



Juan Carlos Distéfano

Por amor a la pintura

La memoria residual

Juan Carlos Distéfano

Por amor a la pintura

La memoria residual

Ministro de Cultura
Tristán Bauer

Secretaria de Patrimonio Cultural
Valeria Roberta González

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

Exposición
Juan Carlos Distéfano
La memoria residual

Del 10 de mayo al 7 de agosto de 2022
Muestra producida y organizada por
el Museo Nacional de Bellas Artes

Curadora
María Teresa Constantin

Asistente Curatorial
Gabriela Vicente Irrazábal

Agradecimientos
El artista y la curadora agradecen a quienes
facilitaron las obras para esta muestra:
Alejandra Aguado
Alejandro Blaquier
Andrés Buhar
Arthaus Fundación
Sergio Butinoff
Juan y Tiny Cambiaso
Andrea Distéfano
Jorge y Marion Helft
Fabio Miniotti
Hugo Sigman Pomerantz

Imagen de tapa:
La necesidad del arco iris
2020/2022
Poliéster reforzado, colado y materiales varios
82 × 82 × 60 cm
Colección Juan Carlos Distéfano

Juan Carlos Distéfano

Por amor a la pintura

La memoria residual

*Para Griselda,
porque hace 67 años que me soporta.*

*Para Andrea y Lucas,
¿por qué nuestros hijos son ahora nuestros padres?*

*Para nuestra nieta Florencia,
¿por qué creciste tan rápido?*

*Para nuestro nieto Bruno,
porque sabrá perdonar que le robé una perrita
que nos alegra la vida.*

JCD

11	<i>La inspiración pictórica</i> Andrés Duprat
21	<i>Juan Carlos Distéfano.</i> <i>Por amor a la pintura. La memoria residual</i> María Teresa Constantin
35	<i>Obras</i>
36	<i>La necesidad del arco iris</i>
46	<i>Cosmè Tura en los pagos de Don Enrique</i>
54	<i>Camino negro II</i>
60	<i>Di doman non c' è certezza II</i>
66	<i>Canibal II</i>
70	<i>Kinderspelen</i>
80	<i>El camioncito de Dock Sud II</i>
88	<i>Ícaro I</i>
94	<i>Salto</i>
100	<i>Mirando pasar</i>
104	<i>Persona</i>
110	<i>Portadora de la palabra</i>
118	<i>Procedimiento</i>
124	<i>Flotante II</i>
132	<i>La Urpila en Buenos Aires</i>
140	<i>Solitario/solidario</i>
144	<i>Hasta cierto punto I</i>
150	<i>Florero roto en 1890</i>
154	<i>Emma traviesa</i>
169	<i>Obras en exhibición</i>

La inspiración pictórica

La relación entre Juan Carlos Distéfano y el Museo Nacional de Bellas Artes es larga y fructífera. Participó de numerosas exhibiciones colectivas, y en 1998, la institución le dedicó una gran muestra retrospectiva. La colección posee algunas de sus obras más emblemáticas, como *El mudo*, que ingresó en 1973, y *Emma traviesa*, donada por Distéfano en ocasión del Premio Nacional a la Trayectoria Artística 2018, reconocimiento que le otorgó el Ministerio de Cultura de la Nación.

Juan Carlos Distéfano. La memoria residual —la exposición que presentamos hoy— agrega un nuevo capítulo a esta profunda relación, un capítulo cuya narrativa sigue dos vías. Por un lado, como ha venido haciéndolo en los últimos años con destacados artistas argentinos, el Bellas Artes concreta un merecido homenaje al maestro. Por el otro, es el propio Distéfano quien celebra a sus referentes con un corpus de obra tan contundente como singular.

En esta muestra, Distéfano y la curadora María Teresa Constantin replican la experiencia de trabajo conjunto que dio por resultado la notable participación del artista, como representante de la Argentina, en la Bienal de Venecia de 2015.

La memoria residual traza un relato de los vínculos que Distéfano sostuvo con la historia del arte nacional y universal, especial y paradójicamente con la pintura, a pesar de ser, sobre todo, escultor. Las obras exhibidas testimonian las fuentes del pasado donde ha ido a buscar géneros y temas para concretar su imaginario

visual, para dislocar ese tiempo anterior con otras formas, otros materiales y un catálogo de personajes, de figuras humanas, que complejizan la lectura de la producción artística occidental.

Distéfano emprende aquí una interpretación personal de esa historia, construida a partir de un repertorio pictórico europeo y argentino en el que encontramos referencias y citas a piezas de Lino Enea Spilimbergo, Matthias Grünewald, Ramón Gómez Cornet, Luca Signorelli, el Greco y Enrique PolICASTRO, entre otros artistas. En efecto, hay en sus trabajos evidentes puntos de encuentro con la tradición, pero también innumerables desvíos en sus modos de hacer, y en ellos reside, finalmente, la fuerza y originalidad de sus obras, su efecto de monumentalidad.

Desde la admiración por los maestros del pasado lejano y reciente, en ese diálogo que resuena en su producción, Distéfano ha encontrado un camino para inscribir su propia voz en ese gran universo que es la historia del arte.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Las vistas generales de sala corresponden al montaje de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes durante 2022.





Informational text panel with a small image of the girl.







Juan Carlos Distéfano.
Por amor a la pintura. La memoria residual

He tratado de expresar con el rojo y el verde
las terribles pasiones humanas.
Vincent van Gogh¹

Rojos, verdes, amarillos, sutiles pasajes en ocre, blancos que no son blancos, grises, negros, azules y, finalmente, un arco iris. Como si la vida exigiera eso, un arco iris acogedor, capaz de contener las *terribles pasiones humanas*. El título de esta exposición actúa como el código que permite acceder a numerosas obras de Juan Carlos Distéfano. En efecto, en ocasión de su exposición de 2010,² habíamos incorporado un núcleo titulado «Por amor a la pintura». Se trataba entonces de un grupo reducido de obras en medio de una gran antológica con múltiples vías de acceso a su producción. La clave de lectura que proponemos ahora es manifiesta y se desnuda. Se trata de requerir al espectador para introducirlo en un mundo que revele cómo las imágenes operaron calladamente nutriendo los trabajos de Distéfano.

Más que en un orden cronológico o temático, nos hemos centrado en lo que podríamos indicar como su confesa atracción por la pintura. El despliegue espacial de las obras aborda, así, dos de las referencias principales en la producción del artista: la pintura europea, más exactamente de la Edad Media y el Renacimiento alemán o de los Países Bajos, con algunos deslizamientos a la pintura italiana, y solo dos artistas de la modernidad (sobre los que volveremos después), y un núcleo muy preciso de pintores argentinos al que denominamos *pintores de pintores*. De la primera referencia, Distéfano se demorará en el estupor producido

1- Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral, 1976, p. 258.
2- Espacio de Arte de Fundación OSDE, Buenos Aires, del 3 de junio al 24 de julio de 2010.

por las tensiones y torceduras de los cuerpos de las obras alemanas, las escuetas y duras líneas del Medioevo y el acentuado expresionismo de la pintura moderna que elige. De la segunda, una aguda y austera sobriedad que lo conmueve, una escueta manera de decir que quisiera suya.

Por otra parte, la elección de *La necesidad del arco iris* como inicio de la exposición tiene un doble propósito. En primer lugar, en el estallido de color del arco iris, se pone el acento en una cuestión central: la observación del tratamiento del color en los trabajos del artista, las transparencias y capas, el error que, capturado, nutre un detalle, y los efectos y sentidos producidos por la inclusión de materiales reales al interior de las obras. En segundo lugar, es el trabajo que permite, una vez más, anclar a Distéfano (y toda su producción) como testigo de su época. Parafraseando al teórico inglés Michael Baxandall, es en el intersticio de las obras de arte donde los historiadores podrán capturar cómo pensaban y sentían los hombres de una época. El arco iris, sí, pero también las oscuras y dolidas figuras. En definitiva, una obra³ que introduce en las dos dimensiones que atraviesan toda su producción, los recursos empleados, la materia, la forma y, en especial aquí, el color, y la idea en un/unos contexto/s, en los que estas obras se hacen cuerpo.⁴

Sin olvidar entonces esas dos dimensiones y, al margen o como extensión de los textos que acompañan las imágenes en las páginas que siguen, nos detenemos aquí en un recorrido por otros aspectos de la obra del escultor.

3- Este trabajo fue terminado semanas antes de la inauguración de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. Es un proyecto gestado antes de la pandemia, pero que, declarada la cuarentena, quedó encerrado en el estudio del artista. Su respuesta casi vital, cuando las condiciones lo permitieron, fue trasladarlo a su domicilio particular para poder continuar trabajando en ese tiempo de clausura y aislamiento.

4- «Entre el discurso teórico y la sensación preverbal de la vida encontramos un vasto territorio que comunica con ambos sin reducirse a ninguno de ellos. Se trata de un lugar intermedio que engloba los discursos y las imágenes, pero también el medio histórico y social en el que se escriben los textos, se pintan los cuadros y se dibujan las figuras». Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 19.

Caníbales

Camino negro (1992), *Caníbal* (1992) y *Di doman non c' é certezza* (1993) han sido exhibidos en esta exposición como un grupo que, por su temática, aparece como atrayéndose naturalmente. En la base de estos trabajos se encuentra la referencia al *Saturno devorando a sus hijos* que Francisco de Goya pintara en los muros de la Quinta del Sordo. Alegoría del paso del tiempo, Saturno (o Cronos) devora a sus hijos para no ser derrocado por ellos cuando crezcan. En Goya forma parte de las *pinturas negras*, entendidas por los especialistas como emergentes del desasosiego que los conflictos sociales y políticos provocaban en el artista.⁵

En Distéfano, el título del primero de los trabajos refiere al apelativo que recibe un tramo abandonado de la Ruta Provincial 19, conocido como un lugar propicio para descartar cadáveres. Su *popularidad* se inició en los años 70, cuando era utilizado por las tristemente célebres Tres A para descartar allí los cuerpos de las víctimas de su accionar represivo ilegal.⁶ Parte de este camino deteriorado era recorrido a diario por el artista para ir de su domicilio particular al taller, y todos los días *registraba* repetidamente las imágenes de la miseria de la zona.

La escena de canibalismo adopta en la obra de Distéfano una horizontalidad sangrienta en la que el personaje del grupo principal despedaza rabiosamente con sus dientes la carne de su víctima, una mujer. Es una imagen que luego fragmenta, yergue y agranda, modificada, para *Caníbal*, la segunda de las piezas del mencionado grupo. El resto del camino, quebrado por subidas y bajadas oscuras, se cubre de restos sanguinolentos informes.

5- Véanse, al respecto, Valeriano Bozal, *Historia del arte en España*, tomo II, Madrid, Istmo, 1991, y el ya citado libro de Todorov.

6- Allí fue encontrado en 1976 el cuerpo de Luciano Sander, trabajador del Astillero Río Santiago y dirigente de la Asociación de Trabajadores Estatales de Ensenada, luego de haber sido secuestrado en un operativo ilegal de detención y ejecución de personas. A la larga lista de víctimas de «delitos comunes» posteriores (un alto número de cadáveres de mujeres, entre ellas), ya en democracia, se agrega el hallazgo macabro de la escopeta con la que el odontólogo Ricardo Barreda, en los años 90, había asesinado a las mujeres de su familia.

Los rojos de *las terribles pasiones humanas* emergen en ojos, bocas, labios y entrañas desgarradas.⁷ El procedimiento de busca de las capas y matices del color por lijado –*pintura por sustracción*– opera como la gestualidad del pintor, logrando matices diversos, dejando en el soporte los rastros pictóricos.

Di doman... fue realizada con la técnica de modelado directo en resina epoxi. En ella, en la misma horizontalidad del paisaje anterior, predomina el negro, con la inserción, aquí o allá, de colores que permite el procedimiento utilizado. Por su materialidad, la escena adquiere una opacidad diferente, lo que, quizás sin buscarlo (los accidentes con los que el artista se encuentra al enfrentarse con la materia), otorga a la obra una siniestralidad distinta. Como si se tratara de un sueño, entre nubes de humo, el paisaje acoge una escena de persecución demencial donde la figura femenina desnuda es seguida por alguien que quiere acuchillarla. En el extremo, la violencia de otra escena de cercenamiento de una cabeza que el victimario sostiene por el pelo. Interesa señalar aquí, además de la deformación de los miembros, dos aspectos: la violencia de alguien retenido por el pelo, un motivo que aparecerá en los *Kinderspelen*, y la cabeza tensionada y volcada hacia atrás, que retomaremos luego.

Tres obras, entonces, producidas en los tempranos años 90, cuando la hiperinflación que corroyó el gobierno de Raúl Alfonsín dio paso a la experiencia del menemismo, vista críticamente por unos pocos y festejada por muchos. La mirada del escultor se vuelve ahora sobre la crisis que azota el país. La realidad social y

7- Técnicamente el rojo ha sido colocado al interior del molde y aparece luego en la superficie de la obra, por sobre la resina, con el lijado posterior, un procedimiento que es un trabajo en negativo, dado que el artista aplica en primer lugar sobre el molde finas capas del color imaginado, rojo, entre otros.

política lo apremia, y será motivo para trabajos posteriores como *Kinderspelen* o *Portadora de la palabra*, entre otros.

Suspensión y caída. Lo real

La experimentación con diferentes polímeros ha sido desde los inicios un factor de importancia en la obra de Distéfano. Al respecto, el artista señala:

El poliéster o epoxi es fácil de manejar. Depende de la temperatura ambiente, la cantidad, la fortaleza, opacidades y transparencias deseadas y la exactitud de los componentes agregados. En mis trabajos primero integraba el color sobre la forma extraída. Actualmente el color nace en el interior del molde porque fue colocado en su interior en finas capas. Esto me da la posibilidad de extraer los valores que se encuentran sucesivamente al interior de ese molde.⁸

En oportunidades se trata de un ejercicio exploratorio, como en las pinturas de la segunda mitad de los años 60, cuando el poliéster reforzado le permite el abandono del plano pictórico y la adopción del volumen. Luego, salvo un breve pasaje por la resina epoxi, practica dos maneras, a menudo combinadas: el poliéster reforzado (con fibra de vidrio) y la colada de poliéster.

Para cuatro obras realizadas en Barcelona –*Ícaro I*, *Salto*, *Persona*. *Homenaje a Cataluña* y *Mirando pasar*– utiliza la combinación

8- Entrevista con el artista realizada por la autora, verano de 2022.

de ambas. Los cuerpos modelados con las lejanas referencias a Pieter Brueghel, Matthias Grünewald o Luca Signorelli se desprenden de ellas para dejar paso a la idea y dialogar con el material. Así, la pesadez del poliéster reforzado acentúa la gravedad en la caída de *Ícaro*, mientras que en las tres figuras restantes, por el contrario, los cuerpos solo pueden ser sostenidos o retenidos por la colada de poliéster. La transparencia de la colada agudiza la ilusión del cuerpo capturado en el momento en que se arroja o cae al vacío, se eleva como un Cristo o se inclina peligrosamente en la inestabilidad de aquel que solo mira.

Por otra parte, el uso de poliéster colado y la transparencia que, sabe, logra con él permitieron al artista adoptar, desde 2003, un procedimiento clave. Se trata de la inclusión de lo real al interior de sus trabajos.⁹ La utilización de materiales no tradicionales ha sido, desde las vanguardias,¹⁰ frecuentemente visitada por los artistas. En Distéfano, el uso de elementos diversos se realiza en función de las necesidades dictadas por aquello que quiere decir: las armas en los *Kinderspelen*, las monedas y tela de arpillera en *La Urpila en Buenos Aires*, un libro en *Portadora de la palabra*, telas que aluden a los tejidos de los pueblos originarios en *La necesidad del arco iris* o, como en *Solitario/solidario. Homenaje a Lacámara*, el periódico anarquista *La Protesta*, que evoca el compromiso militante del artista boquense. Así, la realidad del mundo, la historia, se introduce, se sella, se hace cuerpo en las obras¹¹ y permanece como memoria pura en su interior.

9- En *Catrera*, de 2003 (no exhibida en esta exposición), Distéfano utiliza por primera vez la inclusión en el poliéster de materiales reales, antiguas telas y encajes, con los que evoca a quienes los usaron originalmente.

10- La obra *Naturaleza muerta con silla de esterilla* (1912), en la que Pablo Picasso introduce una soga en lugar del marco, es considerada el punto de partida para este tipo de práctica.

11- En ese sentido, podemos preguntarnos para qué y en manos de quién estuvieron las armas de *Kinderspelen*.

A su vez, el material bruto aporta texturas, color o, por ejemplo, el brillo de las armas. Si en trabajos anteriores la pintura se depositaba sobre la superficie de la obra o dentro del molde, con las transparencias y los materiales atrapados en el poliéster la obra parece abrirse mostrando el vientre, en diferentes capas de profundidad y sentidos.

El/los textos

Así como la incorporación de materiales en la obra de Distéfano es un aspecto importante en la búsqueda de sentido, otro recurso, el uso de lo textual, aparece también como un hilo que atraviesa su producción. Nos referimos a la presencia, diferenciada, de textos que rodean la obra o que están en su interior.

En la primera modalidad, se trata del uso habitual del texto que hacen los artistas al brindar información sobre un trabajo, un código naturalizado en el mundo del arte, supuestamente neutro. Esta información, externa a la obra, es exhibida en la ficha técnica que la acompaña y contiene, entre otros, el título. Dependiendo del momento histórico, irá mutando, desde los extensos títulos del siglo XIX hasta los más acotados del siglo XX o la búsqueda de neutralidad de los S/T (que son títulos) de cierta modernidad. Esta información funciona, en el caso de Distéfano, como una especie de *reivindicación del texto* o, lo que es lo mismo, revela la atracción del artista por lo textual. En efecto, hay en sus títulos una considerable carga de sentido, de la simpleza

de *Procedimiento* o *Salto* a otros que exigen ser interrogados. Así, la corrida desenfrenada de *Di doman non c' é certezza*, título tomado de un verso de la *Canzona di Bacco* (1490), de Lorenzo de Medici, invierte la invitación al goce del presente en una tremenda advertencia sobre el mañana incorporando un elemento de conmoción complementario. De la misma manera, el título de *Solitario/solidario. Homenaje a Lacámara* (obra no exhibida en esta exposición) corresponde a una frase del libro *El revés y el derecho*, de Albert Camus, un autor cuyas posiciones políticas lo apartaron de las corrientes de pensamiento de la izquierda francesa de los años 60, referencia que revela tanto los vínculos posibles del compromiso de Lacámara con el anarquismo como las reflexiones del propio Distéfano sobre su lugar, como artista y como hombre, en esta sociedad. Texto e imagen visual se potencian así, mutuamente, en *Florero roto en 1890*, donde la fecha alude no a la realización de los girasoles, sino al año de la muerte de Vincent van Gogh.

En *El camioncito de Dock Sud II*, los versos de Dylan Thomas «No entres dulcemente en esa triste noche/ Rabia, rabia contra la claridad que muere» están escritos directamente en la obra, como declaración quizás de la propia ambivalencia frente al irremediable curso de la vida. El artista incluye entre los muertos del camión el retrato de Obdulio Gambaro, su cuñado recientemente fallecido, y su autorretrato que, aunque alejado de la guarda, se sabe en la misma carga.

Un último párrafo sobre este tema merecen los textos e imágenes incorporados en el cuerpo mismo de la obra, que, como mencio-

namos más arriba, son *sellados* y hechos carne en su interior. Nos referimos a los recortes de periódicos, las fotografías o los libros completos presentes en diferentes trabajos: la *Summa* de Santo Tomás de Aquino, las imágenes de torturadores y las referencias al genocidio armenio, entre otros, en el cuerpo de *Portadora de la palabra* —que quizás ha perdido la razón por tanto horror—, eternizados en la obra, claman justicia.

El texto se vuelve entonces poético, pero también político o reivindicativo, en una invitación a penetrar la transparencia del material y acceder a diferentes sentidos.

*¡Qué bello es el amarillo!*¹²

Como hemos mencionado, dos pintores de la modernidad han sido referencias para trabajos de Distéfano: Goya y Van Gogh. A este último le ha dedicado dos de las obras escogidas para esta exposición, además de haber manifestado su admiración en diversas oportunidades: «... creo que Van Gogh es un mártir de la pintura... al leer sus cartas pienso en la maravilla de su persona, en el legado que dejó. Lo que importaba para él era la pintura. Es un personaje de un romanticismo desaforado».¹³ De ambos artistas, Distéfano recorta o selecciona no su obra en general, sino períodos particulares, lo que nos habilita a indagar sobre el sentido de estas elecciones en su propia producción, o, yendo más allá, a pensarlas casi como autorretratos.

12- Vincent van Gogh, *op. cit.*

13- Alejandra Aguado, «Distéfano en sus palabras», *Distéfano. Obras 1958-2012*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014, p. 257.

De Goya, como vimos, escoge un período crítico, para nada complaciente con el contexto. En el caso del holandés, se trata del momento, en 1888, durante el cual, a poco de instalarse en Arlés, lleno de esperanza, explora las posibilidades de «una nueva escuela colorista» por desarrollar con Paul Gauguin como jefe de fila. Esa esperanza, como es sabido, durará pocos meses y tendrá el trágico final también conocido. Las dos obras que Distéfano fundará en Van Gogh, *Hasta cierto punto* y *Florero roto en 1890*, remiten a Arlés y se entretajan entre ellas en una complejidad fascinante que incluye a Paul Gauguin. En efecto, en *Hasta cierto punto*, Distéfano replica en el cuerpo de la figura inestable el entramado de mimbre de las dos sillas pintadas por Van Gogh en ese período.¹⁴ En cuanto al color, el trabajo de Distéfano se establece en la dinámica de amarillos y verdes con las irrupciones de rojo de las obras de referencia. En tanto, en *Florero roto*, el diálogo entre Distéfano y Van Gogh se complejiza. En primer lugar, refiere a la serie infinita de variaciones sobre girasoles realizada fundamentalmente en Arlés, en dominante de amarillos que pueden alcanzar la intensidad del naranja y en la que interviene con fuerza el verde. La carga de materia de aquella serie se vuelve, en Distéfano, furibundos volúmenes de color. Mientras, el agua derramada se *desliza* por el plano del piso, efecto logrado nuevamente por el uso de poliéster transparente, colado. El detalle, aparentemente arbitrario, del zigzag azul que atraviesa el agua complejiza las referencias, en tanto remite al retrato que Paul Gauguin hiciera del holandés y en el cual Van Gogh viste una chaqueta con ribete azul que usaba habitualmente.¹⁵ Distéfano recuerda, conmovido, la frase que pronunció el pintor holandés

14- *Silla de Van Gogh* y *Silla de Gauguin*, cercanas al 20 noviembre de 1888. En ambas dominan los amarillos, verdes y rojos del párrafo de la carta que inicia estas líneas.

15- Vincent van Gogh, *op. cit.*, p. 277. En septiembre de 1888, describiendo su propio autorretrato de la misma época, escribe: «el traje es esa chaqueta parda ribeteada de azul pero en la cual he exagerado el pardo hasta el púrpura y el ancho del ribete azul».

cuando vio ese retrato: «soy yo pero yo vuelto loco».¹⁶ A diferencia de Goya, no se trata aquí de cuestiones sociales, ideológicas o políticas, sino de un momento en el cual aparecen las profundas tensiones que atraviesan a los artistas, sus crisis personales, sus convicciones o convulsiones a la hora de producir una obra. Esos hilos lo atan a quienes han transitado vías semejantes, o resuenan en experiencias y emociones similares. Son los que nos habilitan a pensar los *autorretratos ocultos* en las obras de Distéfano.

No entres dulcemente en esa triste noche...

Según vimos en párrafos anteriores, en las diferentes obras de Distéfano emergen sus reflexiones sobre la existencia humana. Así, en *El camioncito de Dock Sud II*, dirige una alerta o aborda poéticamente la conciencia de la finitud de la vida. En el grupo de *Caníbales* y en *Kinderspele*n, contrariamente, se trata de interrogar/se sobre las condiciones de existencia a las que son sometidos amplios sectores de la sociedad y, en especial, los más frágiles y el futuro del país, la infancia. En ambas se repiten las escenas de horror, pero un horror más mezquino, en tanto la violencia se desata entre pares. Diferente es el caso de *Emma traviesa*, que se funda en dos vertientes. Por un lado, la admiración y homenaje a Lino Enea Spilimbergo. Por el otro, una voluntad de hacer visible la marginalidad a la que era conducido parte del colectivo trans y la complicidad de poderosos sectores de la sociedad con esa situación. Las imágenes de la *Breve historia de Emma*, de Spilimbergo, sedimentaron durante muchos años.

16- Paul Gauguin, «Avant et après Vincent Van Gogh» [enero-febrero de 1903], en Marla Prather y Charles F. Stuckey, *Paul Gauguin*, Colonia, Könemann, 1999.

Distéfano las vio por primera vez en una proyección privada de la animación *Spilimbergo*.¹⁷ Cuarenta años después, vio exhibida¹⁸ la serie completa de monocopias y pudo hojear a voluntad el catálogo. Fueron necesarios nueve años para que, activado quizás por algún hecho contemporáneo o por la lectura de los diarios, el problema de la prostitución trans apareciera en obra. En *La breve historia de Emma*, la «serie tiene un único propósito: denunciar ante la sociedad burguesa la sórdida exclusión a que se ven sometidas algunas mujeres de las clases bajas».¹⁹ Si Spilimbergo tiene un propósito de denuncia y hace decir a Emma «no soy yo la culpable», con la inclusión de recortes de periódico, Distéfano señala a los cómplices. La *Emma traviesa* carga sobre su espalda o, mejor dicho, es cabalgada por los muertos vivos que la conducirán a la muerte. A diferencia de la casi conmiseración de la muerte de *El camioncito...*, aquí la muerte es despiadada, es horror, como en las escenas caníbales, y el rostro de su víctima se vuelve al cielo, dolido y acusador. Nos permitimos sugerir otra posible fuente de imágenes contemporáneas que a diario nutren a Distéfano. Nos referimos al cine. En efecto, así como es un lector voraz, es igualmente un cinéfilo declarado.²⁰ Al ver los rostros de *Portadora de la palabra* o de *Emma*, no podemos evitar recordar que en diferentes ocasiones el artista se ha referido, admirado, a la escena de la muerte de Mary Corleone en el *Padrino III*, en la que el padre vuelve su rostro al cielo, la boca abierta y muda, mientras el dolor impide que salga el grito. En definitiva, un clamor que pareciera atravesar muchas de sus obras.

17- *Spilimbergo*, 1960. Dirección: Jorge Macario. Guión: Roberto Raschela y Jorge Macario. Texto: Francisco Javier.

18- *La vida de Emma en el Taller de Spilimbergo* [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006.

19- Diana Wechsler, «El proyecto Emma», *ibíd.*, p. 15.

20- El neorrealismo italiano, el cine ruso, español, francés, japonés, alemán, de la antigua Europa del Este, entre otros, le son absolutamente familiares.

Para finalizar

Es esta una exposición íntima, donde se exhiben hilos de la memoria, imágenes latentes. Aquello que fue atesorado y retenido por Distéfano desde sus tempranos viajes a Europa y de la amada Italia. Las huellas de una vida fundada en el reconocimiento de sus orígenes: «Mis padres tenían un almacén con despacho de bebidas, reparto de mercadería a domicilio, casa de comidas y cancha de bochas... En aquel almacén no había tiempo para otra actividad que no fuera la atención del negocio».²¹ Una verdadera escuela de austeridad y trabajo que aparecería en su propia actividad y, por detrás también, de los pintores argentinos que un día decidió homenajear. La humildad sobria y militante de Fortunato Lácamera, la serena mirada de Enrique Policastro y de Ramón Gómez Cornet sobre el paisaje desolado (nuestro paisaje), o Lino Enea Spilimbergo denunciando desde las obras la situación de los olvidados por la sociedad. Su propio recorrido por la experiencia en el Instituto Di Tella, la centralidad innovadora y atrevida de su producción de los años 60, el exilio y el regreso al país que, aun en democracia, devora y hambrea a sus hijos, «esa concatenación de actos queridos o sufridos que forman eso que llamamos una biografía».²² Un modo de *estar en el mundo* y los desgarros que produce. Y, siempre, el consuelo del arte.

María Teresa Constantin
Curadora

21- Alejandra Aguado, *op. cit.*, p. 243.

22- Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 19.

Cuando comencé a trabajar con el volumen
necesité contar con ayudantes idóneos.
Excepto en los años en que permanecí en
Barcelona trabajando en soledad, la fortuna
siempre me premió con grandes colaboradores,
a quienes quiero agradecer la ayuda recibida,
la cálida amistad y, especialmente, la alegría.
Ellos fueron:

Obdulio Gambaro
Pablo Irrgang
Florencia Botindari
Cristina Galera
Daniel Buscossi
Hernán Abud
Maximiliano Magariño

JCD

Obras

Se ha procurado que las reproducciones
fotográficas de detalles o fragmentos de
las obras se representen a tamaño real

La necesidad del arco iris

Finalizada semanas antes de la inauguración de esta muestra, La necesidad del arco iris parece irrumpir del delicado entretejido de imágenes pictóricas que abonan la memoria residual. En efecto, pensado formalmente por el artista al interior de la burbuja del panel central de la obra de Hieronymus Bosch, su trabajo se distancia de manera rotunda de aquella pintura. De la felicidad gozosa de Bosch a la oscuridad y el temor de esta pieza, Distéfano contrapone la magnificencia del arco iris (y su propio placer por el color) a la oscuridad de los rostros. En la tradición romántica de buscar lo divino en la naturaleza, parece encontrar la realidad de los hombres.

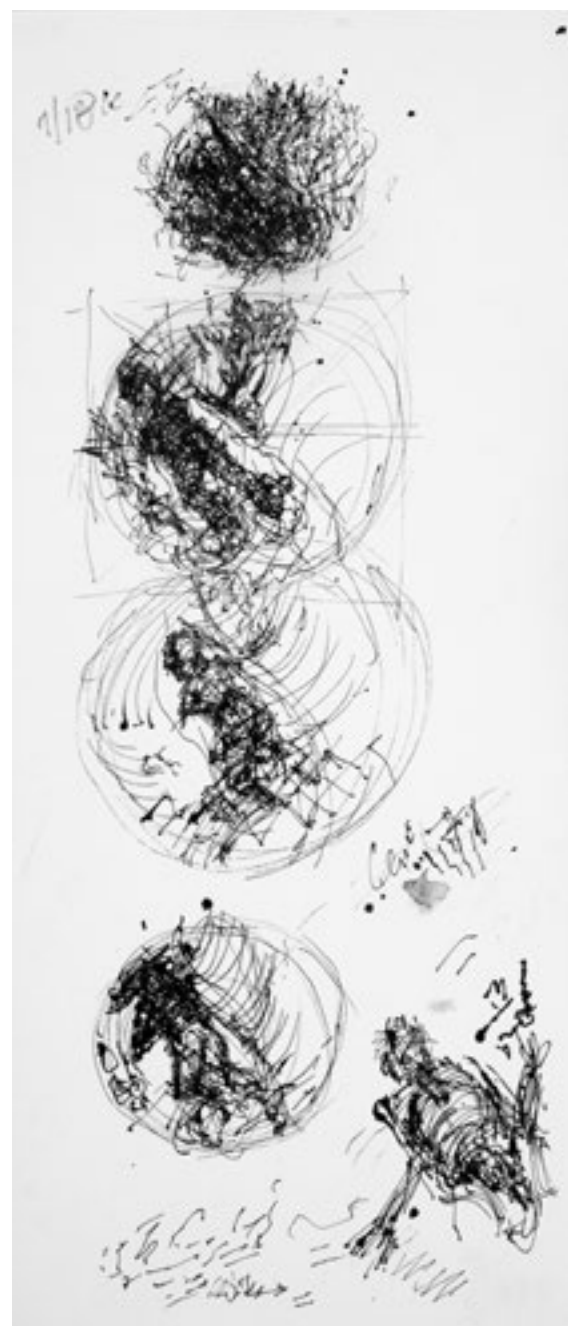
MTC



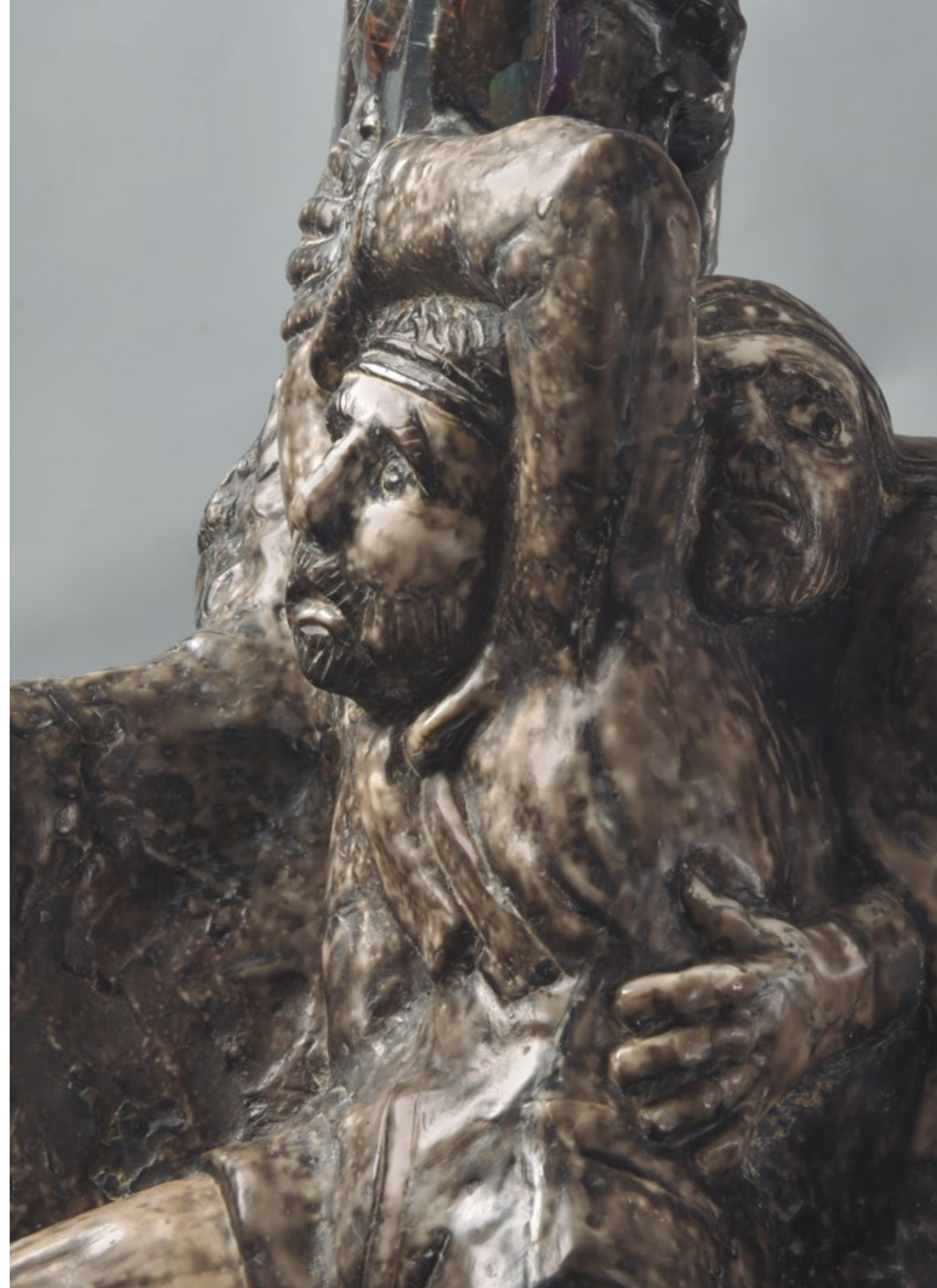
Hieronymus Bosch (1450/1516)
El jardín de las delicias (detalle)
1515
Grisalla, óleo sobre tabla de
madera de roble
220 × 389 cm
Colección Museo del Prado
Madrid

La necesidad del arco iris
2020/2022
Poliéster reforzado, colado y materiales varios
82 × 82 × 60 cm
Colección Juan Carlos Distéfano





Estudio para *La necesidad del arco iris*
2019
Tinta china sobre papel
27,5 × 11,5 cm cada uno
Colección Juan Carlos Distéfano









*Cosmè Tura en los pagos de Don Enrique.
Homenaje a Policastro*

Casi como una síntesis de su declarado amor por la pintura, esta obra manifiesta abiertamente el propósito de Distéfano de homenajear a un cierto núcleo de pintores argentinos, y entre ellos, aquí, a Enrique Policastro, «la lechuza cascoteada del arte argentino», según sus palabras. Admira en él la medida exacta del color, la economía absoluta de anécdota, la ausencia de presuntuosidad. «Pinta un yuyo y es genial, no cuenta nada más que eso, es una escritura», dice Distéfano. Y el árbol es apenas un detalle del árbol de la Deposición de la Cruz, de Cosmè Tura; el mono, en verdad inexistente en la obra del maestro italiano, aparece como un guiño surreal en la pampa. De Cosmè Tura es, por otra parte, el primer libro de pintura que Distéfano compró en su juventud.

MTC



Arriba
Enrique Policastro (1898/1971)
Caballo muerto
1950
Óleo sobre tela
75 × 91 cm
Colección particular

Abajo
Cosmè Tura (1430/1495)
La Pietà (detalle)
1460
Temple sobre panel
47,7 × 33,5 cm
Colección Museo Correr
Venecia

*Cosmè Tura en los pagos de Don Enrique.
Homenaje a Policastro*
2019
Poliéster reforzado y colado
61 × 61 × 61 cm
Colección Juan Carlos Distéfano









Camino negro II



Francisco de Goya y Lucientes
(1746/1828)
Saturno devorando a su hijo
1820/1823
Técnica mixta sobre mural,
transferido a tela
143,5 cm × 81,4 cm
Colección Museo del Prado
Madrid

Del seno mismo de los años 90 emergen Goya y Saturno devorando a su hijo. La fuerza expresiva de la serie de las pinturas negras de Goya, el modo de deformar los cuerpos y los gestos, la desmesura furibunda están presentes tanto en el paisaje surreal de Di doman non c'è certezza II como en la rabia devoradora de Camino negro o de Caníbal (en verdad, casi un fragmento de Camino negro). Di doman..., por su parte, debe su título a un verso de Lorenzo de Medici referido a la incerteza de la vida. Hay, a su vez, un ejercicio del artista en el tratamiento del paisaje en la escultura, un aspecto que retomará años después en obras como Cosmè Tura en los pagos de Don Enrique. El zigzag agudo del modo de representar el territorio parece reafirmar la persecución furiosa, la violencia caníbal de los cuerpos.

MTC

Camino negro II
1992
Poliéster reforzado
33,5 × 111,5 × 41,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano







Di doman non c' è certezza II



Di doman non c' è certezza II
1993
Resina epoxi
64 × 101 × 65 cm
Inventario número 9811
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

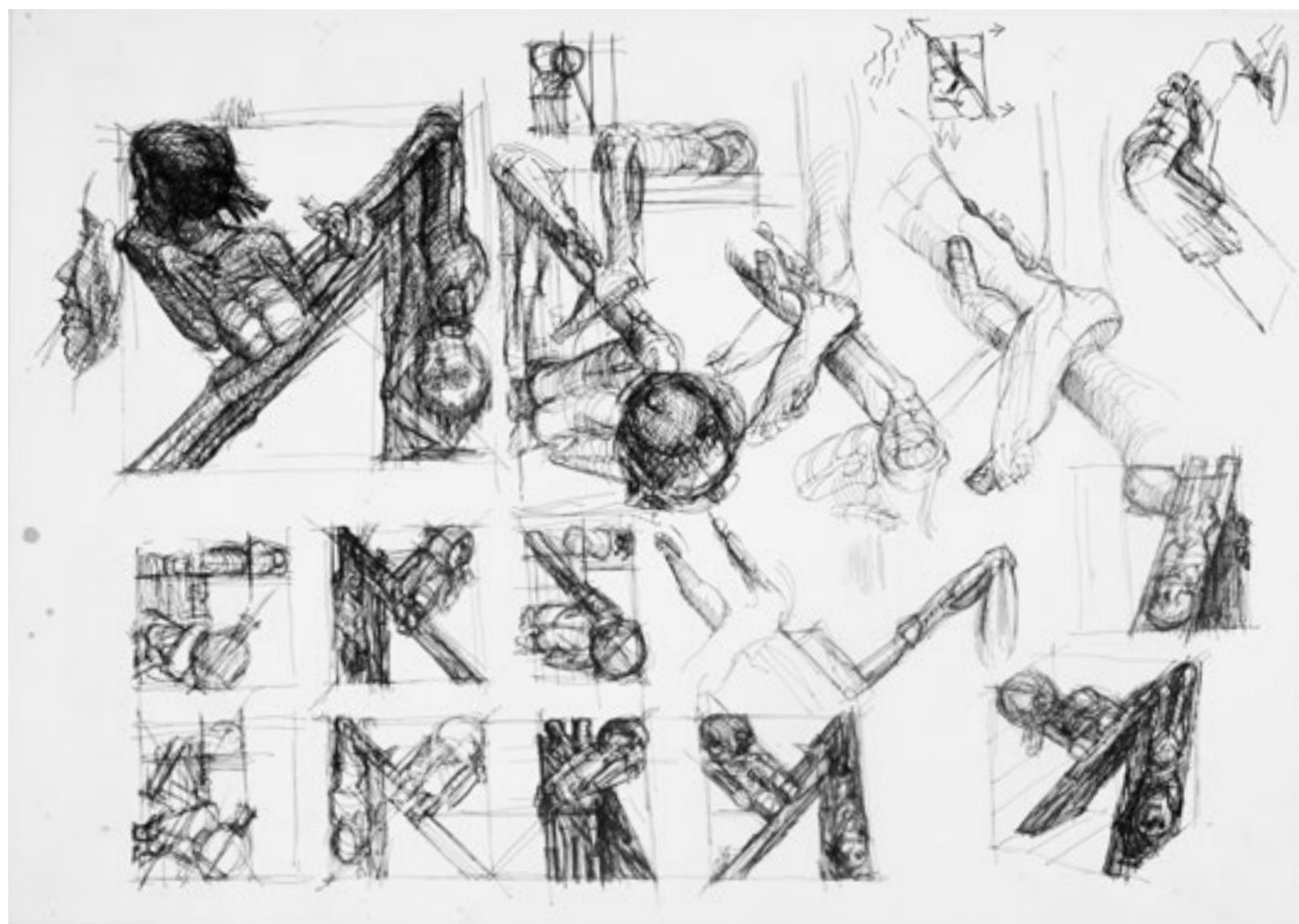
Estudio para *Di doman non c' è certezza*
1993
Tinta sobre papel
32 × 23 cm
Colección Juan Carlos Distéfano





Canibal II
1992
Poliéster reforzado
60 × 64 × 43 cm
Colección particular





Estudio para *Canibal*
1992
Tinta sobre papel
32,5 × 23 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Kinderspelen (en memoria de Eliana Molinelli)



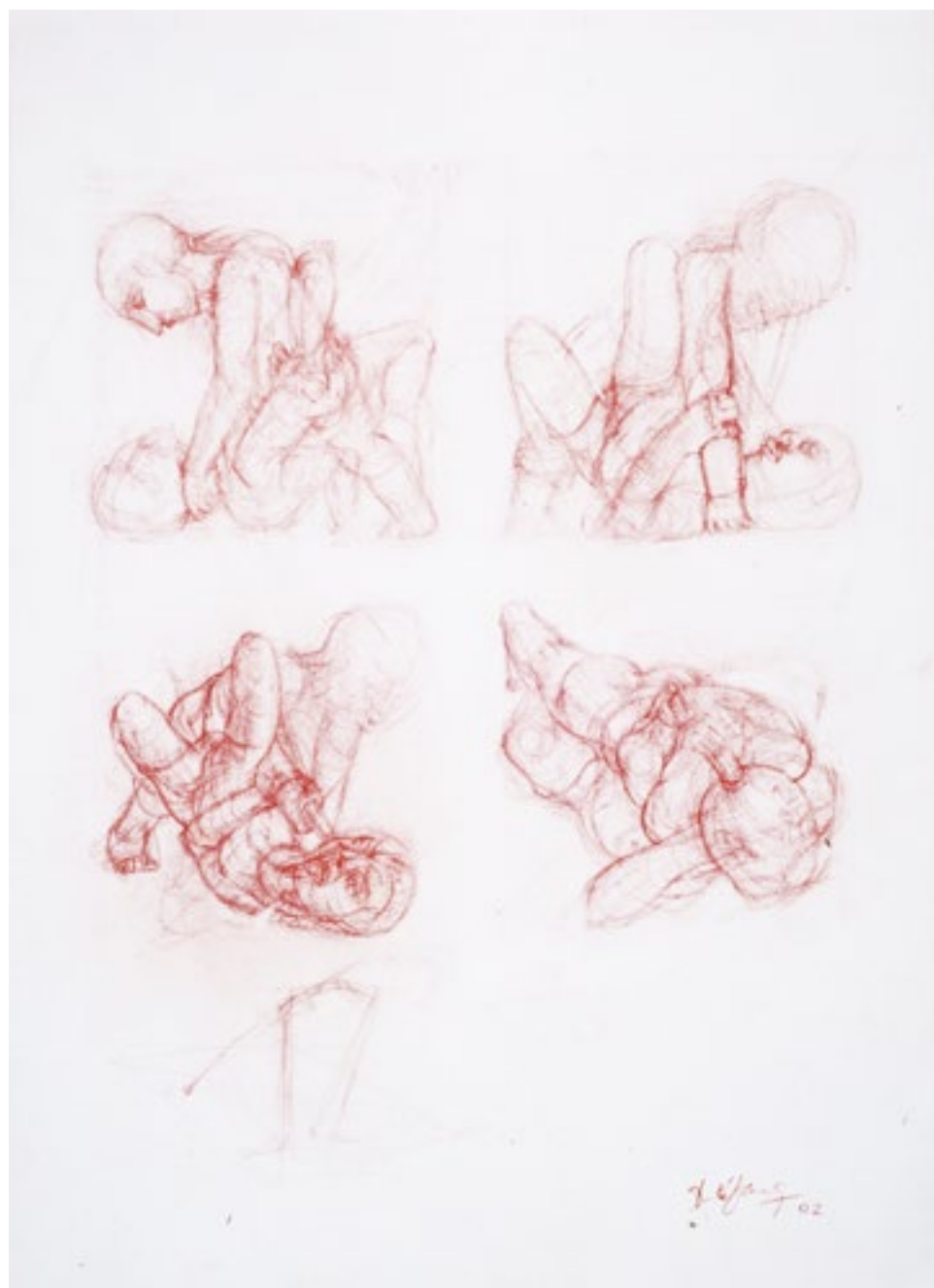
Pieter Bruegel
(1525-1530/1569)
Juegos de niños
1560
Óleo sobre tabla
118 × 161 cm
Colección Kunsthistorisches
Museum
Viena

Hacia finales de los años 90, la escultora mendocina Eliana Molinelli, por ese entonces vicedecana de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, adhirió a un proyecto de la ONU para promover en la población el intercambio de armas por entradas para eventos deportivos o por vales de comida. Eliana dio un paso más allá, y propuso a artistas escultores que transformaran las armas recogidas en obras de arte. Distéfano –entre los primeros convocados– explicó a Eliana que partir de una consigna dada no era su método de trabajo, y aunque recogió las armas que le correspondían, no participó directamente del proyecto. Tiempo después, hojeando un libro de Brueghel, se detuvo en *Kinderspelen* (1560), la pintura en la que el maestro flamenco, en una reflexión moral, despliega sobre el amplio espacio de una plaza de aldea la feliz algarabía de los juegos infantiles de la época. Distéfano recordó entonces la propuesta de Molinelli y realizó sus juegos de niños. Se trata, según sus palabras, de «lo contrario a la alegría», una mirada descarnada sobre la infancia argentina vapuleada, golpeada, abandonada a la droga o, en un gesto de violencia extrema, violada por el uso de las armas. Eliana Molinelli falleció en 2004. Distéfano había comenzado esta obra en 2003. La memoria de la pintura y el homenaje a su colega crepitan en las nueve piezas (una instalación) que conforman este trabajo.

MTC

Kinderspelen (en memoria de Eliana Molinelli)
2003/2006
Conjunto de nueve piezas con tres temas, cada uno repetido tres veces en blanco, negro y gris.
Poliéster reforzado, colado y materiales varios
87 × 78 × 87 cm
87 × 87 × 54 cm
87 × 94 × 62 cm
Colección particular





Estudio para *Kinderspelen*
2002
Sanguina sobre papel
28 x 20 cm
Colección Juan Carlos Distéfano









El camioncito de Dock Sud II

El paisaje devastado donde se instala El triunfo de la Muerte, de Brueghel, es una reflexión alrededor del sinsentido de la vida y la crueldad de los hombres. En esta pintura, a la izquierda, avanza una carreta repleta de cadáveres. En el camioncito de Distéfano se contraponen la belleza oscura de la muerte a los colores vibrantes de quienes van a morir: desde el blanco del que ya ha sido apresado por la guadaña hasta el azul del otro extremo, el propio Distéfano en uno de sus raros autorretratos.

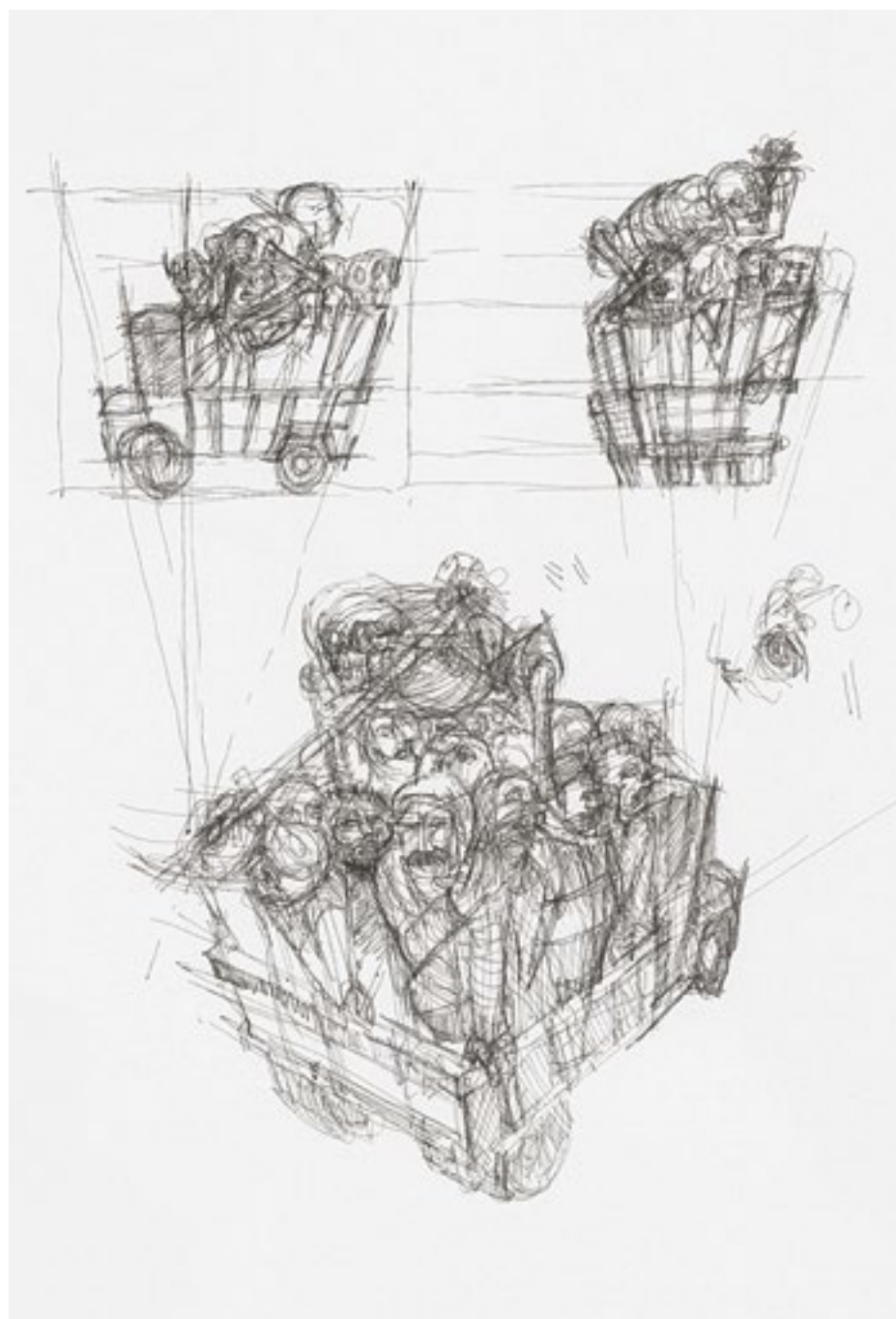
MTC



Pieter Brueghel
(1525-1530/1569)
El triunfo de la Muerte (detalle)
1562/1563
Óleo sobre tabla
117 × 162 cm
Colección Museo del Prado
Madrid

El camioncito de Dock Sud II
1996/1997
Poliéster reforzado
143 × 90 × 90 cm
Colección particular





Estudio para *El camioncito de Dock Sud*
1996
Tinta sobre papel
20 × 16 cm
Destino desconocido
(Obra no exhibida)







Ícaro I

El centro del paisaje de Brueghel está ocupado por el labrador y su arado. Una vista desde arriba de la colina hacia el mar permite percibir el pequeño fragmento de la caída de Ícaro, en la parte inferior derecha, entre la tierra y el barco.

Se trata de la primera obra realizada por Distéfano en la ciudad de Barcelona, donde el artista se estableció cuando su familia se vio obligada al exilio. Revelando sus partes íntimas, la desnudez obligada de Ícaro acentúa la humillación del quiebre de las alas y la pérdida de su plumaje. No fue sino mucho tiempo después cuando el artista pudo relacionar el sentido de esta obra con las ilusiones y esperanzas rotas para Latinoamérica, el golpe de Estado de 1976 en la Argentina y el dolor del destierro.

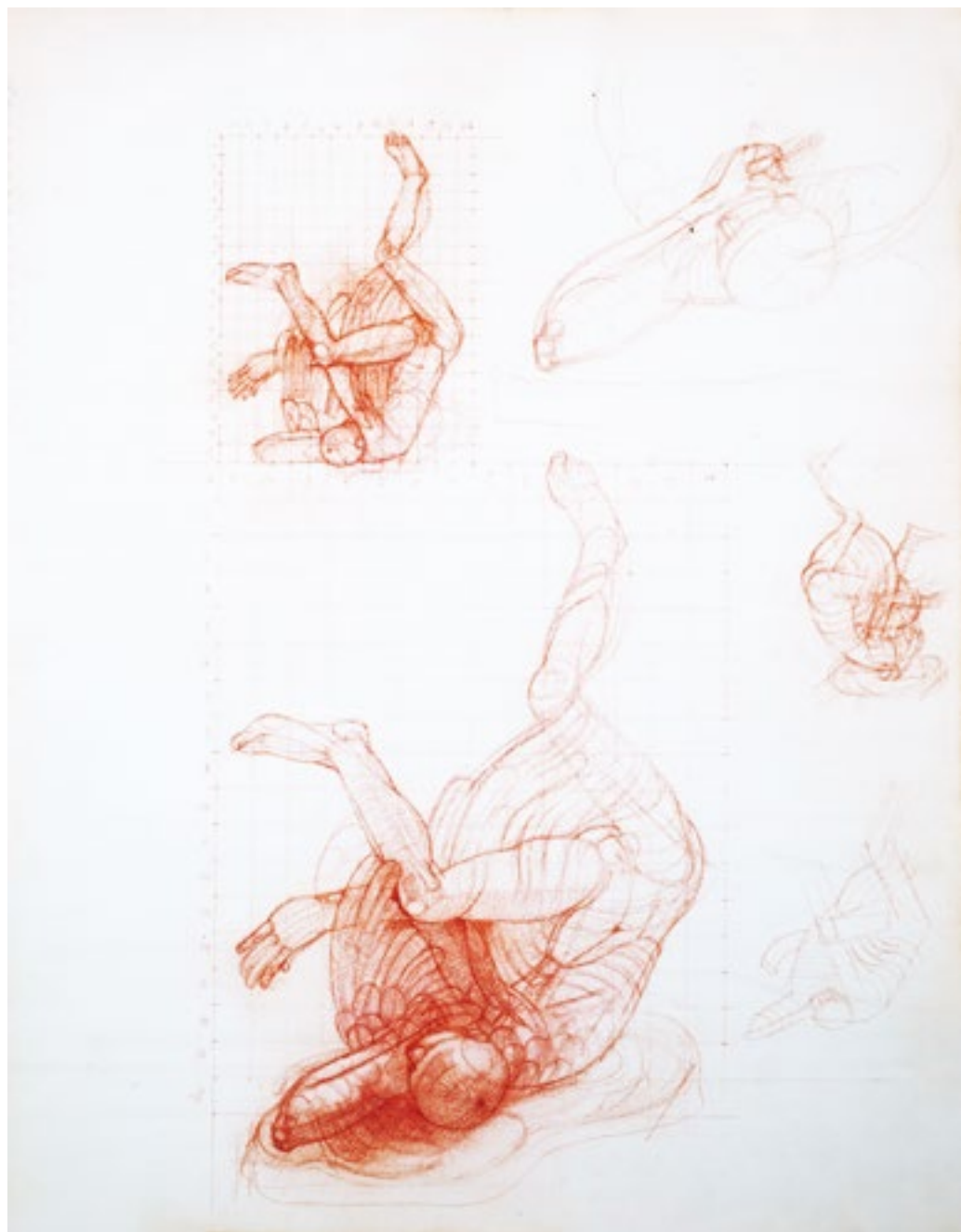
MTC



Pieter Brueghel
(1525-1530/1569)
Paisaje con la caída de Ícaro
(detalle)
1560
Óleo sobre tela
73,5 × 112 cm
Colección Rijksmuseum
Ámsterdam

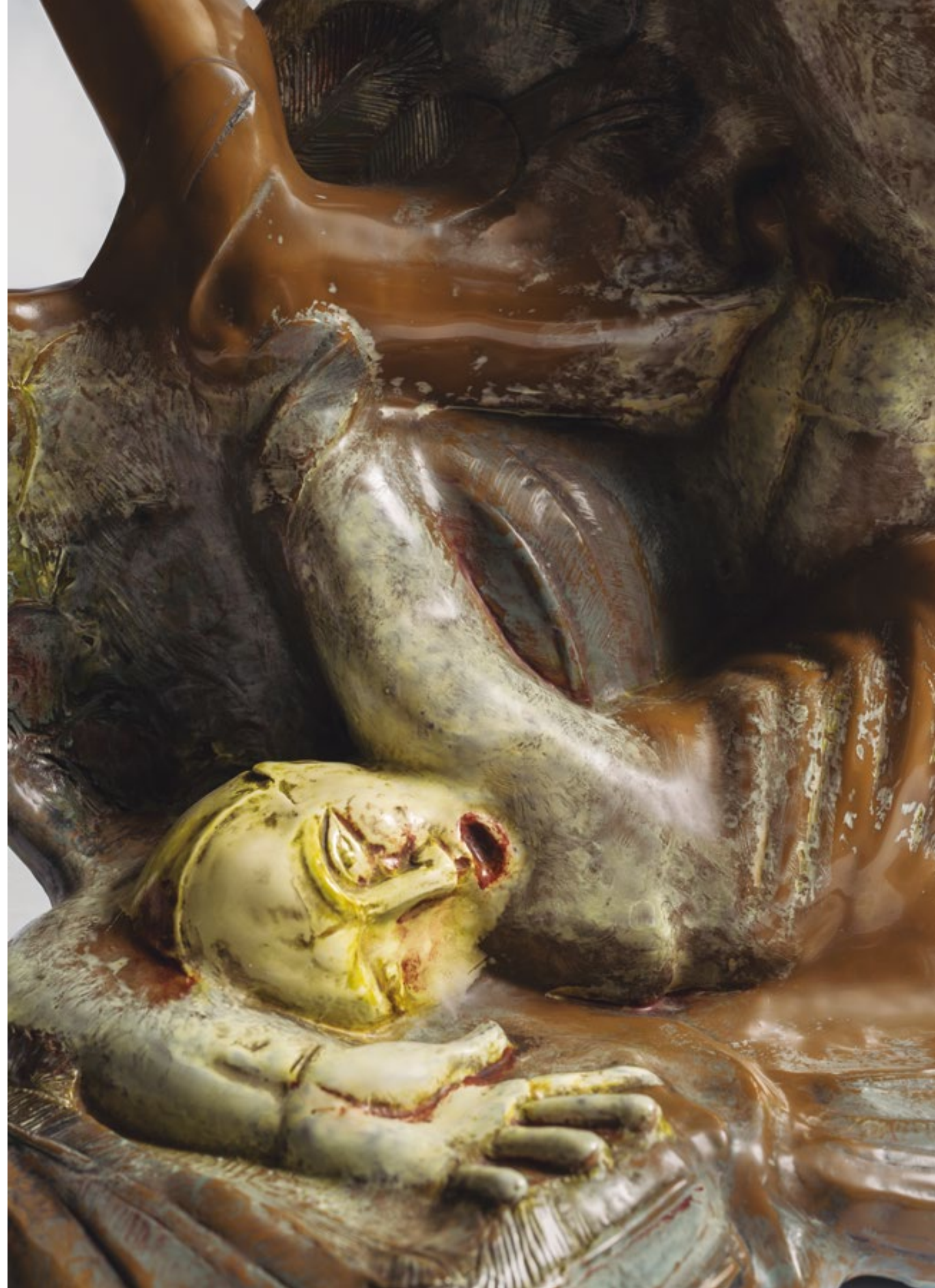
Ícaro I
1978
Poliéster reforzado
58 × 43 × 33 cm
Colección particular





Estudio para *Ícaro*
 1978
 Sanguina, acuarela y lápiz sobre papel
 34,5 × 27,5 cm
 Colección Juan Carlos Distéfano





Salto

Como un eco prolongado de la caída de Ícaro, estas tres obras –Salto, aquí reproducida; Mirando pasar y Persona, en las páginas siguientes– se elevan en inestable levedad. Tres figuras que parecen interrogarse sobre los riesgos o las derrotas. La materialidad de las obras le permite al artista acceder al resultado buscado: el peso del poliéster reforzado para las figuras, el colado de poliéster para las transparencias y el sostén de los cuerpos. En el caso de Persona, la figura fue realizada en Barcelona y la colada en Buenos Aires. Brueghel, Grünewald, Signorelli o los cristos del románico catalán le permiten a Distéfano escrutar formas para aquello que quiere decir.

MTC



Pieter Brueghel
(1525-1530/1569)
Juegos de niños (detalle)
1560
Óleo sobre tabla
118 × 161 cm
Colección Kunsthistorisches
Museum
Viena



Salto
1979
Poliéster reforzado y colado
58 × 58 × 24 cm
Colección particular



Estudio para *Salto*
 1978
 Sanguina, acuarela y lápiz sobre papel
 34,5 × 27,5 cm
 Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Salto*
1978
Sanguina, acuarela y lápiz sobre papel
34,5 × 27,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano

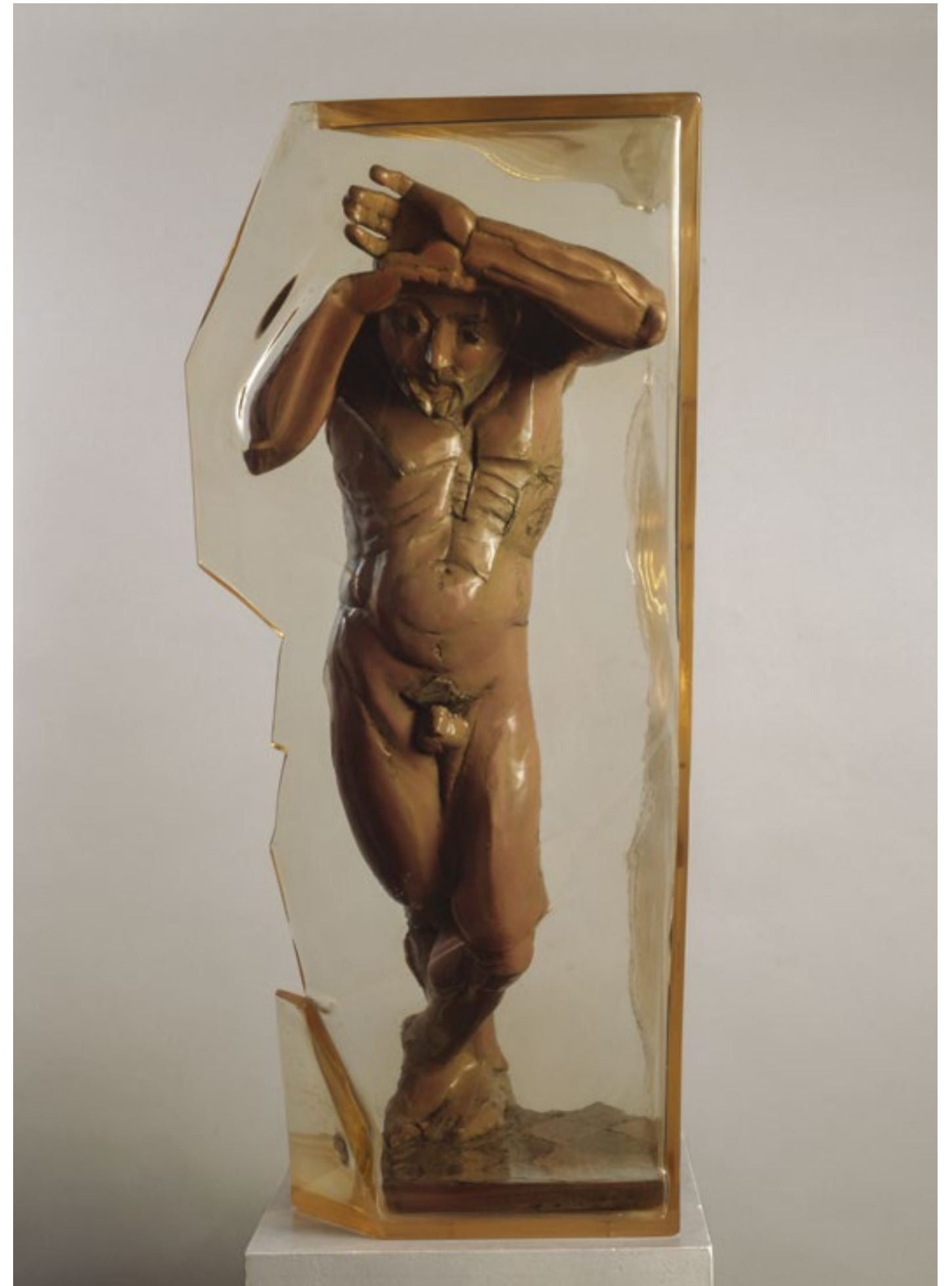


Mirando pasar



Luca Signorelli (1441/1485)
La flagelación (detalle)
 1482/1485
 Óleo sobre tela
 84 × 60 cm
 Colección Pinacoteca di Brera
 Milán

Mirando pasar
 1980
 Poliéster reforzado y colado
 68 × 46 × 26,5 cm
 Colección Juan y Tiny Cambiaso





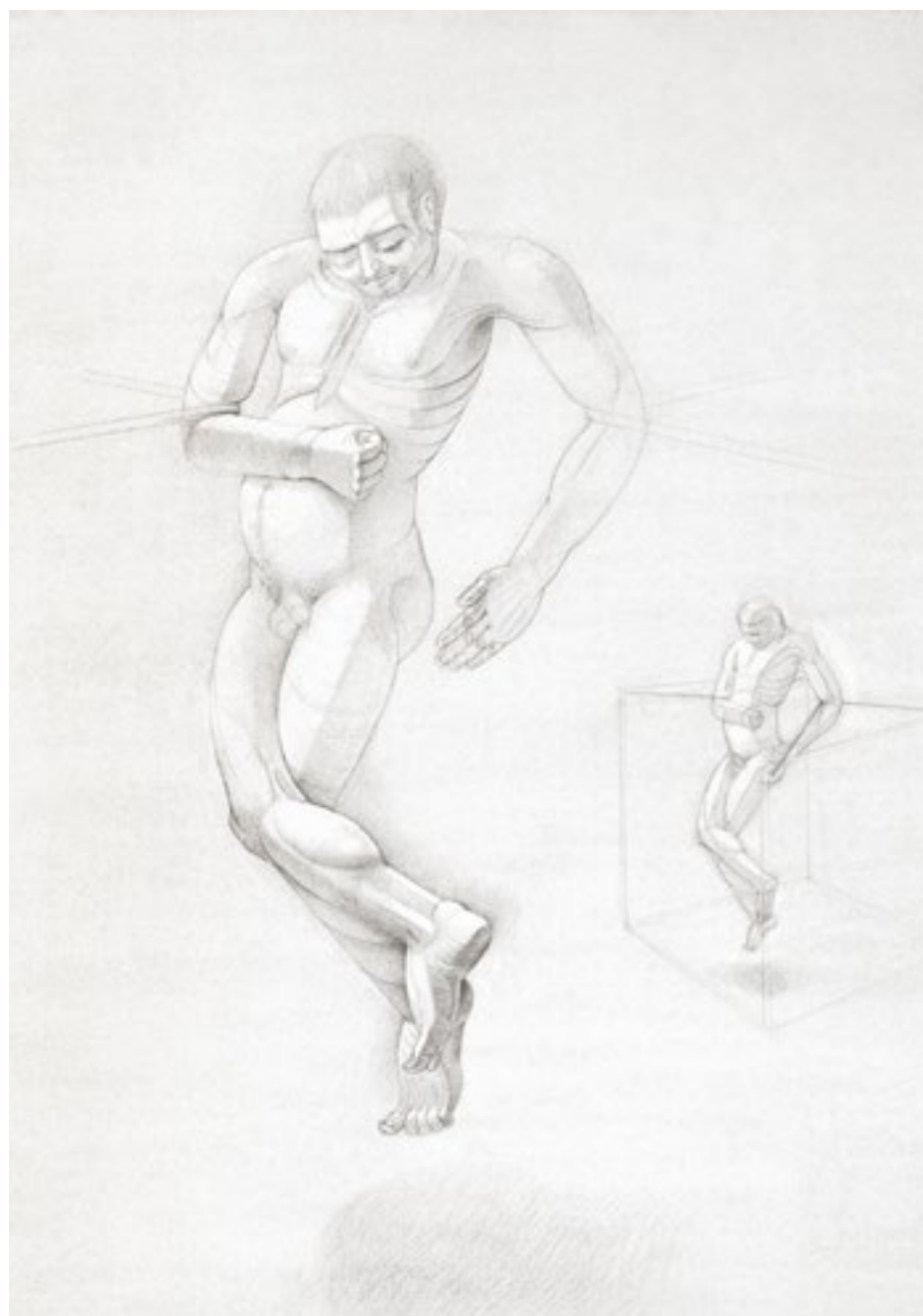
Persona. Homenaje a Cataluña



Maestro de Tahull
*Ábside de San Clemente
 de Tahull*
 1133
 Fresco
 620 × 360 × 180 cm
 Museo Nacional de Arte
 de Cataluña
 Barcelona



Persona. Homenaje a Cataluña
 1979/1980
 Poliéster reforzado y colado
 118 × 59 × 50 cm
 Colección particular



Estudio para *Persona*
1979
Punta de plata y acrílico sobre papel
43 × 33 cm
Destino desconocido
(Obra no exhibida)





Portadora de la palabra



Kore del Peplō
530 a. C.
Escultura griega arcaica
Colección Museo
de la Acrópolis
Atenas

De las obras reunidas en esta exposición, Portadora de la palabra es, quizás, la que apela a una memoria más difusa. Admonitoria, con su mano alzada y atesorando contra su pecho la Summa de Santo Tomás, la figura evoca las estatuas de Gudea de los sumerios o las korai de la escultura griega arcaica, con sus rastros de color que la aproximan más a Distéfano por su interés en este tema. Mientras que la koré era ofrecida a los dioses, la Portadora retiene en su cuerpo todos los dolores del mundo: los campos de concentración nazis, el genocidio armenio, las torturas (y torturadores latinoamericanos) o los desastres económicos. Con la introducción de materiales reales (que intervienen confiriendo matices y transparencias en el color), el artista la hace responsable de la memoria y su pregonera.

MTC

Portadora de la palabra (díptico)
2005/2006
Poliéster reforzado y materiales varios
177 × 58 × 47 cm y 17 × 67 × 53 cm
Colección particular





Estudio para *Portadora de la palabra*
2003
Sanguina sobre papel
29 × 21 cm
Destino desconocido
(Obra no exhibida)





Procedimiento

La figura contorsionada de *Procedimiento* refiere a la obra de Pietro Lorenzetti, que Distéfano conoció en la Basílica de San Francisco de Asís durante su primer viaje a Italia. Fue expuesta por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1972, como parte de la muestra *El desnudo. Siglos XIX y XX*. Samuel Oliver y Daniel Martínez, organizadores de la exposición, le dieron el nombre de *Figura acostada*, probablemente para eludir la posible censura de la época. El cuerpo contraído alude a los espasmos producidos por la práctica de la tortura con picana eléctrica, ejercida por los represores del gobierno militar que se instaló en la Argentina en 1966. Desprovista de atributos religiosos, *Procedimiento* se suma a la genealogía de cristos laicos iniciada en la Revolución Francesa, imagen también recurrente en el arte de los años 60 y 70 en Latinoamérica.

MTC

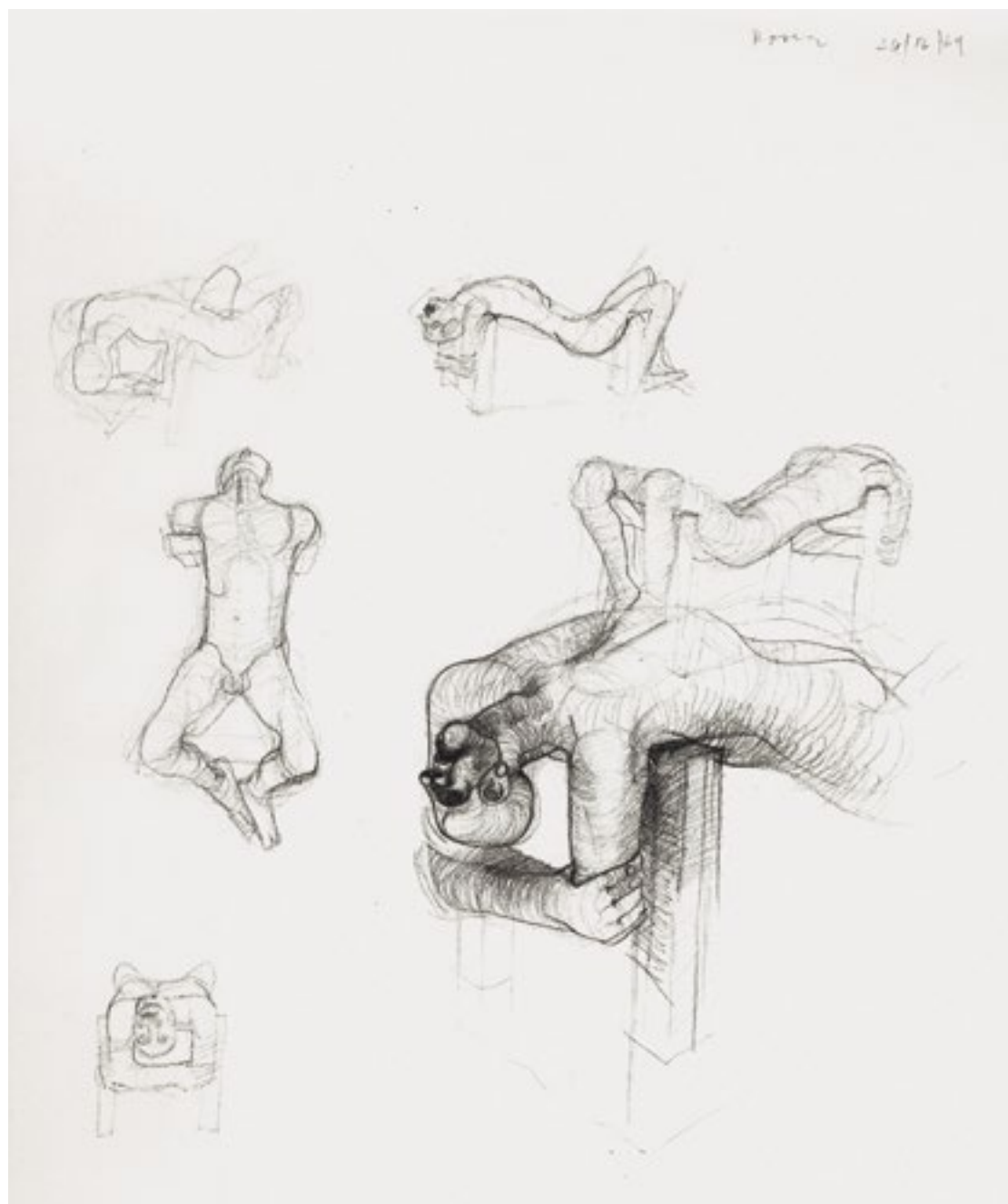


Pietro Lorenzetti (1280/1348)
Descendimiento de la cruz
(detalle)
1329
Fresco
Basilica Inferiore
di San Francesco
d'Assisi

Procedimiento
1972
Poliéster reforzado
36,5 × 26,5 × 80 cm
Colección particular







Estudio para *Procedimiento*
1972
Grafito sobre papel
34 x 27 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Flotante II



El Greco (1541/1614)
San Sebastián
 1610/1614
 Óleo sobre tela
 201,5 × 111,5 cm
 Colección Museo del Prado
 Madrid

Es durante su estancia en Barcelona cuando Distéfano lee en la prensa sobre la práctica de los torturadores argentinos de arrojar los cuerpos de los perseguidos políticos, maniatados, algunos con peso en los pies, al Río de la Plata. Ya en Buenos Aires, realiza *Flotante*, pensada para un proyecto en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. La figura maniatada refiere al San Sebastián del Greco. Se desconocen los motivos por los cuales el cuadro original fue cortado, pero, en 1987, la parte inferior de la obra fue comprada por el Museo del Prado, que ya poseía la parte superior. El mismo año en que Distéfano recuperaba aquella imagen, y en que, en la Argentina, estaban siendo juzgadas las violaciones a los derechos humanos producidas entre 1976 y 1983. La línea ascendente del cuerpo que puja por flotar y los colores utilizados aluden, como en el Greco, a los cuerpos que sufrieron martirio.

MTC

Flotante II
 1988
 Poliéster reforzado
 124 × 72 × 41 cm
 Colección Andrea Distéfano





Estudio para *Flotante II*
1988
Tinta sobre papel
25 × 35 cm
Colección particular
(Obra no exhibida)







*La Urpila en Buenos Aires.
Homenaje a Gómez Cornet*



Ramón Gómez Cornet
(1898/1964)
La Urpila
1946
Óleo sobre tela
130 x 89 cm
Inventario número 6697
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Con *El chico de La Boca*. Homenaje a Cúnsolo (2007), Solitario/solidario. Homenaje a Lacámara (2010-2012), Emma Traviesa. Homenaje a Spilimbergo (2015) y Cosmè Tura en los pagos de Don Enrique (2019), *La Urpila en Buenos Aires*. Homenaje a Gómez Cornet forma parte de la serie de obras dedicadas a los artistas argentinos –pintores– admirados por Distéfano. Un núcleo severo (de Spilimbergo, las estampas más duras), laborioso, lo que llamaríamos pintores para pintores. Cada una de las obras refiere a otra muy precisa de los homenajeados. Esta exposición tiene el privilegio de poder mostrar al mismo tiempo *La Urpila*, de Ramón Gómez Cornet, que pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. El color en la escultura de Distéfano alude, sin duda alguna, a esta pintura. A su vez, en un recurso contemporáneo, presente también en otras obras de esta exhibición, utiliza el color para exaltar aquello que los escultores ocultaban, como el caso de los cortes por el taselado del molde, antes de su pasaje al poliéster, y visibles aquí, en el cuerpo de *La Urpila*. En la base, las transparencias de la colada del material permiten ver las monedas, vencidas, de una vieja alcancía familiar, una alusión, ahora, a los ciclos y depreciaciones de la moneda argentina.

MTC

*La Urpila en Buenos Aires.
Homenaje a Gómez Cornet*
2009/2010
Poliéster reforzado y materiales varios
110 x 110 x 60 cm
Colección particular





Estudio para *La Urpila en Buenos Aires*
2008
Sanguina sobre papel
29,5 × 21 cm
Colección Juan Carlos Distéfano







*Solitario/solidario.
Homenaje a Lacámara*



Fortunato Lacámara
(1887/1951)
Rincón espiritual
ca. 1946
Óleo
78 × 56,5 cm
Colección Museo Benito
Quinquela Martín
Buenos Aires

*Solitario/solidario.
Homenaje a Lacámara*
2010/2012
Poliéster reforzado, colado
y materiales varios
190 × 72 × 72 cm
Colección particular
(Obra no exhibida)





Hasta cierto punto I

Hemos señalado la atracción de Distéfano por la historia del arte lejana: la Edad Media o el Renacimiento centroeuropeo. De la modernidad, salvo los artistas argentinos, solo Goya y Vincent van Gogh aparecen como referencia directa en su producción. El expresionismo agudo, el color vibrante y el sufrimiento personal del holandés son, quizás, los que conmovieron a Distéfano, a tal punto que volvió a él con varios años de diferencia. En *Florero roto* en 1890, el zigzag azul reenvía también a un retrato de Van Gogh realizado por Paul Gauguin. La materialidad de las obras responde a las intenciones del artista: desde el tratamiento de las esterillas de la silla replicadas en el cuerpo, y el volumen singular y tortuoso de los girasoles, hasta la transparencia del agua derramada (un tema, el del agua en la escultura, que retomará también en *La necesidad del arco iris*). Nos interesa destacar la búsqueda de volumen en el plano de la hoja de los estudios para *Florero roto* en 1890.

MTC



Vincent van Gogh (1853/1890)
La silla
1888
Óleo sobre tela
91,8 × 73 cm
Colección National Gallery
Londres

Hasta cierto punto I
1985
Poliéster reforzado
61 × 48 × 30 cm
Colección Jorge y Marion Helft







Estudio para *Hasta cierto punto*
1985
Sanguina, punta de plata y acrílico sobre papel
37,5 × 30 cm
Colección Juan Carlos Distéfano
(Obra no exhibida)

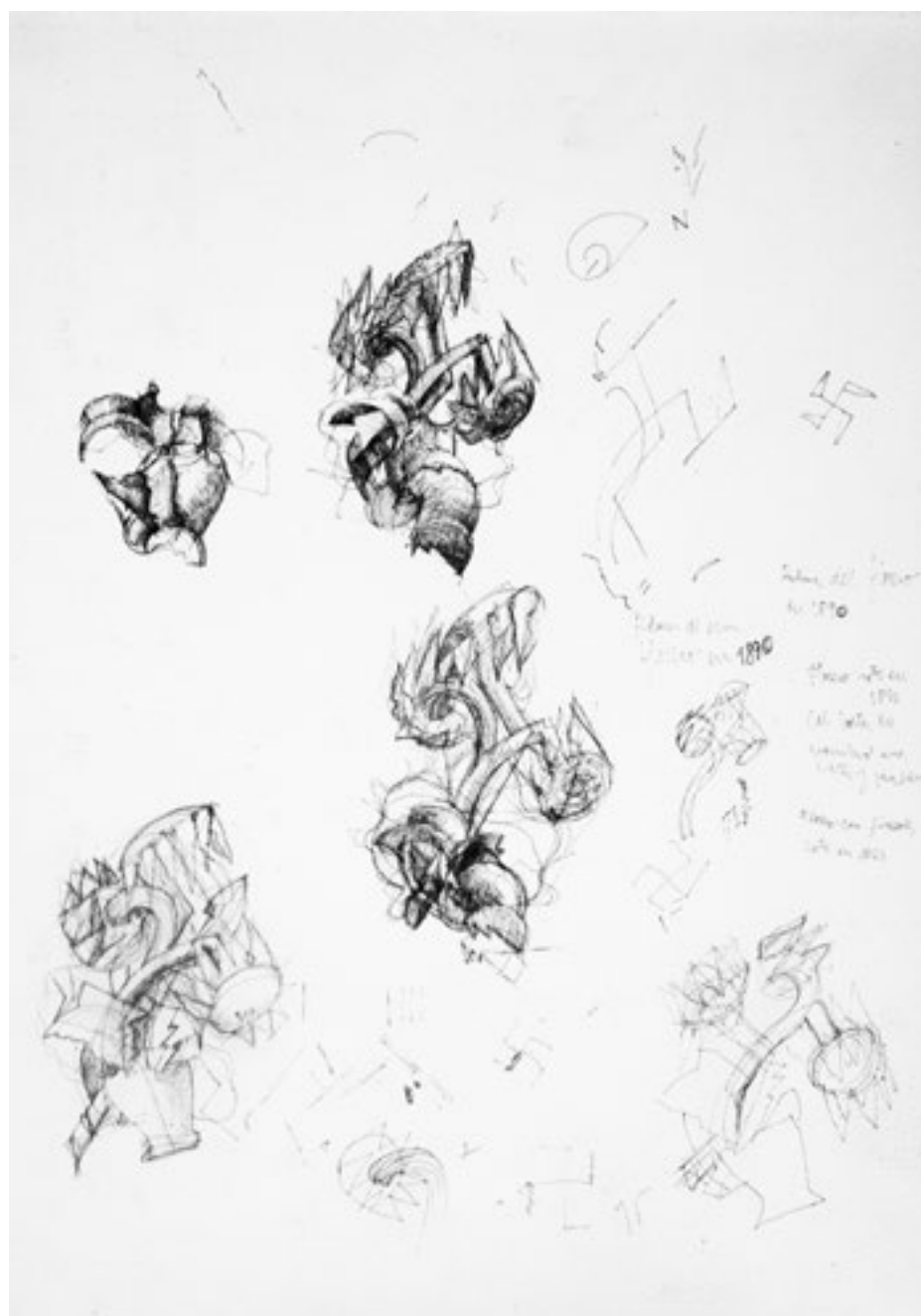
Florero roto en 1890



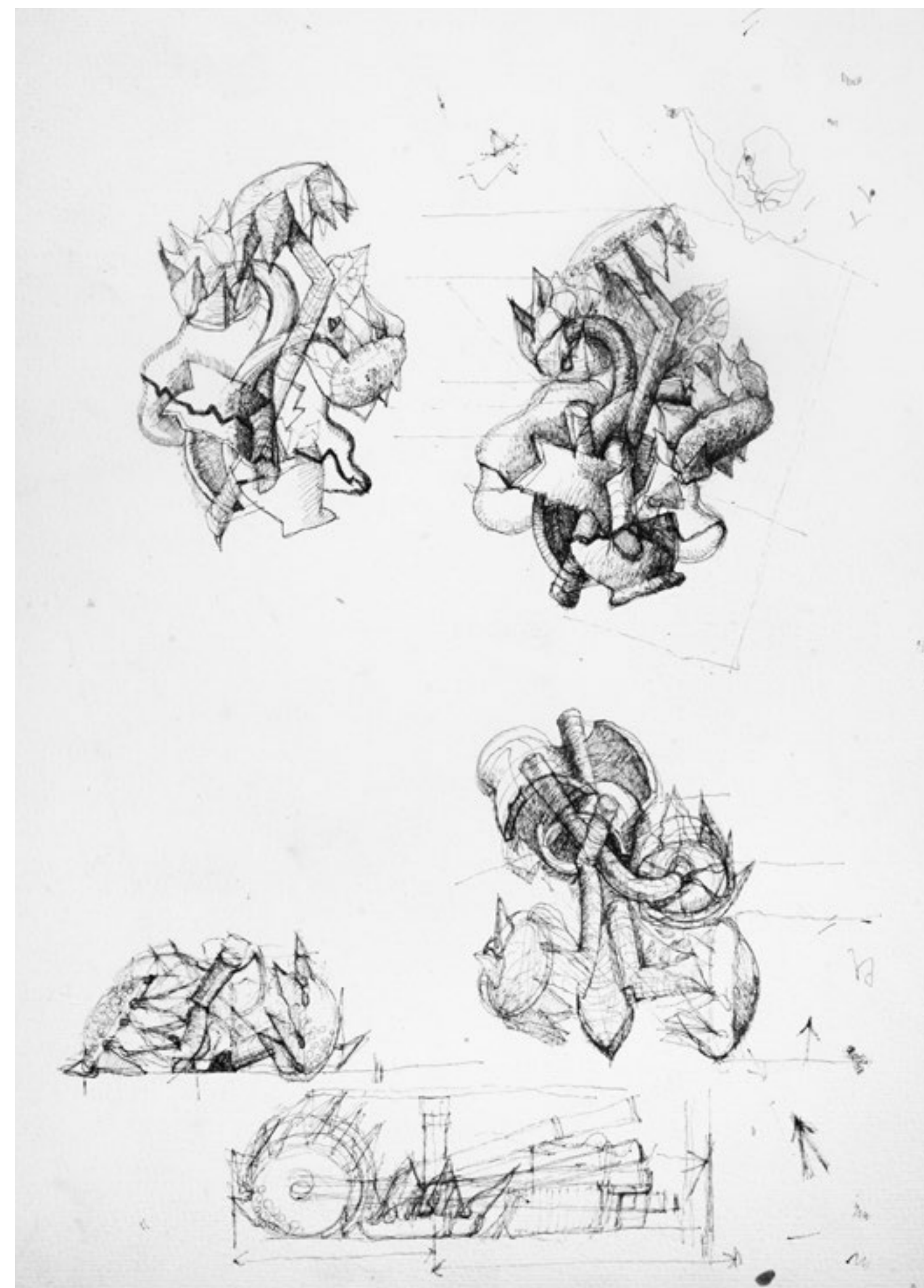
Vincent van Gogh (1853/1890)
Los girasoles
 1888
 Óleo sobre tela
 92,1 × 72 cm
 Colección National Gallery
 Londres

Florero roto en 1890
 1988/1989
 Poliéster reforzado y colado
 32 × 103 × 77 cm
 Colección particular





Estudio para *Florero roto en 1890*
1988/1989
Tinta sobre papel
29 x 22 cm cada uno
Colección Juan Carlos Distéfano



*Emma traviesa.
Homenaje a Spilimbergo*



Lino Enea Spilimbergo
(1896/1964)
Breve historia de Emma XII
1936/1937
Monocopia
47 × 27,5 cm
Colección particular

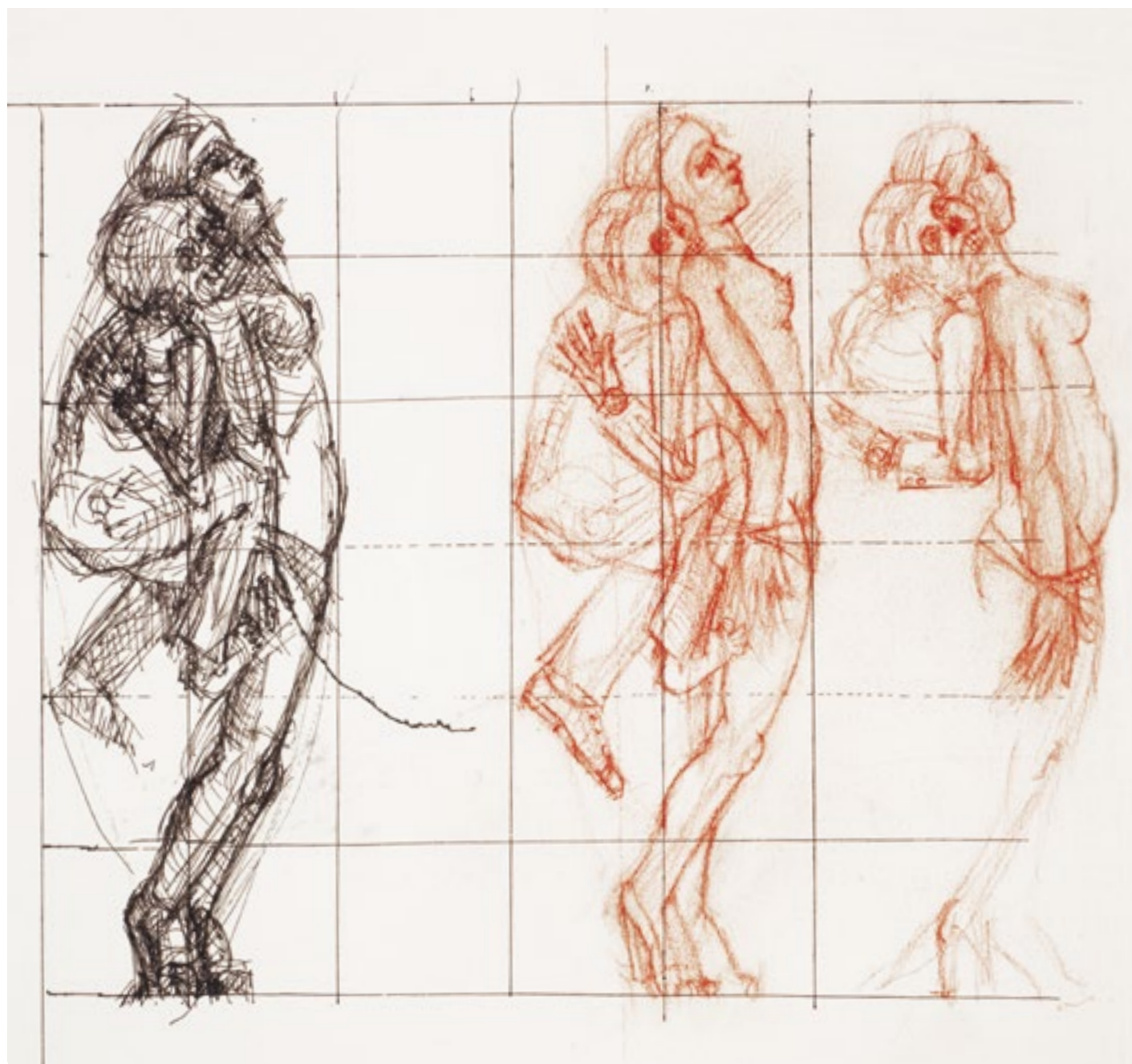
En distintas oportunidades hemos mencionado las permanentes intervenciones de la obra de Distéfano sobre cuestiones de la memoria entretejidas en múltiples sentidos. En el caso de ambas Emmas, se trata, en primer lugar, de la historia del arte italiano –Signorelli–, que aparece en la pose quebrada y ofe-
rente de Emma, pero también en el piso de damero del Renacimiento y la recuperación de este detalle emprendida por Lino Enea Spilimbergo. Este declara-
do homenaje de Distéfano al maestro argentino pone en primer plano, además, la serie de mono-
copias de la Breve historia de Emma realizada por aquel. Con la exhibición de las dos Emmas, se eviden-
cia otro aspecto de la práctica de Distéfano: el tratamiento en blanco y negro en diferentes versiones de sus obras, un recurso utilizado también en los Kinderspelen. Si en Las tres sombras –tres figuras exactamente iguales– Auguste Rodin lograba hacer-
las diferentes con una leve modificación en la ubica-
ción de las esculturas, aquí es el trabajo de blancos y negros el que logra hacer de cada una de las Emmas una obra única.

MTC

*Emma traviesa.
Homenaje a Lino Enea Spilimbergo*
2015
(versión blanca)
Poliéster reforzado y materiales varios
186 × 31 × 31 cm
Inventario número 13074
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

*Emma traviesa.
Homenaje a Lino Enea Spilimbergo*
2015
(versión negra)
Poliéster reforzado y materiales varios
186 × 31 × 31 cm
Colección particular





Estudio para *Emma traviesa*
 2014/2015
 Tinta y sanguina sobre papel
 19,5 × 19,5 cm
 Inventario número 13079
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes





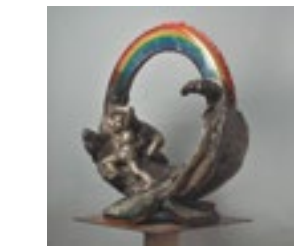








Obras en exhibición



La necesidad del arco iris
2020/2022
Poliéster reforzado y colado
82 × 82 × 60 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Di doman non c' è certezza II
1993
Resina epoxi
64 × 101 × 65 cm
Inventario 9811
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



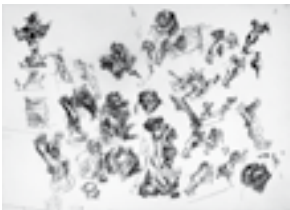
Estudio para *Kinderspelen*
2002
Sanguina sobre papel
28 × 20 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Salto*
1978
Sanguina, acuarela y lápiz
sobre papel
34,5 × 27,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *La necesidad del arco iris*
2019
Tinta china sobre papel
27,5 × 11,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Di doman non c' è certezza*
1993
Tinta sobre papel
32 × 23 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



El camioncito de Dock Sud II
1996/1997
Poliéster reforzado
143 × 90 × 90 cm
Colección particular



Estudio para *Salto*
1978
Sanguina, acuarela y lápiz
sobre papel
34,5 × 27,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *La necesidad del arco iris*
2019
Tinta china sobre papel
27,5 × 11,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Caníbal II
1992
Poliéster reforzado
60 × 60 × 44 cm
Colección particular



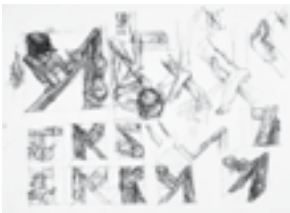
Ícaro I
1978
Poliéster reforzado
58 × 43 × 33 cm
Colección particular



Mirando pasar
1980
Poliéster reforzado y colado
68 × 46 × 26,5 cm
Colección Juan y Tiny Cambiaso



Cosmè Tura en los pagos de Don Enrique. Homenaje a PolICASTRO
2019
Poliéster reforzado y colado
61 × 61 × 61 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Caníbal*
1992
Tinta sobre papel
32,5 × 23 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Ícaro*
1978
Sanguina, acuarela y lápiz sobre papel
34,5 × 27,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Mirando pasar*
1980
Sanguina sobre papel
35 × 26 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Camino negro II
1992
Poliéster reforzado
33,5 × 111,5 × 41,5 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Kinderspelen (en memoria de Eliana Molinelli)
2003/2006
Conjunto de nueve piezas con tres temas, cada uno repetido tres veces en blanco, negro y gris. Poliéster reforzado, colado y materiales varios
87 × 78 × 87 cm
87 × 87 × 54 cm
87 × 94 × 62 cm
Colección particular



Salto
1979
Poliéster reforzado y colado
58 × 58 × 24 cm
Colección particular



Persona. Homenaje a Cataluña
1979/1980
Poliéster reforzado y colado
118 × 59 × 50 cm
Colección particular



Portadora de la palabra (diptico)
2005/2006
Poliéster reforzado
y materiales varios
177 × 58 × 47 cm y
17 × 67 × 53 cm
Colección particular



Procedimiento
1972
Poliéster reforzado
36,5 × 26,5 × 80 cm
Colección particular



Estudio para *Procedimiento*
1972
Lápiz sobre papel
34 × 27 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Flotante II
1988
Poliéster reforzado
124 × 72 × 41 cm
Colección Andrea Distéfano



La Urpila en Buenos Aires.
Homenaje a Gómez Cornet
2009/2010
Poliéster reforzado
y materiales varios
110 × 110 × 60 cm
Colección particular



Estudio para *La Urpila en*
Buenos Aires
2009
Tinta sobre papel
29,5 × 21 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Hasta cierto punto I
1985
Poliéster reforzado
61 × 48 × 30 cm
Colección Jorge y Marion Helft



Florero roto en 1890
1988/1989
Poliéster reforzado y colado
32 × 103 × 77 cm
Colección particular



Estudio para *Florero roto en 1890*
1988/1989
Tinta sobre papel
29 × 22 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Estudio para *Florero roto en 1890*
1988/1989
Tinta sobre papel
29 × 22 cm
Colección Juan Carlos Distéfano



Emma traviesa.
Homenaje a Lino Enea
Spilimbergo, 2015
Poliéster reforzado
y materiales varios
186 × 31 × 31 cm
Inventario número 13074
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Emma traviesa.
Homenaje a Lino Enea
Spilimbergo
2015
Poliéster reforzado
y materiales varios
186 × 31 × 31 cm
Colección particular



Estudio para *Emma traviesa*
2014/2015
Tinta sobre papel
19,5 × 19,5 cm
Inventario número 13079
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Estudio para *Emma traviesa*
2014/2015
Tinta sobre papel
19,5 × 19,5 cm
Inventario número 13075
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Estudio para *Emma traviesa*
2014/2015
Tinta y sanguina sobre papel
19,5 × 19,5 cm
Inventario número 13076
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Estudio para *Emma traviesa*
2014/2015
Sanguina sobre papel
19,5 × 19,5 cm
Inventario número 13077
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Estudio para *Emma traviesa*
2014/2015
Sanguina sobre papel
19,5 × 19,5 cm
Inventario número 13078
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Ramón Gómez Cornet
La Urpila
1946
Óleo sobre tela
130 × 89 cm
Inventario número 6697
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

Juan Carlos Distéfano

Síntesis biográfica¹

Juan Carlos Distéfano nace en Villa Celina, Provincia de Buenos Aires, el 29 de agosto de 1933. Es hijo de Laura Vicente, argentina, y Julio Distéfano, italiano. A los nueve años, con Ángel Podestá, un vecino pintor de Tapiales, recibe los primeros rudimentos de pintura. En 1947, ingresa en la Escuela Industrial N° 9, donde estudia Diseño Gráfico. Entre sus maestros están Luis Barragán, Vicente Forte y José Manuel Moraña. Egresa en 1951 y se emplea como asesor gráfico en la Compañía General Fabril Financiera. En 1952, ingresa en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, donde tiene como profesores a Gramajo Gutiérrez, Aurelio Macchi y Onofre Pacenza, entre otros. Se casa con la escritora Griselda Gambaro en 1955, y emprenden juntos un viaje a Italia. A su regreso, luego de realizar distintos trabajos, se desempeña como diseña-dor gráfico.

Como consecuencia de su participación en un concurso de afiches de la empresa Siam Di Tella, entra en contacto con Guido Di Tella. Cuando en 1960 el Instituto Di Tella inicia sus actividades, Distéfano es convocado para hacerse cargo de su imagen gráfica; organiza entonces el departamento de diseño gráfico, al que se irán incorporando, sucesivamente, Humberto Rivas, Juan Andralis, Rubén Fontana, Roberto Alvarado, Norberto Coppola y Carlos Soler. En 1961, nace su hija Andrea. Realiza, en 1964, su primera muestra individual en la galería Riobóo-Nueva, donde exhibe pinturas. Nace su hijo Lucas en 1965. En agosto de 1966, expone en la galería Rubbers y, en octubre, obras de esa muestra son enviadas a la III Bienal Americana de Arte (IKA), en Córdoba.

En 1967, un jurado formado por Samuel Paz, Hugo Parpagnoli y Fermín Fèvre lo selecciona, junto con Emilio Renart y David Lamelas, para integrar el envío argentino a la IX Bienal de San

Pablo. Julio Le Parc concurre como invitado al evento. Ese mismo año, Distéfano participa en la muestra colectiva *El surrealismo en Argentina*, organizada por Aldo Pellegrini, que se lleva a cabo en el Instituto Di Tella.

En 1969, obtiene la beca Francisco Romero, otorgada por la Embajada de Italia y el Fondo Nacional de las Artes. Con dicha beca viaja con su familia a Roma, ciudad en la que reside durante un año, entre 1969 y 1970. A su regreso, se produce el cierre del Instituto Di Tella. Abre un estudio de diseño gráfico con Rubén Fontana. En 1973, su obra *El mudo* pasa a formar parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

En 1976, realiza su primera muestra de escultura en la galería Arte Múltiple. Ese mismo año, la dictadura militar argentina prohíbe y secuestra la edición de *Ganarse la muerte*, novela de su esposa, Griselda Gambaro. Por razones de seguridad, Distéfano se traslada con su familia a Barcelona. Regresa al país en 1980 y presenta en la galería Jacques Martínez la obra que produjo en España.

En 1987, expone en la Galería del Retiro. Luego, en 1991, se organiza una exposición antológica de su producción en la Fundación San Telmo y, paralelamente, una muestra individual en la galería Ruth Benzacar. Este mismo año, se publica el libro *Distéfano*, escrito por Elba Pérez. El Museo Nacional de Bellas Artes, en 1998, con curaduría de Marta Nanni, exhibe una retrospec-tiva de su obra.

En el último tiempo, ha sido convocado para importantes muestras colectivas en el ámbito nacional e internacional. Algunas de ellas son *Otro mirar*, en el museo de Santa Mónica, Barcelona (1997); *Cantos paralelos*. *La parodia*

plástica en el arte argentino contemporáneo, en el Jack S. Blanton Museum of Art de la Universidad de Austin, Texas (1999); *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2000-2001); *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America, 1920-1970*, en The Museum of Fine Arts, Houston, (2004); *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE (2006), y *Desplazamientos. Entre la escultura y la instalación*, en el Espacio Casa de la Cultura de Buenos Aires (2007). Entre marzo y abril de 2010, presenta una exposición antoló-gica, *Distéfano Interior*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén (MNBA) y, ese mismo año, *Juan Carlos Distéfano. Obras 1958-2010*, en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE. En 2012, realiza *Juan Carlos Distéfano. Obras 1956-2012* en el Museo Provincial de Bellas Artes «Timoteo E. Navarro», Tucumán.

En 2014, Distéfano es elegido para representar a la Argentina en la 56ª Bienal de Venecia (2015). Entre mayo y julio de 2022, se realiza *Juan Carlos Distéfano. La memoria residual* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

MTC

^[1] La bibliografía referida a Juan Carlos Distéfano incluye, centralmente, el libro *Distéfano*, de Elba Pérez (edición de Banco Tornquist-Crédit Lyonnais, 1991); el catálogo editado por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1998; el *dossier Juan Carlos Distéfano*, del Centro Virtual de Arte Argentino del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, realizado por Adriana Lauría y Enrique Llambías en 2008; el volumen *Distéfano. Obras 1958-2012* (Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014), y los diferentes textos de catálogos de muestras individuales y colectivas. Numerosos críticos y comentaristas de arte, entre ellos, Ana Battistozzi, Miguel Briante, Albino Dieguez Videla, Fabián Lebenglik, Jorge y Laura Feinsilber, Alberto Giudici, Ricardo Martín-Crosa, Hugo Monzón, Bengt Oldenburg, Aldo Pellegrini, Rosa María Ravera, Jorge Romero Brest, Judith Savloff, Nelly Schnaith, Osvaldo Svanascini, Marta Vasallo y Victoria Verlichak, se han referido a su obra en diferentes medios periodísticos y catálogos.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Archivo Museo
Benito Quinquela Martín



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Diego Delso.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.



Wikimedia Commons
Licencia Creative Commons CCo.
Fotografía intervenida.

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
María Teresa Constantin

Diseño de montaje
Equipo del Museo Nacional de Bellas Artes,
María Teresa Constantin
y Gabriela Vicente Irrazábal

Diseño Gráfico
Fontana Diseño
Zalma Jalluf & Rubén Fontana

Maquetación
Fernando Pujolá
Isabel Peña Guzmán

Edición y corrección de textos
María Verna

Gestión documental
Carolina Jozami

Impresión
Akian Gráfica Editora S.A.

Fotografías
Lucas Distéfano: pp. 37, 39, 40-41, 42, 43, 44, 45 /
47, 48, 49, 50-51, 52, 53 / 55, 56, 57, 58-59 / 67, 69 /
71, 73, 74, 75, 76, 77, 78-79 / 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87 / 101, 102 / 105, 106, 107, 108 / 111, 112, 113, 114,
115, 116-117 / 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131 / 133,
135, 136-137, 138, 139 / 141, 142, 143 / 145, 146,
147, 148, 149 / 151 / 155, 157, 158, 159, 160.
Lucas Distéfano & Daniel Kiblisky: pp. 62-63,
64-65.
Pablo Messil: pp. 89, 91, 92, 93 / 103 / 109 / 161,
162, 163, 164, 165, 166-167.
Humberto Rivas: pp. 119, 120-121, 122, 123.
Enrique Cervera: pp. 94, 96, 99.
Matías Iesari: pp. 13, 14-15, 16-17, 18-19.
Museo Nacional de Bellas Artes: pp. 38 / 61 / 68 /
72 / 90 / 97, 98 / 132 / 134 / 152, 153 / 156.

El Museo Nacional de Bellas Artes declara de buena fe que ha agotado los recursos para localizar a los derechohabientes de las obras reproducidas, no habiendo sido posible en algunos casos. Solicitamos comunicarse en el supuesto de que estos sean identificados.

Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Relaciones Públicas Ana Ruvira
Dirección Artística Mariana Marchesi	Prensa y Comunicación Bettina Barbieri, Diego Jara, Agustina Fornasier, Esteban Benhabib, Mariana Lagos
Delegación Administrativa y Jurídica Mariano D'Andrea	Diseño gráfico Susana Prieto Alejandro de Ilzarbe
Coordinación Ejecutiva Ricardo Visentini	Edición y corrección de textos María Verna
Coordinación Artística Ana Schwartzman	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Matías Iesari, Gustavo Cantoni	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Constanza Di Leo, Carolina Bordón, Alejandra Sogolo	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Mónica Gali
Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Natalia Pineau, Gabriela Naso	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter, Carolina Jozami
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco Amatriain, Federico Fernández Sanders, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Gustavo Vázquez Ocampo (exposiciones itinerantes)	Asistencia de Coordinación Ejecutiva Matías Roth Melina Gómez
Administración, contabilidad y presupuesto Gustavo Gramis, Gabriela Raña, Eugenia Bignone	Recursos Humanos María Florencia Martínez D'Agostino Elena Sanchez, Mariana Foldi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Marcelino Medina
Asuntos Legales Ornella Costabile	Capacitación Lucía Buchar, Paulina Alonso
Relaciones Institucionales Soledad Obeid	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra

Comisión Directiva	Staff	Tienda Bellas Artes
Presidente Julio César Crivelli	Director Ejecutivo Andrés Gribnicow	Coordinación Gustavo Merino Contenidos Clara España Ventas Marcelo Arzamendia
Vicepresidente 1ro. Eduardo José Escasany	Educación y Comunidad Coordinador de Educación y Comunidad Mariano Gilmore Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y cursos complementarios Susana Smulevici Coordinadora del Programa de Historia de la Literatura y cursos complementarios Lucía Vogelfang Coordinadoras de lab: Laboratorio de artes vivas Silvia Gómez Justo y Aliana Alvarez Pacheco Asistente de Educación y Comunidad Luz Arriaga	Administración Tesorería y Administración General Jorge Mastromarino Administración y RR. HH. Nadia Kettmayer Pago a Proveedores Carolina Mastromarino
Secretario Josefina María Carlés de Blaquier	Prosecretario María Ximena de Elizalde de Lechère	Recepción e Informes Natalia Lemos Laura Mastromarino Belén Schenfeld
Tesorero Ángel Schindel	Socios y Alianzas Coordinadora de Socios y Alianzas Elena Bruchez Producción Marlene Binder Meli Desarrollo de fondos Belén Arroyo	Mantenimiento Gustavo Edgard Fernández Héctor Monzón Oscar Rindel
Protesorero Sofía Weil Speroni	Vocales Susana María T. de Bary Pereda Juan Ernesto Cambiaso María Inés Justo Nuria Kehayoglu Eduardo Mallea Carlos José Miguens Santiago María Juan Antonio Nicholson Verónica Zoani de Nutting Magdalena Cordero Daniela Marcuzzi de Saguier	Comunicación Coordinadora de Comunicación Luz Rodríguez Penas Prensa Carmen María Ramos Diseño gráfico y digital Pablo H. Barbieri
Revisores de cuentas Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortíz	Auditorio y producción audiovisual Jefe técnico de Auditorio Daniel Caccia Operador técnico y fotografía audiovisual Juan José Peralta Realizador audiovisual Federico Braum	

Duprat, Andrés
Juan Carlos Distéfano: Por amor a la pintura:
La memoria residual / Andrés Duprat;
María Teresa Constantín. — 1a ed. —
Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Ministerio de Cultura de la Nación, 2022.
180 p. ; 32 x 23 cm.
ISBN 978-987-8915-41-8
1. Arte. I. Constantín, María Teresa. II. Título.
CDD 730.2

Amigos del Bellas Artes

ISBN 978-957-8515-41-8

