

Héctor Giuffré

LA REALIDAD DE LA PINTURA



Herrera, María José
Héctor Giuffré, la realidad de la pintura / María José Herrera;
Mariana Marchesi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
María José Herrera, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-42-1518-5

1. Arte Argentino. I. Marchesi, Mariana II. Título
CDD 708

AGRADECIMIENTOS:

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Beatriz Antico, Javier Villa, **Museo Nacional de Bellas Artes**, Andrés Duprat, Paula Casajús, María Rosa Espinoza, **Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto – Dirección General de Asuntos Culturales**, Jorge Cordonet, Eva Farji, **Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin**, Stephanie Ruse.

Álvaro Castagnino Galería de Arte, **Galería Jacques Martínez**, Manuela Acuña, Marta Atienza, Gloria Autino, Alejandro Devoto, Horacio Fisch y Sra., Adrián Gilardoni, Salvador Mario Marino y Sra., Graciela Molinelli, Raúl Santana, Beatriz Seibel.

Héctor Giuffré

LA REALIDAD DE LA PINTURA



abril . julio

2016

INTENDENTE MUNICIPAL

Julio Zamora

SECRETARÍA LEGAL Y TÉCNICA

María Renata Scafati

MUSEO DE ARTE TIGRE

DIRECCIÓN GENERAL Y ARTÍSTICA

María José Herrera

DIRECCIÓN DE COORDINACIÓN

Fernando Echagüe

CURADURÍA

Mariana Marchesi

CONSERVACIÓN Y REGISTRO

Graciela Arbolave

AAMAT
ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DE ARTE TIGRE

MATI Museo de
Arte Tigre



MUSEO DE ARTE TIGRE

Paseo Victorica 972. Tigre - Tel.: 4512-4528 / 4093 / 4094 - www.mat.gov.ar

Héctor Giuffré. La realidad de la pintura

Curaduría

Mariana Marchesi

Asistencia de curaduría

Gabriela Naso, Inés Starc

Producción en exhibición

Mariana Marchesi, Inés Starc

Conservación en exhibición

Graciela Arbolave

Montaje

Román Ramírez

Asistentes: Clara Barbieri, Ana Cortés, Nicole Edward, Gonzalo Hegoburu Perichault, Abril Mandri, Josefina Sagastume

Iluminación

Sandro Massironi

Edición de catálogo

María José Herrera

Asistente: Daniela de la Rez / Corrección literaria: Liliana Speroni

Diseño gráfico

Nicole Edward, Manuela Mansilla

Prensa y comunicación

María Julia Moreno

Coordinación educativa

Florencia Ricagno / Educadores: Clara Barbieri, Ana Cortés, Carolina Jauregui, Florencia Lavista Llanos, Abril Mandri, Carlos Nardi, Josefina Sagastume

Área operativa y seguridad

Marcela Siniego

Asistente: Gonzalo Hegoburu Perichault

Área de servicio técnico y mantenimiento

Roberto Troiano

Asistentes: Leandro Ugalde, Walter Morales, Alejandra Mainetti

Staff

Graciela Arbolave, Constanza Bárbaro, Clara Barbieri, Romina Cerezo, Ana Cortés, Graciela De Cabo, Isabel Díaz Vera, Fernando Echagüe, Nicole Edward, Julieta Fuente, Silvina Gonzales Soler, Gonzalo Hegoburu Perichault, Lucía Hernández, María José Herrera, Carolina Jauregui, Florencia Lavista Llanos, Alejandra Mainetti, Abril Mandri, Piren Mandri, Mariana Marchesi, Walter Morales, Laura Murillo, Carlos Nardi, Gabriela Naso, Libertad Noce, Lucía Ocaño, Celeste Ponce, Mercedes Ponce, Augusto Porqueras, Mariana Prenolio, Román Ramírez, Florencia Ricagno, Micaela Ritacco, Federico Rodríguez, Marina Sábado, Josefina Sagastume, Emilia Schneider, Marcela Siniego, Liliana Speroni, Inés Starc, Roberto Troiano, Leandro Ugalde, Mariana Zwanck

Héctor Giuffré. La realidad de la pintura

Héctor Giuffré: pintar y mirar son ambos actos de conocimiento P. 10
María José Herrera

Héctor Giuffré. La realidad de la pintura P. 26
Mariana Marchesi

Análisis de obras P. 46
Gabriela Naso

Obras exhibidas

1. Imaginarios de lo nacional y popular P. 58

2. Los árbitros del gusto P. 68

3. Naturaleza / Muerte P. 74

4. Lo real y lo aparente P. 82

La exhibición en el MAT P. 93

Créditos fotográficos P. 97

El Museo de Arte Tigre festeja diez años en este 2016 y qué mejor manera de hacerlo que homenajear la historia con el ejercicio de memoria a la que nos conduce la exposición del pintor Héctor Giuffré. Entre 1973 y 1983, período que abarcan las obras expuestas, desfilan ante nuestros ojos personajes, situaciones y reflexiones que sitúan la época más acá y más allá del documento.

Héctor Giuffré: la realidad de la pintura nos confronta con las ideas propias acerca de lo real y la realidad. El artista ha podido plasmar con singular maestría sus visiones e intuiciones que describen una década y la trascienden en los logros estéticos desbordando las historias que cuentan sus obras.

Con estas breves palabras queremos agradecer en primera instancia a Héctor Giuffré por exhibir sus obras en el MAT y generosamente brindarnos sus archivos que, por supuesto, no se agotan con esta exposición y su catálogo.

Quiero destacar y retribuir al equipo del MAT que, en dosis equivalentes de profesionalismo y entusiasmo, piensa, coordina y produce las exposiciones.

La programación de muestras históricas que venimos sosteniendo desde comienzos del 2014, no sería posible sin la permanente asistencia del Municipio de Tigre -a quien el museo pertenece- y al apoyo institucional y personal del señor intendente, Dr. Julio Zamora que con su equipo encabezado por la doctora Renata Scafati, hicieron y hacen posible este logro y festejo.

Esperamos que la exposición, tanto como este primer libro-catálogo *en línea*, de acceso irrestricto, situado dentro de un proyecto de gestión cultural que pone en plano destacado a la educación, sea tanto para enriquecer una perspectiva personal como para el disfrute de todos aquellos que lo consulten.

María José Herrera
Directora General

Héctor Giuffré: pintar y mirar son ambos actos de conocimiento

“La realidad que vive, forma parte del proceso vital del artista cuando realiza la obra”

Héctor Giuffré

María José Herrera

Héctor Giuffré nace en Buenos Aires el 5 de Agosto de 1944. La familia, de origen italiano, y criollo por parte de madre, fue en su mayoría de marinos. Los ancestros maternos llegaron al NOA probablemente durante el siglo XVIII. Un tesoro que atestigua este suceso es la foto de su tía abuela posando junto a Domingo Faustino Sarmiento, en el frente de una escuela rancho, donde era maestra. Imagen que el artista recuerda con particular afecto. Desde muy chico Héctor manifestó habilidad para el dibujo. Finalizando los estudios primarios y por consejo de Benito Quinquela Martín, a quien había conocido y exhibido sus dibujos, estudia unos años con Mateo Mollo.¹ En los ateliers de La Boca conoce la pintura de Fortunato Lacámara y la tradición italiana del Novecento. Con estos antecedentes se formó en distintos talleres, sin completar la educación habitual que se impartía en las escuelas de bellas artes por entonces.²

“Cuando contemporáneamente conocí el *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García, señala Giuffré, vi la idea de una pintura como signo y no como pura mimesis de lo real o alienación subjetiva. Torres García hablaba de una dimensión metafísica de la pintura, de la integración de un orden cósmico que intentaba demostrar por medio de la matemática del número de oro. Vi entonces una relación entre estas ideas y las de Lacámara y del propio Quinquela”.³ Efectivamente, debido a la importante migración italiana que recibió Argentina desde mediados del siglo XIX, la influencia del arte peninsular es perceptible y destacable en varias dimensiones. Desde los artistas estudiando y exponiendo en Italia, como los casos de Spilimbergo, Pettoruti y Xul Solar, a las ideas de la renovación clásica que llegaron a Buenos Aires de la mano de la crítica Margheritta Sarfatti, en la exposición *Il Novecento italiano*, en la prestigiosa asociación *Amigos del Arte*. La muestra reunía artistas como Carlo Carrá, Felice Casorati y Mario Sironi. En palabras de Franz Roh, mentor del *realismo mágico* “(...) estos artistas⁴ no solo han conciliado el vigor y la audacia cubistas con la transformación natural de los objetos abstractos, sino que han pretendido hacer coincidir perfectamente aquellos volúmenes plásticos con la naturaleza existente, la cual, al principio fue construida más bien con artefactos geométricos, y después fue mirada en



Franz Roh, *Realismo mágico*. Post expresionismo. *Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1928

1. Pintor boquense de origen italiano.

2. Giuffré asistió a la Asociación Estímulo de Bellas Artes donde fue miembro de la Comisión Directiva cuando la presidía el pintor Demetrio Urruchúa. Luego tomó clases en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” donde conoció a Jorge López Anaya con quien estudió teoría del arte a través de escritos de artistas como, por ejemplo, los *Pedagogical Sketchbooks*, de Paul Klee.

3. Héctor Giuffré, *Autobiografía*, mimeo, s/p., 2014

4. Se refiere a los artistas de *Valori Plastici*, Carrá y de Chirico.

la realidad de las cosas mismas. Aquí está el decisivo empujón que produjo la revirada de toda Europa”.⁵ Roh se refiere al retorno de lo clásico luego del furor rupturista impuesto por las vanguardias de principio de siglo. Un “retorno al orden” como se lo denominó en Francia que, capitalizando el aporte de las vanguardias, se propone una vuelta al origen de las formas e iconografías fraguadas por la Historia del Arte, a lo largo de los siglos.

Dicha exposición adquirió el sentido de hito en la modernización del campo artístico porteño tanto en la producción de los artistas de La Boca como en la influencia ejercida sobre estudiantes espectadores que, como Héctor Giuffré, vieron estas obras, años después, cuando algunas de ellas pasaron a formar parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

La formación humanística de Giuffré es amplia y posteriormente se enriqueció con las clases de Economía y Filosofía que tomara en la Universidad. Ávido lector, volcó su actitud reflexiva hacia la pintura, la observación atenta y la crítica al “sistema del arte”, en momentos en que tanto internacionalmente como en el ámbito local, las artes tradicionales estaban bajo la lupa.

Muy joven, al final de su adolescencia, Giuffré se cruza con una práctica que signará su pintura, tanto en el plano formal como en el conceptual: la fotografía. “Me interesó la fotografía desde la infancia -señala el pintor- tuve el privilegio de vivir esos años en que la obra de los artistas nucleados en el Foto Club Buenos Aires estaba consolidada y en plena ebullición. Guardo de entonces, como recuerdo, una reliquia, una pequeña fotografía con la dedicatoria de Grete Stern, la gran fotógrafa que hizo época en el Museo Nacional de Bellas Artes.⁶ Trabajé un par de años haciendo fotografía social y deportiva. Cubrí las jornadas de remo en los clubes de Tigre, hice tomas de una regata internacional para la legendaria revista *Olimpia*, tuve un breve paso por *La Nación*. Con una pequeña cámara plegadiza, que aún conservo, hice muchas fotografías de la movida artística de los años 60, de lo que hacía la gente del Di Tella y de otros núcleos de la época, de los grupos de estudio de Oscar Masotta, de las reuniones *gay* que organizaba Hugo Bonani en la galería *El Subsuelo*, del bar Moderno, etc. No hay copias ni negativos, tiré, perdí, o destruí todo. Esa etapa de la cultura argentina terminó ahogada por la barbarie militar”.⁷

Tras el Golpe de estado de 1966, conocido por el eufemismo de “revolución argentina”, la persecución política y la sospecha permanente sobre la cultura, resultaron

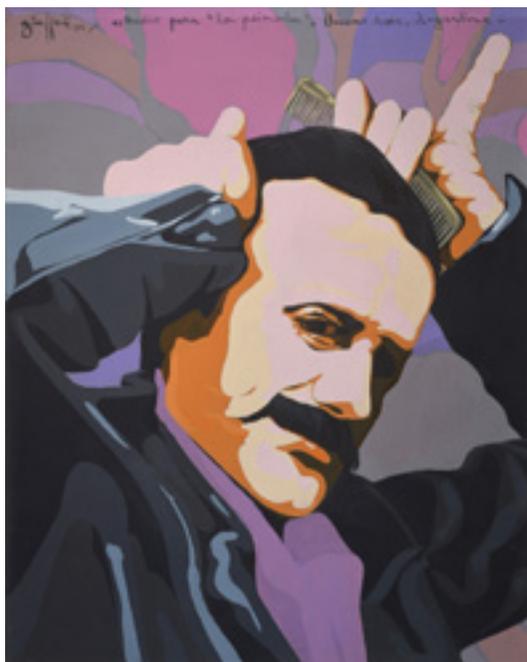


Héctor Giuffré en los 60s.

5. Citado en Romualdo Brughetti, *Italia y el arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1952, p. 9.

6. Grete Stern (Elberfeld, 1904-Buenos Aires, 1999) fue fotógrafa artística y fundó el laboratorio de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes, donde se desempeñó entre 1955 y 1972. Su significativo aporte fue vincular la fotografía, en distintas técnicas, al registro y estudio para la conservación de las obras de arte.

7. De aquí en adelante -si no está consignado diferente- las comillas son dichos de Héctor Giuffré en entrevista con la autora vía correo electrónico (Buenos Aires-Chicago), 2015/2016.



Estudio para *La peinada*, 1974
acrílico sobre tela, 40 x 30 cm
Colección particular

en hechos como *La noche de los bastones largos*, y la clausura del Di Tella (1968), entre otros actos de represión y censura. La protesta obrera y estudiantil se organizó y, en 1969, el Cordobazo fue el episodio de sublevación arrollador al que luego se sumarían las agrupaciones armadas, cuya violencia marcaron los primeros años de la década del setenta. Años caracterizados por la presencia de conflictos político- sociales y la movilización colectiva. El retorno del exilio impuesto a Juan Domingo Perón, el regreso a la democracia, las disputas sindicales, el incipiente terrorismo de estado al igual que el de organizaciones de distintos signos, fueron el contexto de la vida cotidiana en la Argentina que Giuffré, en tanto pintor realista e intelectual, no evadió plasmar en sus telas. Por el contrario, lo mostró sutilmente, alejado del comentario político explícito o el panfleto.

En 1973, mismo año del asesinato del Secretario General de la CGT, el metalúrgico José Ignacio Rucci, Giuffré pinta un cuadro llamado *La peinada*, donde se aprecia a un hombre joven frente al espejo -virtualmente el ojo del espectador- en el típico gesto del “compadrito porteño”, un personaje popular, peinándose. Lo que sería su acicalado final y último.

“Me surgió esa imagen de lo que habría hecho la víctima exactamente momentos antes de salir de su casa, en cuya puerta fue emboscado y la pinté utilizando como modelo a un amigo que se parecía bastante al sindicalista. El mismo modelo posó, en diversas ocasiones, para otras obras que no guardan relación con ese cuadro. La obra fue expuesta y luego pasó a manos de un particular. Nunca nadie mencionó su posible relación con Rucci a pesar de tener varias referencias que, en su momento, eran pistas



Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus), 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

significativas. Si alguien las advirtió tuvo el buen tino de callarse la boca. Eran tiempos en que asomar la cabeza entrañaba el riesgo de perderla. Pero allí estaba el parecido que, si bien no tenía la precisión de un retrato, reunía el gesto, la campera de cuero rutilante, y los bigotes que fueron marca registrada de Rucci. No estaba la persona, pero sí el personaje”.

Giuffré concibe al realismo como “una manera de referirse a las relaciones que el pintor, en cuanto sujeto, establece con *lo real* en cuanto objeto”. El realismo se establece en esa relación donde el artista (sujeto), por medio de la reflexión, penetra y aprehende “la estructura íntima de lo real [los objetos]”. De esa relación de dos, nace un tercero, un nuevo objeto, la pintura, que es *obra* y se integra al mundo de lo real.⁸

Otro caso de sus retratos relacionados con hechos políticos de entonces es *Figura sentada [Retrato de Don Juliano Borobio Mathus]*, 1975, concebido como una *realidad* pictórica, es decir, la conjunción de las propiedades del objeto representado y del sujeto que la realizó. Ajeno a la mimesis naturalista o a la frialdad del fotorrealismo, Giuffré construye la situación de su modelo –un pintor y abogado penalista defensor de presos políticos– en la tradición de la iconografía religiosa que dota al santo de su atributo, para que sea fácilmente reconocible por los fieles. Así, la escena muestra al hombre en cuestión leyendo el diario, actualizándose del acontecer político, sentado en una inconfundible silla playera, junto al teléfono (instrumento imprescindible para ejercer su profesión) mientras su perro, fiel compañero y guardián, se sitúa abúlico a sus espaldas. Una escena cotidiana, sin

8. Héctor Giuffré, “Hacia un realismo estructural”, *Hitos revista-libro*, Buenos Aires, Editorial Sofos, 1978.



A.B. en su jardín, 1978
óleo sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular

acción, en la que el artista codificó una serie de informaciones que al momento de presentarse la obra, 1976, inicio de la última dictadura militar, lo hubiera evidenciado como sospechoso de apoyar actividades subversivas. En las complejas relaciones entre arte y poder, por aquellos años, el realismo apeló a diversas metáforas con las que denunciar los graves sucesos políticos que acaecían, sin exponerse a la censura.⁹ En el titular del diario que lee Borobio se distinguen palabras truncas (...SMO) y otras completas (RETORNO (...) OFRENDA DE PAZ) que refieren a la vuelta de Juan Domingo Perón (1973) a la Argentina como garantía del cese de los conflictos políticos por los que atravesaba el país. En 1975, momento en que Giuffré pintó *Figura sentada*, ya era evidente el fracaso de aquella aspiración. La pintura parece irónicamente señalar esa circunstancia. Este retrato de Borobio solo fue expuesto con su título completo en 1983 en la retrospectiva que exhibiera Giuffré en el museo santafecino Rosa Galisteo de Rodríguez. Hasta entonces fue genéricamente denominada figura sentada.¹⁰

Giuffré señala puntualizando de qué manera suele confundirse el concepto de realismo al pretender reducirlo, en su extensión, al naturalismo o al hilvanarlo en la linealidad del relato modernista: “de allí viene la desconexión entre la referencia al realismo y la realidad de aquello a lo que se refiere el discurso”.

9. Véase; Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, en *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, p. 215/224

10. Tras 18 años de proscripción, Juan Domingo Perón retornó por primera vez en noviembre de 1972. El retorno definitivo fue en junio de 1973. El primer gobierno peronista de la década fue el de Héctor Cámpora que, por conflictos internos, fue sucedido por Raúl Lastiri. Perón asumió la cuarta presidencia en octubre del 73 y falleció el 1 de julio de 1974. Lo sucedió su esposa la vicepresidente (María Estela Martínez) que fue derrocada por el golpe militar del 24 de marzo de 1976.



El santo de la Patagonia, 1974
acrílico sobre tela, 100 x 70 cm
Colección particular

Estudio para nacional y popular, 1974
acuarela sobre papel, 95 x 95 cm
Colección particular

En este sentido, el artista se refiere a sus retratos como *arquetipos*, concepto que proviene de la filosofía platónica e indica al arquetipo como el modelo del cual derivan otros objetos o ideas. “En el retrato se trata de hacer evidente la esencia del retratado a través de mostrar su apariencia, señala Giuffré, es siempre de un individuo determinado, está personalizado. Pero si el artista logra su cometido trasciende la particularidad del modelo y hace patente la generalidad de la que ese modelo participa. No solo nos muestra *cómo es* sino que nos significa *quién es* el modelo. Es en ese *ser quién* que reconoceremos la encarnación del arquetipo, que podremos llegar a percibir si el retratado es el santo, el genio, el héroe, el avaro...u otro arquetipo de la galería clásica. La pintura compone un objeto en sí, concreto y significativo, y el significado de la imagen pictórica suele deslizarse para señalar otro significado distante o de mayor amplitud, se convierte así en metáfora. La imagen compuesta y pintada no opera, sin embargo, como metáfora del arquetipo que en el retratado se encarna”.

El artista considera que la percepción e interpretación de los datos de la realidad se nos dan a través de formas y esquemas arquetípicos donde todo parece participar, en cierto grado, de algún arquetipo y eso compromete nuestra comprensión de lo real. En sus palabras: “Objetivar, preservando las Imágenes y los Símbolos de nuestra personal mitología. Crear formas que objetiven los estados de un pensamiento que nos adentra en el conocer las estructuras reales que hacen de la Multiplicidad un Todo, en el conocimiento de la Unidad”.¹¹

11. “Realismos”, Buenos Aires, revista *Artinf*, n# 24, 1980, p. 11.



Marta Traba en el simposio en Austin. Foto reproducida en Damián Bayón. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas, Monte Ávila, 1977.



Catálogo de la exposición de Héctor Giuffré en la Galería Serra, 1973.

También por aquellos años Giuffré pintó *El santo de la Patagonia* (1974) y *Nacional y popular* (1974). Dos obras que claramente aluden a lo popular, la fe en el primer caso, y el arquetipo del “descamisado”, el criollo provinciano, en el otro. El retorno del peronismo sin dudas inspiró estas imágenes.

“*Nacional y popular* es una alegoría del reingreso en el escenario político de un activo personaje que, hasta ese momento, había permanecido marginado: el hombre común, el trabajador sin camisa, el criollo de “tierra adentro”, el “cabecita negra” que, con las manos en la espalda, aparece contra un fondo de telón de escenario e iluminado por las candilejas. *El santo de la Patagonia*, en cambio, nos muestra una imagen terrosa de estampa religiosa donde la figura del santo muestra rasgos que lo identifican con la etnia araucana. Santo sin santificar, beato de la iglesia católica elevado a la santidad en la mitología popular, hijo del cacique Namuncurá y de una descendiente de españoles, Ceferino es imagen arquetípica nacional y, desde luego, popular”.

No sería arriesgado afirmar que en la escena de la pintura argentina no hubiera habido representación de los llamados “cabecitas negras”. La iconografía peronista de los cuarenta y cincuenta es la del obrero heroico, a la manera de los socialismos europeos. Tal vez los primeros trabajadores, no idealizados, hayan sido los cosecheros de Antonio Berni, los de la serie de Santiago del Estero, de mediados de los cincuenta. Pero aun así, los cosecheros estaban en su propio medio, el monte, no en la gran ciudad. Se trata de un fenómeno social distinto.

“Es cierto, no recuerdo haber visto pinturas con “cabecitas negras” en rol político ciudadano. Gómez Cornet los retrató en su desolada ternura individual, al igual que Berni. No sé, de todos modos, si he sido el primero. Es cierto que la imagen del obrero que, en los 60s, nos daban artistas próximos a las asociaciones profesionales argentinas estaba moldeada sobre el tipo del superhombre musculoso y cejijunto de la iconografía soviética, que nada tiene que ver con los nuestros”, señaló el artista.

A mediados de los setenta la polémica acerca de la existencia de un arte nacional y continental tuvo diversas expresiones. En *El artista latinoamericano y su identidad*, coloquio que lideró el crítico argentino Damián Bayón, renombrados críticos, artistas e intelectuales latinoamericanos se reunieron en 1975 para debatir, en Austin, Texas, donde se conserva una de las colecciones más importantes de la región. Aseveraron que era posible producir “independientemente de los intereses extranjeros” y se volcaron a dilucidar las opciones. Marta Traba, la combativa crítica argentina radicada en Colombia, expuso su “teoría de la resistencia” que instaba a rechazar los impulsos vanguardistas que, juzgando la experiencia de los años sesenta y la llamada “cultura del desarrollismo”, a su juicio, sólo habían servido para vaciar a la obra de arte de su contenido y “convertirse en emisario de una cultura

planetaria [...] para satisfacción de las elites manipuladoras”.¹²

Contemporáneamente Giuffré reflexionaba: “...las posibilidades que tiene un pintor que forma parte de esta comunidad –que es Buenos Aires o la Argentina, o América, según la dimensión personal de cada uno- las posibilidades de trascendencia que tiene, de realizar una obra trascendente, son las de elaborar su propio proceso dentro de los parámetros conceptuales que su propia comunidad va elaborando. De ahí surge la propuesta de tipo nacional que se vino haciendo –que yo mismo hice concretamente-, y la crítica que se le hace, desde el mismo punto de vista, a las generaciones anteriores. No una crítica a su trabajo, ya que muchos de ellos han evidenciado verdadero talento, sino a que su posición ha sido abiertamente internacionalista, universalista (...) Yo creo que el camino de lo universal es el camino de lo nacional (...)”.¹³

Luego del marcado internacionalismo de los sesenta y la experimentación extrema, un nuevo “llamado al orden” se detecta en los debates de la época. También, en el plano internacional la V Documenta Kassel de 1972 y la Bienal de París de 1971, ambas dan cuenta del aire fresco que corría frente al ingreso de los realismos, en la gran escena del arte. Así, junto a la idea de repensar sobre las posibilidades de un arte nacional, la crítica parecía ratificar que el regreso del realismo era una reacción a la “ausencia de realismo” del arte conceptual. Sin embargo esta afirmación es relativa y, en muchos casos, falsa. Por ejemplo, contemporáneamente las obras de los artistas del *Grupo de los 13* presentadas en la exposición *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, en la Plaza Roberto Arlt, partían de objetos cotidianos, se referían a la situación política, a la realidad del momento. Lo que evidentemente diferencia este realismo del pictórico es el tipo de representación. Es decir uno utiliza la pintura, recrea esas realidades y las ingresa al mundo de nuevos objetos, en tanto que el otro manipula objetos preexistentes, actitudes o personas, para referirse a la realidad. Sin lugar a dudas, en ambas expresiones, hay re-presentación y el significado es “realista”.

“Ha sido común señalar a los realismos en arte como reaccionarios. Es un error que ocurre en el marco de cierta concepción lineal e idealista del devenir de los movimientos y escuelas de las diversas artes, error que, en nuestro tiempo, parece haberse iniciado a principios del siglo XX con la irrupción del Modernismo con raíces en Kandinsky y toda esa parte de la escuela rusa que se unió a la promesa de la Revolución de Octubre. El Modernismo o, mejor decir, la Escuela Modernista llegó a confundirse para una gran mayoría de especialistas en arte, y ni que decir para el grueso del público, con el concepto de modernidad. La multiplicidad, diversidad, e interacción de procesos,



Vista de la exposición *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, en la Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972.

12. Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Bogotá, Monte Ávila, 1977, p. 39.

13. Héctor Giuffré, *Autobiografía*, op. cit., s/p.



Realismos, revista *Artinf*, n° 24, Buenos Aires, 1980.

tradiciones e historias locales, características étnicas, etc., que constituye el mundo del arte fue suplantada conceptualmente por un concepto totalizador fruto de dicha concepción lineal y maniquea que considera al modernismo epítome de lo moderno. Así, se ocultó la existencia de las demás corrientes o escuelas bajo rótulos desviadores y, a veces, hasta peyorativos. Para llegar a esa situación ayudaron mucho ciertos hechos que ocurrieron dentro del contexto político del nuevo orden mundial de la posguerra. Entre otras circunstancias que propiciaron que se alentara una historia oficial signada por lo moderno y se creara la teoría de las vanguardias artísticas, netamente idealista y por lo tanto opuesta a toda forma de realismo. En los años 70s ya no había excusa para ignorar la relatividad de ese discurso. Las comunicaciones tenían suficiente fluidez, los textos estaban disponibles para quien quisiera tomarse el trabajo de buscarlos y leerlos. Solo desde la desinformación podía sostenerse que los realismos aparecían como reacción a cualquier movimiento dentro de la vanguardia modernista. Otro error muy común fue el de identificar toda imagen realista con el hiperrealismo”.

Giuffré considera que su pintura está dentro de la “cultura rioplatense”¹⁴, categoría que ensayó Jorge Romero Brest en los años cincuenta con su famoso libro *Pintores y grabadores rioplatenses*, donde incluye al arte uruguayo por tener una formación común con el litoral argentino. Romero Brest fue un crítico y gestor muy influyente desde los años cuarenta hasta su fallecimiento, hecho ocurrido a fines de los ochenta. Particularmente en la generación de artistas a la que pertenece Giuffré que vieron su acción en el Instituto Di Tella, y antes como director del Museo Nacional de Bellas Artes. Romero Brest fue uno de los fundadores de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACCA) y el primero en escribir una historia del arte del siglo XX en 1952. Ensayo de referencia y manual para los países de lengua castellana que editó el Fondo de Cultura Económica en su famosa serie *Breviarios*. Contemporáneamente a esta exitosa publicación, Romero Brest señalaba: “la realidad nacional no debía ser buscada en el campo”, como había sucedido con las tendencias nacionalistas de la plástica en la década del 20, ya que “la única realidad viva es la que proporcionan las ciudades”.¹⁵ Giuffré concuerda con esta idea y considera que “el arte, tal como nos interesa, ocurre en la ciudad, es un producto de la cultura y no de la naturaleza. Eso no quiere decir que un artista no pueda producir en el campo sino que el soporte es cultural, lo provee la ciudad”. Ya en 1978, afirmaba la necesidad de crear un arte “a partir de nosotros”, que refleje el “espíritu” y el “aire” de “nuestra ciudad y nuestra gente”.¹⁶

14. En la revista *Artinf* (*op. cit*) de 1980, se dedicaron buena parte de sus páginas a las polémicas sobre el realismo. Allí Giuffré ratificó su postura acerca del carácter distintivo de los realismos argentinos: “La obra realista queda situada (...) en el punto de encuentro y equilibrio entre sujeto y objeto, tan lejos de la mimesis como del albedrío personal. Esta posición le facilita el configurarse como símbolo. Y es desde ese punto de vista de relación estructural que advertimos su entronque con la tradición de la escuela realista del Río de la Plata, que ha hecho de la estructura espacial su materia prima y de la luz su revelador”, p. 11.

15. Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 8.

16. César Bandin Ron, *Reportaje a los setenta*, Buenos Aires, Corregidor, p. 140.

Realismo y abstracción siempre estuvieron en los extremos cuando lo que se considera es el nivel de iconicidad de una pintura. La forma en que Romero Brest se desligaba de esta encrucijada fue, a juicio de Giuffré, la visión de un crítico idealista.

En diálogo epistolar con Margheritta Sarfatti, a mediados de los años cuarenta Romero Brest avalaba: “Lo que a mi juicio ha cambiado y de modo radical es lo que entendemos por realidad (...) La verdad de nuestro tiempo no es la verdad de la naturaleza visible, sino la que se inventa el hombre como superrealidad para trascender hacia el espíritu”. (...) [así] “será tarea del artista buscar la realidad que escapa a la sensorialidad, para que el espíritu vuele hacia una inmaterialidad al mismo tiempo racional e irracional.”¹⁷

“Es la típica posición de *idealismo*”, señala Giuffré. “Romero Brest era un idealista, tal como *idealismo* fue el *modernismo* al que adhería fielmente, e *idealismo* es el par antitético de *realismo*”. “Nunca coincidí con los idealistas”, agrega. “El idealista es un sujeto que se dirige hacia los objetos no para *aprehender* su ser sino para *imponerles* su *idea* de cómo *deben ser*. Eso era Romero, ese era su proyecto desde el Di Tella. Él mismo lo ha escrito en los catálogos de los premios internacionales del Instituto. Allí decía que Argentina tenía que sincronizar sus relojes con la hora del *arte internacional* y que su *misión*, la de Romero, era *acercar los modelos* para acelerar el proceso de adecuación. Los procesos propios del arte nacional y rioplatense lo tenían sin cuidado. En 1962 Antonio Berni obtuvo el Gran Premio de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia. Berni era un artista realista, heredero del realismo postexpresionista y mágico enunciado por Franz Roh en 1923. Romero Brest formaba parte del jurado, pero no fue por su impulso que Berni recibió el premio. Ni siquiera Berni había formado parte de la numerosa presentación de artistas argentinos (Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa, informalistas o expresionistas abstractos *aggiornados* o *sincronizados* al gusto de Romero) participantes que él había invitado. El promotor de Berni, desde la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería, había sido Rafael Squirru. Berni era una *rara avis* dentro de la selección, continuador de la tradición realista y social de los *artistas del pueblo*, de Adolfo Bellocq, de los anarquistas de la Boca del Riachuelo, y a quien Romero Brest no consideraba sino que aceptaba como un precio que había que pagar, ya que el envío a Venecia dependía del apoyo de la Cancillería. Berni recibió, para sorpresa de Romero, el Gran Premio por decisión del resto de los jurados y Romero, rápido de cintura, trató de captarlo invitándolo de inmediato y de modo reiterado a exponer en el Di Tella”.

El crítico César Bandin Ron publicó en 1978, *Reportaje a los años setenta*, libro-fuente para rastrear las ideas expresadas por quienes fueran entonces los adalides

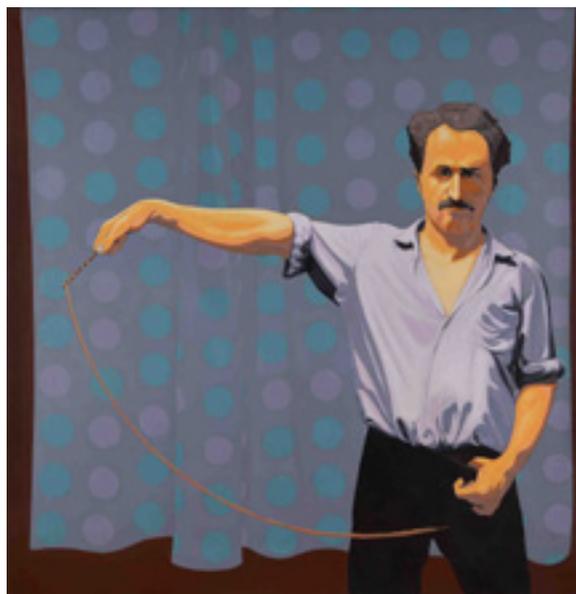


Primera plana 69

17. “Polémica sobre el arte abstracto”, Buenos Aires, revista *Ver y Estimar*, 1952



Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 100 cm
Colección particular



El juego de la piolita, 1973
acrílico sobre tela,
110 x 110 cm
Colección particular

de la renovación de los lenguajes figurativos, recuperados luego de la “muerte de la pintura” o de su “desmaterialización en ideas”. Héctor Giuffré fue uno de ellos, junto a Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi, Miguel Ángel Bengoechea, Jorge Alvaro y Mildred Burton, entre otros.

En el marco de los convulsionados años en que tuvieron lugar los gobiernos peronistas, hasta la caída de Isabel Perón en 1976, habían cobrado impulso distintas versiones de la figuración, en especial las de tono crítico. Como señalamos anteriormente, a diferencia de las tendencias norteamericanas del fotorrealismo, de la descripción objetiva y distanciada, nuestros realismos, aun los más fotográficos, tuvieron una notable carga subjetiva. Bajo el signo de una búsqueda de lo propio, de una mirada interior, compartida con las tendencias conceptuales, muchos artistas vuelven en los setenta hacia aquello contra lo que habían luchado: la tradición.¹⁸ Fortunato Lacámara, Prilidiano Pueyrredón, Cándido López, el ilustrador popular Florencio Molina Campos y Alfredo Gramajo Gutiérrez, quienes fueron artistas referentes de esa nueva actitud que buscaba ciertas raíces donde se entretajaran lo europeo con lo local.

Durante los años de la dictadura muchos artistas se plantearon “mirar hacia dentro”, una propuesta que significase, también, no poder expresar libremente lo que se percibía en la calle. Distintas imágenes de la pintura, el teatro, la literatura y el humor gráfico se poblaron de metáforas alusivas a la violencia.

El artista relata en su *Autobiografía*: “Las atrocidades cometidas en esa época contra los ciudadanos aparecen en sus pinturas siempre referidas en metáforas visuales

18. Véase María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos/OSDE, 2014.

basadas en atrocidades contra animales. Eso es debido a dos razones principales. Primero, el *realismo* supone, más allá de toda técnica o sistema, la vivencia directa de lo real. Las atrocidades cometidas, si bien sabidas, lo eran de modo referencial. Pero de lo que si tenía Giuffré vivencias directas era de las atrocidades que a diario se cometían, y aun se cometen, contra inocentes animales. Tal vez la única diferencia entre ellas y las cometidas entre humanos sea que a los animales no se les reconoce su capacidad de sentir, sufrir, confiar, querer. Para la ley no son personas, aunque tampoco, por siglos, se reconocieron como personas a las mujeres y a muchas etnias a las que se esclavizaba y abusaba con impunidad”.¹⁹

A mediados de los sesenta, Giuffré pinta con influencia de la neofiguración, una tendencia que quiso resolver el conflicto entre la figuración y la abstracción. Poco después, una veta humorística se suma al tratamiento del color por planos separados (como en la gráfica) y aproxima la obra de Giuffré al Pop Art. En el arte argentino, en las “bellas artes”, no hubo anteriormente presencia del humor, como sí la hubo en el Pop *lunfardo* (así lo denominó Pierre Restany). No obstante, se podría aseverar que el Pop es una forma de realismo.

“El Pop es realista, y lo es en cuanto a su objeto propio, la objetualidad que señala y pone en evidencia, y en cuanto a su objeto formal, las técnicas y procedimientos de que se vale para hacerlo. Hay humor en el Pop, casi diría que no hay Pop sin humor. Pero no es un humor liviano sino, más bien, un sarcasmo en la actitud del sujeto que observa e indaga a los objetos. En el realismo no vi conflicto entre figuración y abstracción, ambas categorías son áreas de un continuo de información que el sujeto obtiene provenientes del objeto. *Abs-traere* en latín significa exactamente eso, traer desde, sacar algo y traerlo hacia el sujeto observador. La diferencia entre lo que llamamos *figurativo* y lo que llamamos *abstracto* en arte es solo una diferencia de grado, de mayor o menor cantidad de abstracción, de *traer* para su utilización en la realización de la obra una mayor o menor cantidad de información desde el objeto observado”.

Uno de los géneros a los que Giuffré consagró gran parte de su producción entre 1973 y 1983 fue el retrato. Si bien, contemplar la propia imagen fue una atracción irresistible desde el comienzo de los tiempos, captar la imagen de los otros por afecto o veneración se evidencia en diversas culturas. El retrato fue un género menor comparado con las pinturas religiosas que narraban la vida de Cristo y los santos, o las imágenes históricas plasmando la épica de reyes y señores. Pero, eternizar un momento de la vida, proyectarlo hacia el futuro como modelo o como evidencia del existir condujo a los hombres a constituir el género del retrato en una práctica común desde los tiempos neolíticos hasta la fotografía contemporánea. La observación aguda, la

19. Héctor Giuffré, *Autobiografía*, op. cit. s/p.



Autorretrato con sombra, 1982
óleo sobre tela, 60 x 90 cm
Colección particular



La virgen y el niño, 1973
acrílico sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular

captación del parecido y el reconocimiento son ingredientes que hacen del retrato un juego entre dos: el retratado, que es uno visto por otro y, el otro, el retratista. Dos que, a su vez, se nutren de un tercero virtual, la sociedad de su tiempo. La imagen no está solo determinada por la percepción individual sino por una instancia colectiva que marca cómo nos vemos y cómo nos ven.

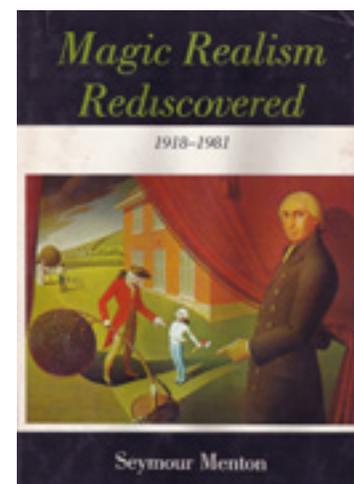
Al respecto Giuffré plantea que “en el autorretrato se agrega el doble juego entre el espacio real y el espacio virtual generado por la simetría del espejo donde el *sujeto cognoscendi* percibe una imagen de sí mismo como objeto inmerso en el *patio de los objetos*. Platón creía que somos un *alma* o *espíritu* encerrado en la prisión de un cuerpo, siendo el espíritu perenne y el cuerpo percedero. Esa concepción dual, con variantes, ha ido pasando de uno a otro modelo de entendimiento a través del tiempo. El sistema pictórico se forma en base a esas concepciones. En el género del retrato el sujeto pintor indaga visualmente al objeto modelo y va construyendo una imagen con el agregado de lo que obtiene durante el proceso de indagación. Pero la visión directa lo pone en contacto nada más que con el fenómeno luminoso, con la luz que incide sobre el objeto modelo y rebota. Aquello que en verdad el objeto modelo es, el *qué* o *quién es* del modelo, queda oculto por el fenómeno que solo muestra el *cómo es*, su topografía. El *parecido* en un retrato es necesario pero, aun siendo imprescindible, no es esencial. El parecido nos dice *cómo es* el objeto modelo, pero el retrato lo es si llega a expresar *quién es* ese sujeto. Supongamos, por caso, que intentamos el retrato de un par de hermanos gemelos, idénticos. La obtención del parecido, un trabajo de destreza y conocimiento mecánico, nos va dar el conocimiento redundante de lo que ya sabemos: que son idénticos. El retrato, si es logrado, nos va a mostrar, en cambio,

aquello que los distingue en su individualidad, el *quién es* cada uno de ellos. Para llegar plasmar a esos resultados el pintor puede echar manos a herramientas diversas, la iluminación, el lenguaje corporal, la composición en general, y técnicas auxiliares para visualizar de antemano la iluminación, el fenómeno luminoso, como, por caso, la fotografía o el vídeo. Para la distribución del colorido, valores incluidos, los bocetos en acuarela o, tal vez, en programas de ilustración por computadora”.

En 1983, el especialista en literatura hispanoamericana Seymour Menton²⁰, escribió un ensayo en el que propone al *realismo mágico* como una tendencia que excede los límites de la literatura latinoamericana reciente, para trazar una línea en Europa hasta los Estados Unidos y Latinoamérica desde la crítica de Franz Roh (inventor del término) partiendo de fines de la Primera Guerra Mundial hasta la actualidad. Menton analiza el oxímoron implícito en la denominación y propone ejemplos de esa visión en lo contemporáneo como un cruce de un realismo frío, fuertemente influenciado por la fotografía que exhibe “nuevas realidades”. A *contrario sensu* del surrealismo, en el realismo mágico son posibles, aunque no probables.

La pintura de Giuffré, especialmente su serie de arquetipos del sistema del arte, es propuesta como una versión del fotorrealismo que busca un toque simbólico junto a la atmósfera “vítrea” de la *Nueva objetividad* alemana.

En este sentido, Giuffré hoy señala que sus cuadros, efectivamente presentan un enigma al espectador, algo que reclama una solución: “Las preguntas son de orden artístico, y sus incógnitas de carácter lógico y figurativo. A lo largo de mi trayectoria artística he rehusado todo oportunismo, concentrándome en unos pocos problemas estéticos relacionados con la identidad entre pintura y conciencia. Es evidente que mis modelos pertenecen a un espacio concreto que resulta de una serie de tensiones, de relaciones, de niveles, entre la realidad de la conciencia y del mundo vivido en una interrelación continua. El espacio que alberga a mis modelos pertenece simultáneamente a la realidad fenoménica y a la conciencia; y no lo represento como una espacialidad “ideal”, sino como un espacio que incumbe a su propia existencia”.²¹



Seymour Menton. *Magic Realism Rediscovered. 1918-1981*. Filadelfia, The Art Alliance Press, 1983

20. Seymour Menton, *Magic Realism Rediscovered. 1918-1981*, East Brunswick, N.J., London and Toronto, Associated University Presses, 1983.

21. Héctor Giuffré, *Autobiografía*, op. cit, s/p.

Héctor Giuffré.

La realidad de la pintura

“Mis pinturas no re-presentan una porción del mundo objetivo si no que se-presentan como una nueva porción que se agrega a la realidad objetiva como creación del sujeto (...) su trabajo está dado no solamente en esa presentación y captación de lo esencial de la realidad sino, y esto es fundamental, en organizar su imagen, despojándola de los elementos que dificultan la aprehensión de esa estructura, o agregándole otros determinados elementos o acentuando ciertas direcciones, o mostrando determinados conflictos, todo para que la imagen por fin elaborada patentice una manera más inmediata de existencia de esas estructuras.”¹

Héctor Giuffré

Mariana Marchesi

Con las palabras precedentes, Héctor Giuffré, afirmaba su posición frente a la pintura. *El realismo en que creo*, fue el manifiesto publicado en la revista Pluma y Pincel en coincidencia con la exposición *La realidad y yo* presentada en la galería Rubbers, en noviembre de 1976. El título condensaba varios de los problemas que desde un inicio impulsaron la necesidad de sumergirse en la reflexión sobre el acto de la representación. Sus obras son el testimonio de ese impulso y sus pinturas forman parte indiscutible de esa reflexión.

Plasmar la realidad en su esencia, probablemente sea el eje que marque toda la trayectoria de Giuffré. Desde un primer momento, sus búsquedas estéticas evidenciaron el interés por sondear los problemas de la representación y su relación con la realidad. Hacia fines de los sesenta, sus primeros trabajos ya se encaminaban en esta dirección. Estos temas acapararon sus primeras experiencias que fueron influenciadas por el ímpetu vanguardista que reinaba en el Instituto Di Tella, un espacio al que concurrió asiduamente.

En muchos sentidos, el pensamiento platónico, estudiado unos años antes tras un corto paso por la facultad de filosofía, se filtra en sus palabras: en la división entre el mundo inteligible y uno sensible y, fundamentalmente en la idea de arquetipo, la idea de estructura íntima o modelo que define la esencia oculta de las cosas.

“Definir un objeto es expresar la idea que lo representa” escribió en *De la íntima estructura de la realidad*, el primer manifiesto que presentó en 1968,² que acompañó la experiencia de “los señalamientos” que realizó junto a Rubén Santantonín. Estos trataban acerca de las acciones que señalan la estructura íntima de los objetos, que en “...definitiva determinan las estructuras formales o exteriores de la entidad estética.”³ Desde esa perspectiva las obras se constituían en posibles formas de apertura hacia lo real. “Vincular esa íntima estructura del objeto con la del sujeto es lo que nos acerca al conocimiento de la realidad”, señalaba.⁴ Desde esa perspectiva Giuffré abordó el realismo en su pintura.

Si la reflexión sobre el realismo marcó su producción desde un inicio, esto no debe considerarse como una actitud aislada. La pregunta por el lugar de “lo real”, también fue un tema que atravesó toda la década del sesenta, cuando con la disolución



Señalamiento del Obelisco, 1968.
Autoseñalamiento, 1968.

Giuffré elegía un objeto, persona o lugar y lo “señalaba” como obra. Grandes flechas con la leyenda “es en-sí, por-sí” actuaban como indicadores, mientras Santantonín registraba la acción con su cámara fotográfica.

1. Héctor Giuffré, “El realismo en que creo”, en *Pluma y pincel*, 3 de mayo de 1976.

2. Héctor Giuffré, *De la íntima estructura de la realidad*, 1968, p. 4.

3. Id. p. 5.

4. Id. p. 15.

de las fronteras de lo estético se incorporaron elementos pertenecientes al contexto real que obligaron a repensar los límites del realismo. Un “realismo sin fronteras” como lo llamo Roger Garaudy, quien propuso repensar la relación del artista con lo real más allá de la imagen reflejo. En esa apertura se disolvía definitivamente la idea de la imagen mimética, de la representación realista como la mera apariencia del objeto. En la Argentina de esos años el problema del realismo, que también abarcó la intención de repensarlo más allá de la pura crítica social y del realismo socialista, se fusionó con las nuevas propuestas que comenzaron a surgir desde el campo de la estética dando lugar a visiones más amplias de esta categoría.⁵ En relación con la extensión de la misma categoría, en el ámbito local, un artista referente para Giuffré como Juan Carlos Castagnino, hacía mención de modo esclarecedor a un “realismo actualizador”,

sin limitaciones, abarcando cuanta voluntad y actitud personal concibe un afán de integrar los dos términos divergentes de lo objetivo y lo subjetivo, frente a las razones actuales de una figuración y de una multiplicidad de poéticas de la realidad con dimensiones insospechadas.⁶

Conforme avanzaba la década, incluso hasta las prácticas vanguardistas que incorporaron diversos aspectos de la realidad a la obra pueden ser pensadas en este sentido.⁷

Asimismo, el fin de los años sesenta se encontraron atravesados por una serie de tensiones que redefinieron el panorama artístico, tanto a nivel local como internacional. Luego de la crisis de las vanguardias, la década del setenta comenzó marcada por una fuerte presencia de la pintura figurativa. Este protagonismo se hizo evidente en el despliegue de aparatos de legitimación como son las exposiciones y la crítica. En la historia del arte argentino no podemos pensar la coyuntura vanguardista de los sesenta desvinculada del cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, espacio que le dio cabida y aval institucional. Si el cierre del Di Tella fue determinante en este sentido, también resultó clave la manera en que algunas instituciones se repositionaron frente a esa coyuntura. Este es el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, en cuyas políticas de exhibición y legitimación se advierte el fuerte aval que dio a las prácticas pictóricas. Evidentemente, estos desplazamientos posibilitaron un reordenamiento de la escena plástica que, además, facilitó a nuevos artistas instalarse en el centro de la misma, especialmente aquellos que nunca se habían planteado dejar el arte

5. Roger Garaudy - un referente ineludible de la cultura de izquierda comunista en el siglo XX - es quien a principios de los sesenta, amplía al máximo la definición de realismo en *Hacia un realismo sin fronteras, Picasso - Saint-John Perse - Kafka*, Buenos Aires, Lautaro, 1964. (1ª ed. en francés 1963).

6. Juan Carlos Castagnino, “La polémica artística en Italia”, *Hoy en la Cultura*, n. 22, agosto de 1965.

7. Cfr. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 348.

ni la pintura, pero que habían quedado invisibilizados ante la avanzada vanguardista de los sesenta.⁸ En el lugar protagónico que otorgaron a disciplinas como la pintura, el dibujo y el grabado, es donde mejor se visibiliza el modo en que durante los años sesenta una fracción de nóveles artistas se volcó a la pintura más allá de las tendencias dominantes durante la época de la vanguardia *ditelliana*.

Dentro de este panorama, el realismo cobró una importancia insoslayable no solo en las obras sino también en los debates que se sucedieron en simposios, revistas y manifiestos. Más allá de las concepciones de estilo, una idea pareció primar: la pregunta por la relación entre realidad y representación.

Por esos años, en que se vivían acalorados debates sobre el tema, Giuffré se afianzó como una figura protagónica dentro del arte argentino. Inserto en esos debates desarrolló su pintura, con la plena intención de trasladar a la tela su particular experiencia con el mundo. Las obras que produjo entonces muestran el interés por explorar el realismo y las condiciones de la representación que implica este lenguaje. Para lograrlo partió de estudiadas composiciones fundadas en la tradición y los géneros pictóricos clásicos. Por eso su obra no niega la tradición de la historia del arte occidental, sino que se apoya en ella. Una y otra vez la interroga abordando los géneros tradicionales, sus resoluciones formales y su alto contenido simbólico para pensar el problema de la representación. En este proceso reflexivo se reorganizan los elementos pictóricos que se reutilizan en nuevos discursos. Junto a esta base histórico-hermenéutica, la lectura que hizo de la realidad también se fundó en la experiencia e interpretación respecto de su propio entorno, llevando la percepción más allá de la pura apariencia del objeto.

EL RETRATO COMO ARQUETIPO I. IMAGINARIOS DE LO NACIONAL Y LO POPULAR

En la tradición del arte occidental, la retratística fue una manera de construcción de identidad tanto individual como social, a la vez que estableció un vínculo con el contexto ideológico y cultural que las creó. El retrato es uno de los modos en que Giuffré encara el estudio de la realidad y donde, según entiende, puede concretar su aproximación más acabada ya que es en el retrato donde se realiza una síntesis de todos los géneros. Desde ese lugar lo plantea como “un comentario de la realidad”, entendida no como una cuestión fenoménica, o puro dato sensible, sino como aquello que se define en el plano de las ideas, aquello que le dará la posibilidad para indagar

8. Mariana Marchesi, “Políticas de Consagración. El MNBA y el impulso a la pintura en los años setenta”, en María José Herrera (dir.), Mariana Marchesi, Viviana Usabiaga (et al.) (ed.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la legitimación del arte*, Buenos Aires, Arte x Arte/ GEME, 2013, pp. 229-244.

en el conocimiento de la esencia y evidenciar, en el nivel superficial o material, los aspectos no visibles de la misma. El artista resume el objetivo de este género en la búsqueda de la esencia del retratado, en lograr plasmar los aspectos metafísicos que lo definen, una misión que el artista resume en la pregunta por su identidad: ¿quién es realmente esa persona?⁹

Si la raíz platónica del pensamiento de Giuffré se vislumbró desde un principio con absoluta claridad, este enfoque cobrará un peso significativo a través del concepto “arquetipo”, expresión de una idea fundamental que define la estructura de un objeto, la idea que subyace al fenómeno, de “la realidad auténtica detrás de la apariencia”. Este término jugará un rol esencial en la concepción de estas obras ya que en la concepción misma del arquetipo se asienta la idea de “lo real en sí”. Con este concepto como eje rector de su enfoque, emprendió una búsqueda por captar la esencia de los personajes que poblaban su entorno, para interpretar al mundo en términos de principios arquetípicos.

Si el retrato entendido en su sentido más tradicional individualiza al retratado a través de distintos mecanismos de identificación, Giuffré busca llevar esta instancia un paso más allá: partiendo de lo anecdótico y cotidiano en que basa la semblanza del personaje que aborda, se desprende una idea universal que lo trasciende, donde se plasma un modelo que condensa datos de la realidad que aparecerán en la obra a través de indicios, atributos que sintetizan e identifican ideas y personas.

Eran estas las ideas sobre las que reflexionaba en 1972/73, cuando decide enfocarse en una definición propia de la cultura nacional. Fue en ese diálogo entre lo particular y lo general, entre lo individual y lo social, adonde direccionó su mirada sobre la identidad nacional, un tema con gran vigencia por aquel entonces.

Desde los años sesenta había adquirido fuerza la necesidad de consolidar un discurso identitario regional. Latinoamérica había cobrado un protagonismo inédito y primaba la sensación de que todo estaba dispuesto para dar un salto histórico que en ese momento fue percibido como un acontecimiento sin precedentes: el giro político hacia una experiencia socialista continental, en base al modelo de la Revolución Cubana.¹⁰ En esa opción estaban implicados muchos de los conceptos que conformaron el mapa político mundial desde fines de los cincuenta: los procesos de liberación de los países denominados tercermundistas, el antiimperialismo, las renovadas concepciones de la izquierda y la lucha armada como modelo de lucha política. En ese contexto, se discutieron los problemas de la auténtica identidad que muchos artistas pensaron desde distintas vertientes. En la Argentina, particularmente a partir de 1973, tras

9. Entrevista realizada por la autora a Héctor Giuffré, Chicago, 25/2/2014.

10. Fundamentalmente por introducir la cuestión de la lucha armada como única salida política, véase Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas*, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 120-123.

siete años de sucesivos gobiernos militares, el candidato del peronismo Héctor J. Cámpora inauguraba una breve instancia democrática que aceleró esa sensación. En el tejido de este gobierno, así como en el mandato provisional de Raúl A. Lastiri, se asistió a una puja por imponer diversos proyectos nacionales, se acentuaron y radicalizaron las luchas internas del peronismo, los movimientos de la guerrilla alcanzaron su más alto grado de visibilidad y se gestaron las primeras acciones parapoliciales del Estado.

Inmerso en este torbellino de acontecimientos, Giuffré también planteó la necesidad de “integrar cultura y acción al pensamiento del pueblo”.¹¹ En agosto de 1973, durante el transcurso de la exhibición *Pinturas de junio y julio* en la galería Serra de Buenos Aires, distribuyó el *Manifiesto de los pintores libres de América*, un documento donde reflexionaba acerca del momento histórico por el que estaba atravesando el país y hacía un llamado para combatir aquellos “modelos culturales impuestos” y a la revolución cultural. De allí surge que planteara sus obras como “breves combates que cuelgan de las paredes”.¹²

El momento histórico en que presentaba su manifiesto tampoco era uno más. El mismo artista lo señaló como el tiempo transcurrido “desde la reinstauración del gobierno popular en Argentina”.¹³ Según indicaba el artista, en ese contexto indefectiblemente maduraba una nueva cultura nacional motivo por el que dedicó la muestra “como homenaje a todos los que luchan por la liberación de su pueblo”.¹⁴

Así, con la intención de “trasladar su época a la tela”, Giuffré se embarcó en la tarea de pensar el arte nacional a partir de los mitos arraigados en el imaginario social. Estos consolidaron el enfoque arquetípico que ya perfilaba desde el manifiesto de *De la íntima estructura de la realidad*. Empezó entonces una minuciosa investigación con la intención de pensar la esencia de la identidad nacional. Fue en la figura del “descamisado” donde encontró la imagen-síntesis de aquellos tiempos, el arquetipo de lo popular.

Nacional y popular (1974) fue el resultado en el que condensó esta idea, otorgando protagonismo a las clases populares largamente relegadas en la historia nacional que precisamente en ese momento clave parecían ganar un espacio político y social definido. Por eso retrata su descamisado sobre un telón de fondo e iluminado por un spot cuya luz concentrada lo sitúa en el medio de un escenario, o mejor dicho, en “la escena social de esos tiempos”.¹⁵

De ese modo, a través de figuras emblemáticas, protagonistas de una época, fue tejiendo su propia idea de lo nacional y lo popular: en figuras como el sindicalista

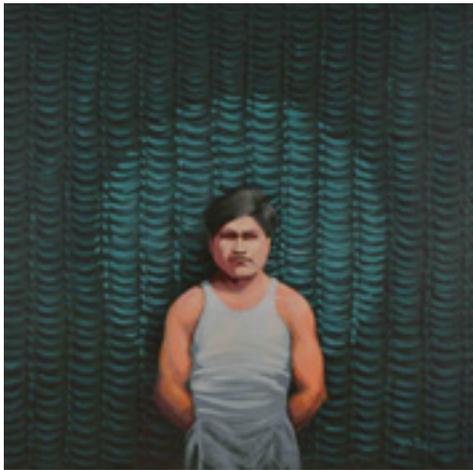
11. *Manifiesto de los pintores libres de América*, 1973, mimeo, archivo del artista.

12. Héctor Giuffré, *Pinturas de junio y julio*, Galería Serra, 1973, s/p.

13. Id.

14. Id.

15. Entrevista de la autora con Héctor Giuffré, Chicago, 25/2/2014.



(*La peinada*, 1973), el descamisado (*Nacional y popular*, 1974) y el obrero urbano (*Al servicio de E.N.Tel.*, 1976) o en conceptos como las creencias religiosas populares (Ceferino Namuncurá erigido como santo por el pueblo en *El santo de la Patagonia*, 1973).¹⁶ Todos ellos, son personajes que trascienden la individualidad para encarnar roles sociales e ideas colectivas.

Sin duda, desde principios de los setenta las clases populares fueron protagonistas de las pinturas de Giuffré y, si el descamisado jugó un rol crucial en la conformación de un ideal de identidad colectiva, fue en la figura de José Ignacio Rucci donde condensó las paradojas que evidenciaba la política hacia 1973. En él se resumen varios de los conflictos que signaron al país y al peronismo en ese momento. El sindicalista había sido una figura clave como uno de los artífices del retorno definitivo de Perón a la Argentina en junio de 1973, tras 18 años de exilio y proscripción. Alrededor de esa esperada vuelta se tejieron pugnas políticas que quedaron manifiestas con el asesinato de Rucci, en ese momento Secretario General de la C.G.T., el 25 de septiembre de ese mismo año, días antes de las elecciones que proclamaron a Perón para ejercer su tercera presidencia. En este acto se jugaron los conflictos entre izquierda y derecha peronista que ya habían estallado el 20 de junio. Ese día 1 millón y medio de personas que fueron a recibir al general Perón a Ezeiza quedaron atrapadas en medio de una verdadera lucha de poderes intrapartidarios, cuando Montoneros y facciones del sindicalismo ortodoxo, desencadenaron lo que se conoció como la “Masacre de Ezeiza”.

Lejos de hacer una pintura de historia, al abordar este personaje-emblema del sindicalismo, Giuffré optó por retratarlo en la acción congelada de un momento

Nacional y popular, 1974
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular

La peinada, 1973
acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular

Estudio para Al servicio de E. N. Tel., 1976
acuarela y lápiz sobre papel, 100 x 100 cm
Colección particular

16. Id.

cotidiano, el instante de la “peinada” – título de la obra.¹⁷ Se trataba de un típico gesto asociado al hombre porteño de esos años al que también estaba asociado Rucci ya que el cuidado de su pelo y sus bigotes eran, incluso, comentario en diarios y revistas de actualidad. A su vez, la campera de cuero juega como un atributo de la actividad sindical y de su líder, en este caso el “personaje estrella” de ese mundo que desde un lugar muy distinto al del descamisado, se asociaba a la idea de lo popular en esa época. Con esta última prenda, probablemente listo para salir, Rucci se arreglaba el pelo por última vez para ir a encontrarse con la muerte que lo instauraría como un protagonista de nuestra historia.

La contundencia formal y simbólica de esta imagen hizo que Giuffré lo enviara al Premio Marcelo de Ridder, en 1974. En efecto, si el caudal simbólico de esta imagen es insoslayable, las fuerzas que manifiestan sus aspectos formales también dan cuenta de las perspectivas estéticas que manejaba Giuffré. Estas influencias lo acercan a la imagen pop que el artista adoptó en esa época: una figura esquemática, de tintas planas, sombras plenas de contornos definidos y colores contrastantes. Los aspectos gráficos de este planteo nos dirigen la mirada hacia la cultura visual del momento al que nos referimos, muy marcada por esta disciplina, que según él mismo señala, desarrollaba un lenguaje universal y de alcance masivo, dos de las premisas desde las que partía para pensar su producción.¹⁸ Tampoco debe sorprendernos esta opción si tomamos en cuenta los temas de actualidad que el pop abordaba en sus obras.

Más allá del contenido político o social que estos retratos puedan adoptar, es en las representaciones de lo cotidiano desde donde el artista busca plasmar el rol de cada protagonista. Un rasgo que mantiene conforme avanza la década, cuando el clima político se torna cada vez más frágil. Quizás uno de los hechos políticos más significativos de ese momento sea la creación de la fuerza parapolicial conocida como Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) que perpetró las primeras acciones sistemáticas de secuestro y desaparición de personas, anunciando el clima de represión y censura en que se sumió el país desde mediados de los años setenta.

Si pensamos la estrecha relación que existía entre los retratados que elegía Giuffré y los sucesos de actualidad que abordaba como “comentarios de la realidad”, no debiera extrañarnos que a este repertorio de personajes de la cultura popular se sumara, entonces, el del abogado defensor de presos políticos Juliano Borobio Mathus, a quien retrata entre 1974 y 1975.¹⁹ Sumergido en una acción cotidiana como lo es la lectura del periódico, esta escena no permanece ajena a la realidad política como lo dejan entrever las

17. Giuffré mismo relató que ubicó al retratado en una escena que pudo suceder minutos antes del crimen. Cfr. Héctor Giuffré, *Autobiografía*, mimeo, 2014, s/p

18. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años setenta*, Buenos Aires, Corregidor, p.130.

19. Véase un análisis de esta obra realizado por María José Herrera para el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, consulta online, <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/10696>



Cámara anegada, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección Blanton Museum of Art,
The University of Texas at Austin

pocas palabras que el artista eligió incluir como parte de la portada del diario. En este caso no es la mirada del protagonista la que nos interpela, sino la del perro que se encuentra apostado detrás del abogado. Es justamente él quien nos sumerge en la escena.

Desde su primera exhibición en el Premio de Ridder de 1975, Giuffré decidió mostrarla solo con una parte de su título, *Figura sentada*, de modo de no identificar a su protagonista, quien por motivos de seguridad no podía ser individualizado. Su nombre fue restituido varios años después, cuando recobró su nomenclatura original, *Figura sentada. Retrato de Don Juliano Borobio Mathus*.

En 1975, el mismo año en que retrataba a Borobio, pintó una tela de 2 x 2 metros que tituló *Cámara anegada*. Como era su costumbre tomó un dato, un instante de la realidad que congeló con su cámara fotográfica. A partir de esa imagen obtenida en una esquina de Lavalle y Rodríguez Peña elaboró la obra. Giuffré relata cómo en esa escena con la que se topó caminando por el centro porteño, vio en un obrero telefónico la imagen de Fausto descendiendo a los infiernos. Con esa figura en mente despliega el concepto del arquetipo al máximo: retratar a Fausto es retratar la esencia del alma humana, resumiendo sus sentimientos, emociones y pasiones. A esta obra también se vincula *Al servicio de E.N.Tel.* (por aquel entonces la empresa estatal de teléfonos del país) donde plasma la imagen del obrero urbano, símbolo por excelencia de la sociedad industrial. Con estas obras cierra el ciclo de retratos ligados al imaginario de lo nacional y lo popular.

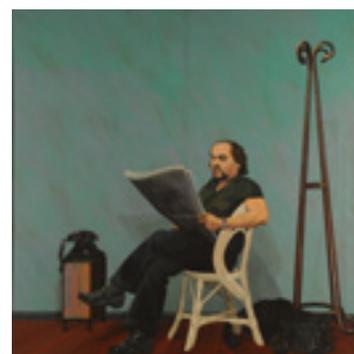


Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus), 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

EL RETRATO COMO ARQUETIPO II. LOS ÁRBITROS DEL GUSTO. UNA MIRADA CRÍTICA AL MUNDO DEL ARTE

A partir de 1975, continuando con su objetivo de hacer manifiesta la esencia de las personas en el retrato, Giuffré expone su visión sobre el mundo del arte. Si una de las características del realismo en esta época fue la deconstrucción del lenguaje pictórico, Giuffré realizará una aguda deconstrucción, no de su lenguaje, sino de los personajes que pueblan el mundo de la pintura. Figuras como el galerista, el crítico de arte, el coleccionista, el mecenas, el pintor y la modelo o el artista en su taller, desnudaron los roles de quienes definieron un ámbito que conoció y estudió con detenimiento.

Como era habitual con sus retratados, los abordó desde escenas cotidianas, muchas de ellas dando cuenta del rol que cumplían en su contexto. En esos casos, como forma de acercamiento a la verdad del sujeto, el artista rescata un atributo como elemento arquetípico de un rol social o de una profesión. Y una vez más se apoya en las convenciones tradicionales del género del retrato, en tanto instancia de visualización de una identidad construida, para desarrollar un estudio crítico del entorno.

En la realización de bocetos y estudios o en el uso de la fotografía, se puede seguir un minucioso proceso conceptual de construcción de la imagen. Estos ofrecen un acercamiento diferente al objeto, otorgando un conocimiento de la estructura formal que el artista encara para comprender la esencia de sus personajes. En ese sentido, el uso de la fotografía no debe entenderse como una mera operación de copia de la realidad sino como un instrumento desde donde el artista crea su propia visión de la escena, donde el uso de datos concretos aportan al verosímil de la imagen. El concepto de la escena construida para ejecutar el acto de la representación es otro argumento que verifica una de las premisas que guían desde siempre a Giuffré: la obra se forja en el mundo de las ideas.

Si muchas de estas obras fueron tituladas con el nombre del retratado (Raúl Santana, Ignacio Pirovano, Angel Bonomini) cuatro obras fueron nombradas de modo que se identificaran con una imagen arquetípica, aunque cada uno de los personajes pudiera ser reconocido como un protagonista central de la escena del arte local del momento: *El crítico* (Rafael Squirru), *El mecenas* (Marcos Curi), *El marchand* (Natalio Povarché), *La esposa del pintor*. Fueron estos cuatro retratos-arquetípicos los que compusieron el envío de Giuffré para la X Bienal de París, en 1977. La Bienal se desarrolló a un año de comenzada la dictadura militar y fue coordinada de manera extraoficial por la organización del certamen a través de su representante para América Latina, Angel Kalemberg, director del Museo de Bellas Artes de Montevideo. Pese a la oposición del gobierno militar, las obras fueron llevadas a la bienal gracias al apoyo de funcionarios del Museo Nacional de Bellas Artes como



Dibujo para el Retrato de Raúl Santana, 1976
grafito sobre papel, 110 x 110 cm
Colección particular



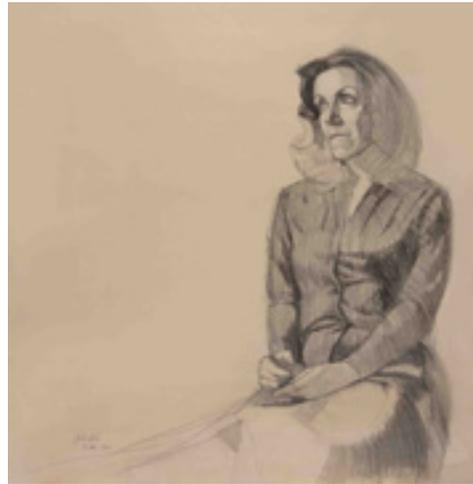
Ignacio Pirovano, fotografiado por Giuffré
en su taller, 1975.



Estudio para el Retrato de Ignacio Pirovano,
1975
lápiz sobre papel, 150 x 150 cm
Colección particular



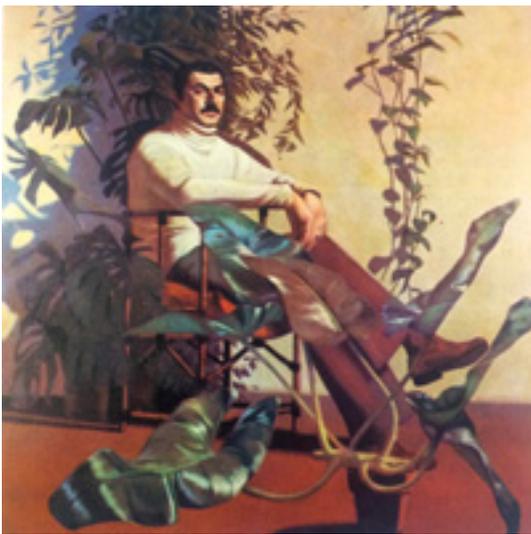
Retrato de Ignacio Pirovano, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 150 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires



Estudio para La mujer del pintor, 1977
grafito sobre papel, 150 x 120 cm
Colección particular



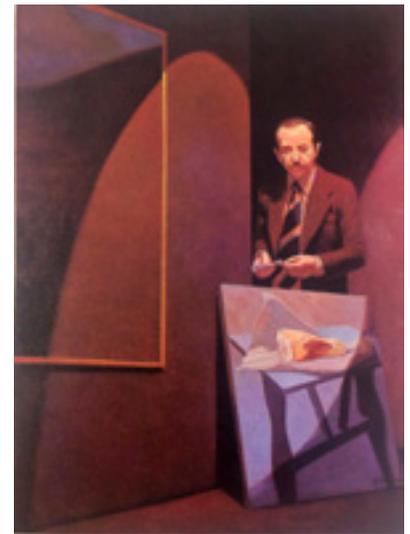
Estudio para A.B. en su jardín, 1978
sanguina sobre papel, 60 x 60 cm
Colección particular



El mecenas (Retrato de Marcos Curi), 1977
óleo sobre tela, 200 x 200 cm
obra perdida en 1977



El crítico de arte, 1977
óleo sobre tela, 200 x 200 cm
obra perdida en 1977



El marchand, 1977
óleo sobre tela, 200 x 150 cm
obra perdida en 1977

Samuel Oliver y Daniel Martínez.²⁰ Giuffré eligió enviar este grupo donde desplegaba una mirada crítica sobre el ambiente. Años más tarde describía a sus personajes del siguiente modo: “el ‘marchand a tableaux’ negociando la carne del artista, el ‘crítico de arte’ dubitativo entre el papel en blanco y la imagen de su propia gloria, el ‘mecenas’ tratando de crecer y fructificar en un medio opresivo e inadecuado para su rol”.²¹

Más allá de las personificaciones que encarnaron, retratados como Squirru o Curi tenían un rol protagónico muy preciso en el desarrollo de la cultura artística argentina. El primero no solo era un destacado crítico de arte sino que, en 1956, había sido propulsor y fundador del Museo de Arte Moderno de nuestro país. Marcos Curi era una figura central de la escena artística de los setenta ya que había tomado la iniciativa de reinstaurar en el Museo Nacional de Bellas Artes el Premio Marcelo de Ridder que, desde 1973, estuvo destinado a las jóvenes generaciones de artistas. Esta intervención fue central en el impulso institucional que la pintura recibió en los setenta. Los dos retratados restantes jugaban un papel central en el contexto diario de Giuffré. La figura de la mujer del pintor encarnaba la modelo y la inspiración por excelencia del artista, mientras que Povarché, *marchand* de arte, dueño de una de las más importantes galerías de Buenos Aires, era a su vez el representante del mismo. Es así como en la obra lo retrata “emergiendo de las tinieblas”, escenificación del instante mismo en que realiza una transacción. Con él porta una pintura de Giuffré (*Naturaleza muerta*, 1976) cuadro que, como todos los de esa serie, revestía un significado simbólico muy fuerte. Sin embargo, a los ojos del artista, para el galerista solo se trataba de ejecutar un mero intercambio comercial. Aquí, la idea de “el cuadro como mercancía” queda plasmada en la presencia de los billetes contados por el galerista. Desde ese lado del cuadro, el protagonista nos interpela con su mirada en tanto espectadores. En ese instante plástico se cierra el círculo con el espectador/cliente, lo que completa otra imagen arquetípica del mundo del arte.

Un suceso nunca esclarecido marcó el destino de estas obras: su extravío (o hurto) en Ezeiza, justamente al regreso del certamen parisino. Al cierre, los cajones con las obras embaladas fueron devueltos al consulado argentino ya que se suponía que los envíos eran por representación nacional. El lote no fue remitido por valija diplomática (el medio de transporte habitual para los envíos oficiales) sino vía Banco de Londres en Buenos Aires, que rechazó la guía aérea. Así, al momento de su llegada, en vez de pasar por la aduana, las obras fueron trasladadas al sector militar del aeropuerto. Este fue el último paradero conocido de las obras, nunca más se supo de ellas. Este hecho dejó al descubierto la frágil situación por la que atravesaba el campo cultural argentino bajo



Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular

20. Junto a Giuffré también fueron parte del envío Jorge Alvaro, Miguel A. Bengoechea, Américo Castilla, Fermín Eguía y Hugo Sbernini.

21. Entrevista de la autora con Héctor Giuffré, Chicago, 25/2/2014.

la última dictadura militar, al tiempo que describía un triste panorama: el del absoluto desinterés del Estado por articular y apoyar políticas culturales. Así, estos sucesos actúan como un significativo complemento de la mirada crítica que Giuffré representó en su obra.

En cuanto al plano de su producción, cabe señalar como en la decisión de invertir a estas pinturas de un contenido más universal como el que implica el arquetipo, se evidencia la clara intención del artista por resaltar el lugar central que este concepto ocupa en su producción. En ese sentido, los retratos resultan fundamentales para comprender sus inquietudes y su producción en esos años.

IMÁGENES QUE PERTURBAN LA MIRADA. LA MUERTE ESCONDIDA EN LA NATURALEZA

En julio de 1976, durante el Premio Marcelo de Ridder, Giuffré presentó por primera vez un grupo de pinturas donde indagaba sobre otro de los géneros pictóricos tradicionales: la naturaleza muerta. En dos de estas obras había trabajado un año antes. Se trata de telas de 2 x 2 metros que representan un interior donde una mesa, que sirve de sustento a un animal muerto, se integra a la escena que se completa con diversos elementos de uso cotidiano. En el transcurso de un año, estos interiores apacibles, cambiarán drásticamente.

Las obras que encara durante 1976 se realizan en formato menor (1 x 1 metro); allí, la puesta se concentra solo en el cuerpo del animal sacrificado. Todos los elementos formales de la obra desestabilizan la percepción: la luz cobra un dramatismo tenebrista, los cuerpos de los animales sin vida ubicados al borde de la mesa se tornan en elementos inestables, los colores contrastantes perturban la vista y las mesas, en escorzo, la dirigen violentamente hacia el animal muerto. Si bien el tamaño de las obras se reduce a la mitad, el impacto que causan se condensa en la superficie de manera abrumadora. Se trata de imágenes que guardan una relación estrecha con una coyuntura histórica precisa: la última dictadura militar argentina y el contexto de muerte y violencia que se instauró a partir de marzo de 1976. En ese sentido, estas imágenes no fueron ajenas para algunos de sus contemporáneos. No en vano, en 1978, el crítico de arte César Bandín Ron eligió una obra de esta serie para ilustrar la tapa de una publicación que recopiló sus reseñas periodísticas de aquella década.

Pero el impactante contenido de estas obras no obstaculiza las búsquedas estéticas que Giuffré nunca abandona: los problemas del color y de la luz, la composición del espacio y el problema de la representación. En el ejercicio de mirar al pasado, al período barroco y sus naturalezas muertas, encuentra un punto de equilibrio entre el



Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 100 cm
Colección particular



Portada del libro *Plástica Argentina. Reportaje a los años setenta*.



Paisaje, 1980
 óleo sobre tela, 124 x 200 cm
 Colección particular



Naturaleza muerta, 1975
 acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
 Colección particular



Vista de Cume-Có (c. 1975), el campo de Pirovano que Giuffré incorporó en pinturas como *Naturaleza muerta*, 1975 y *Paisaje*, 1980.
 Foto: Héctor Giuffré

ejercicio plástico y el contenido ético al que siempre aspira para sus obras. En efecto, durante los siglos XVII y XVIII las naturalezas muertas fueron excusas para experimentar sobre el ilusionismo en la tela, de allí la búsqueda de efectos del espacio, la luz y el cuidado sobre el detalle de los objetos. En las obras de Giuffré nada de lo enunciado en el barroco se descuida, pero el dramatismo que imprime a los efectos visuales mencionados sacuden aún más nuestra mirada, devolviéndola con fuerza al plano de la realidad.

En estas obras apela a temas tradicionales del barroco. Por ejemplo en *Naturaleza muerta* (1975), donde utiliza algunas de las codificaciones presentes en las naturalezas muertas del período aludido: uvas y manzanas como símbolos religiosos que encarnan la sangre de Cristo, un significado que refuerza la presencia de una copa de vino al borde de la mesa. Por otra parte los animales vivos, los dos gatos que merodean por la escena, son un contrapunto habitual del género para aludir a la vida y la muerte. Otro tema recurrente es el del “cuadro dentro del cuadro” al que Giuffré apela, en este caso, introduciendo una de sus obras donde retrató la finca de Ignacio Pirovano, *Naturaleza muerta* (1975).

En el tríptico *Naturaleza muerta* (1976) presenta una misma escena (una en color, una en paleta ocre y otra en blanco y negro) concentrándose sobre la luz, los valores cromáticos y su incidencia en la percepción. En esta escena múltiple, el uso de emblemas simbólicos cobra especial importancia. Sobre la mesa, junto a un ave torturada/degollada, Giuffré coloca un facón militar desenvainado en clara alusión al contexto criminal de esos años.

En 1977 estas telas, que habían sido pensadas para ser observadas juntas, una al lado de otra, fueron vendidas por separado. Resulta paradójico que una de ellas fuese



advertida por quien en aquellos momentos fue designado para ocupar el cargo de embajador en Estados Unidos. Por ese motivo fue adquirida por la cancillería argentina y colgada en las paredes del despacho del embajador en Washington, donde permaneció expuesta durante casi cuarenta años. En ese sentido este “cuadro-combate”, como llamó Giuffré a sus obras en el *Manifiesto de los pintores libres*, se imponía como un pequeño triunfo simbólico sobre el crudo panorama que signó a la Argentina desde mediados de la década del setenta.

La violencia y las distintas posibilidades para su representación constituyen un problema que atraviesa la historia del arte en su totalidad. Ante la destrucción real del cuerpo que implicaron los procesos iniciados por los regímenes militares en la Argentina, en la producción de ciertos artistas se advierte la reiteración de temas que denotan la existencia de conflictos que atravesaban el discurso social y cuyas imágenes dejaban un plus residual de significado. Por esos años, con el interés de evadir un discurso de denuncia directa, muchos artistas recurrieron a los géneros tradicionales de la historia del arte o a la evocación de la iconografía y la temática mitológica o religiosa como tácticas de representación. Varios trabajaron con temas religiosos extrapolados a su propio contexto, por ejemplo Ernesto Deira en obras como *Crucifixión* (1976) u *Otra Pietá* (1983).²² También Alberto Heredia y Norberto Gómez, utilizaron la crucifixión para argumentar sus trabajos. Por su lado, Juan Carlos Distéfano apelaba en sus esculturas al género del desnudo, lo que le permitía hacer mención a las desapariciones forzadas: *Desnudo lo mismo en otra parte* (1977), *Humo* (1975) o *Salto* (1977).²³

Del mismo modo, los atroces actos ejecutados por la última dictadura militar aparecieron velados en la matanza de cerdos y aves dispuestos por Giuffré sobre las

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Salvador Marino y Sra.

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Adrián Gilardoni



Juan Carlos Distéfano, *Desnudo, "lo mismo en otras partes"*, 1977
poliéster reforzado y colado,
30 x 35 x 46 cm

En esta escultura Distéfano dispone un cuerpo desnudo en el baúl de un auto, identificado con la chapa "B 1977".

22. Deira llegaría incluso a realizar una muestra en la Galería Carmen Waugh centrada en el tema religioso de la Pasión. En relación a la muestra, el mismo Deira comentaba al respecto: “[la Pasión] siempre me ha parecido un tema que invita a la reflexión y, probablemente, en este momento sea mucho más necesario”. Ver declaraciones de E. Deira a Juan E. Sugero Herrera, en “Ernesto Deiras [sic], llevó nuestra pintura fuera de nuestro país”, *Prensa Libre*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1976.

23. Véase de la autora “Cuerpos des-hechos: destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los años '70”, *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte, "Estéticas del des(h)echo"*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.

mesas-altares de sacrificios. Indudablemente son elocuentes escenas que narran la violencia imperante. Las impactantes representaciones de animales sacrificados que se plasmaron en las telas no son otra cosa que metáforas que simbolizan aquellos temas que por esos años eran silenciados. La fuerza que despliegan perturba la mirada, abren otras posibles lecturas de la imagen y desplazan la reflexión hacia conflictos que se desarrollaron más allá del espacio pictórico: el “cuadro fuera del cuadro”.

Así, estas imágenes que miran al pasado para reflexionar sobre un género pictórico tradicional, activan a su vez fuertes significados que vinculan la representación con su contemporaneidad. En ese sentido son testimonio de una realidad siniestra. La violencia perceptual que desata la inestabilidad de estas obras connota el contexto de aniquilamiento que signó a la Argentina de los años setenta.

LO REAL Y LO APARENTE. REALISMO Y REPRESENTACIÓN

“El arte es pensamiento”. Esta breve afirmación de Giuffré deja entrever el rol que atribuye a las ideas y al conocimiento en el arte. En ese proceso, la necesidad por definir la realidad que lo rodea se transforma en el motor de sus búsquedas, razón por la que su pintura es una constante reflexión sobre el contexto, además de un ejercicio de conocimiento del mundo.

En esa relación también asoma su concepción del realismo, que denomina estructural, al que otorga sustento a través de la relación entre el sujeto y el objeto,

todo acto creador se sitúa en un punto intermedio entre el hombre y la naturaleza objetiva. Un cuadro siempre afirma algo, pero, afirme lo que afirme, siempre debe incluir en sus premisas al hombre y a la realidad exterior al hombre como condición para afirmarse a sí mismo.²⁴

En el cruce entre los aspectos objetivos y subjetivos de este proceso emerge también la relación entre el espacio real y el de la representación, un tema que define su obra de manera categórica y constante. En ese sentido resulta claro que Giuffré se aleja de toda pretensión mimética de la pintura. De hecho, su vínculo con el espectador se basa en un principio de verdad que nunca traiciona: no engañar al ojo de quien mira. Para no caer en el ilusionismo, sus obras nunca rompen el plano ni niegan la condición bidimensional de la tela. De allí en más, la realización de la imagen, como algo construido, se transforma en un tema de reflexión.

24. Héctor Giuffré, “El realismo en que creo”, *op. cit.*



Si bien esta inquietud puede rastrearse hasta sus primeras experiencias -con los señalamientos de 1968- a partir de 1974 Giuffré comienza un estudio sistemático sobre las relaciones del espacio virtual y el real. En ese sentido es un estudioso del realismo según se lo ha abordado en diferentes épocas, partiendo de la idea de que nuestra visión está educada por las pinturas del pasado que han creado modelos sintácticos de comprensión de la imagen. Por eso no debe extrañarnos que vuelva su mirada sobre aquellos períodos que trabajaron el problema de la imagen a través de pinturas que se desplegaron como verdaderos objetos teóricos, donde el tema de la obra es el de la pintura como ficción. Así, a la manera flamenca del siglo XVI y sus estudios sobre los artilugios de la representación, una de esas primeras obras (*Paisaje*, 1974) sitúa un cortinado en primer plano que no hace otra cosa sino develar la ilusión de la pintura. Si bien el cortinado fue un elemento muy utilizado por el pintor en esos años, al igual que lo fue en muchas pinturas barrocas y renacentistas, ahora deja de ser elemento contextual de la escena para transformarse en uno que incita a la reflexión introduciéndonos en otra esfera: la del cuadro como ficción, desde donde emergen temas relacionados con el vínculo entre esencia y apariencia o entre verdad e ilusión.

La relación entre el espacio real y el del cuadro aparecerá reiteradamente a través de la presencia de espejos y sombras, lugares de transición y vinculación existentes entre el mundo material y el de la representación. La sombra del artista será un mecanismo recurrente en las obras de Giuffré desde fines de los años setenta (por ejemplo, *El pintor y la modelo* en sus versiones de 1981 y 1982). Es en esta figura donde nuevamente se advierte la importancia que el pensamiento platónico y la primacía de las ideas adquieren para él: es en las sombras reflejadas de la “Alegoría de la caverna” donde se plasma la relación de estas con el mundo de las ideas y del conocimiento.

Paisaje, 1974
 óleo sobre tela, 90 x 110 cm
 Colección Marta Atienza

El pintor y la modelo, 1981
 óleo sobre tela, 124 x 200 cm
 Colección particular

La inmaculada concepción
(díptico), 1973
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
(cada pieza)
Colección particular



Autorretrato neoplatónico, 1979
óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular

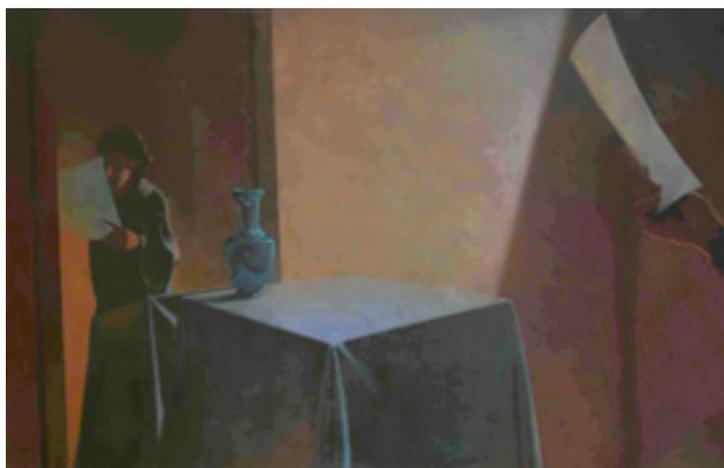
Adquiere más fuerza entonces una de las premisas que guían el pensamiento del artista, que la esencia del realismo debe buscarse más allá de lo fenoménico.

Este pensamiento se rastrea hasta sus obras más tempranas, por ejemplo en la serie de *La inmaculada concepción* como una alegoría del nacimiento de las ideas, simbolizada a través de los rayos luminosos que confluyen en la cabeza de la figura.²⁵

Las huellas del taller, el espacio donde el artista concibe y construye sus escenarios es otro tema que emerge de manera recurrente en estas obras. Las pinturas y pinceles sobre la mesa, ubicados sin excepción en algún margen del cuadro, (*Paisaje*, 1980; *Autorretrato neoplatónico*, 1979) o el rastro de quien construye la imagen irrumpiendo en escena, siempre por el margen derecho, aparecen como mecanismos de ruptura de cualquier lectura del espacio ilusorio. También el “cuadro dentro del cuadro” (la representación en la representación) desafía al espectador, mostrando la ilusión de la pintura y los dispositivos de su percepción.

En el espejo radica el vínculo central de la relación espacial. Una obra como *Luz de interior* (1982) es un cabal ejemplo de la manera en la que se produce esta

25. Entrevista realizada por la autora a Héctor Giuffré, Chicago, 25/2/2014. Aquí Giuffré hace referencia al *Conceptum mentis* planteado por Santo Tomás de Aquino quien entiende al “concepto” en sí como una concepción del intelecto, derivándolo de la idea de concepción materna.



Luz de interior, 1982
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular

integración. El espacio se plasma de manera fragmentada, por superposición de planos que integran diferentes áreas en el dentro y fuera del cuadro (la mano de la modelo con un papel que ingresa a la obra por el margen derecho completa la imagen aludida en el reflejo del espejo, justamente situado en el margen opuesto).

Pero es en el autorretrato donde el espejo, en tanto máxima metáfora del autorreconocimiento, se evidencia como elemento de transición e integración entre ficción y realidad. El artista se pinta a sí mismo y devela así el artificio de la pintura al establecer las marcas de su presencia y las del taller/escenario (el espejo, la mano que asoma al cuadro pintándose en *Autorretrato neoplatónico*). El pincel y el caballete adquieren un lugar destacado en el primer plano de la obra que de todos modos no relega a la figura del autor ya que el espejo está situado en el centro de la composición. Pero el pintor se retrata siempre en el reflejo del espejo (*Autorretrato neoplatónico*; *Naturaleza muerta*, 1988) nunca ingresa al espacio del cuadro de manera ilusoria sino desde ese ámbito límite existente entre el mundo material y el de la representación.

Siendo la representación el tema que gravita en estas obras, es evidente de qué manera el pensamiento de Giuffré se encontró atravesado por aquellas ideas que en los años setenta circulaban en los diversos ámbitos del debate. Entre ellos el concepto de la deconstrucción,²⁶ central a la hora de pensar la pintura, al desmontar sus mecanismos para entenderla y abrir nuevas preguntas y nuevos niveles de comprensión. Para eso fue necesario desentrañar las bases mismas sobre las que se erigió una cultura visual que marcó la construcción de la mirada en occidente: la ilusión tridimensional del espacio en la tela. Estos temas se hicieron presentes en casi todos los artistas que por esos años se volcaron a la pintura figurativa: pensar el medio, los problemas de la ilusión de la percepción y los mecanismos que conforman las estructuras de la

26. Jacques Derrida introduce este concepto en 1967 en el libro *De la gramatología*.

representación.²⁷ Con sus obras y sus textos Giuffré fue uno de los principales protagonistas en torno a los debates del realismo que sucedieron en ese momento. Aquí también encuentran sentido los estudios y bocetos con los que estudia el contexto, desmonta la realidad para analizarla y sintetizarla según su propia mirada.

Fue también en los años setenta cuando tomó contacto con el libro *El realismo mágico* de Franz Roh, donde encuentra notables vínculos con sus propias reflexiones acerca del arte y la significación del realismo.²⁸ En los puntos de contacto que Giuffré advirtió en la concepción del objeto y del espacio dentro de la representación, en la vuelta a mirar a los artistas del renacimiento y del barroco o en la noción de formas primordiales (estrechamente vinculada a las nociones de arquetipo), entiende que el realismo relacional hunde sus raíces en el realismo mágico.

De todos modos, es la teoría platónica de las ideas la que marca sin excepción toda su producción, “siempre la pintura es un pensamiento. Yo pretendo tratar de establecer la obra en un punto intermedio entre lo subjetivo y lo objetivo”. Se entiende entonces que exponer el artificio radica en el hecho de que para Giuffré a través de la mimesis nunca se podrá captar la esencia real, la que él considera verdadera. Su elección radica en organizar la imagen de modo que emerja esa estructura subyacente, donde el sujeto se proyecte sobre la realidad.²⁹

“Penetrar la apariencia para llegar a la esencia”,³⁰ es la definición de realismo que propone y a la que permanece fiel a lo largo de toda su carrera. Detrás de sus obras hay una reflexión, un proceso de conocimiento del mundo que lo rodea.

Esta actitud lo definió como uno de los artistas que más activamente reflexiona sobre el problema de la imagen. En ese sentido, su posición crítica y ética frente al acto de pintar lo reivindican como uno de los nombres necesarios a la hora de pensar el arte argentino.

27. Aquí también encuentran sentido los estudios y bocetos con los que Giuffré observa el contexto, desmonta a la realidad para analizarla y sintetizarla según su propia mirada.

28. Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1928. Giuffré conoció el libro a través de José García Martínez quien le facilitó una copia. A fines de los años setenta el término será retomado por Seymour Menton en su libro *Magic Realism Rediscovered. 1918-1981* (East Brunswick, N.J., London and Toronto, Associated University Press, 1983). Cabe señalar que el libro incluía a Giuffré (cuya obra Menton conoció en la X Bienal de París) como un exponente del Realismo mágico que Roh había acuñado en la década del veinte.

29. César Bandin Ron, *Plástica Argentina...*, op. cit., p. 128.

30. s/a, “Pintar es cosa de Héctor Giuffré”, *El tribuno*, 13 de abril de 1981, s/p.

Análisis de obras

La peinada, 1973

Naturaleza muerta, 1976

El crítico de arte, 1977

Autorretrato neoplatónico, 1979

Gabriela Naso



La peinada, 1973
acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular

IMAGINARIOS DE LO NACIONAL Y POPULAR

A principios de la década del setenta, y con intención de trasladar su época a la tela, Héctor Giuffré propone pensar el arte nacional partiendo de los mitos arraigados en el imaginario popular. Para lograrlo elige cuidadosamente, los protagonistas de ese contexto social y político, cuyos rostros se difunden por entonces en las pantallas de los televisores, tapas de revistas y diarios, y en las calles de la ciudad.

Para 1973 –año en el que está fechada *La peinada*– la figura del líder sindical José Ignacio Rucci se encontraba en el ojo de la tormenta. Luego de su controvertido asesinato, la imagen de Rucci se replica incesantemente en los medios de comunicación, y su historia se vuelve paradigma respecto del clima de agitación que vivió Argentina durante aquellos oscuros años.

En su obra, Giuffré lo congela eternamente en el gesto de peinarse frente al espejo. Con su ostentosa campera de cuero ya puesta, este pequeño y frívolo acto cotidiano pudo haber sido el último que Rucci hiciera antes de cruzar la puerta de su casa situada en el barrio de Flores, donde encontró repentinamente la muerte.

¿Por qué, entonces, elegiría el autor aquel instante aparentemente insignificante, en lugar de la escena inmediatamente siguiente, la del tiroteo propiamente dicho? Más

allá de un posible temor a la censura, la respuesta se encuentra en la concepción misma del artista sobre el quehacer artístico como modo de conocimiento del mundo. Las huellas se encuentran en la obra.

El propio “espejo” reviste una paradoja en sí mismo: nosotros no podemos verlo, no se halla visiblemente representado. Comprendemos su existencia porque es *a través* de aquel espejo imaginario que los espectadores vemos al retratado. La obra en sí es el reflejo, una “ventana” a una realidad-otra, la de la representación.

La cortina de baño floreada que abarca por completo el plano de fondo resulta también reveladora. A tono con la moda imperante en los 70 en cuanto a color y estampado, aporta un elemento tan mundano que puede ser interpretado como guiño al arte pop, pero tiene además una función clave en la composición total de la obra: la de actuar como telón de fondo, reforzando la idea de “presentación” de un personaje, de construcción, de mostración intencional y significativa de la figura.

Esto se debe a que la motivación de Giuffré para pintar a Rucci excede lo anecdótico, y se aleja de lo panfletario. En sus retratos, el artista convierte a las personas en *arquetipos*, no en el sentido de Jung sino en el de Platón: ellos son personajes que trascienden lo individual para convertirse en modelos que evidencian claramente ideas y roles sociales más generales. En este caso, Rucci, por su atavío, porte y gesto, encarna no sólo la máxima expresión del sindicalista porteño, sino también del ascenso social de un hombre nacido en el seno del pueblo.

Al ser considerado en conjunto con los otros retratos similares que Giuffré pintó en este período (el abogado defensor de presos políticos Juliano Borobio Mathus, que espera noticias junto al teléfono, la figura del “descamisado” como representante de las clases populares), éstos se convierten en imágenes-síntesis de la realidad argentina. Un verdadero mosaico de “instantáneas” fácilmente reconocibles, que nos invitan a rearmar pieza a pieza la tan discutida “identidad nacional”.

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Ministerio de Relaciones
Exteriores y Culto



NATURALEZA / MUERTE

Entre 1975 y 1976, Héctor Giuffré se ocupó en uno de los géneros más tradicionales de la pintura, la naturaleza muerta. La fecha de inicio de esta serie de obras adquiere una connotación evidente cuando advertimos que todas tienen como elemento protagonista el cuerpo sin vida de algún animal.

En algunos casos sus heridas son vistosas y evidentes, en otros, invisibles. No podemos hablar de una violencia exacerbada en ellas. Su inclusión tampoco es novedosa dentro de la pintura de bodegones, está presente desde el siglo XVI. Sin embargo, estas imágenes resultan indiscutiblemente perturbadoras, y en ello recae su efectividad para redirigir la atención hacia aquello que la sociedad callaba: el terrorismo de Estado que ensombreció al país en la década del 70.

En ese contexto, la necesidad de evadir la censura, y la falta de precisiones sobre el acontecer de los hechos condiciona al artista para buscar las imágenes en otro tipo de violencia. Debemos recordar que en el momento en que estas obras fueron pintadas, el destino de los desaparecidos era incierto.¹ Ante la falta de datos concretos

1. Andrea Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, siglo veintiuno, 2011.

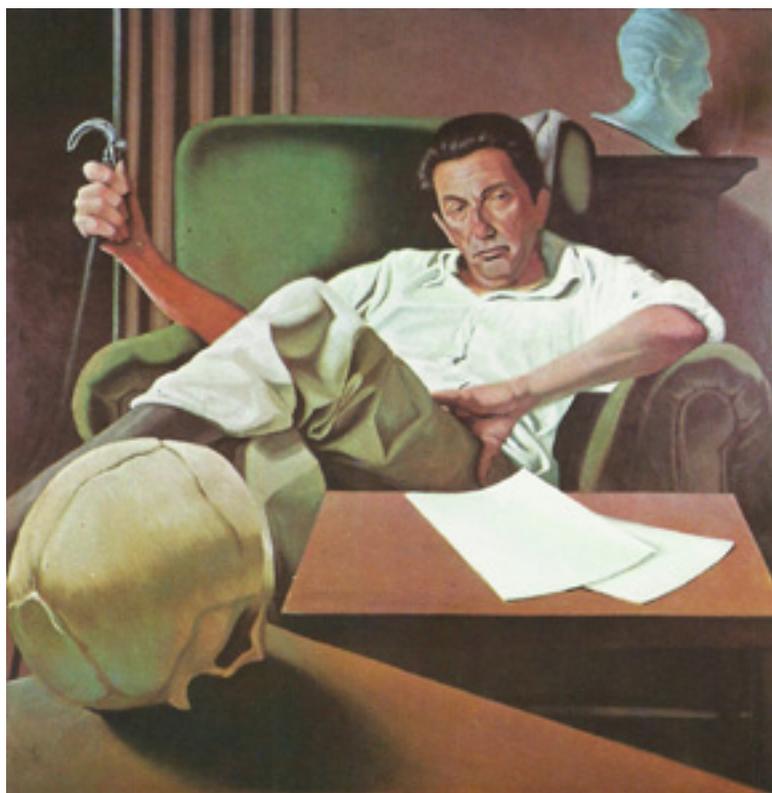
sobre sus torturas y muertes, las ausencias reclaman para sí una iconografía que las represente, y Giuffré encuentra en los cuerpos de los animales una metáfora elocuente y a la vez, lo suficientemente velada.

Las obras de esta serie aquí reproducidas forman parte de un tríptico. Las tres piezas nos ofrecen la misma imagen pero varían en el color de su paleta: una es plenamente polícroma, otra se limita a los tonos tierra, y la tercera, se define por el blanco y negro. Fueron pensadas por su autor como una transición: desde el momento vívido donde el horror acaba de acontecer, hasta que este se transforma en noticia, y por último, cae en la indiferencia u olvido.

Todos los elementos de la composición se ordenan para reforzar el significado detrás del tema. Las agudas aristas de los planos de sombra, así como las torsiones de los cuerpos animales, al filo de las mesas, siempre inestables, como a punto de caer, evocan atmósferas de tensión y extrañamiento. Los datos concretos son sutiles: el facón militar delicadamente posado sobre un platito de loza, las patas atadas de la gallina. El cajón entreabierto que no nos permite ver su interior, sugiriéndonos lo que permanece oculto.

La inclusión de cuerpos geométricos que “avanzan” hacia el espectador es un recurso frecuente de la expresión pictórica para generar la apariencia de profundidad, y por lo tanto, de espacio. Aquí, el artista exagera este juego de líneas diagonales y paralelas creando un ambiente de tensión, que sin mostrarnos nada de forma demasiado explícita, nos permite entrever de manera latente en las formas el fantasma de lo siniestro.

En este sentido, el rol de la mesa se torna central. El mueble doméstico y cotidiano, convertido en altar sacrificial se volverá un tema recurrente en la pintura de Giuffré de estos años. En derredor a ella organiza el espacio pictórico y también el plano de la significación, de la misma manera que nosotros transcurrimos en torno a ellas nuestras vidas. Sobre la mesa comemos, trabajamos, estudiamos. En torno a ellas nos reunimos con nuestros seres queridos para vivir momentos entrañables, pero también las utilizamos para desplegar el diario y leer detenidamente las noticias, poniéndonos en contacto con las atrocidades de nuestro tiempo. No en vano hasta el día de hoy, cuando hablamos de abrir el diálogo y poner en debate los temas pendientes de nuestra dura realidad histórica, todavía decimos “poner sobre la mesa”.



El crítico de arte, 1977
óleo sobre tela, 200 x 200 cm

LOS ÁRBITROS DEL GUSTO

En su afán de retratar a los protagonistas del ambiente artístico de su época, Giuffré eligió a Rafael Squirru para personificar el rol del crítico de arte. Fundador del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1956 y Director de Relaciones Culturales de la Cancillería durante el gobierno de Arturo Frondizi, Squirru fue un actor central del campo artístico de su tiempo.

La forma en que se nos presenta en esta obra así lo demuestra: entronizado en un señorial sillón de pana verde, se derrama en actitud relajada, la que incluso podría adivinarse como de cierta soberbia. El crítico se reconoce a sí mismo como el verdadero árbitro del gusto, en una Buenos Aires que para mediados de los años setenta experimentaba una suerte de “boom” del mercado del arte.²

El bastón en su mano derecha, tradicional símbolo de quien detenta poder (político, económico o simbólico) así lo subraya. Éste funciona como uno de sus *atributos*, entendiendo por ello objetos, vestimentas y actitudes que permiten al espectador identificar al representado en el papel que desempeña dentro de su grupo de pertenencia,

2. Andrea Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, siglo veintiuno, 2011, p. 139.

recurso que tiene su origen en el rol didáctico del arte religioso medieval: para que los santos fueran fácilmente reconocibles por los fieles, aparecían acompañados de los elementos de sus martirios. Posteriormente esta práctica se seculariza y se convierte en una convención del género retrato, que Giuffré retoma y resignifica. El cortinado en el fondo es otro de estos mecanismos que el artista incorpora para establecer un diálogo constante con la tradición pictórica occidental.

De forma similar, la profesión de Squirru es aludida mediante un par de hojas en blanco desplegadas sobre la mesa. Como en muchas de las obras de Giuffré, la ubicación de esta mesa en un plano medio nos permite una “entrada al cuadro”, un referente geométrico reconocible que ayuda a crear la ilusión de espacio.

Sin embargo, la obra se encuentra poblada por otros elementos inquietantes, tanto por sus características propias, como por su disposición en la composición. El rostro del crítico esta surcado por una diagonal invisible, en cuyos extremos encontramos dos objetos que esconden significados y permiten establecer distintas asociaciones.

En el ángulo inferior izquierdo apreciamos un cráneo humano. Puede resultar difícil de reconocer en un primer golpe de vista, ya que este se posiciona hacia el representado, mostrándonos sólo su parte posterior. Tal vez por la difícil lectura o simplemente por su ubicación, esta dispara inevitablemente la comparación hacia aquella calavera incluida como anamorfosis en el célebre cuadro de Hans Holbein, *Los embajadores*.³ En ambas obras estos elementos portan una misma carga de sentido: en la historia del arte, la inclusión de calaveras o esqueletos completos, muchas veces acompañados de relojes de arena, responden a la iconografía de la *vanitas* o *memento mori*, el recordatorio de la fugacidad de la vida e inevitabilidad de la muerte a la que nos encontramos irremediabilmente sometidos todos los seres humanos. Otra asociación ineludible es con Hamlet y su ser o no ser, relación que adquiere relevancia cuando tomamos en cuenta que Squirru era un aficionado a Shakespeare y había traducido al español varias de sus obras.

En el extremo opuesto de la pintura, casi al filo de la repisa o pedestal que la sostiene, se halla un busto del propio Squirru, al estilo de los retratos marmóreos de próceres y figuras destacadas, que tienen sus orígenes en la Antigüedad. La presencia de este eje calavera-busto que atraviesa al retratado nos permite dilucidar sus conflictos internos. Frente a frente con la hoja en blanco, el crítico se dirime entre el reconocimiento académico -su visión ideal de sí mismo- y el éxito comercial, necesario para ganarse el sustento diario. Entre el mundo impoluto de las ideas, y el de la vida terrenal, insoportablemente cotidiana, inevitablemente efímera.

3. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 50.



Autorretrato neoplatónico, 1979
óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular

LO REAL Y LO APARENTE

La relación entre los objetos de la vida cotidiana, su representación pictórica, y el artista como sujeto de esa representación, es central en la concepción teórica y filosófica que Héctor Giuffré formula acerca del acto de pintar, como medio para conocer el mundo. Así lo deja establecido en distintos escritos que produce entre 1968 y 1978. Es por esto que *Autorretrato neoplatónico*, de 1979, funciona como una especie de manifiesto hecho pintura, donde el sujeto representante es a la vez el objeto representado.

El primer plano es abarcado por una vista rebatida del lienzo, sobre el cual la mano del artista comienza a bocetar el autorretrato. En el fondo, un espejo montado sobre la pared devuelve la imagen de Giuffré sentado frente al caballete, de tal manera que quien se encuentre frente a la obra tardará unos segundos en advertir que se halla, efectivamente, en el lugar de quien pinta.

En el centro entre ambas instancias, la mesa de trabajo presentada, también en plano rebatido, muestra un conjunto de pinceles, lápices y pomos de óleos. Los elementos utilizados en la tarea de pintar median entre sujeto y objeto, entre el pintor y su reflejo.

El pintor se pinta pintándose. Y nos permite a nosotros, espectadores, presenciar el acto desde sus ojos. Nos cede su lugar de sujeto de la representación por un momento, o por una obra, permitiéndonos reflexionar sobre el acto de pintar desde la primera persona.

Debemos también dar cuenta del hecho de que todos estos sucesivos planos son visibles con un idéntico grado de nitidez, en forma contraria al funcionamiento del ojo humano, donde los objetos distantes quedarían gradualmente fuera de foco. De esta forma, Giuffré se desvía de un estricto realismo.⁴ No sólo otorga igual interés a todas las partes, liberándose de la acostumbrada subordinación figura-fondo, sino que busca un efecto deliberadamente antinatural. Este, junto al rebatimiento del plano del lienzo y la perspectiva opuesta que nos devuelve el espejo, operan como factores de extrañamiento, que vuelven la lectura del cuadro confusa.

Giuffré desafía al espectador poniendo de manifiesto el carácter ilusorio del espacio de la representación, obligándolo a reflexionar sobre los mecanismos de la percepción. Así, logra desmontar la estructura de la realidad para reorganizarla y aprehenderla, empleando la pintura “como un medio de conocimiento del hombre hacia la realidad de las cosas y de sí mismo”.⁵

4. Seymour Menton, *Magic Realism Rediscovered. 1918-1981*, Philadelphia, The Art Alliance Press, 1983. p. 20.

5. Jorge López Anaya, *Héctor Giuffré: la realidad y la conciencia*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Buenos Aires, Gaglianone, 1989. p. 4.

Héctor Giuffré.

La realidad de la pintura

Obras: 1973 - 1983

1. Imaginarios de lo nacional y popular
2. Los árbitros del gusto
3. Naturaleza / Muerte
4. Lo real y lo aparente

La década del setenta estuvo marcada por una fuerte presencia de la pintura figurativa. En años en que se vivían acalorados debates sobre el realismo, Héctor Giuffré se afianzó como una figura protagónica del arte argentino. Con imágenes creadas a partir de composiciones fundadas en la tradición y los géneros pictóricos clásicos, las obras que produjo muestran su interés por explorar el realismo y las condiciones de la representación que implica este lenguaje. Junto a esta base histórica, desde un principio sus interpretaciones se fundaron en la experiencia respecto del contexto, llevando la percepción más allá de la pura apariencia del objeto.

A lo largo de cuatro núcleos, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, reúne una selección de pinturas, acuarelas y dibujos realizados por el artista entre los años 1973 y 1983. Retratos, naturalezas muertas, interiores y paisajes nos acercan a su obra desde algunos de los temas que guiaron esos intereses.

El retrato, entendido como modo de construcción de la identidad tanto individual como social, es abordado por Giuffré a través del uso de “arquetipos”, modelos que condensan datos de la realidad y aparecen en la obra como atributos que sintetizan e identifican ideas y personas. Ya sea en el concepto de lo nacional y popular como imagen-síntesis de una época o en su visión sobre el mundo del arte, Giuffré expone los roles de personas que definieron estos ámbitos que conoció y estudió con detenimiento. La interpretación de la historia también se cuele en sus naturalezas muertas, donde las imágenes del sacrificio animal actúan como metáforas de los atroces actos ejecutados durante la última dictadura militar.

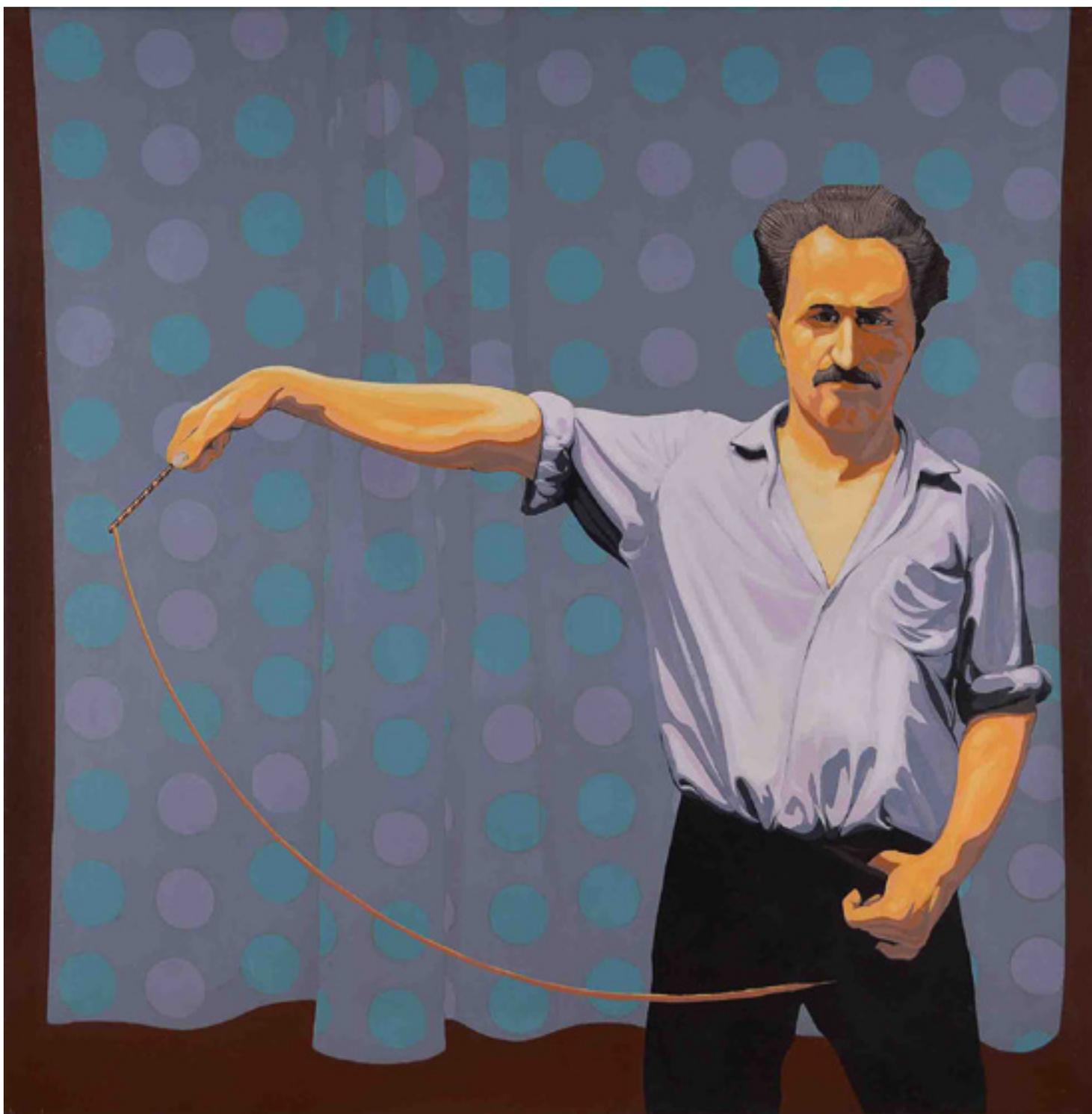
La relación entre el espacio real y el de la representación aparece como argumento en la presencia de espejos y sombras. Temas como el “cuadro dentro del cuadro” desafían al espectador mostrando la ilusión de la pintura y los mecanismos de su percepción.

“Penetrar la apariencia para llegar a la esencia” es la definición de realismo que propone Giuffré, a la que permanece fiel a lo largo de toda su carrera. Detrás de sus obras hay una reflexión, un proceso de conocimiento del mundo que lo rodea. Una actitud que lo lleva a asumir una posición crítica y ética frente al acto de pintar.

Mariana Marchesi
Curadora

1

Imaginarios de lo nacional y popular



El juego de la piolita, 1973
acrílico sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular



La peinada, 1973
acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular

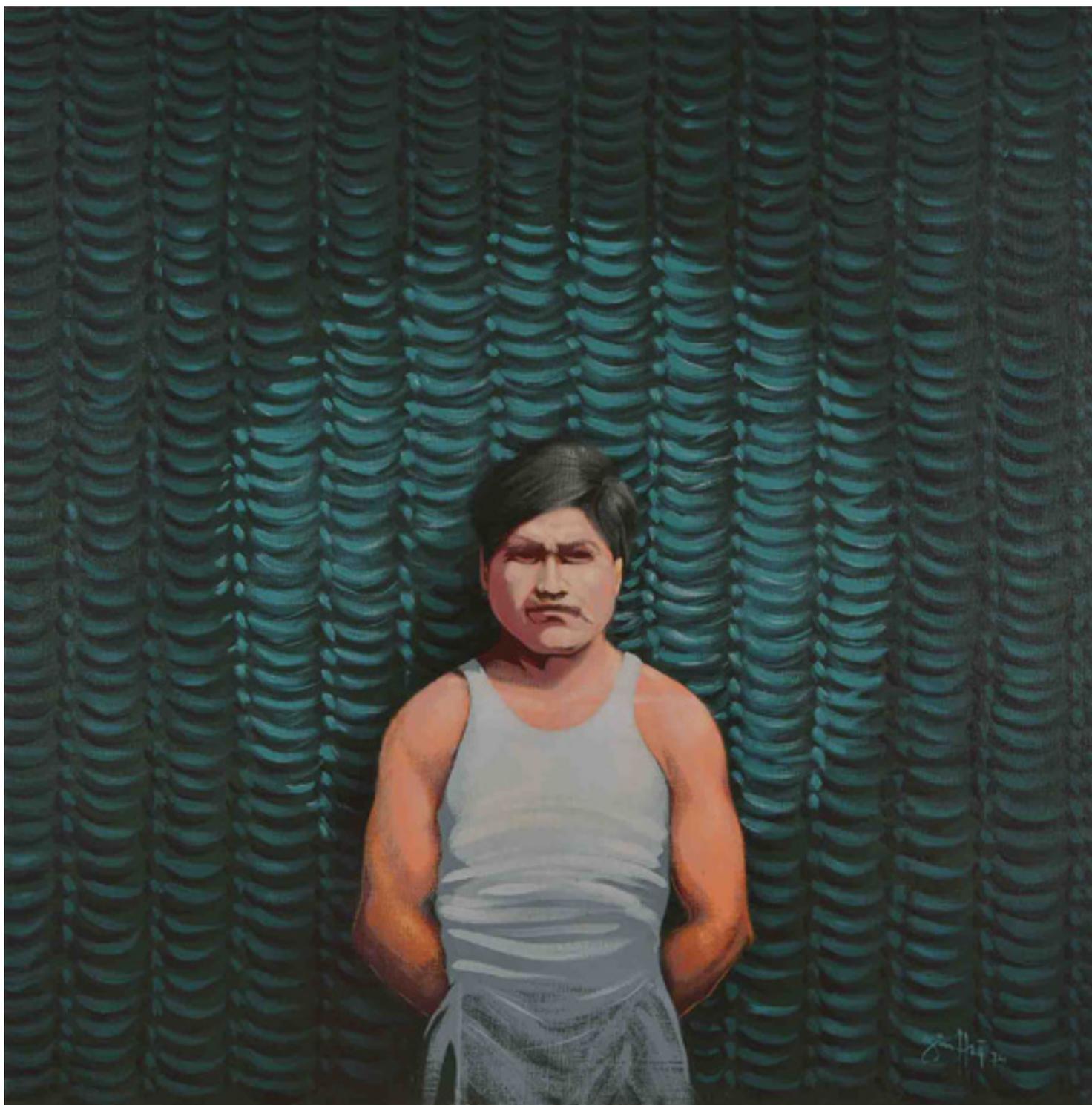


Estudio para La peinada, 1974
acrílico sobre tela, 40 x 30 cm
Colección particular

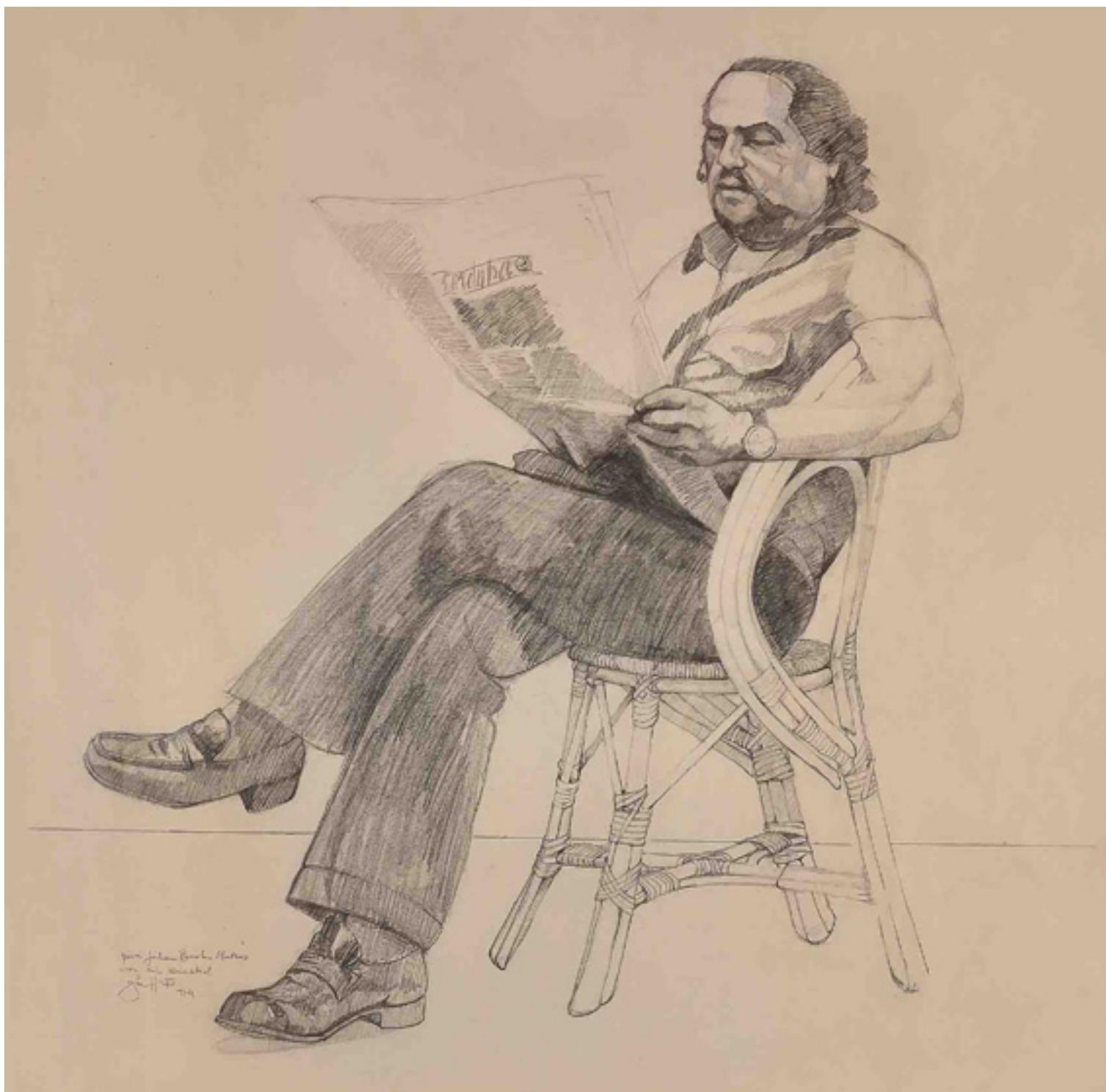
*Si bien se trata de un estudio, Giuffré continuó trabajando sobre esta pieza una vez terminada *La peinada*. Por esa razón se encuentra firmada con fecha posterior a la de la pintura que la motivó.



Estudio para Nacional y popular, 1974
acuarela sobre papel, 95 x 95 cm
Colección particular



Nacional y popular, 1974
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular



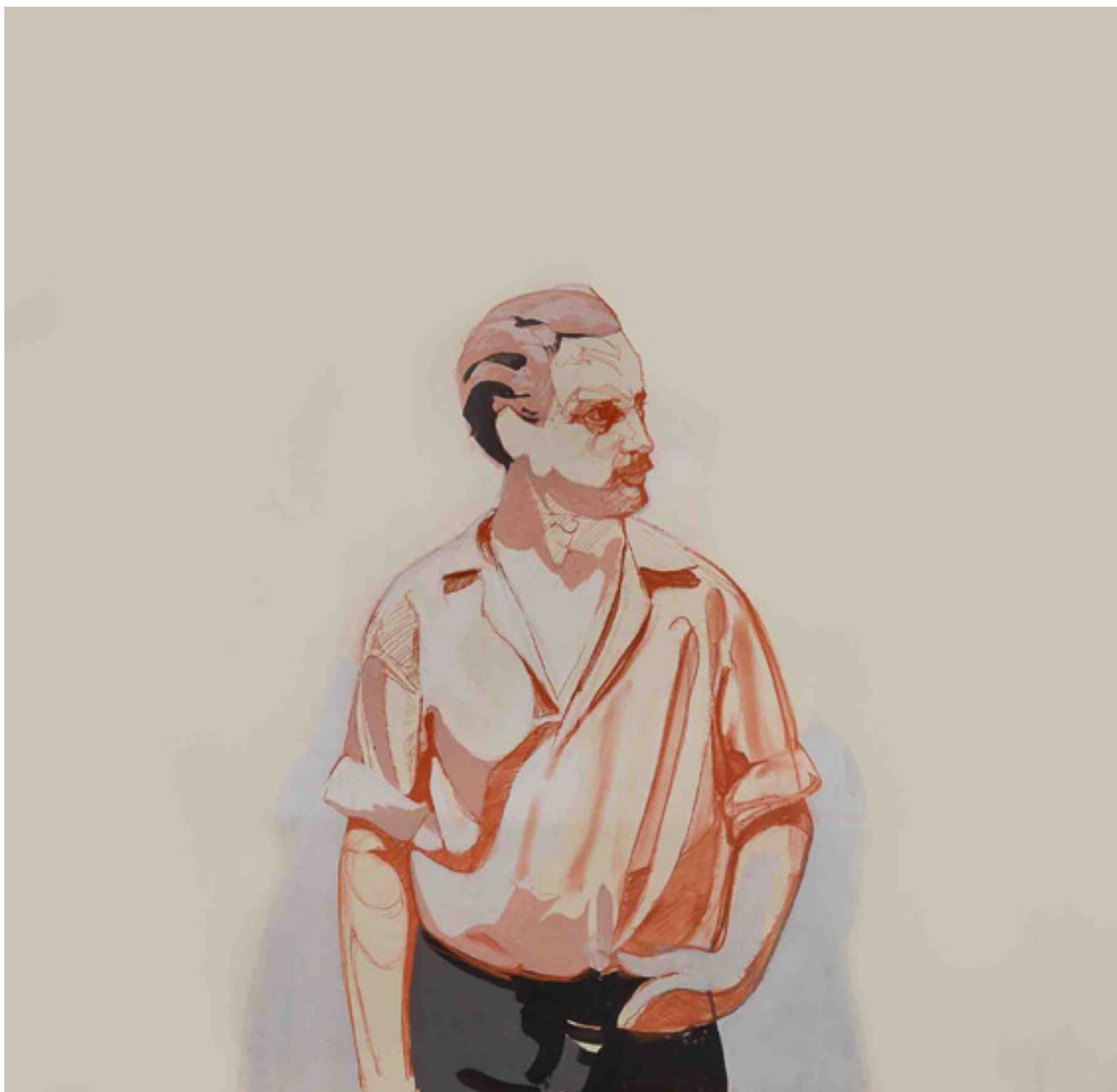
Dibujo para Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus), 1974

lápiz sobre papel, 150 x 150 cm

Colección particular



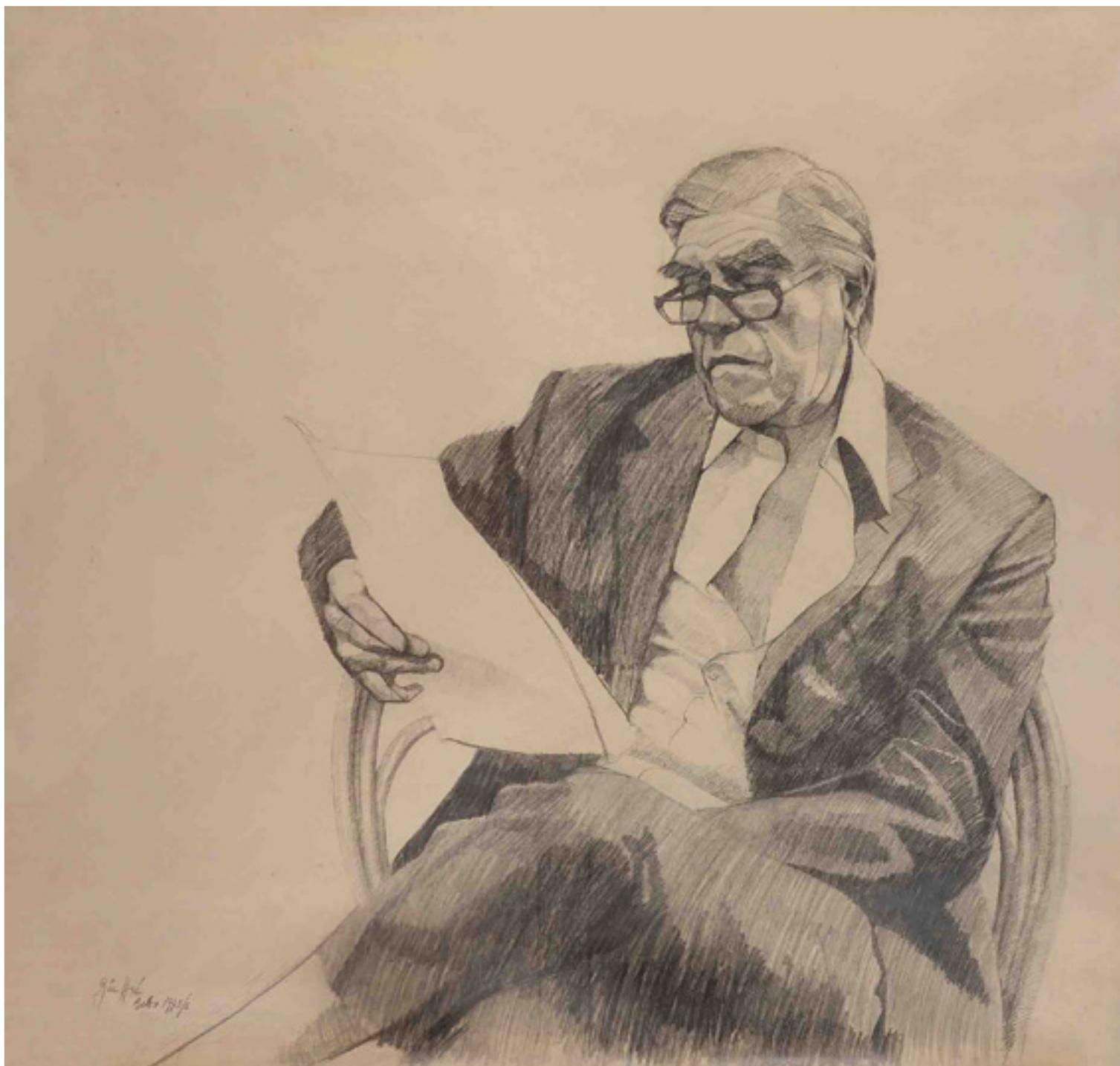
Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus), 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



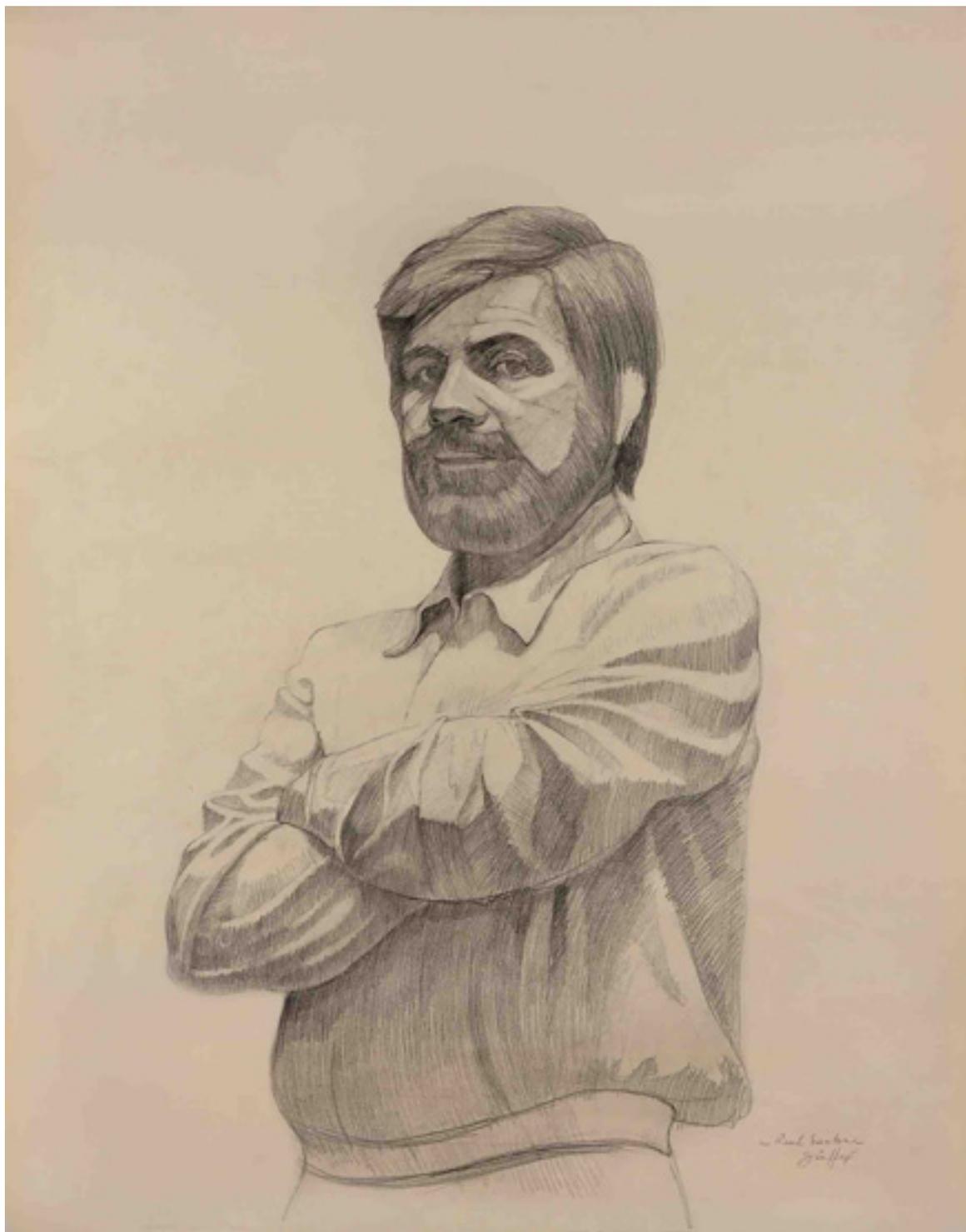
Estudio para Al servicio de E. N. Tel., 1976
acuarela y lápiz sobre papel, 100 x 100 cm
Colección particular

2

Los árbitros del gusto



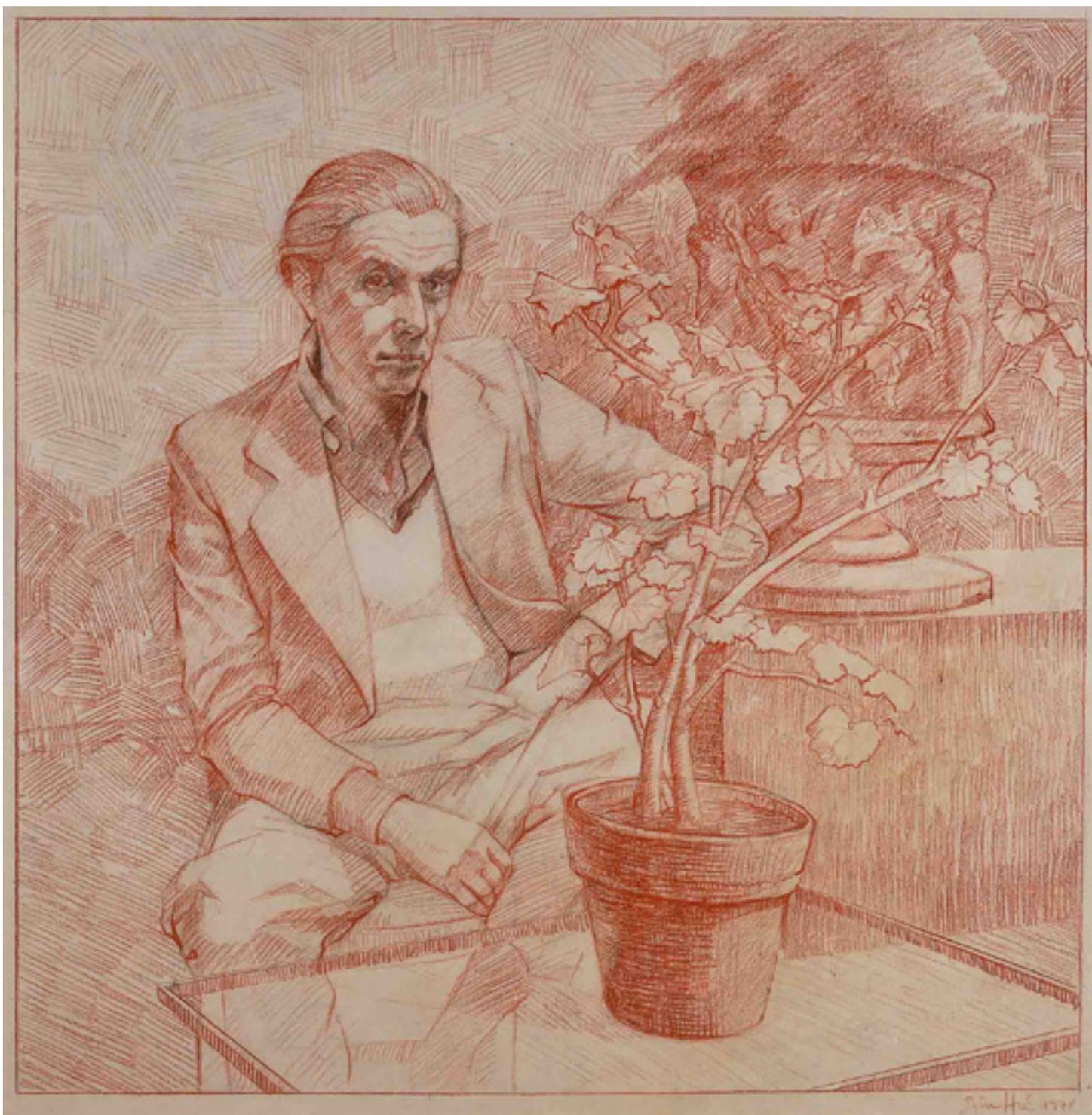
Estudio para el Retrato de Ignacio Pirovano, 1975
lápiz sobre papel, 150 x 150 cm
Colección particular



Dibujo para el Retrato de Raúl Santana, 1976
grafito sobre papel, 110 x 110 cm
Colección particular



Retrato de Raúl Santana, 1976
óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular



Estudio para A.B. en su jardín, 1978
sanguina sobre papel, 60 x 60 cm
Colección particular



A.B. en su jardín, 1978
óleo sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular

3

Naturaleza / Muerte



Naturaleza muerta, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección particular



Naturaleza muerta, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección particular



Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 100 cm
Colección particular



Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Adrián Gilardoni



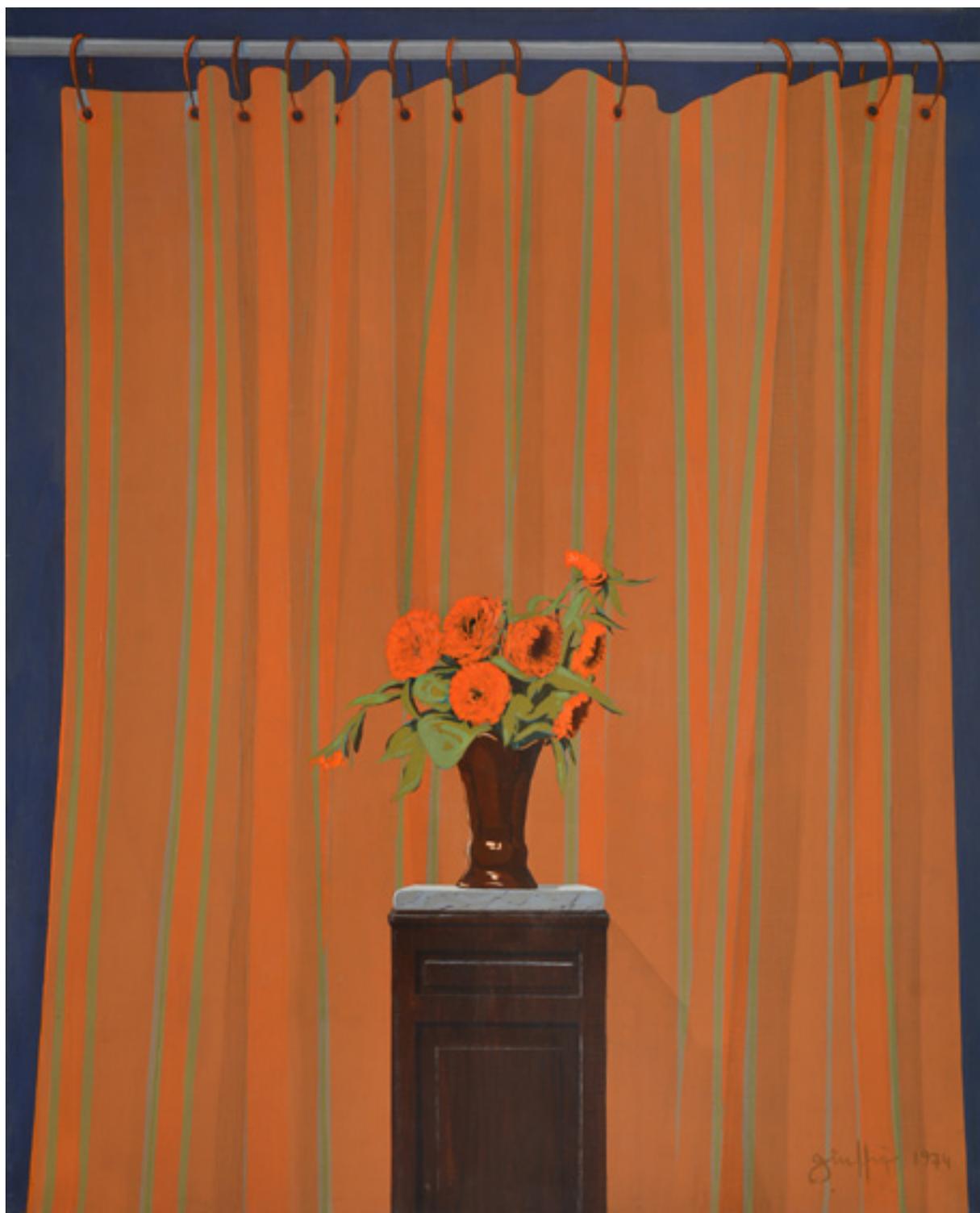
Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Salvador Marino y Sra.



Naturaleza muerta, 1976
óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular

4

Lo real y lo aparente



Sin título, 1974
acrílico sobre tela, 110 x 90 cm
Colección Galería Jacques Martínez



Lo denso y lo extenso, 1974
acrílico sobre tela, 154 x 200 cm
Colección particular



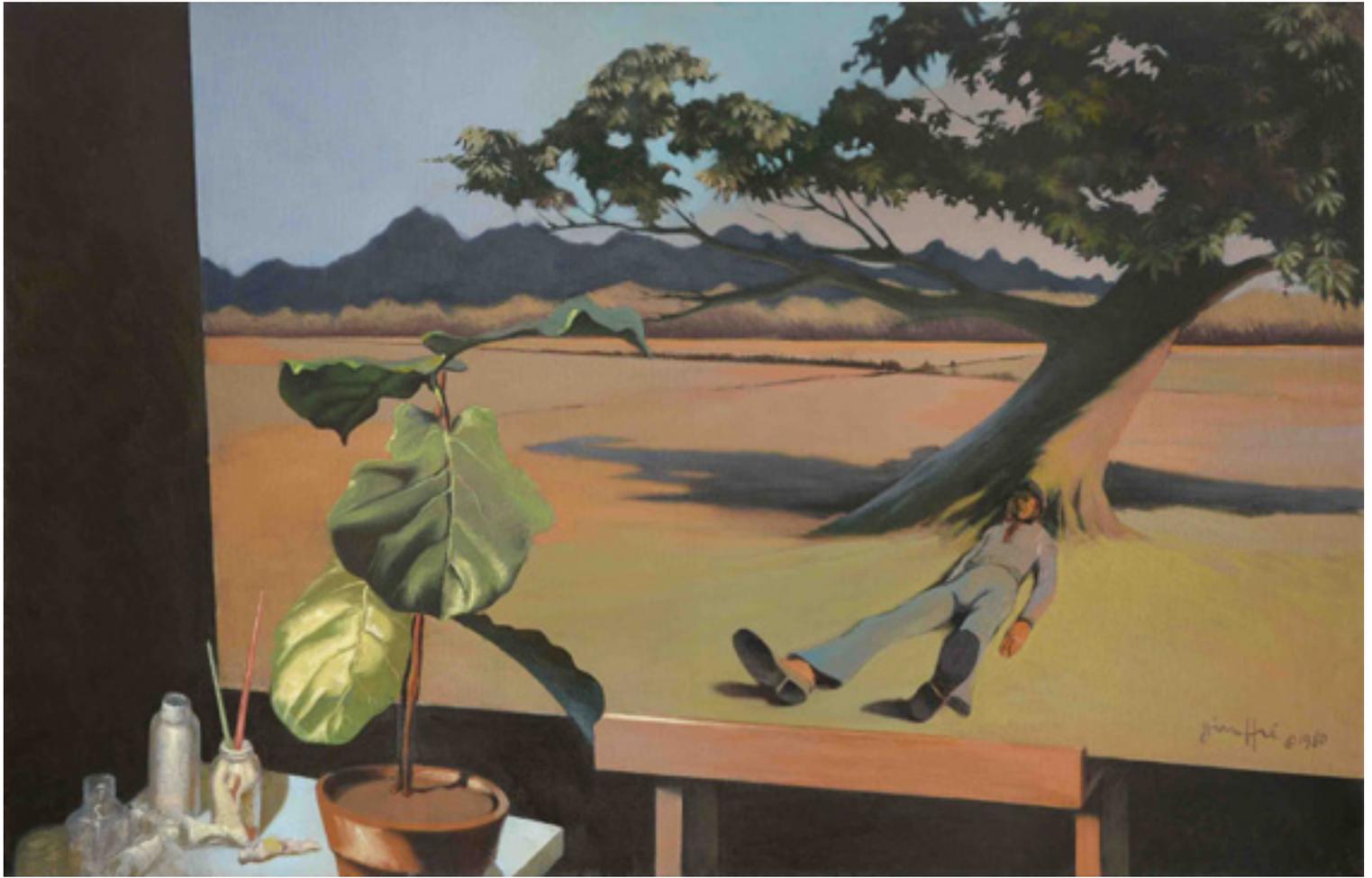
Paisaje, 1974
óleo sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Marta Atienza



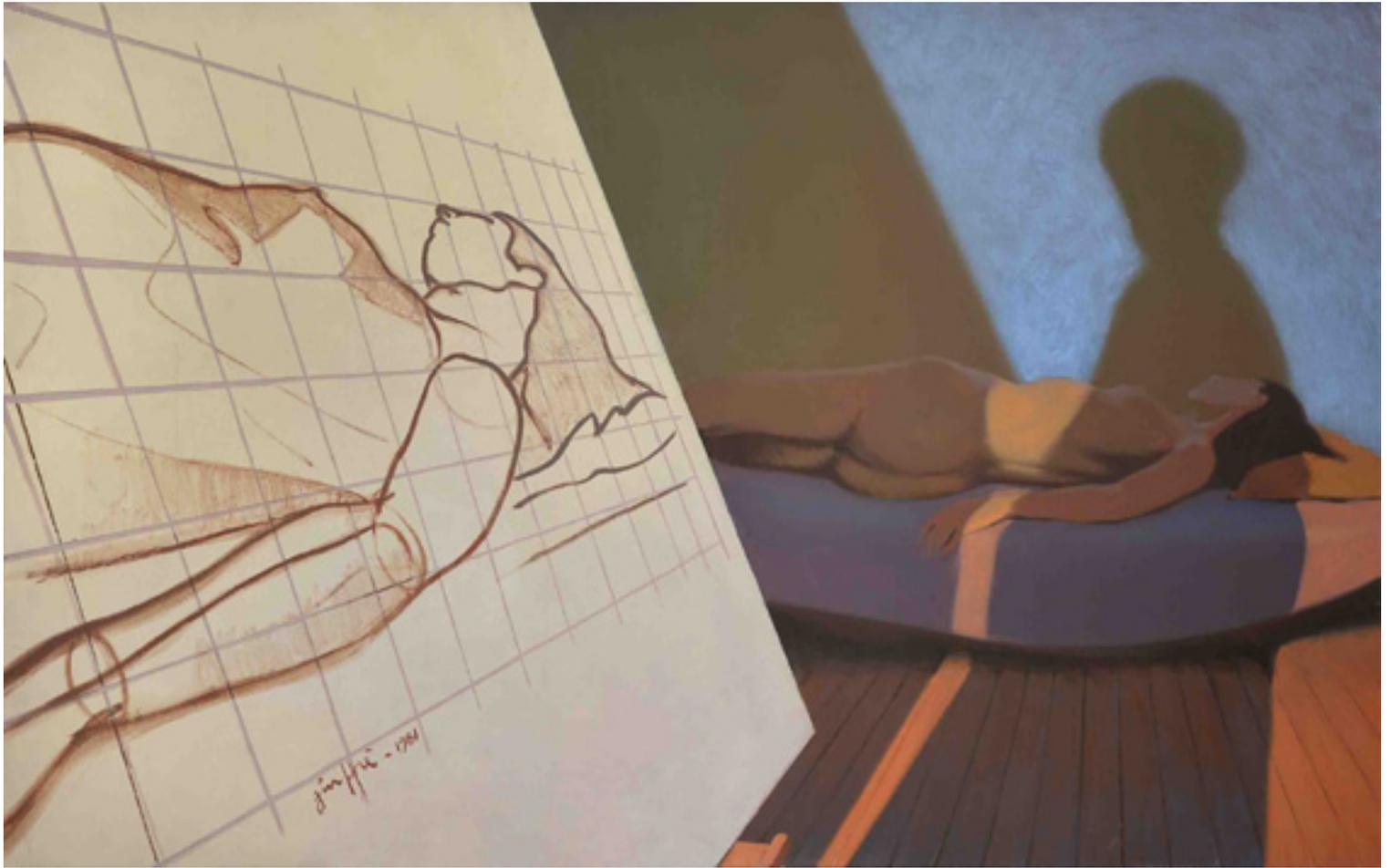
Estudio para Autorretrato neoplatónico, 1978
lápiz de color sobre papel, 43 x 55 cm
Colección Marta Atienza



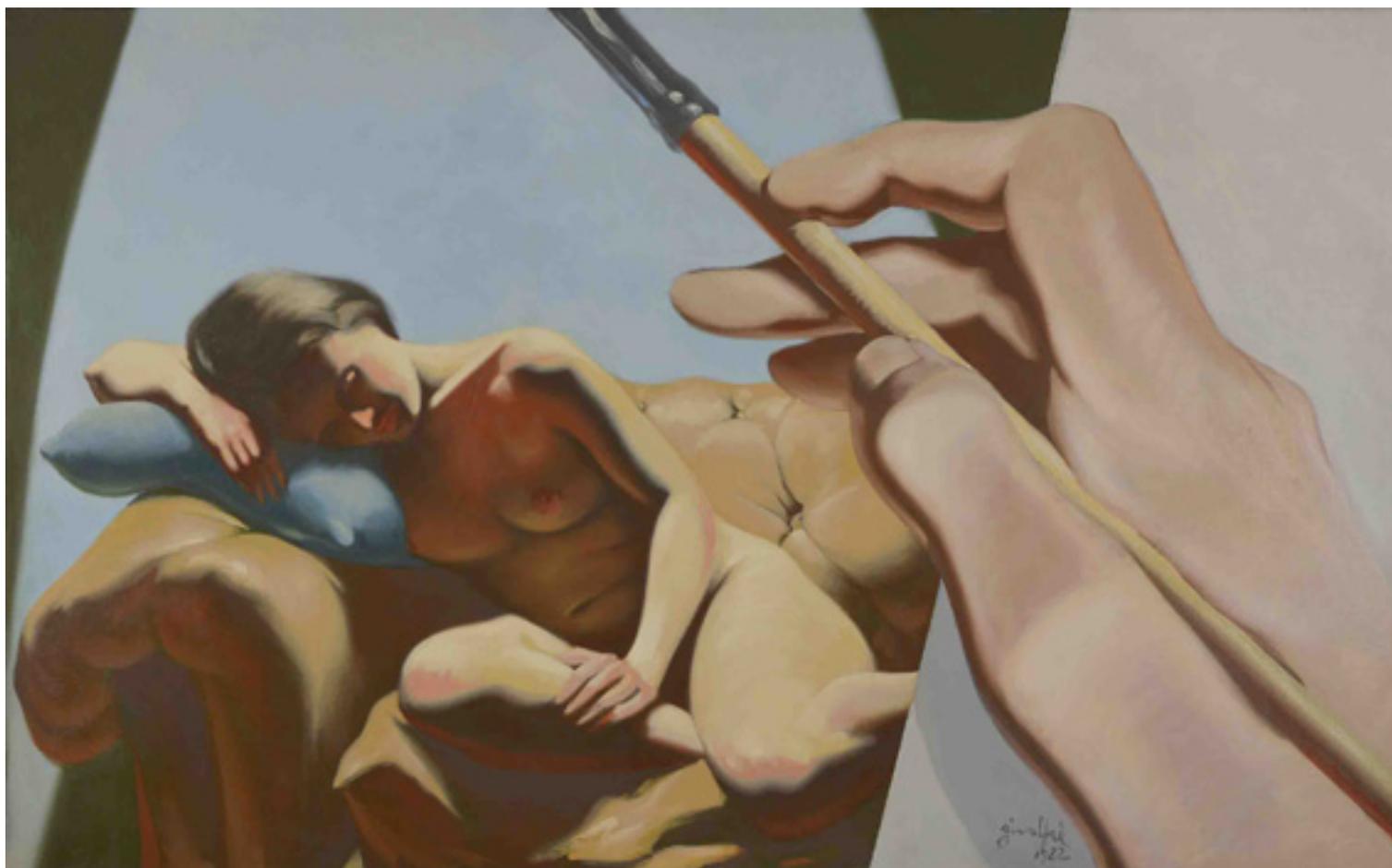
Autorretrato neoplatónico, 1979
óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular



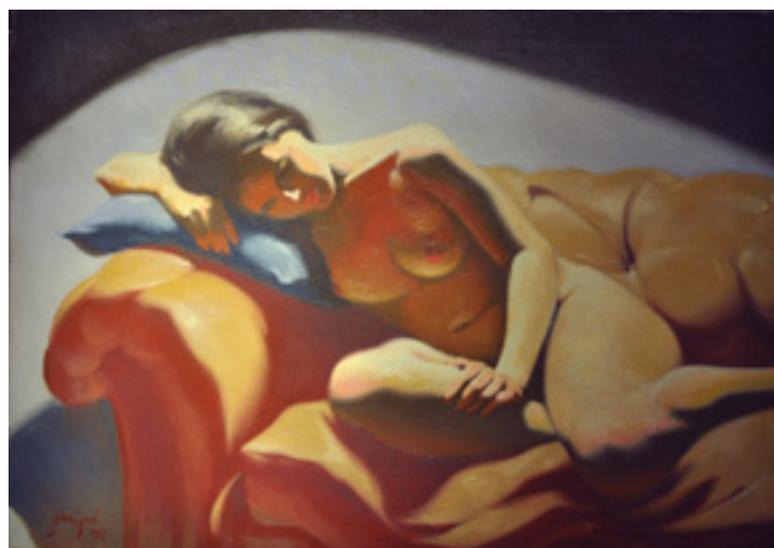
Paisaje, 1980
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular



El pintor y la modelo, 1981
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular



El pintor y la modelo, 1982
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular



Estudio para El pintor y la modelo, 1982
óleo sobre tela, 50 x 60 cm
Colección particular



Luz de interior, 1982
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular



Naturaleza muerta, 1988
óleo sobre tela, 112 x 112 cm
Colección particular

Exhibición en el MAT

abril . julio / 2016







LISTADO DE OBRAS /
CRÉDITOS FOTOGRAFICOS

La peinada, 1973
acrílico sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular
Foto: Anita Cortés
p. 32, 47, 60

La virgen y el niño, 1973
acrílico sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 23

El juego de la piolita, 1973
acrílico sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 21, 59

La inmaculada concepción (díptico), 1973
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm (cada pieza)
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 43

Estudio para La peinada, 1974
acrílico sobre tela, 40 x 30 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 13, 61
(*)

Estudio para Nacional y popular, 1974
acuarela sobre papel, 95 x 95 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 16, 62

Nacional y popular, 1974
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 32, 63

Sin título, 1974
acrílico sobre tela, 110 x 90 cm
Colección Galería Jacques Martínez
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 83

Lo denso y lo extenso, 1974
acrílico sobre tela, 154 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 84

Paisaje, 1974
óleo sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Marta Aienza
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 42, 85

El santo de la Patagonia, 1974
acrílico sobre tela, 100 x 70 cm
Colección particular
Imagen extraída de: AA. VV., *Giuffré. Una apertura hacia lo real*,
Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980, p. 141.
p. 16

Dibujo para Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus), 1974
lápiz sobre papel, 150 x 150 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 64

Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus), 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Foto: MNBA
p. 14, 34, 65

Naturaleza muerta, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 39, 75

Naturaleza muerta, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 37

Cámara anegada, 1975
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm
Colección Blanton Museum of Art,
The University of Texas at Austin
©Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin,
Archer M. Huntington Museum Fund, 1975
p. 34

Estudio para el Retrato de Ignacio Pirovano, 1975
lápiz sobre papel, 150 x 150 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 35, 69

Retrato de Ignacio Pirovano, c. 1975
acrílico sobre tela, 200 x 150 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Foto: MAMBA
p. 36

Dibujo para el Retrato de Raúl Santana, 1976
grafito sobre papel, 110 x 110 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 35, 70

Retrato de Raúl Santana, 1976
óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 71

Estudio para Al servicio de E. N. Tel., 1976
acuarela y lápiz sobre papel, 100 x 100 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 32, 66

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 80

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Salvador Marino y Sra.
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 40, 79

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto
p. 40, 49

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 110 cm
Colección Adrián Gilardoni
Foto: Adrián Gilardoni
p. 40, 78

Naturaleza muerta, 1976
acrílico sobre tela, 90 x 100 cm
Colección particular
Foto: Anita Cortés
p. 21, 38, 77

Naturaleza muerta, 1976
óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 74

Estudio para La mujer del pintor, 1977
grafito sobre papel, 150 x 120 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 36

El mecenas (Retrato de Marcos Curi), 1977
óleo sobre tela, 200 x 200 cm
obra perdida en 1977
Imagen extraída de: AA. VV., *Giuffré. Una apertura hacia lo real*,
Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980, p. 141.
p. 36

El crítico de arte, 1977
óleo sobre tela, 200 x 200 cm
obra perdida en 1977
Imagen extraída de: *Seymour Menton, Magic Realism Rediscovered. 1918-1981*, Filadelfia, The Art Alliance Press, 1983. p. 64.
p. 36, 51

El marchand, 1977
óleo sobre tela, 200 x 150 cm
obra perdida en 1977
Imagen extraída de: AA. VV., *Giuffré. Una apertura hacia lo real*,
Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980, p. 145.
p. 36

Estudio para A.B. en su jardín, 1978
sanguina sobre papel, 60 x 60 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 36, 72

A.B. en su jardín, 1978
óleo sobre tela, 150 x 150 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 15, 73

Estudio para Autorretrato neoplatónico, 1978
lápiz de color sobre papel, 43 x 55 cm
Colección Marta Atienza
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 86

Autorretrato neoplatónico, 1979
óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
En tapa, p. 43, 53, 87

Paisaje, 1980
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 39, 88

Estudio para El pintor y la modelo, 1982
óleo sobre tela, 50 x 60 cm
Colección particular
Foto: Nicole Edward
p. 89

El pintor y la modelo, 1981
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 42, 89

Luz de interior, 1982
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 44, 91

El pintor y la modelo, 1982
óleo sobre tela, 124 x 200 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 90

Autorretrato con sombra, 1982
óleo sobre tela, 60 x 90 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 23

Naturaleza muerta, 1988
óleo sobre tela, 112 x 112 cm
Colección particular
Foto: Patricio Pueyrredón
p. 92

Fotografía en contratapa,
Héctor Giuffré trabajando en el taller de Julio Paz, c. 1970
p. 100



Héctor Giuffré
La realidad de la pintura