movimientos artísticos a Mendoza se produjo con un retraso mayor que el registrado en Buenos Aires. Estas tendencias ejercieron sobre Luis Quesada a través de maestros como Ramón Gómez Cornet, Sergio Sergi, Víctor Delhez, Giudici, Janello, Vasarely y Julio Le Parc.

Quesada captó todas las tendencias sin adscribirse completamente a ninguna de ellas.

El tema carece de toda importancia y actúa exclusivamente como pretexto para el desarrollo del hecho plástico; lo que importa son las variaciones técnicas.

Se mueve con comodidad en el estilo óptico, el informalismo, la abstracción y la figuración; asimiló las vanguardias que llegaron a Mendoza según sus necesidades expresivas.

Ha abordado sin conflicto alguno la figuración y la abstracción.

La obra del Profesor Quesada es muy amplia y considero importante que sea conocida y divulgada en América Latina, tanto por las técnicas que utiliza como la diversidad, este artista une a su gran sensibilidad un deseo de investigar con distintos materiales y deja que estos le sugieran formas nuevas.

El proyecto de tesis aportó más de lo esperado, se logró un conocimiento pleno de los movimientos artísticos argentinos, las aportaciones son de relevancia ya que se ha podido establecer un contacto pleno con el arte plástico argentino y en especial con el que se realiza en la provincia de Mendoza.

GLOSARIO

Acequia: canal

Acrónimo: sigla constituida por las iniciales, con las que se conforma un nombre.

Antinomias: contradicción entre dos leyes o principios racionales.

Aserción: proposición en que se afirma o se da por cierta alguna cosa. Acción y efecto de afirmar.

Contigüidad: vecindad.

Decano: máxima autoridad de una facultad en las universidades en Argentina.

Decimonónico: del siglo XIX.

Esteticismo: escuela literaria y artística de origen anglosajón que quería hacer volver las artes a sus formas primitivas.

Gaucha: personaje campirano natural de las pampas del Río de la Plata en Argentina.

Hormigón: cemento mezclado con agua, arena y grava.

Imbricadas: dicese de las cosas que están sobre puestas, como las tejas en los tejados y las escamas de los peces.

Inverosímil: que no tiene apariencia de verdad.

Lirismo: inspiración lírica.

Literalidad: dicese de la traducción en que se respeta a la letra original.

Lúdico: del juego.

Panteísta: seguidor de la doctrina del Panteísmo.

Panteísmo: sistema según el cual dios se identifica con el mundo. Toda forma parte de la divinidad. De las palabras griegas pan: todo y teos: dios, enseña que todos los seres se confunden con dios porque son una emanación (derivación) de la sustancia divina.

Paradoja: idea extraña u opuesta a la opinión común. Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencia de verdadera. Contradicción a la que llega, en ciertos casos, el razonamiento abstracto. Figura que consiste en emplear expresiones o frases que encierran una contradicción.

Parainfo: salón de actos académicos.

Plinto: base cuadrada de poca altura sobre el que descansa la columna o escultura.

Prologada: redactar un prólogo.

Tacos: tarugo de madera u otra materia con que se tapa un hueco (cuña). Se refiere a el material utilizado en grabado.

Urdimbre: conjunto de hilos paralelos colocados en el telar entre los que pasa la trama para formar el tejido.

CRICYT: Centro Regional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas.

IKA: industria trasnacional.

MAS: Movimiento Artístico Social.

UNC: Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza.

UNIMEV: Unidad Habitacional Mendocina de Vivienda.

FUENTES
INFORMATIVAS

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. Crítica del arte. México, 1992. Ed. Trillas.
- Acha, Juan. Introducción a la teoría de los diseños. México, 2001. Ed. Trillas.
- Avellaneda, Andrés. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Argentina, 1986. Centro Editor de América Latina.
- Bayón, Damián. América Latina en sus artes. UNESCO. México, 2000. Ed. Siglo XXI.
- Bayón, Damián. Artistas contemporáneos de América Latina. España, 1981. Ed. Del Serbal/UNESCO.
- Bayón, Damián. Aventura plástica de hispanoamérica. México, 1995. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, Damián. Pensar con los ojos. Ensayos de arte latinoamericano. México, 1993. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Benedetti, Mario. La Tregua. México, 1992. Ed. Nueva Imagen.
- Casnati, Luis Ricardo. De avena o pájaros. Argentina, 1965. Ed. Taller de Grabados.
- Cimet, Esther. Cultura y sociedad en México y América Latina. Colección Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación de las Artes. México, 1987. Ed. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Coll, Enrique. Roberto Azzoni. Argentina, 1959. Ed. Biblioteca Pública General.
- XVII Coloquio Internacional de Historia de Arte. Arte, historia e identidad en México. América Latina Visiones comparativas. México, 1990. Tomo I, II, III. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- XVIII Coloquio Internacional de historia del arte. Arte y violencia. México, 1995. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- De Bertolá, Elena. El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional. Argentina, 1973. Ed. Nueva Visión.
- Dondis A., Dondis. La sintaxis de la imagen introducción al alfabeto visual. España, 2002. Ed. G. Gili.
- Fleming, William. Arte, música e ideas. México, 1993. Ed. Mc Graw Hill.
- Galeano, Eduardo. Las Venas Abiertas de América Latina. México, 2002. Ed. Siglo XXI.
- Galeano, Eduardo. Memorias del fuego. Tomo I. Los nacimientos. México, 2000. Ed. Siglo XXI.
- Galeano, Eduardo. Ser como ellos y otros artículos. México, 1992. Ed. Siglo XXI.
- Galindo, Carmen. Manual de redacción e investigación. México, 1997. Ed. Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. México, 1977. Ed. Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, 1990. Ed. Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. México, 1986. Ed. Nueva Imagen.
- García Canclini, Néstor. Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo. México, 2002. Ed. Paidós.
- García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. México, 1988. Ed. Diana.
- Giuduci, Alberto. Arte y política en los '60. Argentina, 2000. Fundación Banco Ciudad.

- Glusberg, Jorge. Del pop art a la nueva imagen. Argentina, 1985. Ed. De Arte Ganglianone.
 - Goldman, Shifra M. Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio. México, 1989. Ed. Domés, Instituto Politécnico Nacional.
 - Hijar, Alberto. Arte y utopía en América Latina. México, 2000. Ed. CONACULTA, INBA.
 - Johanes, Itten. El arte del color. México, 1994. Ed. Limusa.
 - Kandinsky, Vassily. Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. México, 1994. Ed. Coyoacán.
 - Kenneth Turner, John. México bárbaro. México, 1991. Ed. Quinto Sol.
 - López Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos plásticos. España, 1971. Ed. Labor.
 - Martínez, José Luis. El ensayo moderno mexicano. México, 1984. Ed. Fondo de Cultura Económica.
 - Morais, Federico. Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio. Cuba, 1990. Ed. Casa de las Américas.
 - Neruda, Pablo. Canto general. España, 2000. Ed. Cátedra.
 - Olea Franco, Pedro. Manual de técnicas de investigación documental. México, 1988. Ed. Esfinge.
 - Osborne, Harold. Guía del arte del siglo XX. España, 1990. Ed. Alianza.
 - Paz, Octavio. Libertad bajo palabra. México, 1990. Ed. Fondo de Cultura Económica.
 - Payró, Julio. Emilio Pettoruti. Argentina, 1945. Ed. Poseidón.
 - Pellegrini, Aldo. Nuevas Tendencia en la pintura. Argentina, 1988. Ed. Muchnik.
 - Read, Herbert. La escultura moderna. México, 1964. Ed. Hermes, S.A.
 - Roig, Arturo Andrés. Breve historia intelectual de Mendoza. Argentina, 1966. Ed. Del Terrano.
 - Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930. Argentina, 1988. Ed. Nueva Visión.
 - Silva, Federico. Discurso de ingreso a la Academia de Artes. México, 1992. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Ed. Amatl.
 - Sullivan, Edward. Arte Latinoamericano. España, 1996. Ed. Nerea.
 - Un arte intemporal de Federico Silva. Nahuales, Alushes, Chaneques y Tlaloques. México, 1993. Secretaría de Relaciones Exteriores.
 - Wong, Wucius. Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional. España, 1991. Ed. G. Gili.
- Diccionario Enciclopédico. México, 1981. Salvat Editores.
 - Diccionario Larousse de la lengua española. México, 1980. Ediciones Larousse.

HEMEROGRAFÍA

- Silvia Benchimol. El autor y su obra: Zdravico Ducmelic. En serie científica. Julio-Agosto, 1988 No. 38. Año VIII. Col. 1
- The Cordoba bienal. Art in America 55 No. 2. Marzo-Abril 1967.

MEDIOS AUDIOVISUALES

- Video turístico de Mendoza.
Internacional Video, Argentina 1996.
- Roberto Azzoni.
Filmación particular, México, 1994.
- Primer Coloquio Internacional de Espacios Imaginarios.
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1998.

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

www.andesmar.com.ar
www.artnewsdigital.com
www.clarin.com.ar
www.cuyo.com.ar
www.directoriomendoza.com.ar
www.elgrafico.com.ar
www.gcba.gov.ar
www.gente.com.ar
www.ignaciozuloaga.com
www.italica.rai.it.com
www.lanacion.com.ar
www.latinarte.com
www.malba.org.ar
www.mendozainforma.com.ar
www.mnba.org.ar
www.museosargentinos.org.ar
www.oni.escuelas.edu.ar
www.todo-argentina.net
www.urg.es/cuadartel/historia.htm
www.wellesley.ed
www.xulsolar.org.ar

ANEXO

A1 PUBLICIONES

"Los centauros, seres mitológicos mitad hombres y mitad caballos, vivieron en la Tesalia y fueron exterminados tempranamente por los Lapitas. Revivieron y se han hecho eternos por la voz de los poetas".

El centauro es la figura mitológica que más cuadra con los sueños quiméricos del hombre. Es la representación del espíritu encabalgado sobre la potencia y la fuerza de la naturaleza. Es la nobleza conduciéndose sobre el instinto bruto.

Los tiempos han cambiado. Ahora se recorren distancias enormes en pocas horas, el país de los Lapitas es un remoto recuerdo, pero en corazón de todo ser humano persiste, como un sueño inconcluso, como un sueño del que nunca ha despertado y del cual no ha querido despertar completamente, la perfecta ilusión del centauro: la fuerza animal de la naturaleza guiada por el espíritu.

Todo ser humano es durante su vida, un torbellino de ilusiones, de pasiones, intereses y contradicciones, que se hacen más intensas a medida que se avanza en la existencia.

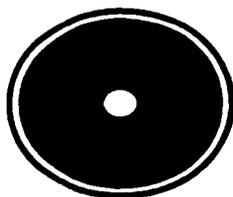
Desde escritorios, mesas de trabajo y desde pupitres de aprendizaje, los hombres han recorrido la tierra, han cruzado los mares, trepado las montañas y alcanzado estrellas. Es decir: han soñado, han proyectado su espíritu más allá de las distancias y los años y, como movidos por un impulso inevitable, siguen proyectando su acción y sus obras hacia el porvenir.

¿Quién, desde un rincón de su existencia, tal vez desde un ignorado lugar, en condiciones de difícil desenvolvimiento, no se ha lanzado más allá de sí mismo, para alcanzar el horizonte y más allá del horizonte, otro horizonte y otro más, como si ese espacio no tuviera límites y el tiempo no tuviera fin?

El centauro, así, tal vez sea un símbolo del ánimo. El centauro, así, puede ser cualquiera de nosotros que sienta la existencia como algo que nos trasciende.

*Pedido que le hicieron a Luis Quesada para poner nombre a un salón de recepciones, al cual puso el nombre de "Centauro".

Ediciones Bermejo



Taller de Arte Quesada



Un cuento y un dibujo mensual

Guaymallén • Mendoza • Argentina
Mathus Hoyos 2763 - Teléfono (0261) 451 1107



**Ediciones Bermejo
Taller de Arte Quesada**



A María Luisa Quesada que siempre idealizó la Escuela, este cuento escuelero.

PAJARITO JUAN

¡Como cambian las personas con el tiempo!

No hay más que ver al niño convertido en muchacho y luego en hombre. Lo que pasa en lo físico, seguramente y del mismo modo sucede en la manera de ser, en el carácter y aún en la consideración con uno mismo. Cambian más las personas por el tiempo que pasa, que por la fuerza del deseo o de la voluntad. Estos señalan como componentes, el camino de lo que vendrá de un modo u otro en forma inevitable. Luego viene aquello que tiene fuerza transformadora que nace de lo imprevisto inesperado y que modifica el modo de ser de las personas.

Me han parecido incluíbles estas explicaciones para contar y que se entienda la historia que relato a continuación.

Aquel muchacho apareció una mañana en el patio de la Escuela. Las clases habían comenzado quince días antes, pero él recién llegaba a vivir en aquel lugar.

Fue al mismo grado en que yo estaba.

Era un poco mayor que todos nosotros y más alto, por lo que el director lo mandó al último banco del fondo. Allí se quedó, inmóvil, callado, como si no quisiera formar parte del conjunto de los alumnos y nada lo atrajese.

Cuando salimos de la Escuela y con el ánimo de amigarme, lo invité para que a la tarde fuera al corral del tambor, luego que las viejas hubiesen ordeñado las vacas, a jugar a la pelota. Me contestó con la mirada, sin decir palabra. Apareció cuando estábamos batallando por hacer un gol y de nuevo se quedó parado junto al alambrado, mirando y sin aceptar las invitaciones a sumarse a la algazara que hacíamos corriendo y gritando.

¡Que curiosa actitud!. Quieto, encogido como si tuviera frío, parecía un pájaro. Mejor aún un pajarito desamparado. Y no porque su aspecto fuera penoso o feo. Su presencia era agradable. Lo delgado de su rostro afilado, la nariz prominente y lo vivaz y agudo de su mirada opuesta a su prudente reserva, lo asemejaban a un ave vigilante y huidiza.

Por aquel entonces era como si se quedase asentado en el último hilo del cerco que lo separaba de los demás.

En pocos días tomó el nombre que le quedó para siempre: Pajarito Juan. Pajarito por lo que parecía y Juan porque así se llamaba.

I

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Por alguna razón, que entonces no llegamos a advertir con claridad, convertimos a Pajarito en una víctima. Las bromas desconsideradas sobre su altura y su delgadez y la reducción del nombre a Paja eran motivos de continuas burlas que lo martirizaban y lo encerraban aún más en su timidez. No sé a que se debió el mal trato que le dábamos; tal vez a ese componente perverso que a veces forma parte de las asociaciones de los muchachos cuando están dejando de ser niños o tal vez, por la tendencia del Pajarito a no defenderse, lo que permitía que juntos, formando grupo, lo agrediésemos. Se sumaba a lo dicho, nuestra adhesión servil al director de la escuela. Aquel hombre burlón y violento, a quien odiábamos y temíamos, también se burlaba de Pajarito, y nosotros aunque no lo quisiéramos, invariablemente celebrábamos sus humoradas, las cuales invariablemente también nos convertían a alguno de nosotros o a todo el grupo en el objeto de su maldad.

Nos hacía correr, tirarnos al suelo, pararnos, sentarnos, volvernos a parar y correr hasta quedar agotados.

"Para que entren en calor", decía, "y se hagan hombres."

Frente a las chicas nos trataba de mantequita, pero a ellas, salvo el trato de chinitas tontas o chinitas insolentes, no las maltrataba ni las molestaba, aún cuando revisaba la "higiene".

"La higiene" de los alumnos, era para él, el componente más importante de la educación. Se ocupaba de los varones. A las niñas las atendía la señorita Ema.

Para revisar el "asco" nos formaba en el patio y allí inmóviles, en una pequeña fila, pues no éramos muchos, comenzaba su trabajo. Primero, las manos, que debían lucir limpias y con las uñas cortas. Luego los pies, para lo que había que descalzarse, aún en invierno, lo que no era difícil porque andábamos todos con alpargatas y luego la cabeza, el cuello y las orejas. Nos hacía lavar los pies en la acequia, por la que corría un agua clara y helada y eso nos tocaba a todos, sin excepción, porque todos andábamos con los pies sucios. Con las manos sucedía lo mismo. Debíamos lavárnoslas. Lo temible era tener las uñas largas, porque entonces sí se corría el riesgo del dolor. Las cortaban con aquellas tijeras enormes y desafiladas, de usar caballos, con las que del mismo modo disminuía el largo de nuestro pelo hasta el punto que le parecía conveniente. Su gusto quedaba satisfecho cuando encontraba suciedad y piojos. Tiraba de las orejas sucias y no tan sucias, hasta hacernos sentir que podía arrancárnoslas. Lo mismo con el cabello y frente a cualquier gesto de dolorida resistencia, su indignación y encono, lo hacían acentuar su crueldad.

Lo que pasó aquel día en que el director revisaba el "asco", fue el comienzo de un cambio en la relación con el Pajarito Juan.

Era más alto que el maestro y cuando este le mandó que inclinara la cabeza, él no obedeció. Ante la insistencia del hombre, Pajarito, sin decir palabra hizo un gesto negativo.

La rapidez y la fuerza con que el maestro descargó su puño sobre la cara del muchacho nos dejó aterrados. El Pajarito cayó al suelo y quedó inmóvil, contraído. Carlitos, con el temor pintado en el rostro, rompió la fila y se dirigió al caído. Yo lo seguí pero el grito del director me hizo retroceder. Carlitos siguió como si no lo hubiera oído. Se arrodilló, le dio vuelta y le levantó la cabeza. De la nariz torcida y de la boca, le manaba mucha sangre. Volví la mirada hacia atrás y el director ya no estaba. Ayudé a Carlitos y juntos lo arrastramos hasta la pila de agua y comenzamos a lavarle la cara y limpiarle la sangre. Lentamente abrió los ojos, turbios y como dormidos. Llegó la maestra de segundo, llorando y diciendo entre dientes: ¡Salvaje, animal!. La señorita Ema lo lavó prolijamente y esperó

2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que la sangre dejara de brotar. Luego le ató un pañuelo ajustándole la boca; después con la mayor delicadeza le tomó la nariz y comenzó a moverla como si la acariciase. Con el golpe se había hinchado mucho, pero un momento después estaba derecha.

Esperamos que pudiera pararse y la señorita nos mandó que lo lleváramos a la casa de Carlitos, que era la más cercana, para que descansara. Fuimos sujetándolo uno de cada lado. En la casa nos sentamos debajo del emparrado. Un rato después Pajarito se sacó el pañuelo que cubría su boca y pidió agua. El lugar donde había recibido el golpe estaba muy hinchado y de un color violeta oscuro. Lentamente se fue animando. Nos miró como diciendo algo, se paró y ya sin dificultad, se fue a su casa.

A Carlitos y a mí nos quedó la certidumbre que las cosas con el Pajarito, habían cambiado.

La escuela seguía su rutina. Se rumoreaba que pronto vendría un nuevo maestro para cuarto grado. Reemplazaría al director, que era maestro de tercero y que atendía también el curso siguiente. Para los que lo habíamos tenido el año anterior, que viniera alguien en su lugar, nos llenaba de ansiosa expectativa.

¡Cualquiera sería mejor!. Pesaba sobre nosotros el terrible castigo a Pajarito y no sabíamos cuando podía repetirse una cosa así con cualquiera de nosotros.

Fue entonces que llegó la noticia. En pocos días más, cuarto tendría su maestro.

Nos pusimos a esperarlo... y sorpresa para todos, no fue un maestro, sino una maestra: La señorita Irene. Parecía una chica, casi una niña. Menuda y preciosa. No hubo un muchacho que no se sintiese conmovido hasta la emoción. Al pajarito Juan se le encendía de brillos la mirada cuando la veía. Sus alumnas, nuestras compañeras, se arremolinaban alrededor de ella y la imitaban en los modales y en la forma de peinarse.

Ahora, la amistad entre Carlos, Pajarito y yo era fraterna y casi no nos separábamos durante el día. Tal vez el golpe del director y la presencia de la señorita Irene habían producido un cambio en él y su comportamiento era otro. Ya no tenía de maestro al director y esto era una suerte para él. Quedaba todavía un grupo de compañeros, con el Leonardo Montiel a la cabeza que lo molestaban y lo zaherían. Leonardo era casi tan alto como el Pajarito y muy robusto. No perdía oportunidad de molestarlo cada vez que lo encontraba sin la presencia de alguno de los docentes.

Aquella mañana, Pajarito había estado con la señorita Irene durante el recreo, en actitud deslumbrada y escuchando sus palabras como si fueran música. La señorita se fue al aula y Pajarito se quedó contemplando el vuelo que había dejado.

Leonardo se le puso delante y comenzó a cantar. Paja Pajarito, Paja Pajarito. Pajarito lo miró sin ningún fastidio. De improviso estiró el brazo y con el puño cerrado le golpeó la frente. Con la boca abierta por la sorpresa y con los ojos nublados por el golpe, Leonardo cayó sentado en el suelo y sentido se quedó, sin fuerza para incorporarse. El director cruzó el patio de tres zancadas y alzó el brazo para castigar a Pajarito, pero algo lo detuvo. Tal vez la mirada aguda y serena del muchacho. Retrocedió dos pasos, dio la vuelta y se fue.

En los meses siguientes, los progresos de Pajarito como alumno fueron sorprendentes. Superó a Carlitos en Aritmética y a mí en Lenguaje. Cuando salíamos de la escuela al medio día, chicas y varones acompañábamos a la señorita Irene hasta lo de don Vicente, donde vivía. Pajarito le llevaba

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

los libros y los cuadernos. La maestra estaba orgullosa de su alumno y sin descuidar a ninguno de los otros, lo ayudaba en todo lo que podía..

Para el 25 de mayo la Escuela preparó una fiesta en la que trabajamos todos. Elba Ruiz, la compañera más querida, fue vestida como la Patria. La Gringa representó la Libertad y Leonardo fue Cornelio Saavedra. A Pajarito Juan le tocó hacer de Mariano Moreno y dio lectura a una formidable proclama anunciando que la libertad y la revolución habían llegado ese día a la Patria. Carlitos y yo repartimos cintas celestes y blancas entre los presentes.

La señorita Irene, la maestra de cuarto grado, iluminó con su presencia, no solo la fiesta del 25 de mayo, sino todos los días del año. Nunca fuimos más felices en la Escuela, pero ninguno lo fue tanto como Pajarito Juan. En los meses que faltaban para fin de año y la terminación de las clases, creció, perdió su aire tímido y su rostro adquirió el perfil de un aguilucho joven.

El fin de año fue otra fiesta que terminó en dolor para todos. La señorita Irene volvió a su casa en la ciudad.

El verano transcurrió lento y en ocasiones tedioso. Ni cazar pájaros o ir a pescar al río, ni jugar a la pelota, nos hacían olvidar el momento ansiado del regreso de la señorita Irene.

Invariablemente, todos los jueves por la tarde, cuando oscurecía, el Pajarito esperaba sólo y sin hacer ningún comentario, en el lugar que paraba el ómnibus que venía de la ciudad.

Empezaron las clases. Habían transcurrido tres días, cuando nos avisaron que la señorita Irene no volvería a la Escuela.

Estaba, dijeron, muy ocupada. Todas las chicas y los muchachos sentimos su ausencia como una pérdida. Luego con el tiempo, fuimos olvidando. El único que durante muchos meses todos los jueves al atardecer, esperaba la llegada del ómnibus, era Pajarito Juan.

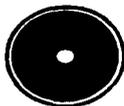
Entonces, en aquellos años muy pocas personas del lugar iban a la ciudad. Quedaba muy lejos. Rara vez para los que tenían alguna necesidad, era indispensable ir más allá de los pueblos cercanos. Pero aquella vez, don Vicente viajó y volvió contando con entusiasmo asombrado que había encontrado a la señorita Irene.

Estaba más linda que nunca y empujaba un cochecito. Le mostró llena de orgullo y alegría, el niño que llevaba en él.

Era hermoso. De carita vivaz y afilada, ojitos brillantes y separados por una naricita aguda que lo hacía parecer a un pajarito.

Juan Vargas.
29 de mayo de 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



**Ediciones Bermejo
Taller de Arte Quesada**



La sonrisa de la Lola

El mundo de los chicos es a menudo un mundo competitivo y cruel. Desde afuera, desde los mayores, se lo entiende poco y no se le adjudica demasiada importancia a las preguntas que quedan sin respuesta.

Luis J. Quesada

Aquella tarde cumplía una tarea que me mandó hacer mi padre: traer pasto para poner en la pesebrera que estaba detrás del galpón de las casas.

El carro era el de Telmo Prado y lo manejaba su hijo Ángel, que no era Prado sino Castro. Tenía mi edad, pero era más bajo y robusto que yo. Nunca queríamos lo mismo de las cosas y a veces nos peleábamos. Incluso a golpes. Andábamos a menudo juntos, pero no éramos amigos.

Con el afán de ayudarnos y andar en el carro, se agregaron tres más. El Cacho Díaz, que era el más chico, Emilio Parajón, un buen compañero para todo y Raúl Funes, el más respetado del grupo de muchachos de la misma edad. A él, ninguno de nosotros se le atrevía, ni aún en forma juguetona y conservaba una cierta distancia de todos.

En subir el pasto a los comederos estábamos, cuando el Ángel me gritó: ¡Apurate galgo pulguiento! Lo inesperado de la ocurrencia y las risas de los demás, me pusieron furioso y me precipité para subir al carro.

¡Bajenlo al galgo hijo de puta! Clamaba la voz del Ángel. En el momento de volcar la pierna para saltar por la baranda, una mano me agarró por la ropa y caí boca abajo en la arena sucia de restos de pasto y bosta de vaca. En el instante cayeron sobre mi espalda, como furias desatadas los otros y me apropiaron una golviza interminable. Me arrastraron y me refregaron la cara por el suelo. La boca, las orejas, la nariz y los ojos se me llenaron de arena. No lo vi al Ángel cuando se bajó del carro, pero sentí sus burlas y las patadas que me dio en las costillas. Cuando pude levantarme, casi ciego, fui hasta la orilla del canal. El carro y los muchachos no estaban y el pasto aparecía desparramado en tres o cuatro montones desordenados. Me saqué la tricota de lana y la camisa. Me eché agua por la cabeza, el cuello y la espalda, limpiándome la tierra y la mugre que tenía pegada a la piel.

Esa tarde me di cuenta que hay cosas más dolorosas que los golpes. Del Ángel lo hubiera espera-

1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

do. Nunca hubo de él, sino desconfianza y celo. ¿Pero del Cacho, que era casi un niño y de Emilio, que andábamos siempre juntos? ¿Qué había pasado para que me dieran ese trato y me golpearan de ese modo? ¿Y Raúl con quien nunca peleamos, porque tal vez en el fondo nos temíamos? El no era discutido por ninguno y siempre, en los juegos, imponía su parecer. ¿Por qué entonces me golpeó y se burló?

La rabia que sentía mientras caminaba para la casa me ahogaba. Imaginaba como tomar venganza. De a uno iba a ser la cosa y les mostraría que no valían nada.

Entré por la puerta de la cocina. En el comedor esperaba mi padre. Tenía en la mano un palito, un poco más largo que el cabo de un martillo y algo más grueso. La madera era blanca y pesada y estaba trabajada con la prolijidad que hacía todas las cosas. Lo tendió para que lo tomara y dijo: cuando no puedas con las manos, con un palo hazlo, pero no dejes que te vuelva a pasar. Miró mis ojos, diluyó sal en un vaso de agua tibia y me dijo que los lavara. Me sentí mucho mejor. Por el palito, por las palabras de mi padre y porque con la salmuera el malestar de mis ojos disminuyó.

Afuera, en el corral del tambo, comenzaba el trabajo de todas las tardes: ordeñar las vacas. Entonces en aquel lugar, no había muchacho o chica que no fuera a buscar la leche para la casa o sencillamente ayudar con las vacas y los terneros.

La furia que sentía, me empujó a cobrar la deuda esa misma tarde. Cruzé el canal por el puente de la cocina y entré al corral cuando la tarca empezaba. Con una mirada rápida, pero cuidadosa, abarqué la situación. Las vacas atadas a las varas, los terneros impacientes por mamarles a sus madres y cada una de las viejas, ocupando su lugar. Estaban también la Ester y la Matilde. Eran jóvenes y lindas y seguramente que las seguían, como a las vacas más de un toro y varios novillos. En el extremo de las varas y junto a la pileta de enfriamiento y con el lugar para el sólo, don Vicente Parajón, tambero y padre de Emilio, presidiendo el ordeño.

Una sola mirada, como ya dije, me permitió abarcar la situación. Junto a la vara de Ester, mirándola embobado, estaba el Cacho Díaz. Emilio me vio de lejos, advirtió el palo en mi mano y rápidamente, salió del corral yéndose para la casa de don César. El Angel andaba distraído, por allá lejos, trayendo una vaca para don Vicente. No me vió. Tuve tiempo cómodo para pegarle dos cachetadas, bien pegadas en la cara al Cacho, que inmóvil prorrumpió en llanto, porque era casi un niño y no podía defenderse. De inmediato salí a la caza del Angel Castro. Cuando me vio, se le descompuso el rostro y musitó con la voz temblorosa. - Te venís a mí con un palo en la mano, como si yo fuera un perro. Tal vez fue entonces que inauguré una tendencia a decir frases arrogantes, en situaciones especiales que me ha acompañado toda la vida.

¡Para pegarle a un perro como vos no necesito palos!. Arrojé la madera a un costado y emprendí veloz carrera tratando de alcanzar al Angel que corría delante de mí. Tuvo un momento de indecisión. Frente a él, y de espaldas, estaba don Vicente Parajón, sentado en su banquito, ordeñando. No había tiempo para desviarse. Desesperado, se agachó para pasar por debajo de la vaca. Fue en ese preciso momento que el puntapié lo alcanzó donde correspondía y el Angel atravesó por debajo del animal con fuerza agregada y continuó su viaje, ahora arrastrando su cara por un suelo de guano y orines, hasta detenerse como a cuatro metros de un don Vicente sorprendido y furioso.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

so. Yo recuperé mi palito y prudentemente me retiré del campo de batalla.

Al otro día temprano tuve una sorpresa. Estaba moliendo maíz para los pollitos, cuando una voz me llamó. Era Emilio. - Perdoname Juan, no sé por qué lo hice. Vos sabés, yo soy tu amigo y una cosa como esa no te la hubiera hecho nunca, de haber estado en mi juicio. Me dejé llevar por la burla que hacían los muchachos e hice lo que no hubiera querido hacer. Pero te voy a decir, por si me querés creer. Yo no te pegué. A lo más. Te tiré de una pata. No atiné a decir nada. Me quedé mudo y seguramente Emilio interpretó mi silencio como un perdón. Tal vez lo fue, porque desde ese momento dejé de sentir rencor y enojo hacia él.

Me quedaba tan solo Raúl. Ahora sí que ví el asunto claramente. Para él, era el palo. ¿Por qué para él? Porque para los demás, no lo había necesitado. A Emilio lo había perdonado; para el Cacho me había bastado la mano y quedó llorando; el pie me sobró para el Ángel y estaba por eso contento.

¿Y Raúl? No sentía miedo, pero... ¿Y si me ganaba? Recordé las palabras de mi padre: con un palo si no puedes con las manos. Decidí golpearlo con el palo. ¿Acaso no lo merecía? ¿No había sido cobarde y cruel?. Entonces a palos sería la cosa.

La tarde no llegaba nunca y sentía que la hora de encontrarme con Raúl demoraba eternamente. ¿Y si no venía? Ayer no había aparecido y eso facilitó las cosas ¿Pero y hoy?. Miraba hacia el corral, desde la ventana de la cocina, cuando lo vi venir. Apareció por la tranquera que se abría para que pasaran los animales. Caminaba despacio. Me di cuenta que pisaba con fuerza, afirmando los pies en el suelo. Traía un palo en la mano. Apenas más largo que el mío, me pareció. Por el color advertí que era un trozo de una gruesa rama de tamarindo.

Entré en el corral por donde siempre y llegué hasta el extremo de la vara donde ordeñaba la Ester. Parada en el espacio que separaba una vara de la otra, estaba la Lola Prado. Nos miramos. Yo pasé a su lado, sin palabras y caminé entre los animales. Cercano ya, venía Raúl. Cuando nos separaban apenas unos pasos, me detuve a esperar que me enfrentara.

Entonces sucedió, para mí, algo extraordinario. Siguió caminando y pasó a mi lado sin detenerse. Asombrado me di vuelta para seguirlo al tiempo que le gritaba: ¡Pará infeliz! El corazón me latía con firmeza. Ya no sentía incertidumbre. El no se paró, siguió caminando, dejó caer el palo y siguió caminando.

Me volví para la casa. Cuando pasé junto a la vara de la Ester, la Lola me sonrió.

Diciembre de 1999
Juan Vargas



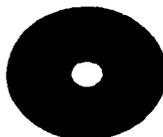
TALLER DE ARTE QUESADA

Carril Mathus Hoyos 2763 - Tel. (0261) 4511107 - (5533) El Bermejo - Mendoza - R. Argentina

* Juan Vargas es el segundo nombre y apellido de Luis Quesada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A2 PROYECTOS



**Asociación para la Radicación de Artistas y Artesanos
del Bermejo, El Sauce y Colonia Segovia**

Señores:

Nos es grato dirigirnos a Ud./Uds. a fin de hacerles conocer el proyecto de Radicación de Artistas y Artesanos del Bermejo, El Sauce y Colonia Segovia que se ha concretado después de una prolongada gestión que culminó con las Ordenanzas del Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Guaymallén:

- N° 2006/85 de declaración de zona de reserva turística de dicho distrito;
- N° 240/88 de creación de la Plaza de las Artes y de las Flores;
- N° 2743/89 de declaración de zona de promoción y reserva para la radicación de establecimientos y viviendas para quienes se dediquen al arte y a las artesanías;
- La Ordenanza (en vías de ser promulgada) referente a la creación del Parque Norte.

La metodología turística moderna valoriza la fluidez de las comunicaciones con los centros comerciales y la infraestructura hotelera. La disponibilidad de medios de movilidad, la adecuada y conservada forestación, la existencia de balnearios, cámpings y una topografía que por su trazado y belleza natural —condiciones que reúnen los lugares mencionados—, nos permite aventurar que puede transformarse en una verdadera industria sin chimeneas, a través de una adecuada promoción.

Concebimos la Plaza de las Artes y de las Flores como el principio o culminación de un paseo más amplio: el Parque del Norte. Será el punto de concentración de las actividades productivas, culturales y sociales y un lugar en Mendoza donde artistas y artesanos podrán ofrecer al público el resultado de su labor dentro de un marco óptimo para la comprensión y receptividad social de los valores de la misma.

El proyecto de promoción de la radicación de artistas y artesanos tiene, como uno de sus principales objetivos, luchar contra la marginación en que actualmente vive y trabaja este sector de la sociedad mendocina integrada por pintores, grabadores, escultores, dibujantes, orfebres, tejedores, artesanos del gusto (dulceros, licoreros y otros), del cuero, del mimbre, floricultores, criadores de pájaros y otras formas de artesanía no enumeradas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El espíritu de la Ordenanza 2743/89 es fomentar y proteger estas actividades no con ayudas o subsidios especiales, sino suministrando la posibilidad de que artistas y artesanos puedan construir sus viviendas, talleres, y espacios de exposición y venta mediante un sistema de liberación temporal de impuestos y tasas municipales, y apoyo a toda gestión ante personas e instituciones públicas y privadas, destinadas a la obtención de recursos para la construcción de las viviendas y establecimientos.

En síntesis, se trata de un proyecto integral que incorpora a la belleza natural del sitio —con un microclima creado por la vegetación y cauces de agua— la radicación de artistas y artesanos y la concentración de su producción, hechos que redundarán en la transformación del sitio en un centro estimulante para la creatividad artística y para la captación de público y de turismo.

Esperamos, con la confianza puesta en Uds., la positiva evaluación del proyecto que nació hace ya diez años en la imaginación de un artista plástico mendocino y que, actualmente, cuenta con numerosos y entusiastas adherentes que están sumando esfuerzos para impulsar la concreción de un proyecto de esta naturaleza.

A nadie escapa la importancia que para el desarrollo de la cultura de los pueblos, aportan quienes hacen del arte su medio de vida. Por ello, los principales objetivos —reafirmamos— son la no marginación —no impuesta sino la que surge de la misma naturaleza del trabajo— y la efectiva integración económica y productiva en la sociedad.

Agradecidos por su atención, saludamos a Ud./Uds. muy atentamente.

Claudia Diez
Secretaria

Luis Quesada
Presidente

Caril Mathus Novos 2763 - Teléfono 261127 - (5553) El Bernal - Guaymallán - Mendoza - R. Argentina

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los integrantes de la Comisión Pro Plaza de las Artes de El Bermejo, reproducen el texto de la Resolución N° 240/88, que dio origen a la Plaza que hoy inauguramos, como reconocimiento al Honorable Concejo Deliberante de Guaymallén.

RESOLUCION REGISTRADA BAJO EL N° 240/88

VISTO:

El proyecto de resolución presentado por los señores Concejales del Bloque Demócrata. HORACIO ALFREDO BASILE y SERGIO EDUARDO MESURA, sobre la creación de una Plaza de las artes y las flores. y:

CONSIDERANDO:

Que en el Departamento y en la Provincia no hay en la actualidad un lugar destinado pura y exclusivamente a las manifestaciones culturales;

Que es necesario crear un lugar donde se fomente, se cree y se aprecie las distintas formas de la Cultura;

Que este lugar deberá albergar la obra de: pintores, escultores, escritores, músicos, actores danzantes, tejedores, ceramistas, grabadores, fundidores de metales, orfebres, joyeros, artesanos de la madera, del cuero, del mimbre, etc. También los artesanos del gusto, como son los dulceros, licoreros; los cultivadores de flores y plantas, como así también los criadores de pájaros y otros animales domésticos; y otras formas de artesanías no enumeradas;

Que la plaza debe contar con un tamaño generoso y conveniente, con paseos adornados por jardines y equipada con edificios destinados a actividades culturales, conciertos, danzas, teatros, exposiciones de pintura, tejidos, cerámica, etc.

Que esta concentración de distintas labores atraerá al mismo tiempo formará un público que con el tiempo defini-

nirá un mercado genuino necesario para este tipo de actividades consideradas hasta hoy, como marginales;

Que el mercado de las artesanías, más allá de los esfuerzos que hacen los mendocinos por sostenerlo, está entorpecido por los fabricantes de objetos de baja calidad;

Que artistas y artesanos mendocinos podrán tener un lugar donde será posible trabajar por el desarrollo personal, social y cultural del sector creando así un marco adecuado para la expresión;

Que de esta manera, ejerciendo sus oficios, podrán acceder en el futuro a bienes básicos como la vivienda y su lugar de laboreo;

Que esta plaza atraerá en el futuro a grandes contingentes turísticos, factor que beneficiará a nuestro Departamento;

Que es una manera de contribuir al desarrollo cultural de nuestro pueblo, que busca una definición real en un orden cultural;

Que esta iniciativa canalizada por nuestro Bloque, nace de la inquietud del profesor LUIS QUESADA, viejo defensor de las artes mendocinas;

POR TODO ELLO:

EL HONORABLE CONCEJO DELIBERANTE DE GUAYMALLÉN

RESUELVE:

ARTICULO 1º: SOLICITAR al Ejecutivo Comunal estudio de factibilidad de construcción de una plaza en el distrito El Bermejo.

ARTICULO 2º: QUE dicha plaza lleve la denominación de "Plaza de las Artes y de las Flores".

ARTICULO 3º: Cópiese, con un ejemplar, etc.

DADO EN SALA DE SESIONES DEL HONORABLE CONCEJO DELIBERANTE DE GUAYMALLÉN, A LOS 2 DIAS DEL MES DE SETIEMBRE DE 1988.

José M. BARAHONA
Secretario
H.C.D. de Guaymallén

Dr. Alfredo M. DESHAYS
Presidente
H.C.D. de Guaymallén

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



A nuestros amigos de siempre, que en todas las situaciones necesarias han estado presentes con su generosa ayuda, de parte de la gente de Bermejo que hemos trabajado en el proyecto de Artistas y Artesanos y de la Plaza de las Artes, a Zeta Editores, nuestro más reconocido agradecimiento.

Por la Asociación de Artistas y Artesanos
y la Comisión pro Plaza de las Artes

Luis Quezada

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A3 PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL

Proceso Creativo.

Desde el inicio del seminario, la recopilación de información y el análisis de la obra del Profesor Quesada (Mendoza, Argentina) fue una tarea ardua.

Conocer todas las manifestaciones del quehacer artístico de este artista a través de documentos y fotografías me acercó a una identificación con su obra.

Escogí Argentina y a Luis Quesada para investigar sobre el desarrollo cultural de este país sudamericano para mí desconocido hasta entonces.

Finalmente comencé a elaborar una serie de dibujos que retoman algunas características específicas propias del artista para ilustrar un poema escrito por el poeta Luis Ricardo Casnati para el Profesor Quesada: su amigo de toda la vida.

Un poema escrito con tanta admiración y profundo respeto lo consideré como el mejor medio para unificar el sentir del poeta y el mío, a través del cual percibí el carisma, el talento y la sencillez del artista; tanto en su obra como en su vida personal (lo que pude constatar a través de breves pláticas telefónicas).

Una amistad leal, sincera y perdurable es uno de los goces que tiene importancia para el hombre. Así mismo la amistad Quesada-Casnati fue un aliciente para dar vida a los dibujos que ahora forman parte visual del contexto del poema.

Al ilustrar el poema manejé un diseño de negativo-positivo. La espontaneidad me fue sugiriendo nuevas formas.

En el primer dibujo la línea curva se combina fluyendo libremente en una dualidad de negro y blanco que yo interpreto con ello el equilibrio y la armonía que corresponden a los bellos ritmos poéticos.

El segundo dibujo lo realicé con la técnica del ashurado, aquí quise dar más densidad y más fuerza al tema como un sonido grave en el que resonaran como un eco la musicalidad de las palabras.

En el tercer dibujo retomo la claridad y el contraste ahora conjugando los elementos árbol, piedras, tierra; resaltados sobre un fondo plano.

Quise representar la soledad y fortaleza del hombre y para lograrlo tomé como símbolo el árbol.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Proceso Técnico

La serigrafía es una variación de la impresión con plantilla. Se diferencia de todos los demás métodos de impresión en que no se trata de poner en contacto un papel con una superficie que lleva la imagen, sino en transferir color al papel a través de una trama (espacio que existe entre un hilo y otro) donde el diseño está formado por plantillas.

La trama o pantalla puede ser de seda, algodón, nylon o tejido metálico. Las plantillas pueden estar pegadas a la trama o pintadas con un líquido que se endurece.

La mayoría de las tramas sólo se pueden entintar en un color. Un importante adelanto en este campo ha sido la aparición de plantillas fotográficas y fotomecánicas. Este método permite incluir imágenes fotográficas.

La serigrafía inició a partir de los bocetos seleccionados para la ilustración del poema, que fueron ampliados al tamaño del formato establecido.

El primer paso a seguir fue la realización de los positivos (imágenes a imprimir).

La elaboración de los positivos fue manual, en lo que se refiere a las ilustraciones y a la textura visual, se utilizó la técnica de textura con politec y tinta china para dar los efectos requeridos.

En lo referente a la tipografía, elemento importante y delicado, se hizo con positivos mecánicos, a través de impresión láser sobre papel herculene que tiene la característica de ser un excelente vehículo para transferir sin dificultad el texto a la malla.

Ya realizados los positivos, estos se transfirieron a través de la técnica de fotoserigrafía.

Técnica de fotoserigrafía.

Esta técnica se basa en transferir imágenes realizadas a partir de diferentes tipos de positivos, tanto hechos manualmente como mecánicos.

1. Positivos manuales: es el procedimiento en el cual podemos manipular una imagen a través de texturas y medios tonos.
2. Positivos mecánicos: se obtienen por medio de negativo fotográfico o por impresión láser, este tipo de positivos no se pueden manipular.

La emulsión fotoserigrafía está compuesta por cinco partes de sericrom por una parte de bicromato.

Es muy importante que los positivos estén completamente negros para que la imagen sea transferida a la malla exitosamente.

Procedimiento:

Se vierte cantidad necesaria de la emulsión sobre la malla y se distribuye con la ayuda del rasero o una regla para obtener una capa delgada; ya seca la emulsión se coloca en la mesa de exposición de luz el positivo y sobre este el marco. El tiempo de exposición dependerá del tipo de malla, para malla color amarillo es de tres minutos y malla color blanco es de cuatro minutos.

Terminado este proceso se lleva el marco a la tina de lavado, se moja el marco por ambos lados cuidadosamente para retirar la emulsión y obtener la imagen del positivo. Se quita el exceso de agua con la ayuda de papel delgado y después se lleva el marco al ventilador para un perfecto secado.

Impresión:

Para obtener un excelente trabajo serigráfico lo primero que se debe hacer es registrar nuestro formato en la base del bastidor; es decir se colocan pequeños trozos de cartón para que al colocar el papel este no se mueva y lograr así que todos nuestros positivos coincidan en un mismo lugar.

Después del registro se prepara la consistencia de la tinta y se obtiene el tono de color que se desea y se procede a la impresión.

Tinta:

En este caso el color que se utilizó para dar el efecto deseado se dio a través de la incorporación de base transparente y el color (negro).

La tinta es de suma importancia pues existe una gran variedad dependiendo el tipo de material en el cual se hará la impresión. Se utilizó tinta cartel, esta es la más recomendable cuando la impresión es sobre papel.

Para que la tinta se deslice sin algún problema sobre la malla y tengamos los mejores resultados la consistencia debe ser ligera sin llegar a lo aguado.

Las impresiones siempre parten del color más claro hasta el más oscuro. Se vierte un poco de la tinta en la parte superior del bastidor y se inicia la impresión del tiraje con la ayuda de un resero que es un instrumento de base de madera que lleva en medio plástico duro que es a la vez flexible.

Las hojas impresas tienen un secado aproximado de diez minutos.



Leyenda de Luis o Juan Quesada, Quesada Quijote

Escrito por:
Luis Ricardo Casati
Mendoza, Argentina, 1965

Ilustrado por:
Ana Luisa Carballo Miranda
México, D.F., 2003

Presentación

Una estrecha amistad y admiración sacadas del corazón de un poeta se hicieron palabras para describir lo más íntimo que dejó el paso de los años de una relación inquebrantable y duradera. un poema ha sido el vehículo para acercarme a los momentos cotidianos del artista.

Luis Quesada: creador inagotable ha motivado en mí a través de su obra una serie de dibujos para ilustrar el poema que él también ha inspirado.

Ana Luisa
Carballo Miranda

Leyenda de Luis o Juan Quesada, Quesada o Quijote



Porque nuestra amistad ha cumplido veinte años y nunca, en ese tiempo la sombra de una sombra bajó a morderle los cimientos.

Porque si alguna vez entre nosotros se posó el silencio, fue que seguían las palabras rodando por dentro.

(Sobre todo las de él, las de rumbo certero. Las que clavaban siempre en la manzana como en la flecha de Guillermo.

Las que mondan los hombres y los hechos descortezando y desquijando hasta llegar al hueso).

Porque nunca ha guardado el cadáver de un sueño.

Porque en su corazón siempre está amaneciendo.

Porque pensarlo a él es un abrigo. Porque es árbol y es techo.

Porque podría ser de bronce: así de antiguo y noble.

Porque podría ser de cedro.

Porque no hay tempestad que mueva en su balanza el fiel del miedo.

Porque su camino es de espina sobre espina y él lo hace sonriendo.

Porque sé la profunda mina donde se abre como una flor de sal su pensamiento.

Porque él es más. Y porque no le importa parecer menos.

Porque es una paciencia de buey que riega estrellas y se bebe el lucero.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Porque no se ha secado la gota de rocío que le cayó en los dedos.

Porque pasa el desfile y él está como ciego.

Porque busca las llaves de la ciudad sin puertas donde es la casa de lo verdadero.

Porque nunca ha vestido oropel ni entorchado ni engolado a su cuello.

Porque duerme la luna sobre su delantal de cuero.

Porque sus claros ojos se aclararon yendo y viniendo por esas tierras donde el hombre toca la carne de lo eterno.

Más allá de sí mismo palpando, revolviendo la quemadura donde el ángel clausura el vértigo del tiempo. (Contraseñas de Mozart, escalofríos de Durero, lluvia sobre el Acrópolis. El pan celeste de Fra Angélico).

Porque es leal. Porque es fiel. Porque sonríe desde adentro.

Porque no le ha importado de ganancia o de pérdida.

Porque ha marchado contra el viento.

Porque camina solo.

Porque no mira el suelo.

Porque es fuerte y sencillo como una hacha.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Porque no tiene miedo y aunque él es él, aquí y ahora, y aunque yo de complazca en paralelos (hola Ruy Díaz, hola Guzmán el bueno, hola Monsén Rubi de Bracamontes hola Bayardo el caballero, hola el homérica domador de caballo, hola Héctor), y aunque mañana sea de humo y nada nuestro pétalo, y aunque de tanto corazón no puede ni siquiera el recuerdo, le dejo aquí la oscura jarra de vino y versos con que a él compañero del alma, alegremente lo celebro.

Autor: Luis Ricardo Casnati

Lugar: Mendoza, Argentina

Año: 1965

