

LA MIRADA EX

CÉSAR PATERNO STO

IM Bellas Artes

CÉNTRICA



César Paternosto
La mirada excéntrica

Octubre 2019 — Febrero 2020
Museo Nacional de Bellas Artes



Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación





Deconstrucción pictórica
(site specific), 2019
Medidas variables



CÉSAR PATERNOSTO

LA MIRADA EX

LA MIRADA EXCÉNTRICA / ANDRÉS DUPRAT
MASTER OF THE EDGE / GUILLERMO SOLANA
CÉSAR PATERNOSTO: LA PINTURA
COMO OBJETO / MARÍA JOSÉ HERRERA
OBRAS EN EXPOSICIÓN
CRONOLOGÍA
ENGLISH TRANSLATION

m Bellas Artes

CÉNTRICA

LA MIRADA EXCÉNTRICA

ANDRÉS DUPRAT*

La geometría hace sistema con el sueño utópico de la perfección. Los visionarios de todas las épocas pensaron un mundo ideal diseñado con herramientas de precisión, donde el caos de la historia se resuelve en una concordancia armónica. Así, la apariencia aleatoria del cosmos, en el que los azares se ensamblan como piezas de un rompecabezas, acaso de origen divino, estaría regida en última instancia por la lógica matemática.

El “Gran Arquitecto” que imaginaron las literaturas esotéricas habría concebido el universo no con palabras sino con signos secretos; el conocimiento de esa matemática sagrada brindaría una clave de los misterios del mundo.

Pero para que sea plausible el advenimiento de un orden que replique la belleza de las matemáticas habría que producir una abstracción que conjugue también el universo de lo sensible. Ya que en la observación humana hay algo de imperfecto, algo que aparentemente desentonía, y que constituye un cisma a veces imperceptible entre pensamiento y hechos.

En el transcurso de décadas de trabajo artístico, César Paternosto ha encarnado esos dilemas conjugando con lucidez lo racional y lo sensible. La arquitectura ha pensado la dialéctica entre un mundo regido por equivalencias geométricas y la vida, que las coloniza en el habitar, ofreciendo un desvío a la secuencia autónoma de las líneas, los espacios y los planos.

Si hay un arte emancipado del lenguaje matemático que lo anima es porque existe esa tensión primigenia entre un orden reglado y la naturaleza imprevisible de la intuición. Esa paradoja, de imposible clausura, hace de los lenguajes artísticos el medio de su exploración.

El pensamiento visual de Paternosto emerge a partir de esa paradoja: hay mundo porque hay línea, color, plano, secuencias articuladas en un ensamblaje preciso. Sin embargo, algo sucede que hace que la sutil presencia del aura vital destituya el sueño geométrico. Hay siempre en sus obras un punto de fuga, un espacio dominante que llama a su lado ciego. Sus trabajos son metáforas del ensueño geométrico anhelado, en el que late una dimensión animista que lo excede e impugna. La experiencia visual que plantea invita a descubrir, como todo gran arte, la interrogación por la presencia de las formas en el mundo. Pero, además, lleva a los límites la bidimensionalidad de la pintura, apostando a la deconstrucción de las convenciones pictóricas con una propuesta singular: al trabajar sobre los bordes del cuadro, opera un desplazamiento de sentido que indica un modo diferente de asumir la institución reglada del arte.

En diversas ocasiones, el propio artista ha cifrado su trabajo en su experiencia de formación en la ciudad de La Plata: ciudad planificada por excelencia, diseñada en damero y diagonales, y que nombra a sus calles por la traza geométrica y la lógica de la numeración, que sustituye la ortodoxia de las citas históricas y los nombres propios.

Para Paternosto, su ciudad natal es el modelo de un estilo de habitar el espacio pictórico y, a la vez, el secreto impulso conceptual de sus trabajos. Si el geometrismo que lo caracteriza abreva en el arte Madí (platense y contemporáneo de sus búsquedas iniciales), también lo hace en una experiencia fundamental: el encuentro con el arte prehispánico en el Museo de Ciencias Naturales de esa ciudad. Las guardas incisas en la cerámica o tramadas en los tejidos indígenas operaron

como el vislumbre de un camino donde se producía una posible fusión entre las tradiciones artísticas occidentales y las autóctonas. Años más tarde, realizará vastas exploraciones del arte y la arquitectura lítica y el arte textil incaico en Bolivia y Perú, que reforzarán su opción por el constructivismo americano. Paternosto ha hecho de ese encuentro con la cultura del continente una de sus indagaciones permanentes.

Pero acaso su mayor radicalidad se haya puesto de manifiesto en sus cuadros, en los que la idea misma de cuadro como soporte, aunque también como marco conceptual donde sucede el arte, es discutida. Telas en blanco, con sus laterales pintados, reponen la pregunta por la convención artística y proponen una instigación al movimiento de la mirada, como ya venía ensayando en sus trabajos de los años 60. Pues al tratamiento del color, pleno, muchas veces puro, en líneas que recuerdan tanto el Madí, el informalismo del Grupo Sí, al que se adscribió, y el arte abstracto de Piet Mondrian, o en su declinación rioplatense, de Torres García al pop, Paternosto le infunde el soplo de la ilusión óptica que opera un desfasaje entre percepción y concepto, obligando así a lo que él llama una visión oblicua. Y esa mirada excéntrica refiere también a su voluntad de ampliar el repertorio del arte por fuera del canon occidental.

Ante sus pinturas, la imposibilidad de conjunción virtuosa entre el orden presupuesto y la fluidez vital hace que las matrices conceptuales en que asentamos nuestras certidumbres se tambaleen. Sin embargo, al arte le cabría la facultad de suturar esa falla, en tanto postula una alianza entre sensorialidad, pensamiento y geometría que se consuma no en la obra sino en el espectador. Que, en el instante en que acoge una obra, deja de serlo. Pues su interpretación del trabajo del artista, que comienza por una conmoción de los sentidos, completa la obra, desencadena sus virtualidades inmanentes y la vuelve parte del mundo.

La exposición que presenta el artista en el Museo Nacional de Bellas Artes reúne un conjunto de obras de los años 60 –que se destacan por el uso del color y las formas ondulantes– y de los años 70 –con su impronta geométrica y minimalista–, varias de las cuales se exhiben al público por primera vez. Asimismo, una serie de trabajos realizados por Paternosto en los últimos tiempos acompaña la instalación *site specific* inédita *Deconstrucción pictórica*, en la que lleva más allá sus postulados: permite a los visitantes sumergirse en una de sus creaciones a escala monumental. Además, puede verse una obra concebida específicamente para esta muestra, *Continuidad tectónica*, que pasa a integrar la colección del Bellas Artes.

En la producción de César Paternosto, la abstracción significa; abunda en connotaciones físicas e ideales que solo una visión lateral permite descifrar. Se trata de una geometría que reclama un pasaje al orden oculto de las cosas. Señales, signos, desplazamientos, como nombra algunas de sus telas, actualizan la tradición que hace del diagrama abstracto un núcleo de aprehensión de la experiencia artística. Solo una mirada excéntrica resuelve el reclamo de sus obras y de toda obra que se pretenda un llamado a reformular una nueva dimensión histórica, que es, en sí, anuncio y promesa.

MASTER OF THE EDGE

GUILLERMO SOLANA*

Conocí finalmente a César Paternosto el 29 de enero de 2004. Digo finalmente porque llevaba tiempo oyendo hablar de él. Juan Manuel Bonet me lo elogió con entusiasmo como comisario de una exposición que se presentaría en el IVAM de Valencia en 2001: *Abstracción: El paradigma amerindio*. La muestra ofrecía un encuentro apasionante entre el arte geométrico de las culturas precolombinas y la abstracción moderna, representada por nombres como Klee y Albers, Torres García y Gottlieb, Barnett Newman y Tony Smith, entre otros. No menos interesante era el perfil del comisario. "Lo primero que llama la atención en esta muestra –escribió el crítico Vicente Jarque en el diario español *El País*– es el hecho de que su comisario sea no solo un buen artista, sino también un riguroso e inteligente teorizador del asunto del que se ocupa y del arte en que su propia obra se ha venido inspirando". El siglo XX vio nacer un nuevo tipo de creador: el meta-artista, cuya creación no consiste solo en la producción pictórica o escultórica o musical, sino que incluye su actividad teórica (como escritor, conferenciante, comisario de exposiciones). Las obras del meta-artista implican una reflexión sobre el arte, y sus textos teóricos forman parte de su esfuerzo creativo. Piet Mondrian fue un meta-artista, Pablo Picasso no. César Paternosto lo es hasta la médula.

César se convirtió de pronto en España en una figura de culto, apreciada por una minoría influyente. En 2003, el galerista Jorge Mara nos trajo a ARCO, la feria de arte contemporáneo de Madrid, una magnífica selección de su pintura, en la que adquirieron cuadros el Museo Reina Sofía y la coleccionista Carmen Thyssen. Tomás Llorens, conservador jefe del Museo Thyssen-Bornemisza, y el crítico Francisco Calvo Serraller coincidieron en exaltar la obra de Paternosto y hablaron de él a Ana Martínez de Aguilar, directora del Museo Esteban Vicente de Segovia; esta conjunción favorable decidió la primera monográfica del artista en un museo español. La exquisita exposición se centraba en su etapa de madurez, a partir de 1969, cuando descubrió el potencial expresivo del borde del lienzo, incluyendo derivaciones recientes como sus "hilos de agua". Fue en aquella muestra donde conocí finalmente a Paternosto: recuerdo una cena con él, Tomás, Ana y la galerista neoyorquina Cecilia de Torres.

Después dejé de verlo, pero no dejé de oír hablar de él. La historia de cómo, con más de setenta años, había abandonado su casa y su vida en Nueva York para venirse a vivir a Segovia, enamorado de una joven española profesional del arte, fascinaba a todo el mundo. Estoy convencido de que una gran longevidad requiere una gran capacidad de metamorfosis: una larga existencia solo puede sostenerse cambiando de piel varias veces. Lo que sorprende es que, a través de tanto tiempo y tantas migraciones, Paternosto haya mantenido tal coherencia estética y ética, siempre fiel al camino iniciado. Siempre fiel, pero nunca monótono. Paternosto me recuerda la reinterpretación que Deleuze hizo de Nietzsche: Eterno retorno sí, pero no de *lo mismo*, sino Eterno retorno de la *diferencia*.

Hace tres años volvimos a vernos en Segovia, en la inauguración de la exposición de un pintor abstracto español, Alberto Reguera. Lo encontré igual que siempre, con la mente tan activa y el corazón tan inquieto como antes. Y con Inma a su lado. Le propuse que hiciera algo para el Museo Thyssen. Una semana después me enviaba un proyecto perfectamente armado, milimetrado, para uno de nuestros espacios. Eligió seis piezas de nuestras colecciones (un Picasso, un Juan Gris, tres Mondrian de diferentes etapas y una tabla de Torres García) y las puso a dialogar con ocho obras suyas. El conjunto, en un montaje diseñado por él mismo, era como un preciso y maravilloso mecanismo de relojería. Para el catálogo escribió una pequeña joya histórico-teórica, "Hacia la pintura objetual", donde se propone una tesis original y convincente para explicar el desarrollo de la pintura abstracta europea. La obra de Paternosto aparece en ese texto como el corolario de un largo desplazamiento de la pintura hacia los márgenes. La evolución

* Director del Museo Nacional de Bellas Artes y curador de la exposición.

iniciada por Mondrian desde la composición centrípeta tradicional hacia una composición centrífuga, dispersando los elementos pictóricos a la periferia de la tela, llevaría en último término a la revolución de Paternosto, a su trabajo pictórico en el borde y a su visión lateral del objeto-cuadro.

Investigar la esencia de la pintura es lo mismo que tomar conciencia de los límites del medio pictórico. Hay algo necesario, casi inevitable, en los saltos de Paternosto a los medios vecinos a la pintura, como el *collage* y la escultura, prolongando el rigor de su indagación pictórica. Su exploración se extiende a la arquitectura, con la que tiene una afinidad natural. Cómo explicar si no la admiración que sienten por Paternosto dos grandes arquitectos contemporáneos, dos premios Pritzker tan distintos como Rafael Moneo y Sir Norman Foster. Moneo encargó a Paternosto una gran obra, la celosía pictórica monumental que domina el vestíbulo de la Estación de Atocha en Madrid. Mientras escribo estas líneas, encuentro en Instagram una foto de la delicada *Construcción en papel #12*, de Paternosto, expuesta en la sede madrileña de la Fundación Norman Foster.

Me alegra y me emociona que Andrés Duprat haya programado esta exposición donde se combina lo *site specific* y la retrospectiva, y que el Museo Nacional de Bellas Artes celebre así a uno de los más grandes artistas argentinos y americanos de la modernidad, heredero de Torres García y del movimiento Madí, del arte concreto europeo y de la abstracción estadounidense...

Con ustedes, el *master of the edge*, el único e inconfundible Maestro del borde de la tela.

CÉSAR PATERNOSTO: LA PINTURA COMO OBJETO

MARÍA JOSÉ HERRERA*

REVERTIR LAS JERARQUÍAS

El cuadro de caballete tal como se lo concibió en la Europa del siglo XV fue asentado, de un modo u otro, por todas las vanguardias desde principios del siglo XX. Cuestionado por su máxima jerarquía en el ámbito de las artes burguesas, su estatuto artístico fue puesto en debate ya sea por sus límites físicos (las dos dimensiones del plano), materiales (bastidor, madera, tela y pinturas), como por las restricciones expresivas respecto de otras disciplinas visuales que lidian con la tridimensionalidad o, más contemporáneamente, con los medios mixtos. Pero a pesar de este oscuro panorama, lo cierto es que desandar uno de los formatos más clásicos de la pintura lleva a conocerla a fondo y, tal vez, a refundarla. Los años 60 dieron pie a un notable repertorio de poéticas para las que deshacerse del cuadro, la pintura, la escultura y todas las disciplinas canónicas fue la acción emergente del arte de entonces. Tanto en el plano internacional como en el local, el argentino, los jóvenes neovanguardistas encontraron los resquicios que aún existían para cuestionar el *status quo* del arte y su sistema en la sociedad contemporánea. En 1969, César Paternosto –quien venía actuando en el medio desde principios de esa década–, recientemente instalado en Nueva York, trazó los conceptos de una nueva impugnación de la pintura de caballete.

Comencé una serie de pinturas que se convirtieron en una dirección frecuente en mi trabajo. En ese momento se evidenció claramente para mí que, poniendo el énfasis en ubicar lo pintado sobre los extremos exteriores del bastidor de la pintura, y dejando la superficie frontal en blanco, vacía de toda imagen, implicaba cuestionar el hábito ancestral de solamente experimentar las pinturas desde sus frentes. Esta situación me develó la posibilidad de “lo lateral” y “oblicuo” como modo de ver.¹



La “visión oblicua” fue el aporte indudablemente innovador e inédito que Paternosto desarrolló en el estimulante clima de experimentación con el que se encontró en Nueva York. No obstante, el proceso que lo condujo a este hallazgo poético había comenzado tiempo antes en Buenos Aires y, de hecho, se enlaza con la tradición geométrica rioplatense de los primeros años 40.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la Argentina vivió un florecimiento que expandió su aporte a las artes del mundo con los movimientos del arte geométrico que, con base en los constructivismos europeos de los años 20, crearon poéticas propias e introdujeron modos distintos de pensar la relación del arte con la sociedad. Me refiero a los movimientos de Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo, entre los más reconocidos. Declarando la muerte del formato “cuadro-ventana”, los abstractos, desde la revista *Arturo* –formación anterior a los movimientos mencionados–, daban fin a una época de “ilusionismo pictórico”, es decir, de representación de objetos y símbolos que alejaban a los humanos de aquello que todos tienen en común: la percepción. Si como teorizaba Claude Lévi-Strauss² el arte es un “modelo reducido” del mundo, donde lo que vemos en un cuadro es verosímil, pero obviamente no comparte las características físicas de lo que representa, las reduce, esa ficción es la que había que abolir. Una pintura tenía que ser un objeto

* Licenciado en Filosofía, director artístico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

autónomo, inventado, construido por aquello que le pertenece como tal. Así, la pintura es una *nueva realidad* en el mundo de los objetos, es *concreta*. Las formas no tienen otra significación más que la visible: líneas, puntos y colores que se desenvuelven sobre el plano. De estas ideas nació el "marco recortado", un tipo de pintura que conduce a la impugnación del cuadro de caballete, toda vez que las formas interiores, las figuras se proyectan hacia el perímetro y determinan su formato. Un poco después, con el Perceptismo, las formas se liberaron de las telas y se espacializaron para formar parte de la arquitectura.

Con estos antecedentes, en los 60, las tendencias *neoconcretas* trabajaron en dos direcciones simultáneas: las de la aplicación de las leyes de la óptica y los conceptos de la fenomenología de la percepción. Arte óptico, cinético, estructuras primarias, esculturas situacionales retomaban, para expandir y desarrollar de manera crítica, algunas de las pautas de las distintas tendencias del arte concreto. Acompañando lo que ocurría en París o Nueva York, sin dudas, pero también generando fenómenos locales y regionales cuya originalidad actualmente está fuera de discusión. Solicitar la participación o la colaboración en la lectura de la obra era la apelación de la época, incluso de las tendencias figurativas, y por ende más icónicas, tanto como de las que hacia fines de los 60 serían llamadas de "arte conceptual". La obra es autónoma, pero no solo no se agota en sí misma, sino que requiere del cuerpo y la mente del otro que, de espectador, se convierte en participante.

Para Paternosto, su descubrimiento tenía la ventaja adicional de construir una "unidad visual" (en lugar de imagen) que permitía no ser captada de inmediato, de una sola mirada. El tiempo y el espacio estaban íntimamente involucrados en este nuevo formato de cuadro de caballete. "Si el arte pictórico ha sido siempre una imagen frontal cuyos componentes están para ser aprehendidos simultáneamente en un único acto, en lo lateral, lo obícuo, se desafía esa visión simultánea".³

Coincidiendo con estas teorizaciones, contemporáneamente los artistas ópticos planteaban la existencia de la visión periférica, aquella que ocurre en los extremos del campo visual cuando focalizamos sobre un objeto. En este resquicio de la relación geométrica de nuestros ojos y el mundo que los rodea, la imagen se vuelve vibrante, inestable, pero no menos real. Fue la forma simbólica⁴ que la perspectiva instauró desde el siglo XV la que desecharía lo que se produce en esos bordes, de algún modo "escondidos", como los denomina Paternosto, pero que constituyen la "estructura" de la visión.

"[...] la visión lateral incita a experimentar la pintura a través de una secuencia: 'imagen- vacío- imagen'", resaltó Paternosto. Como resultado de esa secuencia, "emerge la totalidad de la entidad visual", es decir, de la imagen y su *materialidad*: bastidor, tela, pintura. Así, el cuadro se evidencia como objeto portador de una imagen y, a la vez, portador de la imagen de su objetualidad. Por estas características es que el artista aclaraba que "la totalidad de la 'imagen' debe ser mentalmente reconstruida: cuando se ve un lado es necesario recordar el otro para aprehender la totalidad de la estructura visual".⁵ En un sentido similar, David Lamelas había presentado en la edición de 1966 del Premio Nacional Di Tella la instalación *Conexión de tres espacios*. El artista señaló por entonces que su intención "fue crear una obra que no fuera percibida inmediatamente como un todo, sino como fragmentos de información".⁶ Tres cuerpos translúcidos iluminados, ubicados en distintas salas, necesitaban la experiencia física y mental del público para completarse como obra. Pero a diferencia de Lamelas, que quería salir del plano, del volumen y arribar a una "situación" espacial,⁷ Paternosto partía del cuadro de caballete y su tradición moderna, para seguir innovando en el plano de la pintura.

El mismo año que Paternosto escribió las *Notes* que venimos analizando, 1969, se presentó en Berna *Live in your mind: When attitudes become forms*,⁸ la pionera exposición de arte conceptual que unió las tendencias estadounidenses y europeas. Situaciones, procesos, conceptos e información eran los términos que definían esas obras y a las que simultáneamente se desarrollaban en la vanguardia argentina con epicentro en el Instituto Di Tella de la calle Florida.⁹

"Mi trabajo actual se relaciona con una reducción lógica de la estructura espacial de la obra de Mondrian", señalaba en *Notes*. Paternosto había notado que las típicas barras negras que utilizaba Mondrian crean un espacio abierto, en blanco, alrededor del centro de la "superficie de la tela".¹⁰ En consecuencia, las zonas de color son las que ejercen una atracción de tensión dinámica hacia los bordes. De allí surge, por lo tanto, su aporte a la deconstrucción del cuadro de caballete. Paternosto avanza en la conceptualización de su descubrimiento y, con el tono apodíctico de un manifiesto, concluye: "Todo esto implica, precisamente, revertir la disposición jerárquica de los elementos pictóricos; lo que significa una verdadera ruptura con el arte del pasado".¹¹

Su apuesta era dar un paso más a lo que, a su juicio, Mondrian había planteado, proponiendo una percepción "des-centralizada", "excéntrica",¹² llevando la energía hacia los bordes, el *párgon* de la superficie pictórica.¹³ Años después de *Notes*, Paternosto reflexionó sobre su gesto rupturista, situándolo en el lugar que efectivamente tuvo y se evidencia en su producción posterior, el de la revisión del estatuto de la pintura.

Pero si bien es evidente que este acto iconoclasta de limpiar la superficie donde se había desarrollado toda la historia de la pintura sucedía en medio del clima reductivista planteado por los escultores minimalistas, por otro lado implicaba el rechazo a su ideología, resumida en la afirmación de que "la escultura es más poderosa que la pintura", porque yo proponía un retorno (crítico) a ese artefacto cultural exclusivo de Occidente, el cuadro de caballete.¹⁴



La llegada, intervención pictórica en el hall de la estación de trenes de Atocha, en Madrid, realizada por César Paternosto y comisionada por el arquitecto Rafael Moneo, 2010.

Desde entonces y hasta la actualidad, Paternosto, artista e investigador, ha desarrollado obra tanto como textos, libros y teorías que acompañan su propio hacer. Hacia mediados de los años 70, el arte precolombino y de la prehistoria en general llamó su atención por segunda vez. La primera había sido en su La Plata natal, donde el emblemático Museo de Ciencias Naturales exponía alfarería, textiles e incluso momias de las antiguas culturas regionales. En el cruce de su gusto por las investigaciones de Paul Klee, la materialidad del informalismo y el misterio de la geometría ancestral, Paternosto produjo algunas obras que la crítica argentina denominó "geometría sensible".¹⁵ Un poco más tarde, esa geometría resurgiría en sus telas, "formas silenciosas", como las llamó Ricardo Martín-Crosa, definidas por sutiles grados de luz en el color. Composiciones hieráticas que re-citando el reduccionismo de la pintura minimalist, no obstante, autónomamente se anclan en una tradición americana, de las Américas, que Paternosto sitúa como uno de los orígenes de la abstracción. Para fundamentar sus intuiciones, en 1989, luego de una extensa investigación, publicó *Piedra abstracta*, un ensayo en el que intenta incorporar la abstracción como un modelo interpretativo de las artes no occidentales para ampliar los horizontes del estrecho "modelo naturalista" imperante en las ciencias (etnografía, antropología, arqueología). Este es otro episodio de su fructífera "reversión de jerarquías". Siempre fiel a la abstracción y la geometría, Paternosto extenua su autocritica en la búsqueda de nuevas dimensiones de su poética. La "pintura pública", en lugar de la escultura pública, lo inserta en las prácticas contemporáneas de intervenir espacios urbanos para que las formas y los colores se adhieran a otros soportes, negando nuevamente el cuadro de caballete. Me refiero a su obra en la estación de trenes de Atocha, en Madrid, donde miles de personas por día aprecian de "manera oblicua", a las corridas de la vida diaria, la monumental vigencia de la geometría.

LA FORMACIÓN PLATENSE Y LA EXPERIENCIA PORTEÑA

A la idílica geografía de La Plata, surcada por tilos y paisajísticas diagonales, debe agregarse que, a pesar de ser una importantísima ciudad universitaria, hacia fines de los 50 el ambiente artístico era en buena medida muy conservador: las últimas tendencias europeas, que ya se veían "oficializadas" en Buenos Aires, recién empezaban a asomar en los jóvenes platenses que querían desprenderse de la academia.

El Grupo Sí fue uno de ellos, surgido al calor del Salón Estímulo de la Provincia de 1959, con el artista argentino-japonés Kasuya Sakai entre los miembros del jurado. Como señaló Cristina Rossi, "su presencia permitió que se seleccionaran por primera vez obras inscriptas en la estética informalista que rompían con la tradición figurativa reinante en el campo de las artes visuales".¹⁶

Apoyado por el crítico y director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, Rafael Squirru, la vida del Grupo Sí fue corta, pero cohesionó a artistas que, como Paternosto, habían buscado en las enseñanzas de Héctor Cartier –pintor y crítico que introdujo la cátedra de Visión, autor de *El arte como experiencia vital*– una manera moderna de pensar los problemas del arte. A través de una pedagogía cercana a la de la Bauhaus, centrada en las leyes de la visión y las teorías del color, Paternosto tendría los elementos para realizar sus primeras obras geométricas.

Antes, Alejandro Puente, pintor y gran amigo de Paternosto, lo había invitado a ser parte del Grupo Sí, inscripto en la poética del informalismo. La influencia de Antoni Tàpies se sintió en su obra de entonces cuando expuso con el colectivo en el Museo de Bellas Artes de La Plata y, luego, en Buenos Aires, ambas muestras de 1961. Pero hacia el año siguiente Paternosto introdujo signos de las culturas originarias del NOA (Noroeste Argentino) que había estudiado en el Museo de Ciencias Naturales de su ciudad. Deconstruyendo el informalismo de Tàpies, posó su mirada en quienes lo habían influido, Joan Miró y Paul Klee.¹⁷ De este modo, por un breve período, la obra de Paternosto combinó la gruesa materia y el esgrafiado sobre ella de un dibujo sumario y significativo, relacionado con las representaciones en los objetos de las culturas andinas.

En 1963, retomó la geometría inspirado en las bandas coloridas con que Klee, en su etapa de maestro del taller de textiles de la Bauhaus, había estructurado tanto la figuración como las obras abstractas. Años después, Paternosto reflexionaba que esas bandas eran, en realidad, las que lo habían acompañado a lo largo de toda su carrera, hasta la actualidad.

"Entre nosotros son Paternosto y Puente quienes hacen un retorno a la abstracción geométrica sobre otras bases", prologaba Aldo Pellegrini la exposición conjunta de los artistas en la Galería Lirolay de Buenos

Aires, en 1964. Otras bases distintas a las del arte concreto, en contrapartida a su rigurosidad geométrica, son lo primero que se evidencia en la pintura puesta a mano alzada, "la huella del creador su particular sensibilidad". Pero lo más importante que notó Pellegrini, porque esto marca el advenimiento de lo nuevo, es que el color está por sobre la forma, y la composición casi no existe. Esas eran precisamente las características de la nueva pintura estadounidense que se había visto en los últimos tiempos en las salas del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) y que tomaba distancia de la tradición francesa que, a lo largo de su historia, había seguido el arte argentino. Paternosto recuerda en especial la exposición de Josef Albers y la serie de *Homenaje al cuadrado*, ese mismo año, 1964, en el ITDT. Sin dudas, la denominada *postpainterly abstraction*¹⁸ (abstracción pospictórica) estaba dando en la obra de Morris Louis, Kenneth Noland o Barnett Newman nuevas opciones al informalismo y a la geometría óptica y cinética.

Así, las obras de Paternosto en Lirolay fueron collages, y utilizó cintas de papel metalizado para otorgar mayor luminosidad al óleo. La pincelada, la "huella subjetiva", se disipó con rapidez y, hacia 1965, su pintura abordaba una poética del color relacionada con la geometría de bordes netos o *hard edge*.¹⁹ Naturalmente, este diseño lo llevaría al "marco recortado", "estructurado" o *shaped canvas*.

"Solamente el uso deliberado y sistemático de los factores objetivos del color, despojado de toda contaminación subjetiva, es un adecuado punto de partida para el alcance de los niveles de intensidad y dinamismo cromático hacia los que apunta mi experiencia", señaló en aquel momento el artista.²⁰ Dinamismo cromático logrado por un "campo de color" que, yuxtapuesto a otro de color complementario o contrastante, "invertir los términos constitutivos de la imagen pintada; línea, plano y espacio subordinado", advirtió con precisión Jorge Romero Brest.²¹ La noción de "campo" que proviene de la física fue útil para explicar esa propiedad del color que, puesto en plano, tiene igual intensidad en toda su superficie.

Obras como *Climax III* (1965), en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, y *Sin título* (1965-1966) practican con ritmos curvos de bandas coloridas que se recortan contra el marco y parecen exceder los límites de la tela. Al año siguiente, Paternosto ya trabajaba con telas estructuradas.

Del cuadro de caballete pasó a un conjunto de cuadros-objeto que forman una estructura, es decir, que presentan formas que, si bien son autónomas, coparticipan de una imagen solidaria.

Entre el "cuadro y el objeto", así quedó enunciada la pintura que Paternosto presentó en Bonino, en otra de las exposiciones conjuntas con Puente. Se trataba de telas de bastidores (en general, dípticos) con formas que rompen con la tradicional forma ventana, trabajados con la pintura directa sin preparación del soporte.

Invitado al Premio Nacional Di Tella de 1966, Paternosto se explató sobre sus ideas acerca de la pintura. En esa oportunidad, habló de la abolición del soporte ortogonal y la sustitución por estructuras irregulares simétricas o asimétricas, con el color aplicado siguiendo las formas del soporte o independiente de ellas. Ambas estrategias, señaló el artista, originan "tensión" entre el color y la estructura que lo sustenta. Lejos del "pintor colorista", con sus matices, escalas de valores lumínicos y simbología del tono, es el propio color el que genera su espacio. Paternosto explicaba que su interés era "magnificar la realidad física de mis obras (cuasi-cosas coloreadas)".²² Aquí nace entonces una poética en la que se destaca el carácter objetual de la pintura.

En su énfasis en la cualidad de cosa de la pintura, resuena el análisis de Heidegger en *Arte y poesía*, que Paternosto había leído junto con los miembros del Grupo Sí. "Todas las obras tienen este carácter de cosa", sostiene Heidegger. "Lo cósmico está tan inmovilizado en la obra de arte que debiéramos decir al contrario: la arquitectura está en la piedra. La obra tallada está en la madera. El cuadro está en el color. La obra musical está en el sonido".²³

Para el filósofo, la realidad plena e inmediata de la obra es lo cósmico, lo que se muestra, "lo que se nos aparece". A este aspecto de la contundencia del ser de la obra apuntaba Paternosto; a un arte "vacante de psicologismo", como lo calificara el crítico y poeta Saúl Yurkiewich.²⁴

En 1967, Romero Brest organizó en el ITDT la exposición *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico visual en nuestros días*, que dio cuenta de las vertientes contemporáneas de la tendencia. También ese año, para la muestra *Experiencias 67*, el crítico acuñó la categoría homónima con la intención de abarcar distintas poéticas que compartían la estética tecnológica de la abstracción posconcreta y el arte conceptual. Las "estructuras primarias" y el cinetismo cayeron bajo esta denominación por compartir el modelo experiencial propuesto por la fenomenología de la percepción.²⁵ Así, los cuadros-objeto de Paternosto no representaban un lugar en el espacio, sino que lo ocupaban efectivamente, llevando al espectador al plano de una experiencia corpórea. En el camino de abolir el ilusionismo y la alegoría, Paternosto siguió el rumbo trazado por los artistas concretos en los años 40, propulsores de la "física de la belleza", "el júbilo inventivo", y la eliminación de la "nefasta polilla existencialista o romántica".²⁶

Trabajamos en formas volumétricas o planas, simples, concisas, amplias, rotundas. La pigmentación aplicada a dichas formas, integralmente o por tonos opuestos o semejantes, origina la "activación" de los planos o volúmenes [...]. Pintar con colores planos y homogéneos significa, primordialmente, el decisivo abandono de toda tradición ilusionista [...]. El método operativo nace de una aproximación empírica a la geometría [...] entendemos que estos objetos se bastan a sí mismos. No reclaman ninguna interpretación intelectual complementaria, pues son de naturaleza visual, o mejor, productos de la visión creadora. Entonces, se "revelan" enteramente al ojo, sin residuos de ninguna especie.²⁷

César Paternosto
Fontessa, 1967
Témpera sobre papel
50 × 40 cm
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes

César Paternosto
Cuadrado ultramar, 1967
Témpera sobre papel
70,5 × 50,7 cm
Colección Museo
Nacional de Bellas Artes



Con este manifiesto, junto a colegas platenses y porteños, Paternosto participó de *Visión elemental*, una exposición organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes que consagró la existencia de las estructuras primarias.

Samuel Oliver, arquitecto y director de la institución, señaló que estas formas primarias, esenciales, se encontraban ligadas a la arquitectura, eran "formas habitables". En el proceso de deconstrucción de las disciplinas tradicionales, pintura, escultura y objetos convergían en el concepto de *ambientación*, nueva práctica que permeaba los intereses de casi todas las tendencias.²⁸

Dichas "formas habitables" fueron, por lo tanto, la confluencia de las preexistentes de la arquitectura, en las que las nuevas se apoyan, proyectan y ocupan. "El sentimiento y las formas naturales están excluidos", enfatizó Oliver. En este sentido, las formas son volúmenes geométricos o secciones de ellos en una "geometría empírica", como apuntaron los artistas, ya que dependen del espacio de la sala sobre el que se actúa. A diferencia de la escultura tradicional que parte de un material al que modifica (modela, talla, ensambla), las estructuras primarias intervienen el espacio de la arquitectura. Son parte del proceso de abandono de la geometría de la "buena forma" que preconizaba el movimiento moderno con raíz en la Bauhaus, para avanzar sobre una visión relacional de la escultura.²⁹

Paternosto expuso dos pinturas-objeto *hard edge* y realizó una instalación *site specific*, es decir, una estructura cuya forma resulta de la combinación de cierto programa que el artista establece de antemano y las condiciones del espacio (empíricas) en las que la obra se instala.

Si bien la información de las tendencias estadounidenses llegaba a la cosmopolita Buenos Aires –es conocido el rol de las bibliotecas del Di Tella y la Lincoln, además de los críticos visitantes

y los viajes–, las estructuras primarias parecen más ligadas a desarrollos de la geometría argentina que a respuestas locales al minimalismo.³⁰ Principios como la serialidad y la producción industrial aparecen escasamente en las obras de *Visión elemental*, más vinculadas a experimentar en una escala inédita, el gran tamaño, y a los productos de la "visión creadora".

NUEVA YORK, LA ISLA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En 1966, con el golpe militar del general Juan Carlos Onganía, se interrumpió en la Argentina el proceso de libertad cultural que había comenzado, entre otros factores, con la bonanza económica de los primeros años del desarrollismo económico. La crisis del programa que llevaría al golpe y la consecuente censura política y civil generaron un ambiente poco estimulante, en el que la violencia no tardó en arreciar. Este escenario se tornó explosivo para muchos jóvenes comprometidos con ideas de vanguardia, impracticables en dicho contexto.

Antes de establecerse definitivamente en Nueva York, en 1967 Paternosto había viajado para explorar el medio, y recorrer museos y galerías. A fines de ese año, se instaló en la Gran Manzana, y rápidamente comenzó a exponer obras como las que había producido en Buenos Aires.

"Actualmente la pintura parece limitada a un cansado 'señalamiento' topográfico del plano frontal, que ya no ofrece posibilidades significantes de nuevo cuño. Por ello pienso que es válido el acto iconoclasta de limpiar totalmente la superficie frontal".³¹

Es en 1969 cuando sus reflexiones acerca de la pintura de caballete lo llevaron a proponer "la visión oblicua". Revirtiendo las jerarquías de los elementos del cuadro, el borde, los cantos concentran el interés y producen una lectura que, como la del lenguaje, precisa de una secuencia.

En una operación de desmontaje en el mismo sentido, contemporáneamente en la Francia posterior al Mayo del 68, los artistas de la tendencia llamada *Support-Surface* se "proponían desmantelar toda estructura heredada y su ideología subyacente".³² Pintura monocroma, telas crudas fuera de sus bastidores o bastidores sin telas, monótonos esquemas geométricos, pedían por la desnudez de los elementos pictóricos.³³

No obstante la sintonía épocal, la obra de Paternosto, lejos de tomar distancia de la "estructura", de la historia, la asumió de modo crítico, para encontrar literalmente los intersticios por donde establecer una nueva tradición.

En Buenos Aires, partiendo de sus "marcos recortados esculturales",³⁴ había convertido el cuadro, y la pintura más evidentemente, en un objeto, y a su vez, la pintura era su "objeto" para una deconstrucción que lo llevaría a eliminar las figuras del plano de representación frontal. La "visión oblicua", como denominó su estrategia de pintar los bordes del bastidor y obligar al contemplador a desplazarse para lograr la imagen total, fue –lo señalamos al comienzo– una aproximación fenomenológica, con cuerpo y mente, a la producción de la obra. Es precisamente la palabra 'obra' la que está en juego en esta estrategia, ya que, desde un punto de vista tradicional, la obra era el frente y los bordes, el "resto", el "ornamento", el "párragon".³⁵

"Un párergon se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta al interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno no está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje el a-bordo", escribe Derrida.³⁶

Son párerga los marcos de los cuadros, los ornamentos de la arquitectura, la firma del autor sobre el lienzo, pero cabe hacerse la misma pregunta que se formula el filósofo Derrida: ¿Dónde tiene lugar el cuadro?, ¿tiene lugar? ¿Dónde comienza?, ¿dónde termina?

Paternosto parecía "a-bordo" de estas especulaciones, ya que implican una búsqueda por definir lo que realmente distingue al cuadro de caballete y cómo puede ser visto desde la contemporaneidad. En la pintura, como disciplina en extremo codificada desde tiempos inmemoriales en la cultura occidental, la experimentación no podía pasar por alto ni la materialidad ni cómo ella responde a la significación.

Para nuestro artista, entonces, los bordes, como los márgenes³⁷ en los libros, sitio de innumerables y preciosas *marginalia*, serían, parafraseando a Derrida, "un afuera que es requerido desde el adentro para constituirlo como adentro".³⁸ Distintas interpretaciones cupieron a estas obras inéditas e inquietantes de la "visión oblicua". Martín-Crosa vio en ellas un modo de "dejar de hacer pintura", en tanto por pintura se entendiera una "superficie cubierta de color". A su juicio, Paternosto propone un "objeto enigmático con el que es preciso entablar una relación diferente si se espera penetrar sus secretos". Secretos que ya no dependen de la interpretación de figuras, sino del "comportamiento sígnico" de la pintura-objeto.³⁹ De esta manera, independientemente de los marcos teóricos utilizados, la semiótica o una teoría del arte informada por la historia, se hace evidente el protagonismo de los bordes, de los párerga que, en una operación de revertir jerarquías, identifican la pintura por la especificidad de su artefacto culturalmente asignado. Sin dudas, hay que contar con ellos para una nueva apreciación de sus sentidos.

En los años 60, Paternosto ya componía sus *shaped canvases* de dos o varias partes separadas que se "unificaban" al ser colgadas en el muro. "Había comenzado una modalidad, a la que volvería a lo largo de los años, por la cual la obra adquiere su entidad cuando está instalada",⁴⁰ como las piezas 'multipaneles' que realizó desde comienzos de los setenta hasta la actualidad. Estos trabajos representan una afirmación más decisiva acerca de la "cualidad objetual" de la pintura, su "objetualidad", su "cosicidad".⁴¹

Bastidores profundos, pintura aplicada directamente sobre la tela cruda, los espacios vacíos de la pared como fondo o figura de la composición, son factores que determinan la balanza hacia la objetualidad de la pintura, característica primera con la que Heidegger distinguía toda obra.

Si pensamos con Derrida que el párergon puede "aumentar el placer del gusto", contribuir a lo estético si lo hace desde una "bella forma", veremos que esas inscripciones marginales (pequeños planos interrumpidos, líneas, o formas geométricas ortogonales) no son detalles ni ornatos de un tema superior, el blanco plano del frente. Son ritmos, melodías de color, que apelan a nosotros como las formas de la arquitectura. Otro párergon, en el campo por cierto reductivo de estas obras monocromas de Paternosto, es el título. Agrega una alegoría adicional para interpretar desde afuera hacia adentro. *Who was who in last night's dream, Tlön o Uqbar* son referencias literarias en las que el artista mismo, con sus gustos y preferencias, actuando desde el exterior, sella su sentido.⁴²

Desde su residencia permanente en Nueva York, Paternosto se interesó por el arte de las culturas no occidentales, y frecuentó museos, colecciones y a intelectuales como Lucy Lippard, con quien compartió dichos intereses.

Al igual que muchos artistas de la época, fue desbrozando la pintura, sometiendo a análisis cada una de sus partes. Mas su opción realmente original fue no negarla y, aun "desarmándola", no desmaterializarla, como había sucedido con el arte conceptual. Llevar la pintura al límite o sustentar esos límites en otras tradiciones era la operación intelectual que le permitiría dar otro giro a su "geometría empírica".

"[...] luego de mi extenso involucramiento con las artes no-europeas, soy muy consciente de cómo el vacío puede en realidad significar completitud, un conocido topos del pensamiento oriental", señaló Paternosto.⁴³ Se refiere a los monocromos de la "visión oblicua", pero también a las sutilísimas pinturas de tonos ocres, terrosos, que juegan con el vacío, inspiradas por las culturas andinas.

De este modo, hacia mediados de los años 70, propuso una nueva inversión de jerarquías, cuando los rumbos de su investigación lo llevaron a postular el valor negado a la geometría andina.



Izquierda
Muestra *Visión elemental*,
Museo Nacional de
Bellas Artes, 1967.

Abajo
Sin título, 1967 (detalle)
Acrílico sobre tela
Fotografía: César
Paternosto

"Hoy estoy completamente convencido de que la abstracción geométrica desarrollada en el oeste [Occidente] es de aparición tardía en el contexto de la historia del arte global. Esto es sencillo de observar, pero colisiona con siglos de condicionamiento cultural que llevan a ver a las artes en términos dicotómicos o jerárquicos: arte vs. decoración o arte vs. ornamento". Con su experiencia de años estudiando la cultura inca, Paternosto aseveraba:

Me di cuenta de que lo que nosotros llamamos "ornamentos" en esas culturas –un tipo de tratamiento de las formas materiales como objetos que denominamos "artesanía"– son precisamente las *formas centrales de su arte*. Y si aceptamos en un sentido genérico que arte es toda manipulación de material con un propósito simbólico o expresivo, se verá el amplio espectro de *prácticas artísticas* que han quedado bajo la sombra de la concepción jerárquica del arte europeo.⁴⁴

Por lo tanto, es claro que son las jerarquías que establece el pensamiento de una cultura las que determinan los sistemas artísticos y sociales. Jerarquías hegemónicas en las que nociones como "ornamento" o "accesorio", los párerga derridianos, dejan afuera lo que es parte del sistema de otras.

ABSTRACCIÓN Y POLÍTICAS DE LA IDENTIDAD EN LOS 80

A fines de los 70, Paternosto viajó por Perú y Bolivia para conocer los monumentos de las culturas andinas. Se maravilló con la arquitectura cuzqueña de piedra sobre piedra, donde cada pieza tallada ad hoc, como en un rompecabezas, ocupa su lugar único. En sentido estricto, cada sillar es una escultura, reflexionaba el artista. Así, la verdadera escultura incaica siempre estuvo allí, en los muros, en las intihuatanas⁴⁵ labradas en la montaña, y en otros sitios escultóricos no figurativos.

Desde muy joven, hizo de la teoría una de sus actividades artísticas, pero finalizando la década del 70 Paternosto se sumergió de lleno en el estudio de los orígenes de la abstracción geométrica en Sudamérica.

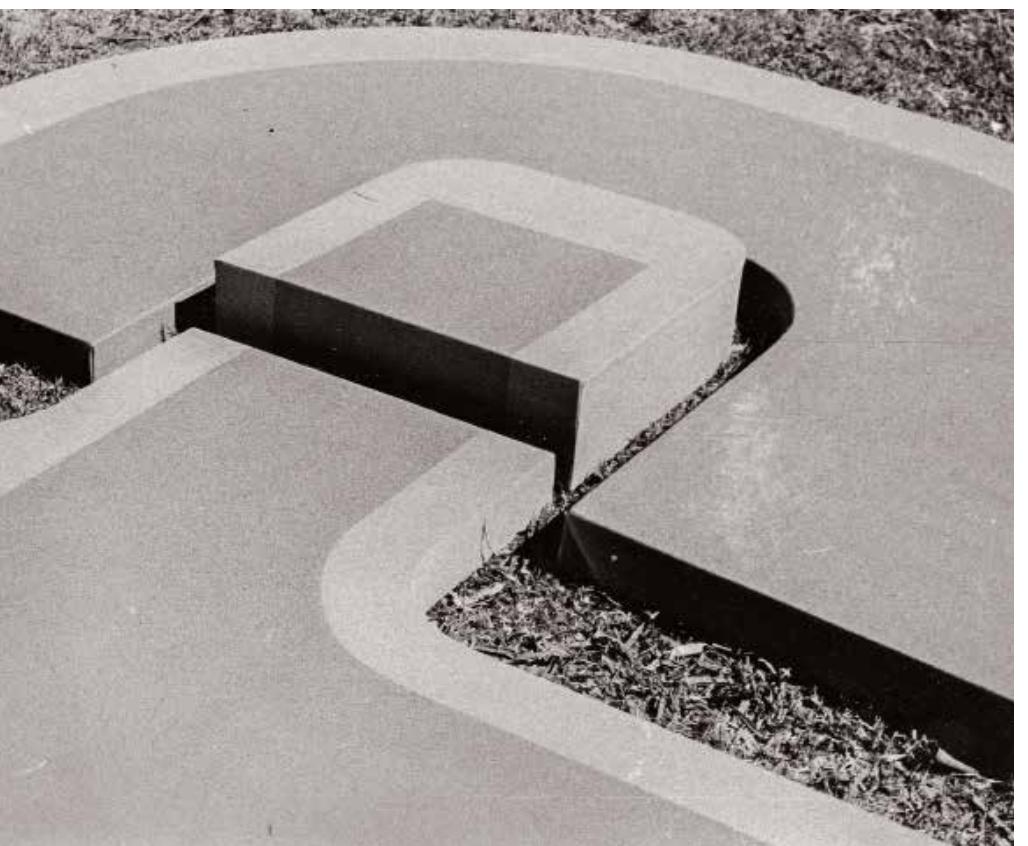
"Argentino de origen en Nueva York, visionario intelectual atrapado entre dos culturas, y artista abstracto, dolorosamente consciente del vacío en el que se ha convertido el arte en la sociedad occidental; paradójicamente estas son las tensiones en las que su pintura parece crecer. Al mismo tiempo permeadas del pasado y supremamente modernas, su tema es, tal vez, lo que hemos olvidado del arte".⁴⁶ De este modo caracterizó Lucy Lippard, amiga y colega investigadora, las nuevas obras de Paternosto de colores tenues, bordeando el monocromo, imágenes que, decía, aluden a una "abstracción de la memoria".

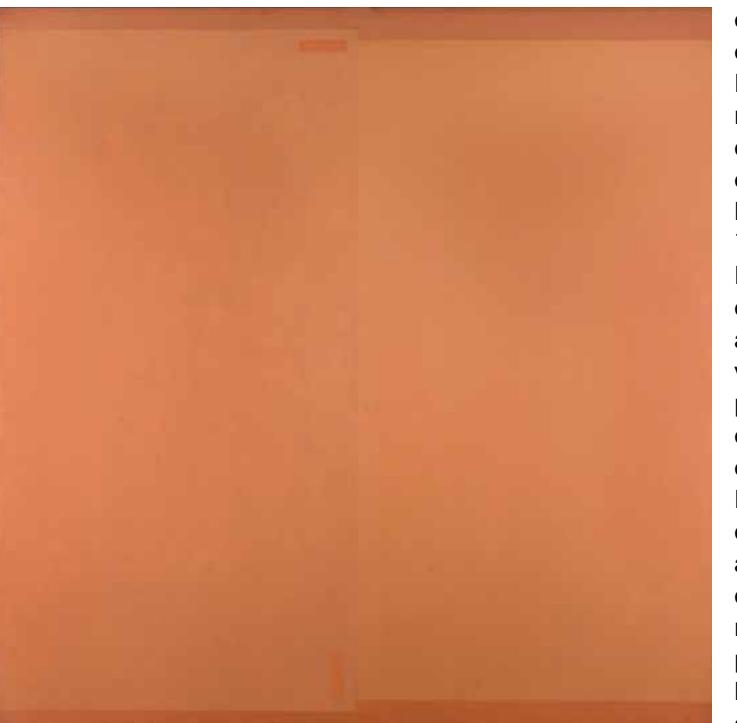
También reductivas en su composición, estas pinturas llamadas *Sur*, *Aymoray*, *Inti* o *Trilce* vibran desde sus superficies gestualmente coloreadas. Una espina dorsal o eje vertical divide a la mitad los planos; tal vez las hendiduras entre las piedras de los antiguos muros o el principio de opuestos complementarios de la cosmovisión incaica.

En 1989, sus estudios sobre la lítica incaica, reunidos durante años, se publicaron con el título *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. El libro rescata las formas no figurativas del arte incaico al reintegrarle los significados simbólicos y estéticos que fueron soslayados.

Así, hacia fines de los 80, la investigación y la obra de Paternosto se insertaron en medio de los discursos del multiculturalismo en los Estados Unidos. Exposiciones como *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, organizada por tres museos neoyorkinos de distintos barrios y comunidades, dio cuenta de la labor de Paternosto por reinstalar la abstracción geométrica originaria en su contexto y devolverle un sentido de contemporaneidad.

Con artistas actuantes en la década y representativos del amplio espectro cosmopolita de Nueva York, hispanos, nativos, asiáticos y africanos americanos, la exposición se ubicó en un lugar político contrahegemónico. La curadora remarcaba: "Esta no es una exposición de arte 'exótico' organizada por la filantropía de buena voluntad y la curiosidad de unos curadores blancos del mundo del arte *high*. Es una exposición que intenta reconstruir un mundo del arte multivocal. Su primera sugerencia es considerar que los conceptos de 'centro' y 'margen' son anacrónicos y que, mantener semejante modelo, representa el deseo de empuñar un poder y control exclusivo".⁴⁷ Paternosto





compartía estos conceptos desde sus obras allí expuestas y la perspectiva de su investigación. Por otra parte, en Austin, Texas, se preparaba una muestra que sería modelo en cuanto al modo de trazar genealogías históricas y poéticas en el creciente campo del arte latinoamericano en los Estados Unidos. *La Escuela del Sur: el taller Torres García y su legado*, curada por Mari Carmen Ramírez y Cecilia de Torres, fue un esfuerzo comprehensivo por estudiar la especificidad del arte latinoamericano en sus contactos internos y externos a lo largo del siglo XX.⁴⁸ La obra y la palabra de Paternosto tuvieron un lugar destacado en la exposición y el libro que la acompañó. Tanto él como Alejandro Puente, su antiguo amigo de La Plata, eran vistos como ejes fundamentales de la difusión contemporánea de las ideas y proyectos americanistas de Joaquín Torres García.⁴⁹ Partiendo del maestro uruguayo y el taller que instaló a su regreso de Europa, las curadoras trazaron líneas paralelas de artistas rioplatenses que, pasando por los concretos, los madies y la geometría posterior, confluyen en la tradición de Torres García hacia

los años 70. Esta tradición ya había sido descripta como "geometría sensible continental" por el crítico brasileño Roberto Pontual,⁵⁰ en 1978, tomando la categoría con la que Pellegrini se refirió en 1964 a Paternosto y Puente.⁵¹

Mientras esto sucedía en los Estados Unidos, donde Paternosto vivía desde 1967 y era un muy bien instalado artista neoyorkino e internacional, la Argentina estaba inmersa en el complejo proceso de retorno a la democracia. Después de siete largos años de dictadura,⁵² una apropiación ética y estética del arte precolombino reunía a varias generaciones de artistas. Simultáneamente a lo que ocurría en el ámbito de las tendencias internacionalistas del expresionismo, otros se concentraron en la búsqueda de una identidad vinculada a lo regional. Los integrantes del llamado "constructivismo rioplatense", alejados de la ansiedad de imitar las tendencias del *mainstream*, centraron su mirada en el arte originario de América.⁵³

La apropiación conceptual de la tradición regional que hicieron Paternosto y Puente fue muy fructífera en el ámbito argentino, que, como mencionamos, necesitaba recuperar sus lazos en tanto nación. La abstracción "innata y autónoma" del arte indoamericano se explica, para Paternosto, a partir de las condiciones materiales de la cultura, ya que estas generan la concepción simbólica de las formas. Un ejemplo de ello es el tejido, de capital importancia en el mundo andino (vestimenta, objeto ritual, moneda), que tempranamente se convierte en un lenguaje portador de contenidos esenciales. Paternosto propone que la planimetria de las formas textiles deviene de la estructura espacial ortogonal propia de la urdimbre, y que de allí se traslada a las formas de representación de la figuración en otras técnicas como la alfarería. En aquellos años de la reconstrucción en la posdictadura, permitirse mirar hacia lo autóctono posibilitó establecer vinculaciones con el pasado y resignificarlas para el presente. El simbolismo enigmático de las imágenes no fue un límite para los artistas; por el contrario, de alguna manera lo asumieron como si se tratara de enfrentar su primitivo rol de intérpretes, de chamanes.⁵⁴ En su libro *Superposición. El arte contemporáneo y el arte de la prehistoria*, Lippard señala cómo el retorno a la prehistoria no es una mera apropiación, sino una intención ética de recuperar el colectivismo y desandar el "arte por el arte" impuesto por la modernidad.

Llamado por algunos críticos "arte de la resistencia", frente al avance incontenible de los valores del neoliberalismo y el mercado la propuesta de los artistas argentinos fue la búsqueda de una identidad regionalista. El "retorno a la pintura", a la manualidad y a los objetos, luego del auge de los conceptualismos. Como sostuvo Viviana Usabiaga: "un compromiso político que no dejaba lugar para la ironía presente en otras producciones [se refiere a las versiones vernáculas de la Transvanguardia]. De alguna manera, el tipo de planteos estéticos que reivindicaban se correspondía con un proyecto utópico moderno, es decir que se oponían al discurso de la posmodernidad que promulgaba el fin de las utopías".⁵⁵

Siempre presente en Buenos Aires, Paternosto expuso en varias oportunidades sus trabajos relacionados con el arte incaico. La revista *Artinf* publicó un adelanto de su libro *Piedra abstracta*, precedido por unas palabras de su directora, Silvia de Ambrosini, que muestra a las claras la alta consideración que en la Argentina se tenía de su obra: "Frente a la opulencia tecnológica de la sociedad actual y al ruido visual de los medios de comunicación, el artista César Paternosto apela a la humildad del pincel y a una geometría demarcadora del territorio del espíritu".⁵⁶

Ya en el nuevo siglo, paralelamente a su producción pictórica, los libros, las exposiciones de arte andino que cura, un breve y fructífero paso por la escultura, Paternosto volvió a la pintura en formato cuadrado. El rojo imperial gana las telas. Los campos monocromáticos aluden al color del inca,⁵⁷ las líneas a los



rojo, blanco. Hay ángulos, todos ortogonales... es un Mondrian, tridimensional. Un Mondrian-objeto, una instalación de sitio específico que restituye el objeto que se le "perdió" a Kandinsky. Jugando con la historia del arte, Paternosto también juega con su institución, el museo. Ese espacio físico y simbólico donde el arte acontece.

"Mi pintura siempre ha tenido virtualidad arquitectónica", asevera Paternosto. Es cierto, los bastidores estructurados con o sin orificios se posaron cómodos sobre la pared, que es a la vez fondo y figura. Las estructuras primarias surgieron de relaciones entre un cuerpo geométrico y el espacio que lo contiene. Los polípticos de la "visión oblicua" no hubieran sido tales sin la pared que los sustenta y genera el recorrido que los completa.

Deconstrucción pictórica, la instalación de sitio específico que ahora presenta, parece ser la consumación de la pintura-objeto en la que Paternosto trabaja desde sus comienzos. Como la obra de Mondrian que inspiró su serie de la "visión oblicua", el centro está despejado. Tal vez ese centro sea el sitio privilegiado desde donde el ser humano observe lo que creó para sí. Pero no es esta la deconstrucción de una de sus pinturas de la serie de la "visión oblicua". Deberíamos pensar que es uno de sus cuadros más recientes, los de la serie *Marginalidad y desplazamientos*, donde efectivamente los planos se desplazaron buscando la tridimensionalidad: se rebatieron, giraron y reubicaron. Cada vista de la instalación nos propone un sub-cuadro, habrá tantos como recorridos haga el visitante, quien los acumulará en su mente.

Toda instalación de sitio específico plantea una experiencia. Es decir, lleva a una exploración topográfica que reconfigura perceptual y conceptualmente la caminata del *flanéur*.⁵⁹ Transitar un Mondrian es vivir la experiencia de la modernidad con su deseo de orden, claridad y futuro. Deseos que hoy solo se pueden cumplir en el espacio encapsulado, altamente ritualizado de un museo. Pero ¿qué ritualizamos cuando recorremos esta instalación? Ritualizamos la memoria de la historia del arte geométrico en el lugar de la memoria, el museo. Ritualizamos, es decir, ponemos en acto, el mito moderno de la re-unión del arte con la vida. Rito que restituye la experiencia estética como horizonte de posibilidad en la vida cotidiana de todos los seres humanos.

Con *Deconstrucción pictórica*, una vez más Paternosto revierte las jerarquías para que sea el espectador, con su participación y en lugar del artista, quien complete los insospechados vericuetos del espacio-tiempo tal como se ofrece a los sentidos.

Frente a los "espectáculos" que abundan en las instalaciones de arte contemporáneo, Paternosto elige seguir explorando la pintura: "Desde mi punto de vista la pintura es como una suerte de pensamiento no-verbal, un pensamiento simbólico y silente, de resistencia. Ese es el desafío, para el que uno –para decirlo con palabras de nuestro genial Discípulo– como 'disfrazado sin carnaval' sigue optando".⁶⁰

* Historiadora del arte, especialista en arte argentino moderno y contemporáneo.

planos de la arquitectura y los pórticos. La serie *Marginalidad y desplazamientos* retoma, en una etapa de madurez de la imagen, la sugerencia y precisión de la geometría. Hasta la actualidad, Paternosto no detiene su investigación. Nuevas propuestas nacen de su imaginario geométrico nutrido por diversos repertorios y su metodología de variación de un conjunto reducido de elementos en el espacio, y su ordenación en series.

EPÍLOGO: UN MONDRIAN PARA KANDINSKY

"Un abismo aterrador de todo tipo de preguntas, una gran cantidad de responsabilidades se despliegan ante mí. Y lo más importante de todo: ¿qué irá a reemplazar al objeto perdido?"⁵⁸

La pregunta existencial de Kandinsky que Paternosto nos transmite en su ensayo-exposición *La pintura como objeto* pierde su angustioso contenido cuando el artista rápidamente le responde. "La pintura misma será el objeto", tranquiliza Paternosto al padre de la abstracción en el arte occidental.

Con su concepto de geometría empírica, acuñado en los 60, Paternosto toma una sala, un cubo blanco, alza planos, algunos se interceptan, otros se unen francos a las paredes. De distintas alturas, generan ritmos, síncopas espaciales. Hay color: negro, amarillo,

NOTAS

- 10 Nótese el modo en que podría aludir a ese lugar como "el centro de la composición". Al referirse a ella como "superficie pictórica", está enfatizando el carácter objetual y de "estructura visual" que entiende por una pintura.
- 11 César Paternosto, *Notes...*, op. cit. El destacado es nuestro.
- 12 "Un-focus" en el original en inglés.
- 13 Nos explayaremos sobre este concepto en las páginas siguientes.
- 14 César Paternosto, *High Times, Hard Times: New York Paintings, 1967-1975*, Greensboro, Carolina del Norte, ICI [Independent Curators International], Weatherspoon Art Museum, 2006.
- 15 Aldo Pellegrini, *Nueva Geometría: Paternosto-Puente* [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Lirolay, 1964. Véase María José Herrera, "Alejandro Puente: geometría sensible", en *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las artes*, Buenos Aires, CAIA/Ed. Contrapunto, 1990.
- 16 Cristina Rossi, *Grupo Sí, el informalismo platense en los '60* [cat. exp.], Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001, s. p.
- 17 Muchos años después, Paternosto investigó la influencia de las geometrías no europeas en la obra de Klee, y Josef y Anni Albers, en los años 40. Véase César Paternosto, *North and South Connected: An abstraction of the Americas* [cat. exp.], Nueva York, Cecilia de Torres Ltd., 1998. En 2001, una versión ampliada de esta muestra, *Abstraction: the Amerindian Paradigm*, fue curada por Paternosto para el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, y luego itineró al IVAM en Valencia.
- 18 Término acuñado por el crítico estadounidense Clement Greenberg.
- 19 Por esos mismos años, María Martorell (Salta, 1909-2010) pasaba del arte concreto a una geometría *hard edge* que, por su interés en el movimiento, fue asimilada al arte generativo propuesto por Eduardo McEntyre y Miguel Ángel Vidal en 1960, en la Galería Peuser de Buenos Aires.
- 20 César Paternosto, en *Premio Nacional Di Tella* [cat. exp.], Buenos Aires, 1966, p. 32.
- 21 En este comentario, Romero Brest se refiere a la obra de Paternosto y Puente, ya que ambos utilizaban el mismo recurso. Catálogo de la exposición realizada en la Galería Bonino, de Buenos Aires, en 1966.
- 22 César Paternosto, en *Premio Nacional Di Tella* [cat. exp.], Buenos Aires, 1966, p. 32.
- 23 Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 40. El destacado es nuestro.
- 24 Citado por Paternosto en el texto mencionado, nota 22.
- 25 En 1966, Kynaston McShine curó en el Museo Judío de Nueva York la exposición *Primary Structures*. En 1967, el crítico Jorge Glusberg realizó un homenaje argentino con *Estructuras primarias II*, en la Sociedad Hebraica Argentina (SHA) de Buenos Aires, entre septiembre y octubre. Participaron Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, David Lamelas, César Ambrosini, Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Oscar Palacio y Gabriel Messil, entre otros.
- 26 *Manifiesto Invencionista, Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Peuser, 1946.
- 27 César Ambrosini, Gabriel Messil, César Paternosto, Alejandro Puente, Dalmiro Sirabo, Juan Antonio Sitro, Enrique Torroja, "La visión elemental: las formas no ilusionistas", en *Visión elemental* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 26 de septiembre al 17 de octubre, 1967.
- 28 *La Menesunda* (Marta Minujín y Rubén Santantonín y equipo), *Noé+Experiencias colectivas, Love & Life*, de Delia Cancela y Pablo Mesejean, todas ambientaciones de 1965, dan cuenta del auge de este formato en artistas diversos que trabajaban con cuadros de caballete, multimedia o instalaciones de arte y moda.
- 29 Analicé este punto en la obra de David Lamelas, quien en 1965 realizó *El Superelástico*, un híbrido entre escultura y ambientación. También en 1966, realizó *Corner piece*, un cuerpo piramidal que reponía en volumen el espacio negativo de un rincón de una sala. Véase María José Herrera, "David Lamelas y Buenos Aires", en María José Herrera y Kristina Newhouse, *David Lamelas con vida propia*, Buenos Aires, MALBA-Getty Foundation, 2018, p. 42. Edición en inglés: *David Lamelas: A Life of Their Own* (publicado por University Art Museum, California State University, Long Beach, junto con Getty Publications, 2017).
- 30 Como señala Valeria González discutiendo a Benjamin Buchloh: "Inferir [...] que el modelo del minimalismo constituyó un modelo relevante –o más aún, un escalón necesario de la evolución artística para las producciones en Buenos Aires– implica ir más allá de las evidencias disponibles. Son los peligros del método comparativo". En María José Herrera y Kristina Newhouse, op. cit., p. 64.
- 31 César Paternosto, "Notas sobre la pintura y la visión oblicua", *Artinf*, Buenos Aires, 1971.
- 32 Raphael Rubinstein, "Theory and Matter", en *Art in America*, 3 de septiembre de 2014. Participaron en la exposición Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi y Claude Viallat.
- 33 "El objeto de la pintura es la propia pintura y los cuadros expuestos solo se producen beneficio a ellos mismos. No apelan a ninguna 'otra parte' (la personalidad del artista, su biografía, la historia del arte, por ejemplo). No ofrecen escapatoria, ya que la superficie, por las rupturas de formas y colores que se operan allí, prohíben las proyecciones mentales o las divagaciones oníricas del espectador. La pintura es un hecho en sí y es sobre su terreno que se deben plantear los problemas. No se trata ni de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original, sino de la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico. De ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y profundidad expresiva". Declaración de los artistas en el catálogo de la exposición *La peinture en question*, El Havre, Museo de Arte Moderno, 1969.
- 34 Así los definió Edward Sullivan, en conversación con Paternosto, en 2012. Véase Edward Sullivan, "Conversation between Edward Sullivan and César Paternosto", en César Paternosto, *Painting as Object: the Lateral Expansion. New Works*, Nueva York, Cecilia de Torres Ltd., 2012, p. 36.
- 35 Sigo el análisis de Jacques Derrida sobre el concepto de *párgon* en Kant, en su ensayo de 1978 *La verdad en pintura* (Buenos Aires, Paidós, 2001), para interpretar la teoría de la "visión oblicua" en Paternosto.
- 36 Op. cit., p. 65.
- 37 En inglés, el término *gutter* (margen, pero también canal) describe muy precisamente ese modo de la anotación marginal, donde las palabras se "escurren" hacia la espina dorsal del libro.
- 38 Op. cit., p. 74.
- 39 Ricardo Martín-Crosa, "La pintura de César Paternosto", en César Paternosto. *Paintings 1969-1980*, Nueva York, Center for Inter-American Relations, 1981, p. 16.
- 40 Una configuración que hoy llamaríamos "instalación de pared", asevera Paternosto, ya que las partes no tienen sentido por sí mismas. María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, OSDE/Biblos, 2014, p. 256.
- 41 Edward Sullivan, op. cit., p. 38. En inglés en el original. La traducción es nuestra.
- 42 El título como *párgon* tiene una extensa historia desde las vanguardias de principios del siglo XX y, en particular, con Marcel Duchamp y su afición nominativa.
- 43 Ídem, p. 41. La traducción es nuestra.
- 44 Ídem, p. 43. La traducción es nuestra.
- 45 Monumento religioso de Machu Picchu, vinculado al culto solar, es una escultura de granito de una sola pieza, con distintos niveles.
- 46 Lucy Lippard, "La abstracción de la memoria", en César Paternosto. *Paintings 1969-1980*, op. cit., p. 14.
- 47 Eunice Lipton, "Here, Today, Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling". La exposición, organizada por el Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art y el Studio Museum in Harlem, tuvo lugar en las tres sedes al mismo tiempo, entre mayo y agosto de 1990. Participó una importante cantidad de artistas latinoamericanos, entre ellos, los argentinos residentes en Nueva York Leandro Katz, Liliana Portry y Jaime Davidovich. La traducción es nuestra.
- 48 Inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1991, para luego itinerar, fue uno de los homenajes a los quinientos años del encuentro entre América y Europa.
- 49 Torres García propone una renovación lingüística, a la par que ideológica, fundada en la asunción de la abstracción como lenguaje original de las culturas americanas. La antropología le señaló el carácter conceptual de la abstracción del llamado 'arte primitivo'. En este último predomina una concepción del objeto que, ajena a la de la mimesis occidental, no obstante plasma complejos contenidos mentales y simbólicos que exceden lo visual. El origen ritual de la expresión artística es la estructura profunda que permitió a Torres García pensar en una "semántica universal de los signos". María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, OSDE/Biblos, 2014, p. 256.
- 50 Roberto Pontual, *América latina. Geometría Sensível* [cat. exp.], Río de Janeiro, Ed. Banco do Brasil, 1978.
- 51 Véase Mariana Marchesi (et ál.), Alejandro Puente. *Abstracción y tradición americana*, Buenos Aires, Espacio de Arte, Fundación OSDE, 2015.
- 52 Si bien la dictadura se extendió entre 1976 y 1983, la violencia y el autoritarismo convivieron con períodos técnicamente democráticos desde 1973.
- 53 Esta tendencia incluyó la obra de artistas como Marcelo Bonevardi, Adolfo Nigro, Hernán Domínguez y de una generación más joven representada por Elizabeth Aro, Alejandro Corujeira, María Causa y César Belcic, entre otros.
- 54 Hacia fines de los años 80, en el plano internacional exposiciones como *Primitivism* [Primitivismo], organizada en el MoMA de Nueva York, o *Los magiciens de la terre* [Los magos de la tierra], realizada en el Centre Pompidou de París, marcaron el interés por la etnografía en el arte contemporáneo.
- 55 Viviana Usobiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 175.
- 56 César Paternosto, "Escultura lírica inca", *Artinf*, Buenos Aires, a. 5, mayo de 1981, pp. 15-17.
- 57 El inca era el único que, en las ceremonias, podía usar las cantutas, las flores rojas que se cultivan desde épocas precolombinas y son la flor nacional del Perú.
- 58 Citado por César Paternosto en *Painting as Object*, op. cit., p. 47.
- 59 El *flanéur* es el nombre que dio Charles Baudelaire al paseante sin rumbo, al que disfruta de la energía de las calles de la ciudad, propio de las costumbres burguesas de la vida moderna. Podemos considerar que, a pesar del cambio en las dinámicas y las expectativas que despierta recorrer un museo, el visitante aún encuentra en el deambular un momento de introspección, de asombro o de deleite que puede modificar su experiencia.
- 60 Fabián Soberón, "Entrevista a César Paternosto", *La Gaceta*, Tucumán, suplemento "La Gaceta Literaria", 17 de febrero de 2013, p. 4.

Fue en febrero de 1969 cuando decidí que iba a dejar la superficie frontal de mi pintura en blanco, usando solamente los costados provistos por el bastidor para pintar. Así dejaba atrás lo que yo percibía como un generalizado y cansado despliegue de estrategias formales en el plano pictórico que ya no ofrecía opciones significantes. Pero si bien es evidente que este acto iconoclasta de limpiar la superficie donde se había desarrollado toda la historia de la pintura sucedía en medio del clima reductivista planteado por los escultores minimalistas, por otro lado implicaba el rechazo de su ideología, resumida en la afirmación de que "la escultura es más poderosa que la pintura", porque yo proponía un retorno (crítico) a ese artefacto cultural exclusivo de Occidente, el cuadro de caballete.

Al trasladar el acento de la superficie pintada hacia los costados provistos por el bastidor –ahora ya algo más profundo– se cuestionaba radicalmente la manera ancestral de experimentar la pintura, porque ahora, desde el punto de vista tradicional, los elementos constitutivos de la "imagen" de la pintura estaban, en un sentido, escondidos. Tenían que ser encontrados a través de un acercamiento oblicuo, o lateral, o peripatético a ambos lados en forma sucesiva. El plano frontal vacío impone un lento escaneo que demora la aprehensión de la totalidad del ente pictórico por parte del espectador/a.

Esta visión "oblicua" o "lateral" ofrece la experiencia inédita de experimentar la pintura en una secuencia: imagen-vacío-imagen. La entidad visual emerge en su integridad después de esa secuencia porque la totalidad de la imagen debe ser reconstruida mentalmente –cuando se está viendo un lado se debe tener in mente el otro que no está frente a los ojos– para aprehender toda la obra.

El significado de *oblicuo* se refiere tanto a la acción del espectador/a caminando alrededor de la obra en busca de la superficie pintada, como al modo en que la superficie frontal es, por un lado, devaluada, pero también desde otro ángulo aludida elípticamente, estableciendo una suerte de tensión dialéctica entre la superficie vacía y el costado pintado.

Hacia fines de los años 70 mi trabajo fue fertilizado por el encuentro con el arte de los horizontes culturales no occidentales, del cual aprendí que lo que llamamos "abstracción geométrica" ha sido durante milenios –y en algunos casos aún lo es– un repertorio de formas *plenias de lenguaje*. Y que, muy a menudo, estas formas han sido concebidas en la matriz textil.

También entendí el significado de que el vacío llega a convertirse en lleno, en plenitud, un tropo común al pensamiento oriental. En este sentido, mucho más tarde iba a comprender que esas superficies vacías de mis obras pictóricas se iban a llenar de alusiones a lo que estaba faltando.

O que, desde otro punto de vista, la lectura frontal no quedaba eliminada totalmente ya que, habiendo cubierto la superficie frontal con blanco, estaba pintando la obra más plana posible: la imagen de la tela misma. Lo cual, a su vez, me llevaba a la percepción de la retícula –tanto la textil o arcaica como la moderna– como el grado cero de la abstracción.

César Paternosto, texto escrito para el catálogo de la exposición
High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975, realizada en 2006.





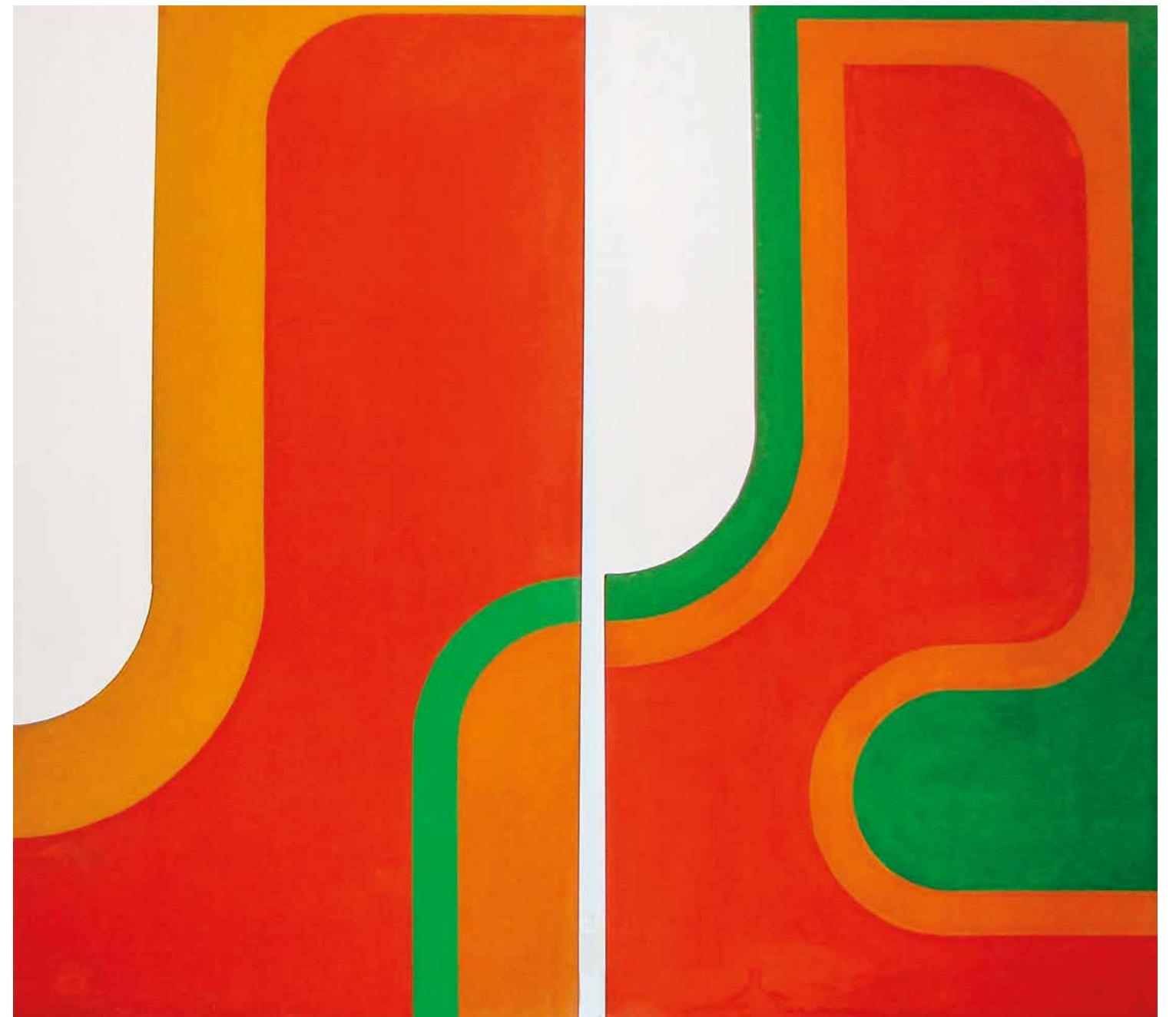
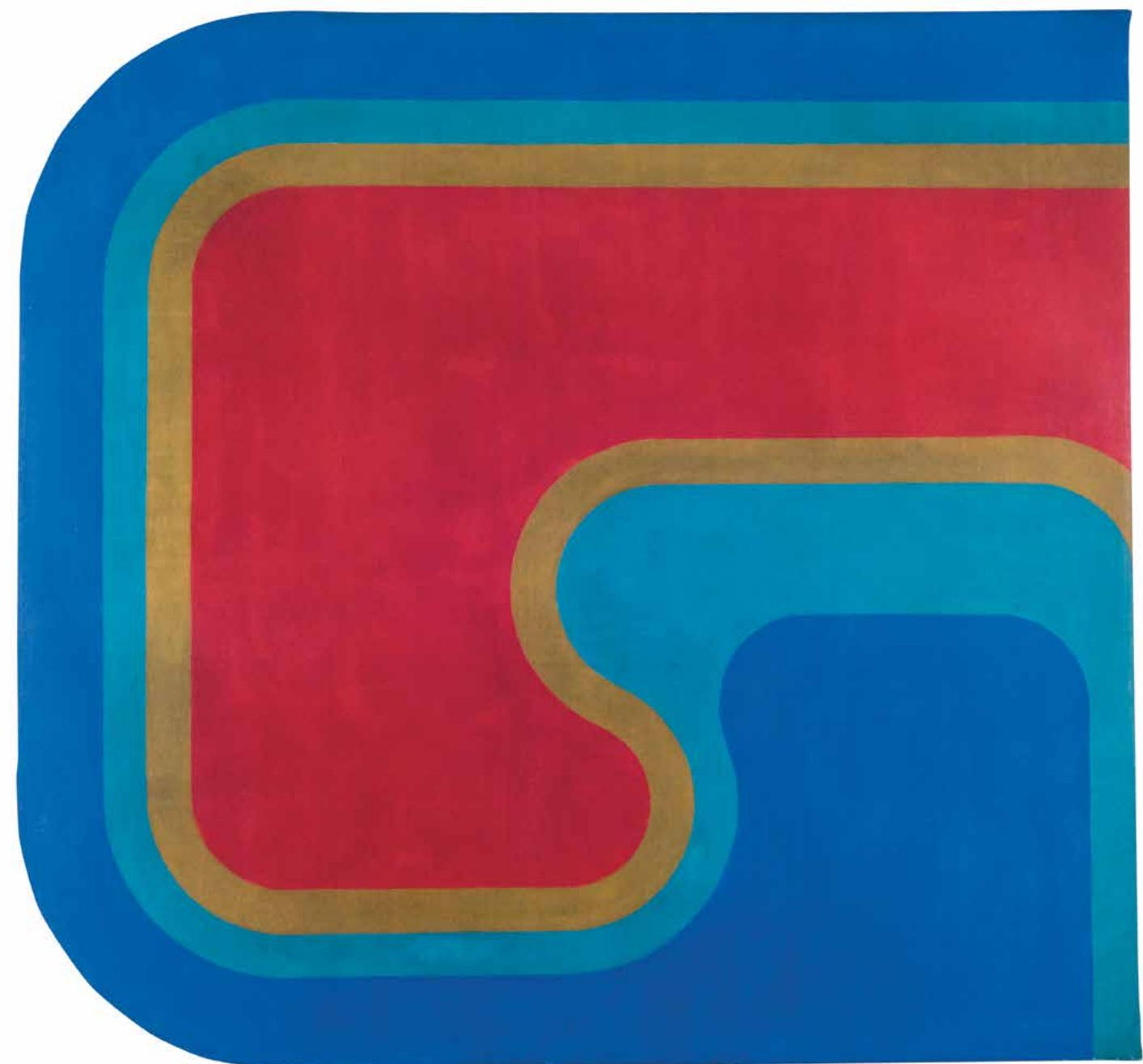
Sin título, 1963
Témpera sobre papel
36,8 × 18,5 cm
Colección del artista



Sin título, 1965-1966
Óleo sobre tela
178 × 173 cm
Colección privada

Página siguiente
Climax III, 1965
Óleo sobre tela, 180 × 180 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes
Emilio Pettoruti, La Plata





Rhyma (díptico), 1966
Óleo sobre tela
210 × 230 cm (instalado)
Colección CAC/Museo Caraffa,
Córdoba

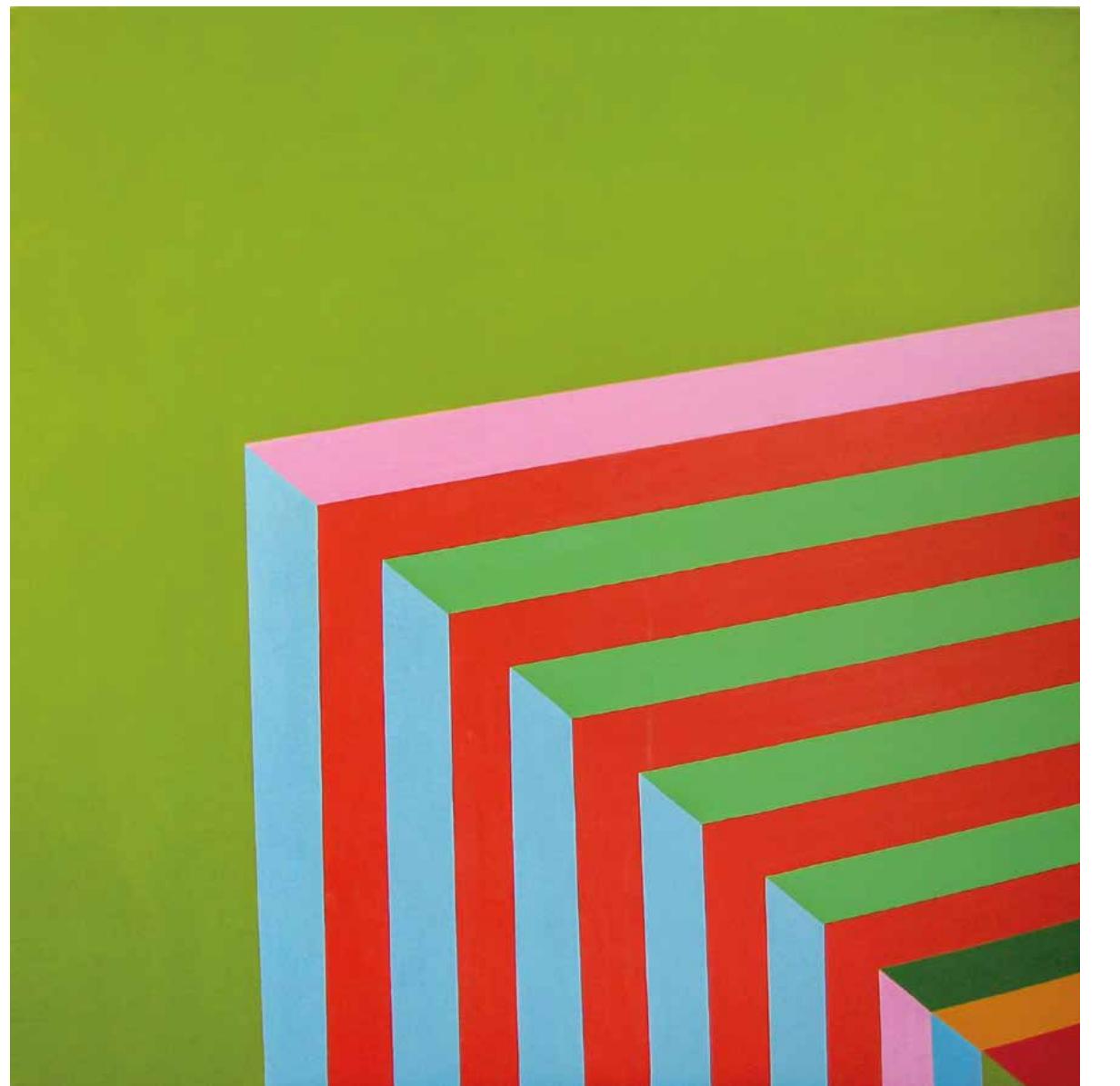
Página anterior
Maldoror, 1966
Óleo sobre tela
170 × 189 cm
Colección privada



Sin título, 1966
Témpera sobre papel
29 x 35 cm
Colección privada

Página siguiente
Sin título, 1966
Óleo sobre aglomerado
60 cm de diámetro
Colección privada





Sin título, 1965
Óleo sobre tela
150 × 150 cm
Colección privada

Página siguiente
Sin título (rombo), 1965
Óleo sobre tela, 197 × 197 cm
Colección Eduardo F. Costantini,
Buenos Aires





Bermellón, oro y azul, 1966
Óleo sobre tela
210 × 135 cm
Colección privada



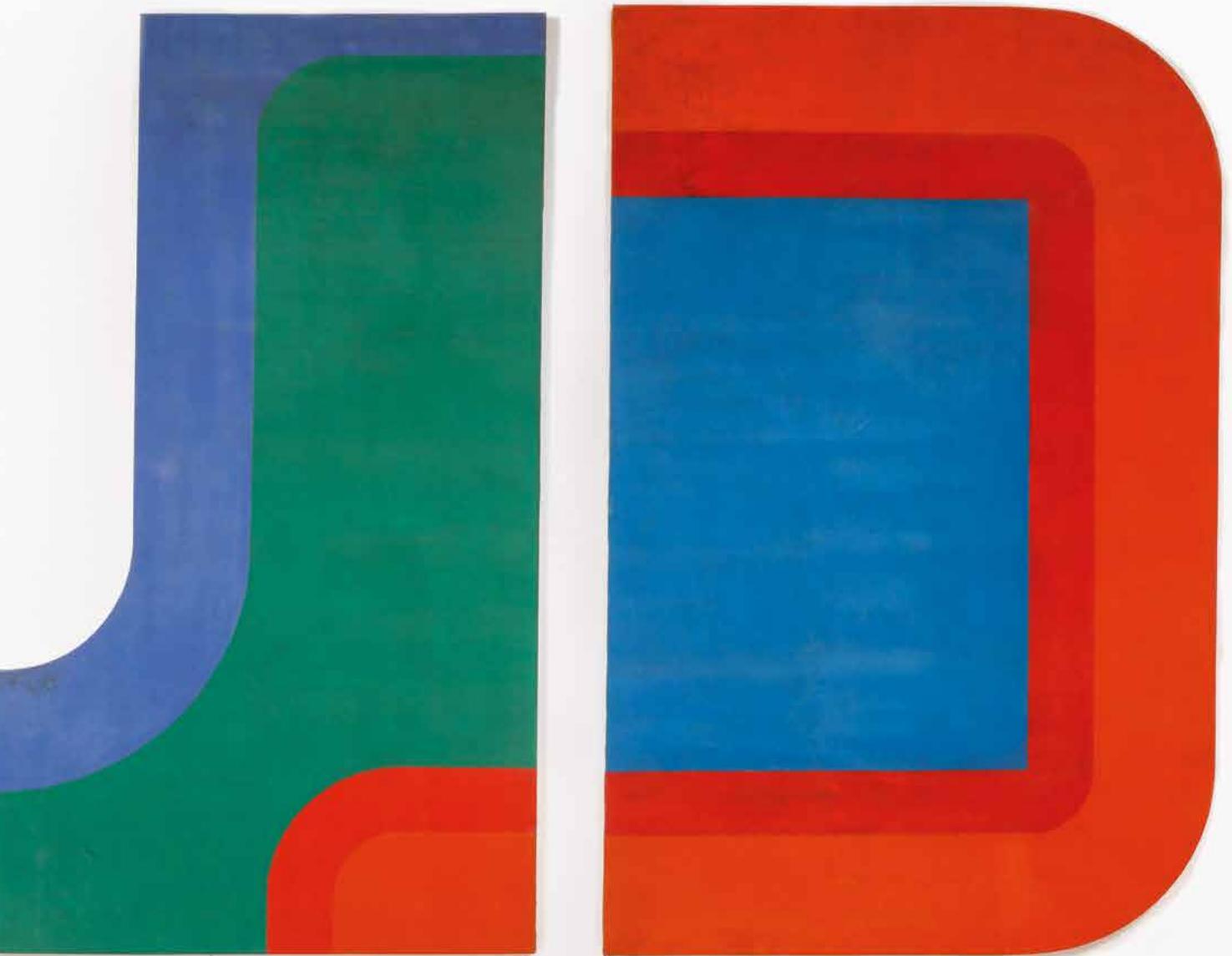
Página siguiente
Transfiguración 2, 1966
Óleo sobre tela
200 × 200 cm (instalado)
Colección privada

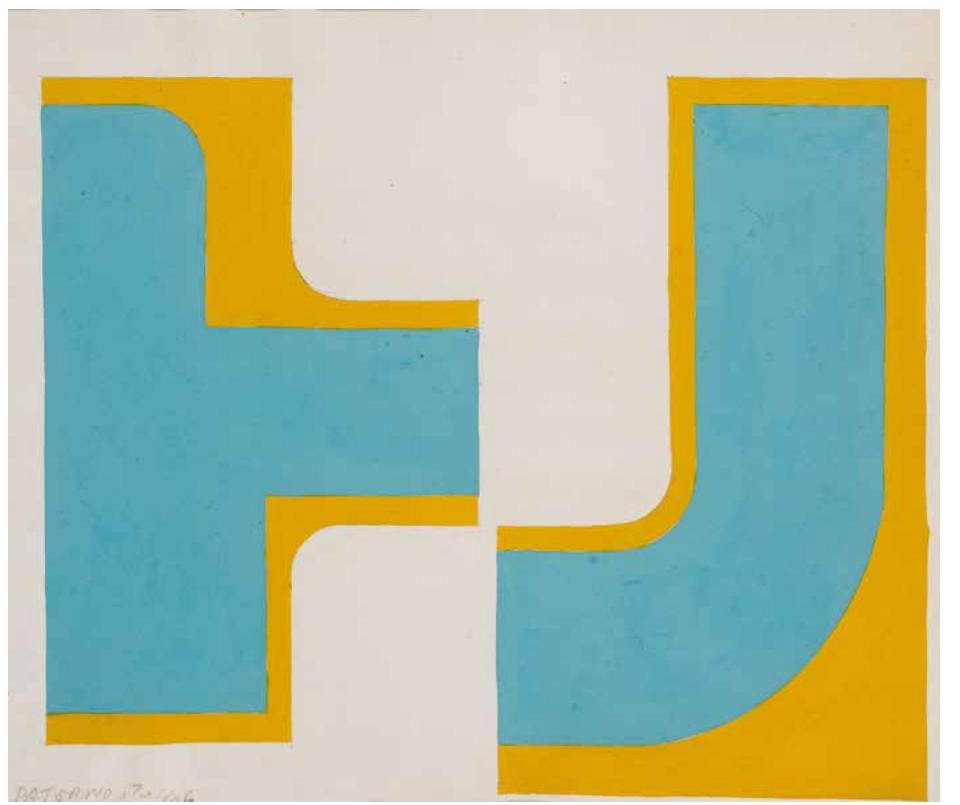


Model, 1968-1971
Emulsión acrílica sobre papel
y cartón montado en terciado
60 × 76,2 cm
Colección privada

Naranja, magenta, azul, 1966
Témpera sobre papel
17,5 × 17,5 cm
Colección del artista

Página siguiente
Díptico II, 1966. Óleo sobre tela
217 × 278 cm (instalado)
Colección Eduardo F. Costantini,
Buenos Aires

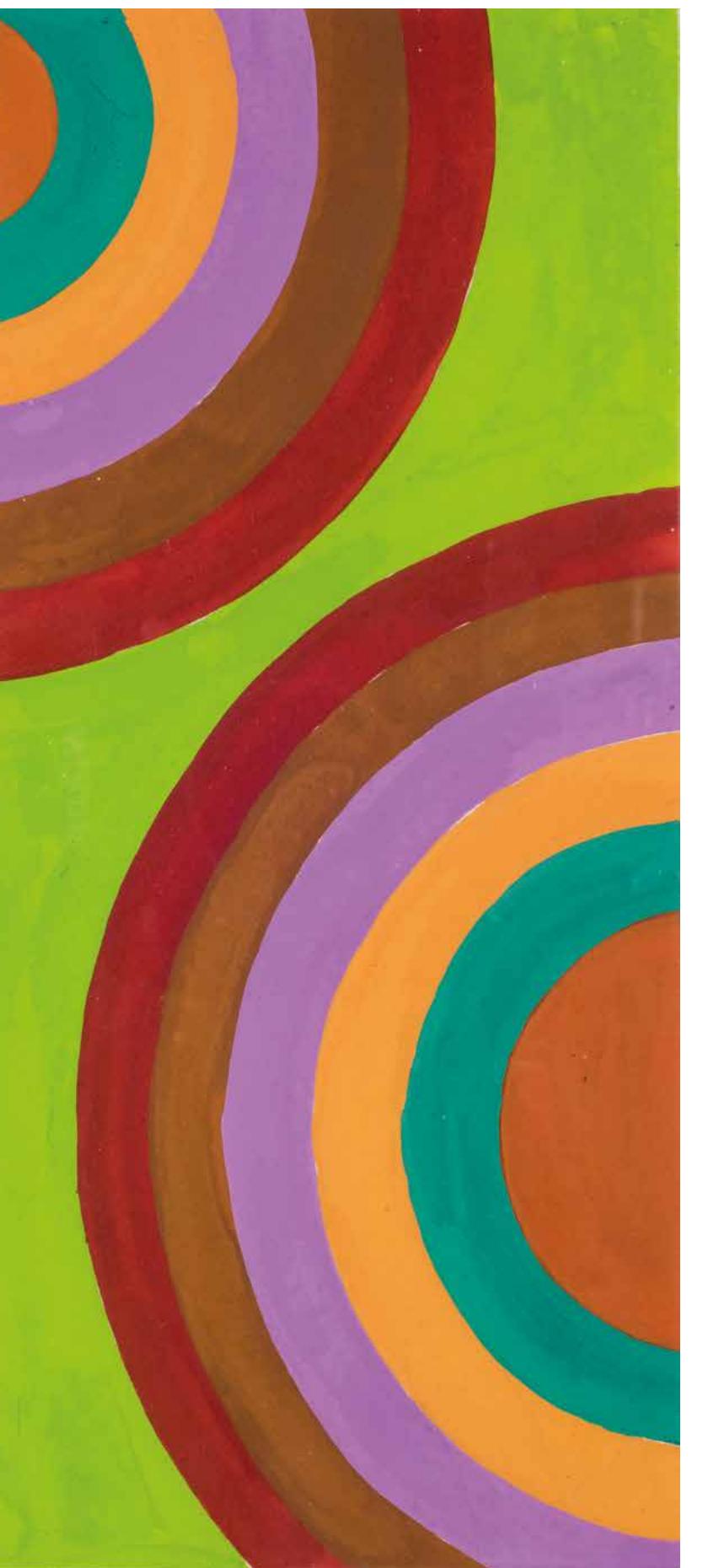




Sin título, 1966
Témpera sobre papel
24 × 30 cm
Colección del artista

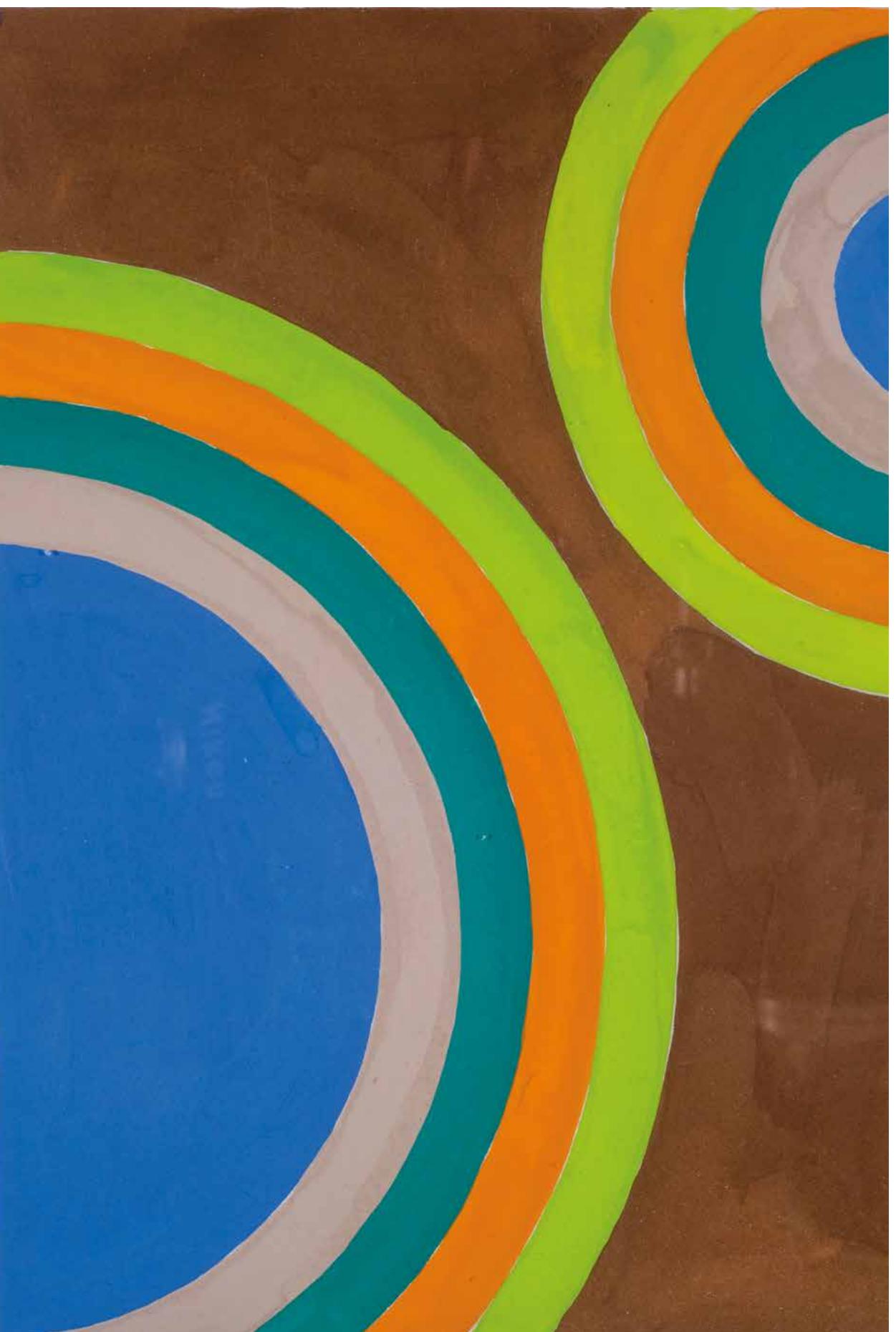
Página siguiente
Planiformas en azul y ocre, 1966-1967
Óleo sobre tela
214 × 277 cm (instalado)
Colección privada



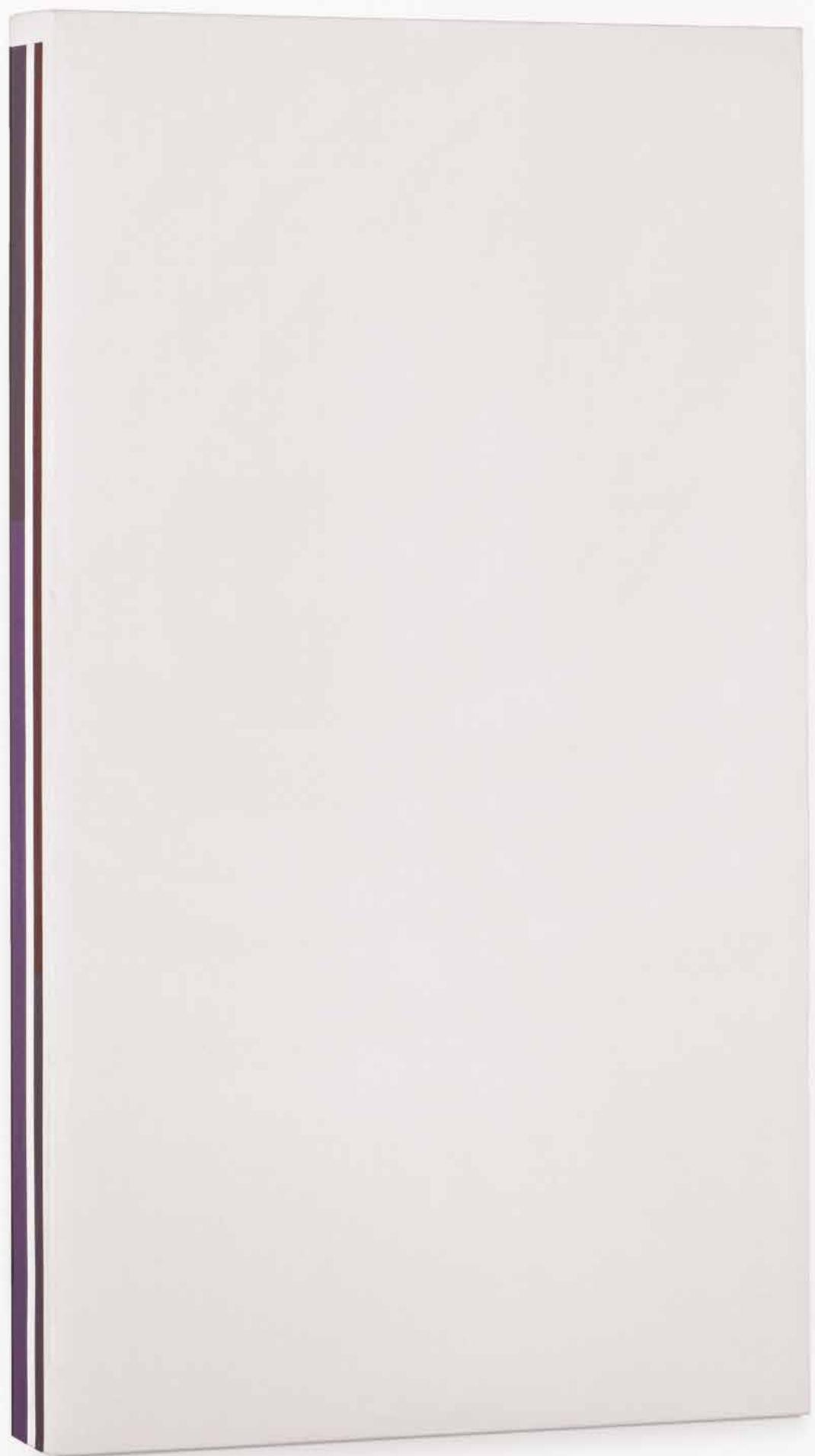


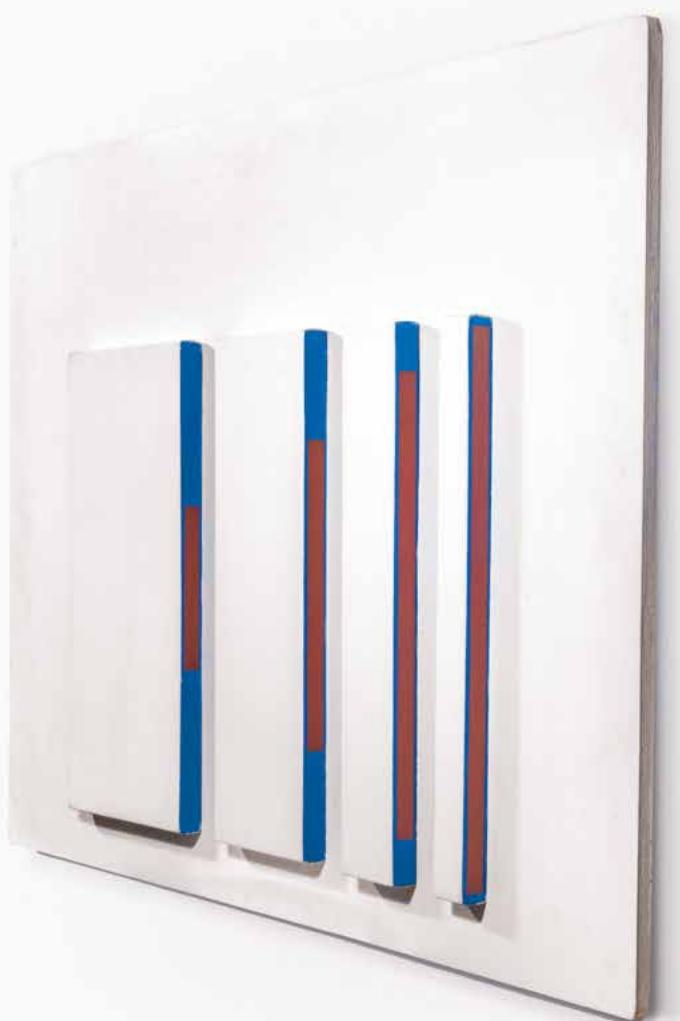
Sin título (Órfico), 1965
Témpera sobre papel
22 × 11 cm
Colección del artista

Sin título (Órfico), 1965
Témpera sobre papel
24 × 14 cm
Colección del artista

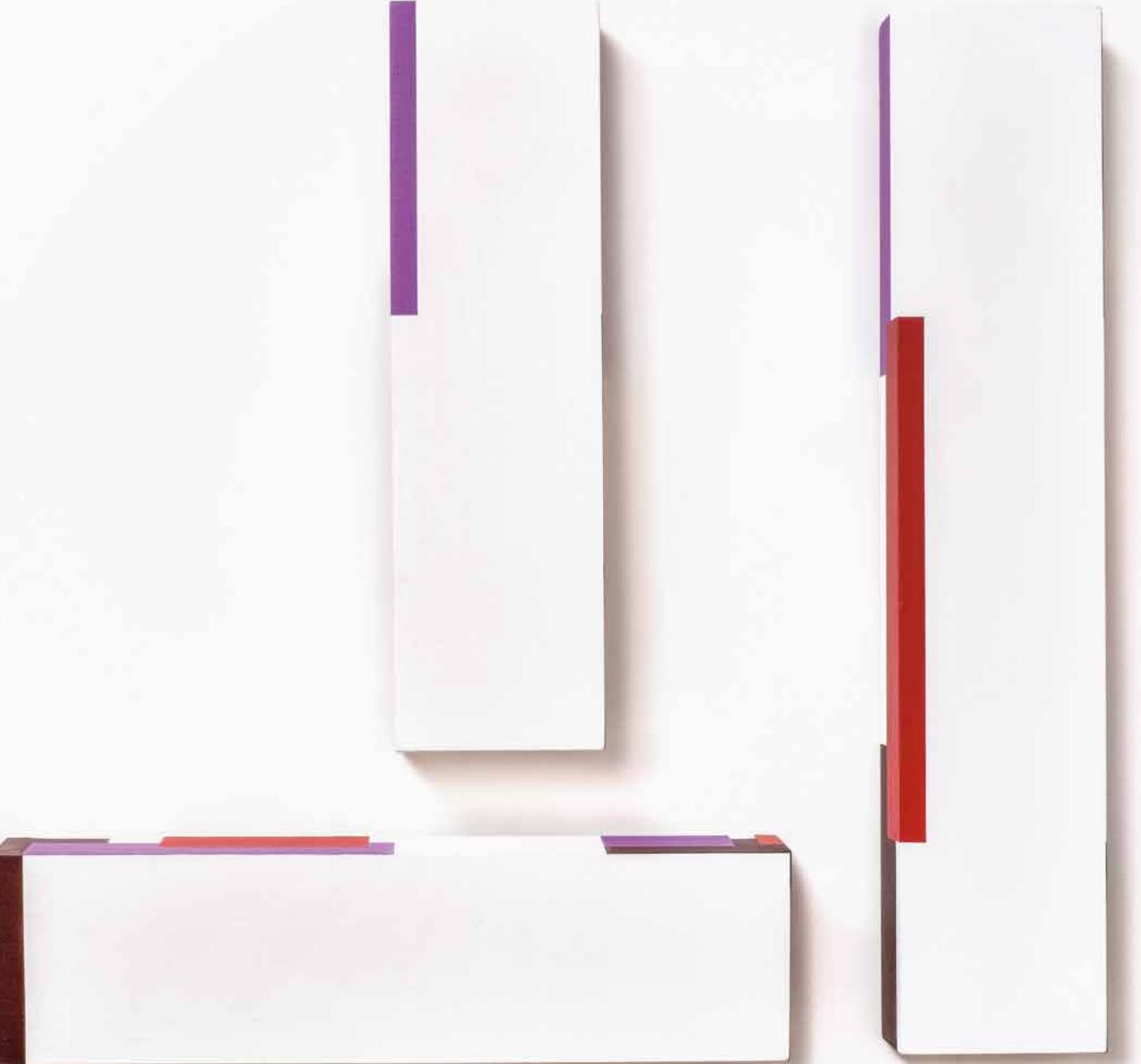


Sin título, 1971-2001
Emulsión acrílica sobre tela
120 × 80 cm
Colección Museo de
Arte Moderno de Buenos Aires





Model for Cerulean, Black & Brick Red, 1972
Acrílico sobre tela; cuatro paneles
montados sobre terciado
60,7 × 88 cm
Colección privada



Phoenix, 1974
Emulsión acrílica sobre tela (tres paneles)
101 x 114 cm (instalado)
Colección Museo de Arte
Contemporáneo de Buenos Aires



Counterpoint (rombo), 1975
Acrílico sobre tela
172 x 172 cm (diagonal)
Colección privada





What's Going On?, 1971-2001
Acrílico sobre tela
152 × 152 cm
Colección del artista

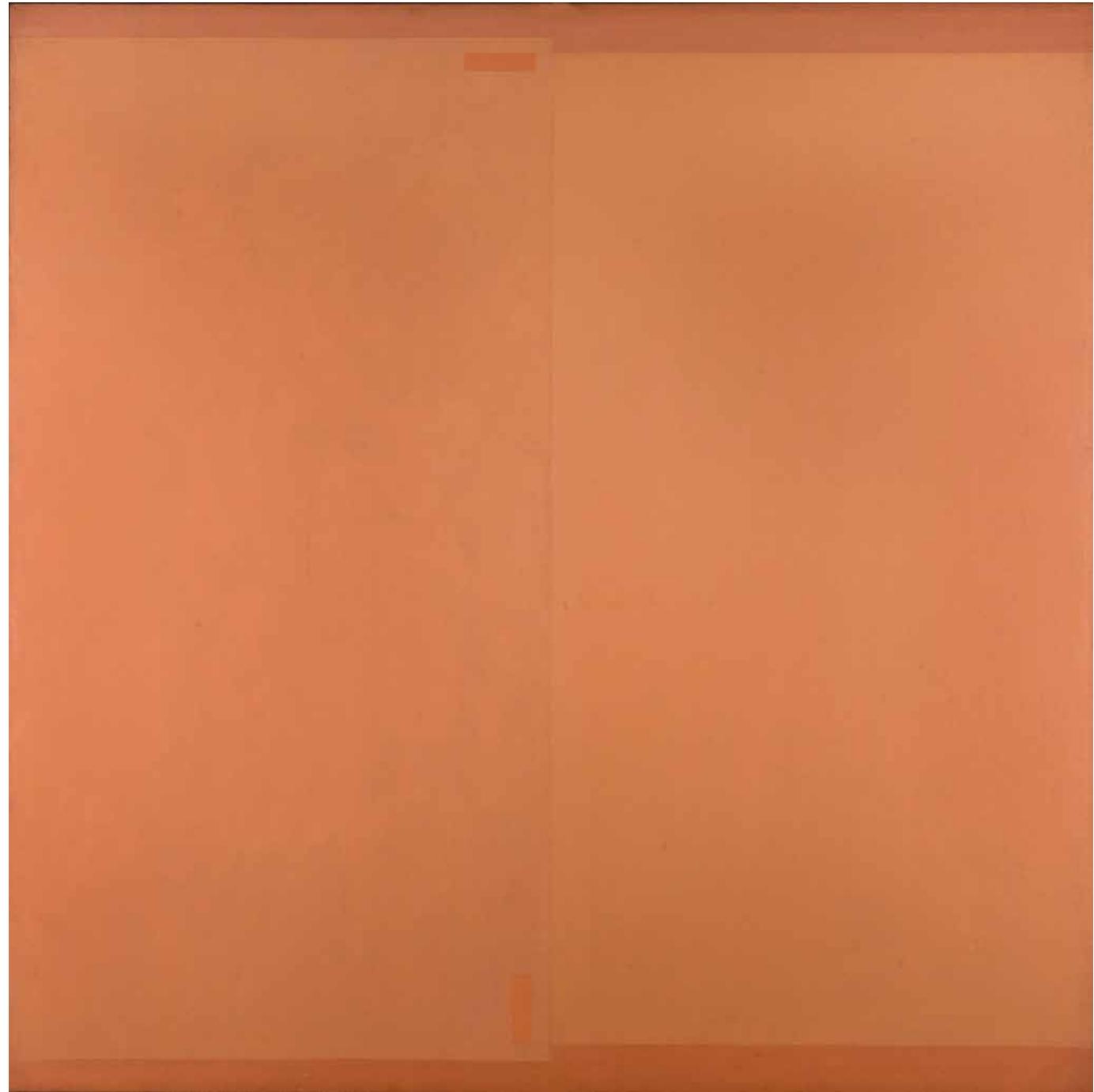




Sin título, 1971-2001
Lápices acuarela sobre tela
140 × 90 cm
Colección del artista

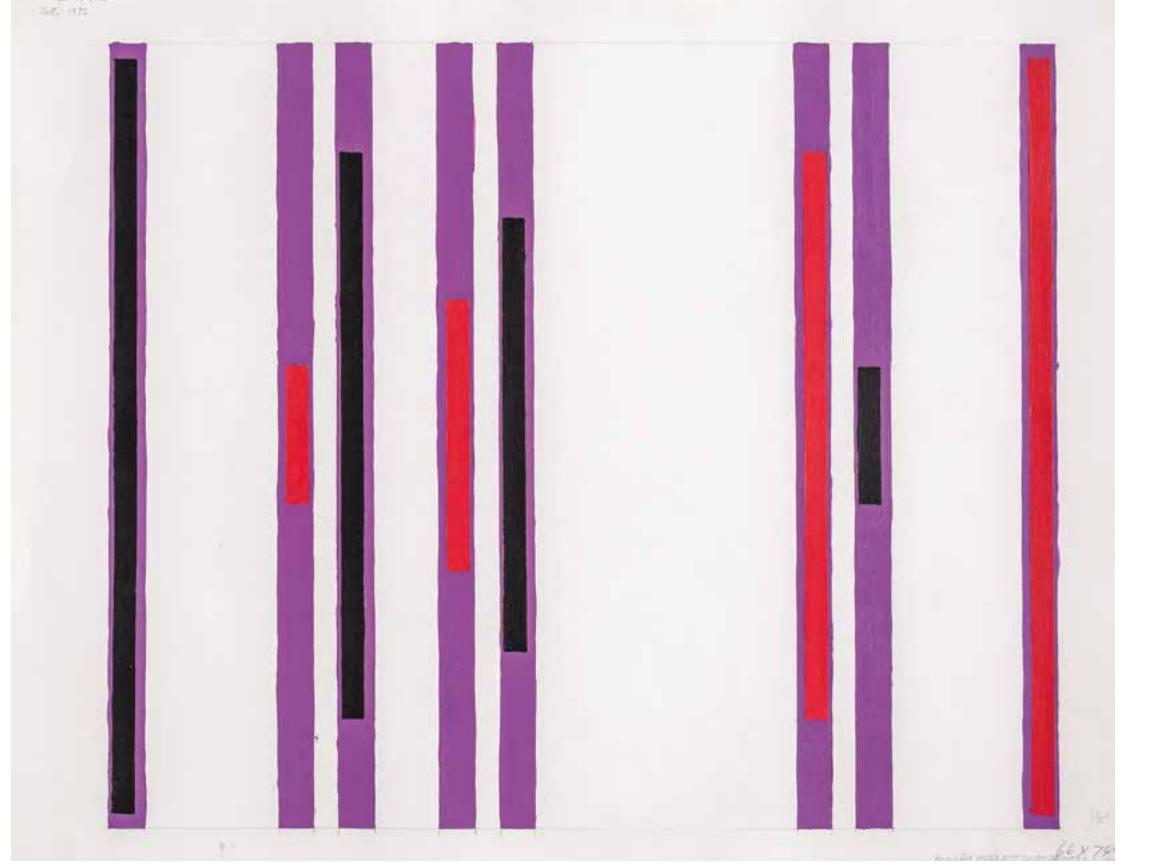


Sin título (díptico), 1971
Lápices acuarela sobre tela
Dos paneles, 116 x 176 cm (instalado)
Colección del artista
Foto: cortesía galería MC/MC, Buenos Aires



Tastil II, 1978
Emulsión acrílica sobre tela
122 × 122 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes





Work sheet, 1972
Emulsión acrílica sobre papel
48 × 61 cm
Colección del artista

Página siguiente
Marginalidad y desplazamientos. Nueva Serie, 19, 2005
Emulsión acrílica, pigmentos secos, polvo de mármol,
agua y óleo sobre tela, 130 × 130 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes





Construcción en papel # 4, 2014
Collage y témpora sobre papel
 $30 \times 30 \times 6$ cm
Colección del artista

Página siguiente
Construcción en papel # 9, 2014
Collage y témpora sobre papel
 $29,5 \times 30 \times 6$ cm
Colección del artista

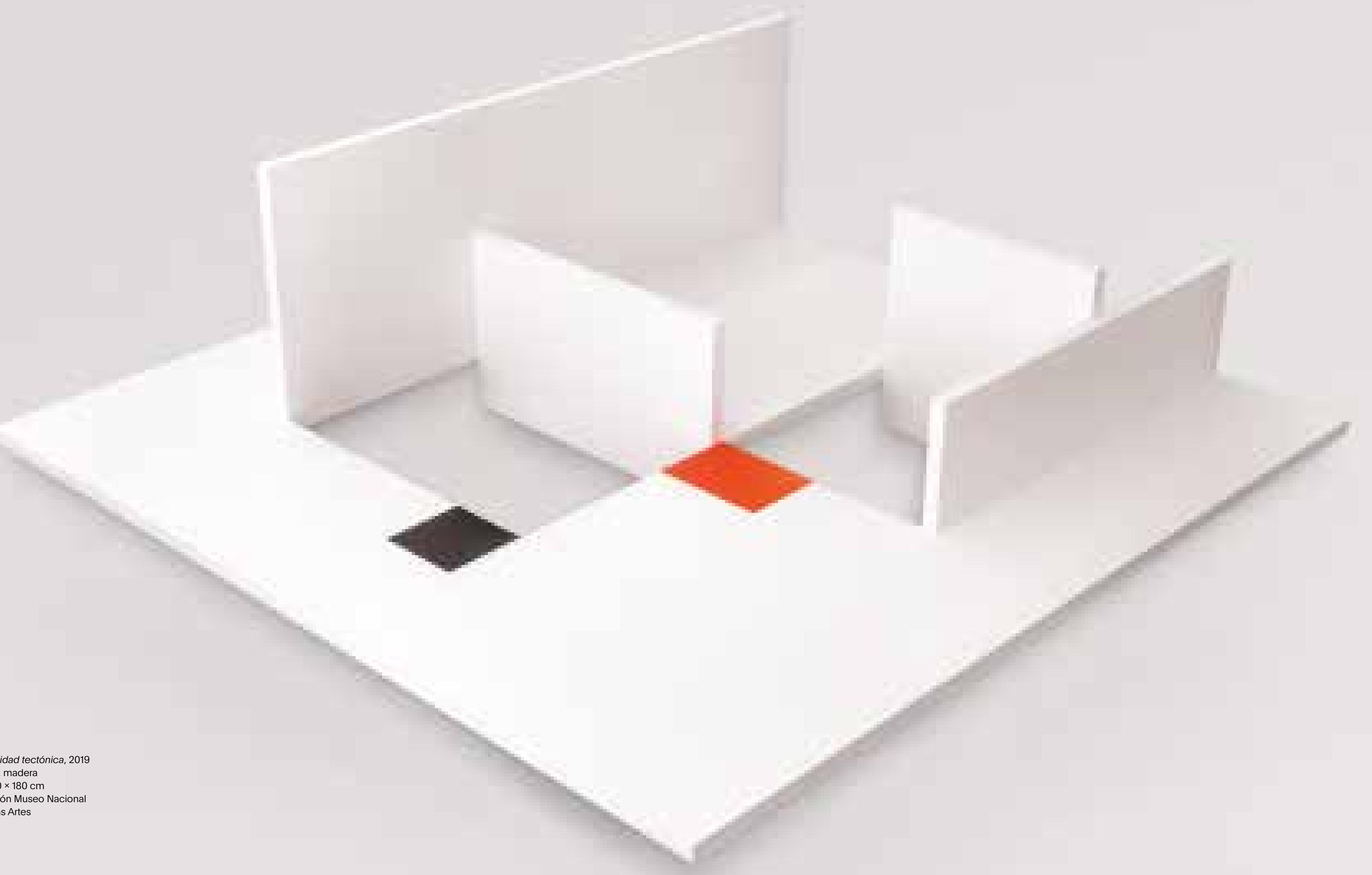




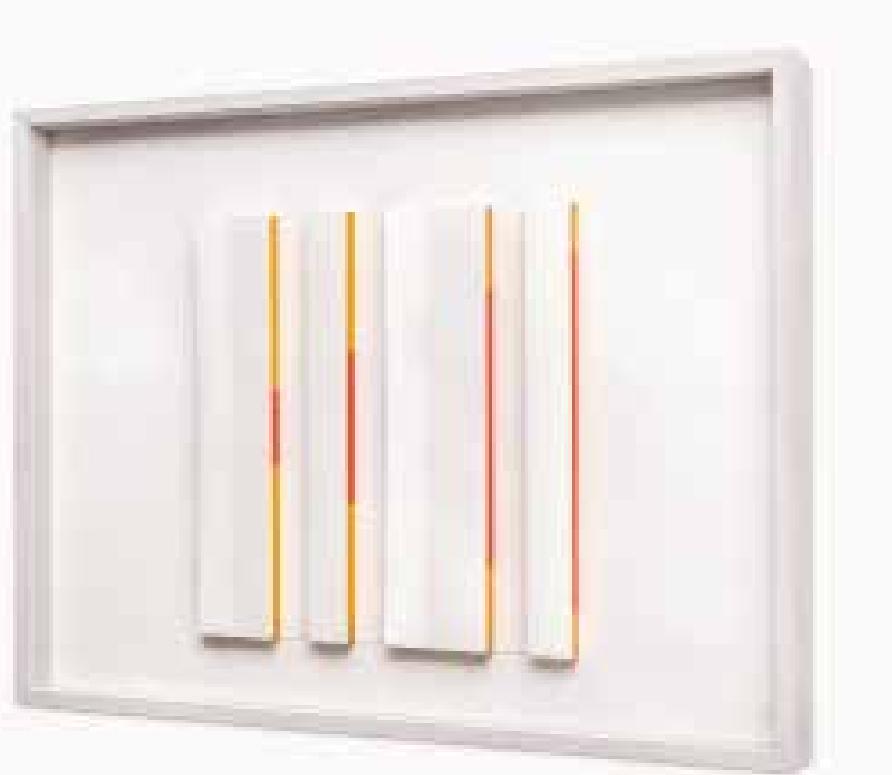
Construcción en papel # 14, 2014
Collage y témpera sobre papel
 $30 \times 29,5 \times 6$ cm
Colección del artista

Página siguiente
Construcción en papel # 15, 2014
Collage y témpera sobre papel
 $30 \times 30 \times 5$ cm
Colección del artista





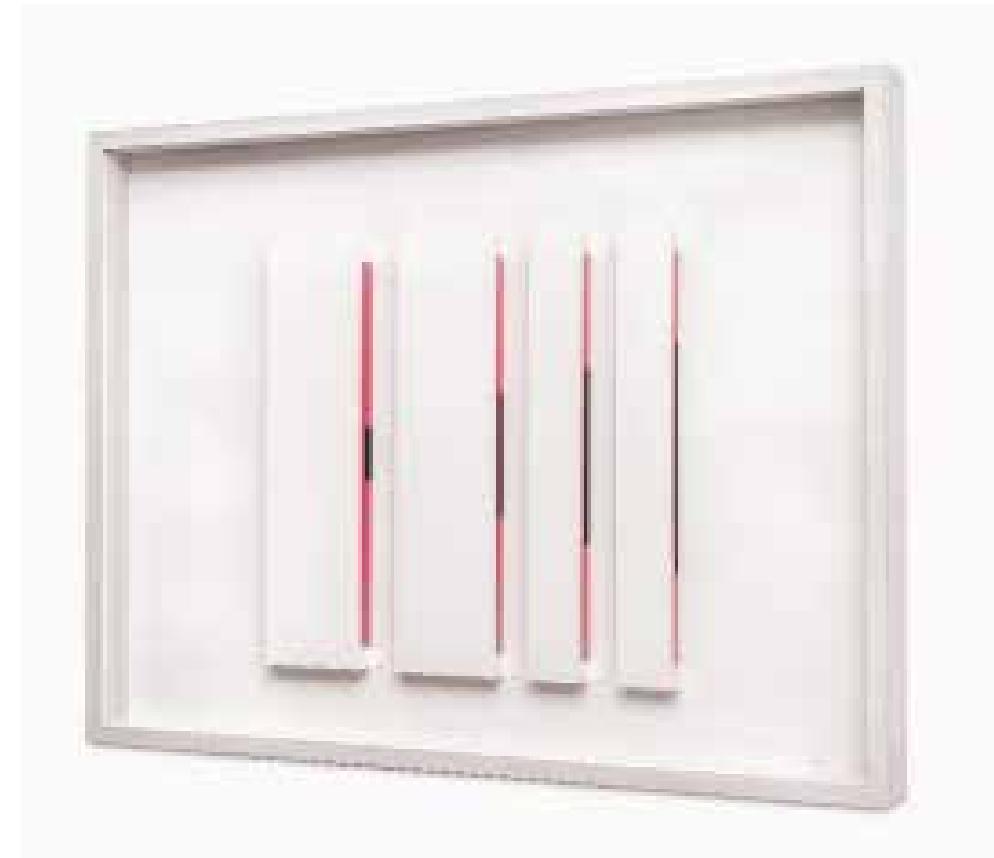
Continuidad tectónica, 2019
Acrílico, madera
63 × 180 × 180 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Cuarteto clásico, 2011
Témpera sobre papel plegado
56 × 76 cm
Colección del artista

Cuarteto: *Contrastes y fugas*, 2005
Témpera sobre papel plegado
56 × 76 cm
Colección del artista

Página siguiente
Conjuntos, progresiones, 5, 2010
Témpera sobre papel plegado
65 × 110 cm
Colección del artista





Conjuntos, progresiones, 2008
Témpera sobre papel plegado
65 × 100 cm
Colección del artista

Página siguiente
Trío: Fugas en armónicos, 2005
Témpera sobre papel plegado
56 × 76 cm
Colección del artista



En mayo de 2002 comencé a trabajar en bocetos para la serie que denominé *Marginalidad y desplazamientos*: bandas negras realizadas sobre fondo blanco, que fueron mis primeras obras en esta restringida gama. Las bandas se adhieren al perímetro de la tela, pero ocasionalmente se fraccionan, reapareciendo en el costado de la tela. Lo cual, como se observará, es una manera de sintetizar mi vieja aspiración a que la pintura sea leída en su *integridad objetual*. Cuarenta años atrás (1969), cuando vaciaba la superficie frontal del cuadro, obligaba al espectador a buscar "lo pintado" solo en los cantos. Ahora hay una imagen frontal, pero el espectador(a) que venza el hábito convencional de mirar la pintura de frente, es recompensado porque ha de obtener "más": lo pintado en los cantos *amplía* la imagen, la completa.

Pronto agregué bandas rojas a ese esquema original de negro sobre blanco. Si bien en lo superficial había una inmediata referencia a Mondrian, o quizás mejor a Malevich, yo percibía que en esa elección de colores había un elemento latente que no podía discernir muy bien.

Leyendo a John Gage –*Color and Meaning: Art, Science and Symbolism* (Color y significado: arte, ciencia y simbolismo), de 1999– encontré una muy aguda observación: "Rojo, amarillo y azul no constituyen la única tríada primaria, ni tampoco la más privilegiada. El conjunto de negro, blanco y rojo, una agrupación mucho más antigua y universal, ha adquirido recientemente un interés prominente en los estudios antropológicos del lenguaje, principalmente en conexión con las culturas no europeas, donde las categorías de colores más tempranas eran la de luz y oscuridad, seguidas, casi universalmente de un término para 'rojo'". Así, esta puntualización del sentido semántico que la antigua tríada de blanco, negro y rojo tenía en contextos culturales ajenos a nuestra tradición venía a dilucidar esa indefinible resonancia que tenían estos trabajos y que, hasta entonces, se me escapaba. Y que me demostraba una vez más cómo, aun de una manera inconsciente o instintiva, la práctica abstracta nos lleva al encuentro con el otro.

Plinio (*Historia Natural*) sostenía que la paleta tanto de Apeles como de sus contemporáneos de la Grecia clásica se limitaba a cuatro colores: blanco, negro, rojo y amarillo. Y que esa noble y austera gama era el privilegio de todo artista de una mentalidad sobria. Lo curioso es que la evidencia arqueológica nos dice que los griegos disponían de un mayor número de pigmentos –como lo testimonian los restos de la arquitectura y la escultura–, y no precisamente la pintura de Apeles, porque esta no ha sobrevivido.

Tanto Gage, en la obra citada más arriba, como Philip Ball (*La invención del color*) sugieren que Plinio estaba tratando de establecer una correlación de índole metafísica de estos cuatro colores "primarios" con los cuatro elementos aristotélicos, tierra, aire, fuego, agua. Observamos por lo tanto aquí un temprano indicio, dentro de la tradición occidental, de interpretar el color en relación al contexto cultural, es decir, una búsqueda de significados. Porque, como dice Gage: "[en el arte] es inevitable que la observación del color sea también una interpretación [...] y que, así como el espacio o la fisiognomía, tiene también una historia".

César Paternosto, texto para el catálogo de la exposición en la galería Guillermo de Osma, Madrid, 2010.

CRONOLOGÍA

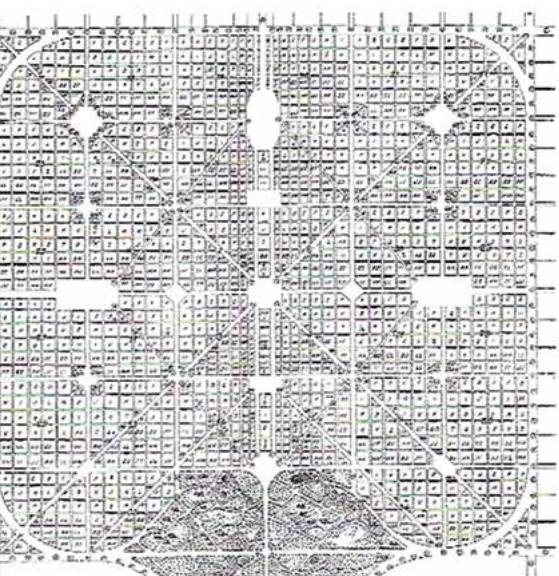
EDICIÓN Y ANOTACIONES: MARÍA JOSÉ HERRERA

ASISTENTE: VERÓNICA TEJEIRO

1931

29 de noviembre. César Pedro Paternosto nace en la ciudad de La Plata, Argentina.

Noviembre es el mes en el que florecen en La Plata los frondosos jacarandás y los tilos de la Calle 7, la otra avenida *unter der Linden*.¹ Fundada en 1882, fue la primera ciudad moderna, enteramente diseñada en el plano. Su planta es un cuadrado y sus calles trazan una retícula regular de manzanas cruzadas intermitentemente por diagonales a 45°, que decididamente confunden a los extraños, pero que a los nativos les imprime un esquema mental de orientación (retícula y diagonales) que puede o no ser decisivo para la formación de artistas de convicción geométrica –la cuestión queda abierta–.



Plano de La Plata. Proyecto del urbanista Pierre Benoit.

El trazado tiene un centro mandálico (vestigio del esoterismo/masonería que permeaba los estratos de la clase dirigente de entonces): la Plaza Moreno, flanqueada por la Municipalidad y la Catedral neogótica, que había sido proyectada por el urbanista que diseñó la ciudad, Pierre Benoit, conjuntamente con el arquitecto alemán Ernst Mayer, sobre el modelo de la Catedral de Colonia, en Alemania.

En los años 30, Albert Einstein dio un ciclo de conferencias en el Instituto de Física de la Universidad Nacional de La Plata. Por otra parte, en aquellos días el Museo de Ciencias Naturales, dependiente de la Universidad, era uno de los primeros del mundo por la importancia de sus colecciones paleontológicas. La colección precolombina



Guillermo Paternosto y María Esther Nethol, padres de César Paternosto. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

nunca perdió su importancia: el calco del Portal del Sol de Tiwanaku es tan imponente allí como la otra versión que se exhibe en el Musée de l'Homme en París.

Borges y Bioy Casares visitaban la ciudad a menudo: ambos tuvieron sus romances en La Plata; de hecho, el breve primer matrimonio de Georgie fue con una dama viuda, a quien había conocido en la ciudad. Desde los años 20, Borges había frecuentado al joven poeta José López Merino; también respetaba la poesía de otro platense, Almafuerte (seudónimo de Pedro B. Palacios). Bioy, por su parte, eligió la ciudad como la geografía de su novela *Las aventuras de un fotógrafo en La Plata*, quizás una velada alusión a sus andanzas.

Su padre, Pedro Guillermo Paternosto, era profesor de Química y llegó a ser decano de la respectiva Facultad de la Universidad Nacional de La Plata. Su madre, María Esther Nethol, era profesora de piano, pero dedicada a las tareas domésticas.

Los abuelos paternos venían de Italia, oriundos de la provincia de Cosenza, Calabria. La abuela materna era argentina, de origen italiano, y el abuelo materno era de Navarra, España, de familia vasco francesa.



César Paternosto y su padre en Piriápolis, Uruguay, 1936.



Paternosto (de pie) con amigos en Córdoba, durante el verano de 1956. Foto: Alejandro Cestino.

1935

Marzo. Nace su hermana Graciela.

1939-44

Educación primaria en la Escuela Graduada Anexa de la Universidad Nacional de La Plata, un sistema que comprendía los tres estadios de la educación. Pasa largas horas copiando imágenes y dibujos de las revistas de historietas *El Tony*, *Pif-Paf*, *Billiken*.

Hacia los once años, le pide a su padre una caja de pinturas y aprende a pintar al óleo por su cuenta.

1945

Comienza los estudios secundarios en el Colegio Nacional de La Plata.

Concurre brevemente a una academia privada, la Peña de las Bellas Artes; decepcionado por la lentitud de una enseñanza archiacadémica, deja de pintar. Dibuja ocasionalmente a lápiz, con frecuencia, retratos de miembros de la familia.

1951

Se inscribe en la Facultad de Derecho.

1955

Decepcionado por la carrera de Derecho, trabaja como obrero en un establecimiento de la industria de la carne.

Hace una prueba como actor para el Teatro Argentino de La Plata que no tiene consecuencias.

1956

Verano. Vacaciones en Alta Gracia, Córdoba. Viaja con su primo Alejandro "Lalo" Cestino y otros amigos.

Invierno. Vuelve a pintar, trabaja por su cuenta. Luego, toma lecciones privadas con Jorge R. Mieri, un profesor recientemente graduado en la Escuela de Bellas de La Plata, quien le enseña sólidos principios de dibujo y pintura al óleo. Es también el comienzo de una profunda amistad.

Mieri lo introduce, además, en los principios de la pintura moderna. Algunas naturalezas muertas sugieren ya una conciencia del plano pictórico no ilusionista.



Carlos Pacheco, Alejandro Puente, César Ambrosini, Víctor Grippo y César Paternosto. Ringuelet, Buenos Aires, ca. 1962.

1957

Con Mieri concurre a las clases de Visión (diseño y teoría del color) que el profesor Héctor Cartier dicta en la Escuela Superior de Bellas Artes, en La Plata.

Estas clases eran una suerte de "mini-Bauhaus" insertada dentro de una enseñanza estrictamente académica. Esta experiencia es decisiva para entender que el arte era lo que le iba dar sentido a su vida. Sigue las clases hasta 1959, año en que hace las primeras tentativas de pintura abstracta geométrica en óleo o temple sobre cartón.

En un concierto de piano y violín, escucha por primera vez música serial. Los pregnantes silencios de Anton Webern (Viena, 1883-Salzburgo, 1945) lo impresionan fuertemente. También lee el libro fundamental de Juan Carlos Paz *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1955).

1958

Junio. Se licencia en la Facultad de Derecho.

A fines de ese año, es designado Abogado en la Fiscalía de Estado de la Provincia de Buenos Aires.

1959

Marzo. Se casa con María Rosa Marino.

Es designado asesor legal de la Dirección de Minería en la Provincia de Río Negro, en la Patagonia. Vive allí seis meses y luego renuncia. Retorna a La Plata para dedicarse más intensamente a la pintura.

1960

En La Plata ve una exposición del Grupo Sí,² que era la rama local de la tendencia informalista desencadenada por una muestra itinerante de pintura española que había llegado a Buenos Aires el año anterior y en la que figuraban Antoni Tàpies, Manolo Millares, Lucio Muñoz y Antonio Saura.³ Instantáneamente se transformó en una influencia



Pintura, 1961-1962, técnica mixta sobre Masonite, 50 x 72 cm. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

1962

Enero. Nace su hija María Andrea.

Trabaja en un nuevo grupo de obras. Aplica gruesos empastes mezclados con arena en tonos tierra muy bajos. Comienza a esgrafiár⁹ símbolos arcaizantes de rudimentarias formas geométricas alusivas al arte amerindio; en este caso, como una evocación del "blanco sobre negro" de las cerámicas de la cultura de la Aguada, del NOA. Lo influye, asimismo, la lectura de *Trilce*, de César Vallejo.¹⁰

Noviembre. Buenos Aires. Compartiendo las salas con Nelson Blanco, otro de los artistas del Grupo Sí, expone un conjunto de esas obras en la Galería Rubbers, de la calle Florida.



Izquierda: Composición, 1963, acuarela y tinta sobre papel, 46 x 32 cm. Derecha: Composición, 1964, acuarela y tinta sobre papel, 46 x 30 cm. Fotos: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.



Casa de César Paternosto en City Bell, Buenos Aires, ca. 1964.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

1963

Se muda a su nueva casa-taller en City Bell.

Envía algunas de las obras recientes a San Juan de Puerto Rico, consignadas a la galería La Casa del Arte.

Es un año de cambios. Deja de lado el simbolismo arcaico y comienza una serie de óleos y dibujos a tinta de figuraciones fantásticas con fuerte influencia de Paul Klee. Más tarde destruye los óleos.

Luego, estudia otro aspecto de la obra de Klee: las acuarelas de figuras estructuradas en bandas de color degradé, especialmente las "arquitecturas" de los años en que enseñaba en el Taller de arte textil de la Bauhaus.

Realiza las primeras abstracciones geométricas; temperas y collages.

1964

Participa en diversos salones en la ciudad de Buenos Aires, como los premios Ver y Estimar y el Georges Braque, este último auspiciado por la Embajada de Francia.

Conoce al poeta surrealista y crítico de arte Aldo Pellegrini,¹¹ que había ido a La Plata a dar una conferencia. Pellegrini se enorgullecía en detectar las nuevas tendencias artísticas desde el comienzo.

Meses más tarde, en una conferencia en el Instituto Di Tella,¹² Pellegrini distingue su obra y la de Alejandro Puente como una "nueva abstracción" diferente del arte concreto afiliado a los postulados estéticos de Max Bill, predominante hasta ese momento.

Ese año llegan a Buenos Aires como jurados del Premio Di Tella el crítico francés Pierre Restany (Francia, 1930-2003) y el estadounidense Clement Greenberg (Nueva York, 1909-1994). Este señala que la obra de César Paternosto, Alejandro Puente y Honorio Morales era de las pocas cosas que le habían interesado en Buenos Aires.

Octubre. Exposición en la Galería Lirolay de Buenos Aires.¹³ Presenta obras de la serie de los *Balones mágicos*.

Comparte la publicación de un catálogo con Alejandro Puente, que expone en la sala contigua. Aldo Pellegrini escribe un prefacio en el que acuña la denominación de "geometría sensible" para distinguir la abstracción que practican.

Ve en el Instituto Di Tella la muestra itinerante *Homenaje al cuadrado*, de Josef Albers. El estudio de esa obra lo estimula a aplicar el óleo directamente del tubo, extendido con la espátula. Para intensificar la alta saturación del color, recurre a bandas de papel metálico pegadas en la tela.

También de ese año data un primer ensayo dedicado a su obra, "Paternosto retorna a la figuración geométrica" (*El Día*, La Plata), escrito por el poeta y crítico Saúl Yurkievich.¹⁴

1965

Trabaja en nuevas obras.

Deja de usar el collage de papel metálico y comienza a pintar bandas de color yuxtapuestas, explorando "acordes atonales". Pronto las bandas son circulares y concéntricas. Dos de estas últimas obras son seleccionadas por Jorge Romero Brest¹⁵ para una muestra en la Galería Guernica, de Roberto Yahni, a la que también había invitado a Nicolás García Uriburu y David Lamelas.

Uno de esos trabajos es seleccionado por Stanton L. Catlin (1915-1997) para la exposición *Latin American Art Since Independence* [Arte latinoamericano desde la Independencia], montada en la galería de arte de la Universidad de Yale (Estados Unidos).¹⁶

Invitado por el Instituto Di Tella, viene a Buenos Aires como jurado el historiador y crítico de arte inglés Alan Bowness,



Paternosto, Alejandro Puente y Aldo Pellegrini, en la Galería Lirolay, 1964.



Sin título, de la serie *Balones mágicos*, 1964, óleo y papel metálico sobre tela, 120 × 100 cm.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

quiénes más tarde sería director de la Tate Gallery en Londres. Muestra también un marcado interés por su obra.

Noviembre. Expone un grupo de estas últimas obras en la galería del Centro por la Libertad de la Cultura. Comparte la sala con Alejandro Puente.

1966

Es invitado a participar en la exposición anual del Premio Nacional del Instituto Di Tella.

Jorge Romero Brest lo convoca, junto con Puente, a exhibir en la Galería Bonino de Buenos Aires, y escribe un texto para el catálogo.

Es seleccionado para participar del envío argentino a la III Bienal de Arte Americano, que se celebra en la ciudad de Córdoba, organizada por las empresas Kaiser.

El legendario fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), preside el jurado, que es integrado además por Sam Hunter (1923-2014), entonces director del Museo Judío de Nueva York; Arnold Bode (1900-1977), fundador de la Documenta de Kassel, Alemania; el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), y Aldo Pellegrini. El jurado otorga el Gran Premio de Honor a Carlos Cruz Diez y le confiere

el Primer Premio a Paternosto por su envío de telas estructuradas (*shaped canvases*).

Barr decide la adquisición de una de las obras, *Duino* (1966), para la colección del MoMA de Nueva York.

Conoce al coleccionista neoyorquino William H. Weintraub, quien organiza varias ventas de sus obras, entre ellas, tres adquiridas por el coleccionista Joseph H. Hirshhorn (1899-1981), hoy en el Museo de Washington D.C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden).

Samuel Oliver, director del Museo Nacional de Bellas Artes, decide la adquisición de la pintura *Naranja, magenta y azul* (1966) para la colección.

1967

Enero. Nace su segunda hija, Ana María.

Abril. Viaja a Nueva York con su familia. Explora las posibilidades de establecerse allí. Visita museos y galerías.

Buenos Aires. Participa de la exposición *Más allá de la geometría*, realizada en el Instituto Di Tella.¹⁷

Mayo. Retorna a la Argentina.

Nueva York. Junio. Verano. Su obra *Duino* es exhibida en *The 60's: Painting and Sculpture in the Museum Collection* [Los años 60: pintura y escultura en la colección del Museo], en el MoMA, exposición curada por Alfred H. Barr Jr. y Dorothy Miller (1904-2003).

Buenos Aires. Participa en *Visión elemental*, una muestra grupal en el Museo Nacional de Bellas Artes organizada por su director, Samuel Oliver.¹⁸ Envía dos



Duino, 1966
Óleo sobre tela (dos paneles) 200 × 260 cm (instalado)
Inter-American Fund. Acc. N. 450.1967.a-b. © 2019 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



Exposición colectiva *Mas allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico visual de nuestros días*, Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1967.

pinturas shaped canvas y realiza una instalación site specific en madera pintada. Los artistas participantes colaboran escribiendo un texto para el catálogo.

Noviembre. Retorna a Nueva York con su familia para radicarse definitivamente.

1968

Nueva York. Alquila un pequeño estudio en Little Italy. Establece contacto con Abe Sachs, director propietario de la Galería AM Sachs de la calle 57, quien decide exhibir su obra.

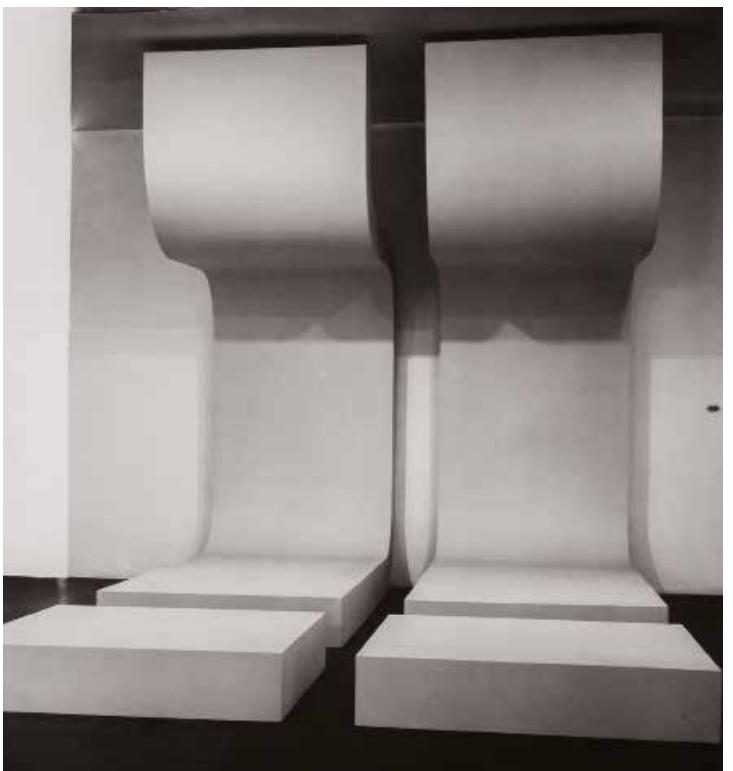
Septiembre. Nace su tercera hija, María José.

Inaugura la exposición *Simétrico/Asimétrico* en la Galería AM Sachs.

Exhibe cuatro obras multipartes, shaped canvases, del mismo tamaño, en las que explora las relaciones entre las áreas de color en las formas semicirculares exteriores y el color de los volúmenes ubicados en el centro.

Aparecen críticas de John Canaday en el *New York Times*; en *Art News*, y en la "Carta de Nueva York", escrita por James R. Mellow para *Art International*. Para un debut, las críticas son estimulantes. Frank Stella y Clement Greenberg visitan la muestra.

Junto con los artistas argentinos Fernando Maza y Luis Wells, alquila un loft en el 248 de Lafayette Street; luego, el artista brasileño Rubens Gerchman reemplaza a Wells.



Billie - Rose - Elementos ambientales (site specific), 1967, pintura industrial, madera y terciado, medidas variables. Exposición *Visión elemental*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1967. Foto: Grete Stern.

1969

Febrero. Temporariamente desocupado de su trabajo de pintura de interiores.

Concibe su obra de ruptura: pintar únicamente en los costados del bastidor, dejando la superficie frontal de la tela vacía. Es consciente de que ha encontrado una primicia: ha llevado la pintura hasta sus límites.

En aquel momento, existía un definido estímulo del clima reductivista creado por los escultores minimalistas. Pero su inédito abordaje de la pintura significaba también un profundo rechazo a la prevaleciente doctrina minimalista que exaltaba la escultura por sobre la pintura.

Junio. En una muestra de verano de artistas de la Galería AM Sachs, exhibe *Primus* (1969), la primera de las nuevas obras. *Primus* estimula la curiosidad de Harris Rosenstein, crítico de arte de *Art News*. Se sube a una silla para ver si el lado superior estaba también pintado. Abraham "Abe" Sachs, director propietario de la galería, le ofrece realizar una exposición para el próximo enero.

Paternosto escribe una primera versión del ensayo "Painting: State of Affairs and the Oblique Vision" [La pintura: estado actual y la visión oblicua]. Lo envía a varios lectores. Tiene respuestas positivas de Lucy R. Lippard¹⁹ y de un profesor de Columbia University, Justin Schorr, con quien se reúne para comentarlo. Clement Greenberg,²⁰ en cambio, le hace saber que "el pintor debe pintar y no escribir".

1970

Enero. Inaugura su segunda muestra en AM Sachs, *The Oblique Vision* [La visión oblicua].

Los frentes, blancos en un principio, son ahora de unos tonos pastel, que luego encuentra inadecuados. Los costados, además de ser muy anchos, como "cajas" de 10 o 12 cm de ancho, presentan series de cuadrados y bandas rectangulares que, para el espectador que tiene que deambular de un lado al otro para contemplarlos, resultan ser de una lectura muy compleja. La transición de la imagen extensa, frontal, a la visión lateral no deja de ser problemática. Años más tarde, destruye la mayoría de estas obras.

Algunos de los títulos de las obras provienen de las ficciones de Borges, *Tlön, Uqbar, El sur*. No obstante, a través de los años, retorna una y otra vez a este último título, pero ya como una metáfora de la condición periférica.

Visitán la exposición Lucy R. Lippard, Sol LeWitt,²¹ Richard Bellamy,²² John Weber.²³ Significativamente, Sol LeWitt comenta: "es una buena idea". Aparecen notas en *Art News* y *Art Magazine*. La primera, de una joven crítica, Kay Kline, es muy perceptiva y sensible a la obra.

La segunda es una cobertura más rutinaria.

Marzo. *Artforum* publica una crítica de la exhibición que Jo Baer tenía en la Noah Goldowsky Gallery, en el mismo mes de enero. A juzgar por una reproducción en la revista, Baer trabajaba, en una línea paralela a Paternosto, las pinturas "wraparound", en las cuales un rectángulo alargado de color oscuro "abraza" el costado de las pinturas, y del que aparecen 2,5 cm en el frente. Aún cuando la autora de la crítica había visitado muy brevemente la muestra *Visión oblicua*, decide no mencionarla, ni siquiera en una nota al pie. En esos días, un artista sudamericano "no se suponía que pudiera estar en la vanguardia". Y si eso ocurría, el establishment lo ignoraba sin más.

Abril. Se separa de su mujer, quien regresa a la Argentina con las hijas. Se concentra en el trabajo: las superficies frontales vuelven a ser crudamente blancas y se simplifican las áreas de color en los laterales. Emplea títulos literarios como contrapunto de la austeridad de las pinturas: *Who Was Who in Last Night's Dream?*; *Il vino rosso*; *Oremus, por nemus*; *The Sweetest Skin*.

Verano. En la "Carta de Nueva York", de la revista *Art International*, Carter Ratcliff²⁴ critica la muestra y lo llama "un excéntrico, porque ha elegido un lugar tan extraño e infructuoso para detenerse en la transición de la pintura a la escultura".

Rechaza una invitación para participar en la Bienal de San Pablo debido a la represión y la tortura de prisioneros políticos desatada por el régimen militar brasileño.

Decide abandonar la galería AM Sachs.

Jim Harithas, director de la galería Reese Palley, una de las primeras en abrir en el barrio que ya había empezado a llamarse SoHo, visita el taller. Entusiasmado, observa una continuidad con la obra de Barnett Newman. Pero, lamentablemente, al poco tiempo, Harithas pierde su trabajo.

Una de las obras que envía a la Bienal Coltejer en Medellín es dañada. La aseguradora reembolsa la totalidad del valor, un gran alivio en días de estrechez.

Otoño. Kynaston McShine²⁵ lo invita a dar una charla a sus alumnos en la Escuela de Artes Visuales.

Su amigo Rubens Gerchman le presenta a Lygia Clark.²⁶ En una animada conversación, ella hace perceptivos comentarios sobre su obra.

1971

Toma parte activa en las reuniones de artistas latinoamericanos residentes en Nueva York.

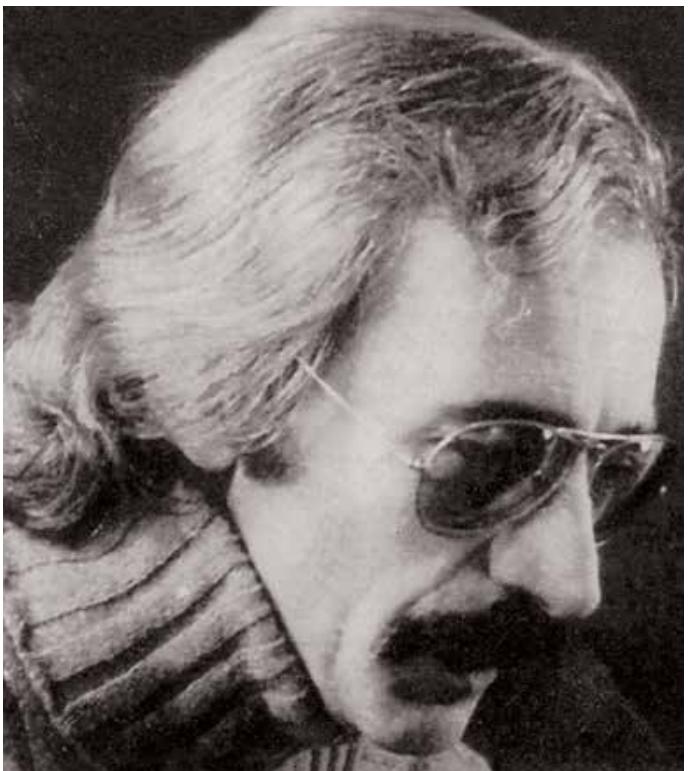
La oposición a las políticas discriminatorias del establishment artístico de Nueva York hace que los artistas



Untitled Complex Unit, 1969. Acrílico sobre papel y cartón, 76,5 x 102 cm. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

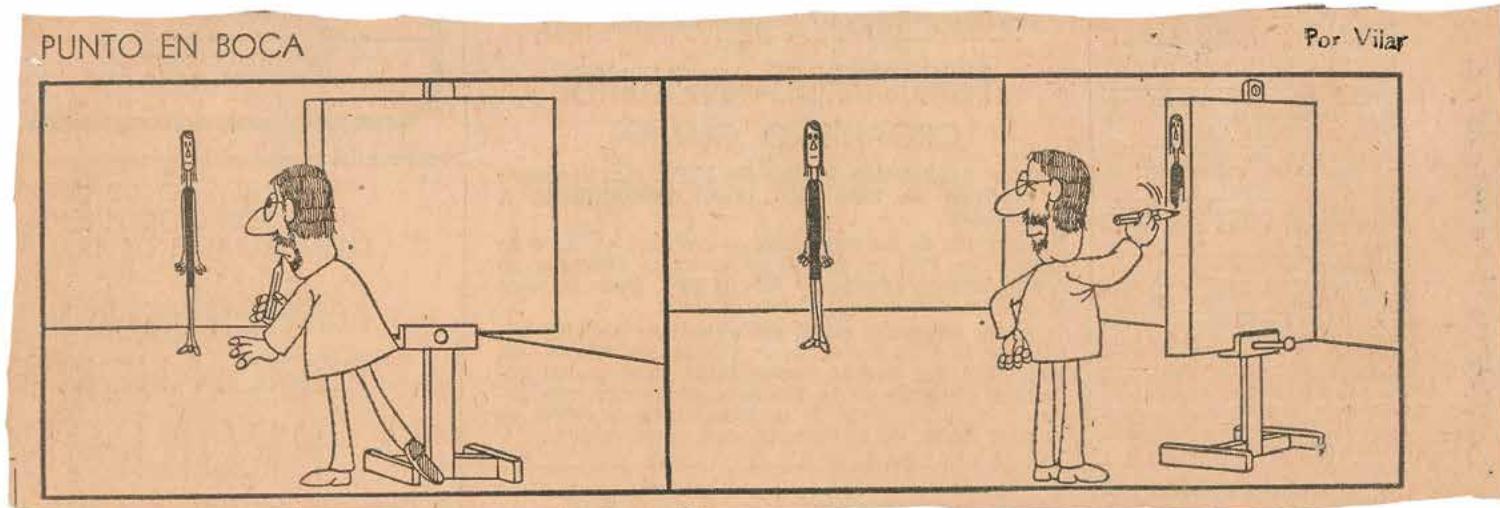


Paternosto en la inauguración de *Visión oblicua*, galería AM Sachs, Nueva York, enero de 1971.



César Paternosto, por Grete Stern, 1971.

latinoamericanos residentes en la ciudad se agrupen con ánimo gremial. Además, el rechazo a la celebración de la Bienal de San Pablo bajo la dictadura militar se trasforma en otro punto de convergencia. El grupo es llamado Museo Latinoamericano (los talleres de los miembros conformaban "el museo"). Organizan publicar un catálogo, *Contra-Bienal*, que reproduce arte o textos enviados por artistas de todo el mundo. Arnold Belkin, Luis Camnitzer, Leonel Góngora, Leandro Katz, Luis Molinari Flores, Liliana Porter, Alejandro Puente, Rolando Peña, Carla Stellweg y Luis Wells se cuentan entre los miembros más activos



Viñeta Punto en Boca, de Vilar, en el diario *La Razón*, Buenos Aires, agosto de 1971.

del grupo. Después de la publicación del catálogo, algunos artistas norteamericanos –Gordon Matta-Clark, entre ellos– se suman a las reuniones. Pero, debido a tensiones y discrepancias internas, la agrupación empieza a desintegrarse al año siguiente. Así, la publicación de *Contra-Bienal* es afrontada conjuntamente por el Museo Latinoamericano y un grupo separatista, MICLA (Movimiento para la Independencia Cultural Latinoamericana).

La galería Denise René,²⁷ que ya tenía dos espacios en París y dos en Düsseldorf, en sociedad con Hans Mayer, abre una lujosa sede en la calle 57.

El pintor ecuatoriano Luis Molinari Flores trae a Jesús R. Soto al taller. Silencioso, contempla las nuevas obras y, finalmente, decide comprar *Discurrimento*, de ese año, destinada a la colección del Museo de Arte Moderno que abría en Venezuela, en su ciudad natal, Ciudad Bolívar.

Julio. Viaja a Buenos Aires para inaugurar una muestra individual en la galería Carmen Waugh.²⁸ En un espacio pintado enteramente de blanco, las nuevas pinturas parecen haber encontrado su "hábitat". Tato Álvarez fotografía la instalación para un *magazine* hoy desaparecido, y al usar un enfoque de contornos difusos las obras parecen desmaterializarse.

Viaja a Santiago de Chile, donde se reencuentra con Aldo Pellegrini y conoce al crítico brasileño Mário Pedrosa,²⁹ ambos asesores del gobierno de Salvador Allende en el área cultural. Es uno de los primeros artistas en donar obra al Museo de la Solidaridad. La obra es *Modelo para armar* (1971), técnica mixta sobre papel y caja de madera.³⁰

De regreso a Buenos Aires, Grete Stern le hace un retrato fotográfico, que luego es exhibido en una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Vuelve a Nueva York. Algunas importantes ventas lo ayudan finalmente a abandonar otras tareas.

Visita la exposición homenaje por el centenario de Mondrian en el Museo Guggenheim. A través de un detenido estudio de la obra, aprecia que Mondrian instauraba una descentralización de la imagen, dejando el centro de la tela abierto y llevando el acento de las áreas de color y las barras negras hacia los bordes. No solo eso, sino que también muchas



Vista de la exhibición individual de César Paternosto en la galería Denise René, Nueva York, enero de 1973.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

veces las prolongaba alrededor del soporte. Paternosto escribe en sus *Notas* que, al dejar el frente de las telas vacías, su obra implicaba llevar hasta sus últimas consecuencias la estructuración del espacio que hacía Mondrian.

1972

Comienza una serie de trabajos compuestos de tres o cuatro paneles, en los que vuelve a la idea de obras formadas por varias partes que había empezado en 1966 y que habían sido premiadas en la Bienal de Córdoba. Ahora retoma ese concepto en forma más sistemática: cada obra está compuesta de telas de formato rectangular orientadas verticalmente, cuyos anchos están determinados por un módulo, y espaciadas a intervalos fijos de 20 cm. El frente de cada panel era blanco, mientras que la visión lateral ofrecía secuencias de bandas de colores contrastados. Predominan las piezas de cuatro paneles.

En una recepción en el Museo de Arte Moderno, conoce a Denise René, quien accede a ver la obra y toma algunas piezas en consignación. Denise René, Hans Mayer, Celia Ascher, la curadora de la colección McCrory Corporation, visitan el estudio de Paternosto. Mayer adquiere un grupo de pinturas para exponerlas en Düsseldorf en mayo. Ascher, por su parte, decide la adquisición de la obra *Three Pairs of Complementary Hues [Tres pares de tonos complementarios]* (1972), compuesta por tres partes.

Mayo. Viaja a Europa por primera vez. Visita París. Viaja a Düsseldorf para ver su muestra en la galería Denise René-Hans Mayer. Hans le comunica que una obra de cuatro paneles había sido adquirida por la Colección Etzold, hoy en el Museo de la Ciudad de Mönchengladbach.

Vuelve a París, para luego viajar a Italia. Su primera visión de la tradición renacentista es inolvidable,

especialmente la "ruta de Piero della Francesca" –sugerida por su amigo Miguel Ocampo–, Venecia, Padua, Urbino, la Umbría, la Toscana, Roma y Pisa, como así también el luminoso Masaccio en la Chiesa dei Carmine, en Florencia.

Retorna a Nueva York. La Fundación Guggenheim le comunica que le ha sido otorgada una de sus becas para poder dedicarse de manera exclusiva a su obra pictórica.

Seymour Knox adquiere *Sequential [Secuencial]* (1972), una obra en cuatro paneles, para la colección de la Albright-Knox Art Gallery en Buffalo, Nueva York.

1973

Enero. Inaugura una exposición individual en la galería Denise René de Nueva York. Predominan las obras de tres o cuatro paneles. En el catálogo se publican extractos de sus *Notas, 1969-1972*. El texto se lo corrige Kynaston McShine.

James R. Mellow escribe una crítica para *The New York Times*. Christophe de Menil adquiere una obra de cuatro paneles, *Adagio* (1972).³¹

La posición en la galería se consolida. Firma un contrato por el cual recibirá un estipendio mensual durante un año.

El contrato de alquiler en el estudio de Lafayette St. llega a su fin. Encuentra un *loft* en 135 Hudson Street, donde vive hasta 2004. El edificio había estado desocupado durante largos



Paradox, 1972, emulsión acrílica sobre tela, 167,5 x 200 cm (instalada). Colección de Arte Latinoamericano Diane y Bruce Hall, Scottsdale, Arizona.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.



Vista de la exhibición individual del artista, Galería Denise René, París, octubre de 1974.

años, y requiere mucho trabajo hasta tornarlo habitable. Más tarde se entera de que había sido un edificio utilitario, diseñado por el distinguido arquitecto del siglo XIX Francis Kimball.

1974

Madrid. La Galería Aele, dirigida por Carmen Waugh, organiza una exhibición de artistas latinoamericanos del elenco de la galería Denise René: Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Paternosto, María Simón, Jesús Soto y Luis Tomasello.

Recibe amplia cobertura periodística: Javier Solá, de la revista *Mundo*, destaca su trabajo como "la aportación más rabiosamente personal y curiosa".

Empieza a trabajar en un nuevo desarrollo de la obra. En estas piezas se limita a tres paneles también de formato rectangular generalmente alargado, dos de los cuales son instalados verticalmente y uno en horizontal. Hay una separación entre los paneles verticales y el horizontal de 7 o 10 cm dada por el espesor del bastidor. Llama a estas obras *Complex Units* [Unidades complejas]. Denise René visita el taller y decide exponer un grupo de ellas en la galería de la Rive Gauche, en octubre.

Marzo. Celia Ascher recorre el taller con Anne Rotzler, directora de la galería Gimpel-Hannover de Zúrich, quien decide adquirir obra para empezar a trabajar en Suiza.

Octubre. Viaja a París para inaugurar la muestra en la galería Denise René en St. Germain de Prés. La Televisión Francesa filma el vernissage, y Soto habla en el film acerca de la destacada labor de la vanguardia constructivista latinoamericana.

De regreso a Nueva York, hace escala primero en Madrid, donde permanece unos días, y visita el Museo del Prado. Luego se detiene en Londres, donde conoce la National Gallery y la Tate, además de galerías comerciales.

En la exposición de París no hay ventas, y es virtualmente ignorado por la prensa. Sin embargo, la galería no cesa en su apoyo y decide adquirir las obras de la muestra.

1975

Francia. Es invitado a exponer en el VII Festival Internacional de la Pintura en Cagnes-sur-Mer. La galería Denise René envía dos de sus obras. Comienza a trabajar en otro desarrollo. Continúa con los polípticos o telas autónomas, pero el blanco "modernista" da paso a una gama de colores tierra y grises arenosos, en tanto que las formas rectangulares pintadas en los costados van "reapareciendo" gradualmente en el frente de la tela.

Concurre a las reuniones del AMCC (Movimiento Artístico para un Cambio Cultural).

El Movimiento había comenzado con un pequeño número de artistas que se reunía en el *loft* de Lucy Lippard o en lo de Rudolph Baranik. Junto con Leandro Katz, eran generalmente los únicos latinoamericanos. Pronto el

número creció y una galería de SoHo prestaba su espacio los domingos –cuando estaba cerrada al público–. Una de las motivaciones principales era la indignación que había causado en el medio el hecho de que el Museo Whitney había decidido celebrar el bicentenario de la Independencia de Estados Unidos exhibiendo la colección privada de arte americano de Rockefeller.³²

Sin embargo, las reuniones servían, más que nada, para ventilar quejas contra el sistema: se presentaban ponencias, y el tema predominante era la denuncia de la obra de arte como objeto de consumo e inversión. Se trataban por el primer nombre, Lucy (Lippard), Sol (LeWitt), Carl (Andre), Rudolf (Baranik), Joseph (Kosuth), Leon (Golub), Sarah (Charlesworth), Benny (Andrews), etc. Fue, quizás, una de las últimas tentativas de democratización y activismo político en el mundo del arte neoyorquino, que iba a comercializarse tan crudamente en los años 80.

1976

Febrero. Inaugura su segunda muestra individual en la galería Denise René de Nueva York. Expone la obra reciente. Eran los días de la declinación de la galería. La muestra es ignorada, salvo por una crítica interesante en *Arts Magazine*.

Madrid. Participa de la exposición *Arte actual de Iberoamérica* con dos obras recientes.

París. Participa en *Mono+Bichromie*, una muestra que organiza la galería Denise René y en la que figuran Jesús Soto, Ellsworth Kelly, Max Bill, Agnes Martin, Frank Stella y Josef Albers.

Zúrich. Exposición de artistas de la galería Gimpel-Hannover.

Nueva York. Trabaja como editor de arte de la revista *Point of Contact/Punto de contacto*, publicada por Pedro Cuperman. Crea especialmente para el *magazine* una secuencia de dibujos que se reproduce en uno de sus números. Siguiendo su directiva, la revista publica luego, en sucesivos números, la obra de Luis Camnitzer y Liliana Porter.

Conoce a Laura Haber, representante de Gabriel Levinas, un joven galerista de Buenos Aires que dirige la Galería Artemúltiple. Se programa una exposición para el próximo junio.

1977

Enero. Viaja a Buenos Aires.

La brutal represión, la "guerra sucia" contra "los subversivos", desatada por la junta militar que había asumido el poder en el mes de marzo del año anterior, está en su apogeo. Se entera del número creciente de desaparecidos –entre ellos, muchos conocidos– y de que sus amigos enterraban o quemaban literatura "peligrosa". Una experiencia desoladora. Sus contratiempos profesionales –el fiasco de la última muestra con Denise René– y la hostilidad del medio artístico neoyorquino empalidecen frente a lo que vivía la Argentina en esos años.

Regresa a Nueva York. En una reunión en casa de amigos, conoce a la doctora Kamala Di Tella.³³

Junio. Vuelve a Buenos Aires para inaugurar la exposición en la Galería Artemúltiple. Después de seis años de ausencia, la muestra es bien recibida.

Agosto. Cerrada la exposición, a instancias de la doctora Kamala Di Tella, que estaba haciendo trabajos antropológicos en el área andina, inicia un largo viaje por el norte de Argentina, Bolivia y Perú. En su primera visita a la región andina, lo impresiona profundamente la conducta inescrutable del pueblo nativo, los orgullosos descendientes de las civilizaciones preeuropeas, ahora humillados por el capitalismo occidental. También percibe en el ambiente natural algunos de los colores que han ido apareciendo en su pintura. Visita los sitios arqueológicos de Tiwanaku, Cuzco, Ollantaytambo y Machu Picchu, y se encuentra con la inesperada revelación: la obra escultórica de los incas, totalmente abstracta, "constructivista".

De regreso en Nueva York, comienza a leer historia del arte precolombino.

La galería Denise René cierra definitivamente su espacio en la ciudad norteamericana.

1978

Febrero. Viaja a Europa. Visita Londres, Estocolmo, Múnich –donde investiga iconografía colonial y del siglo XIX, especialmente a Moritz Rugendas–, Milán y París.

Comprueba que el tratamiento de la escultura monumental inca es ocasional y carente de especificidad.

18

ARTEMÚLTIPLE

César Paternosto

pinturas
14 de junio al
4 de julio, 1977

Viamonte 625
Buenos Aires

Catálogo de la exposición de Paternosto en la galería Artemúltiple, Buenos Aires, 1977.



Pawqar, 1978
Acrílico sobre tela, 62 x 162 cm.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Decide escribir un libro. Coteja las ideas con su amigo, el profesor Nicolás Sánchez Albornoz, quien lo estimula a seguir con el proyecto. Y planea un próximo viaje para completar el relevamiento fotográfico.

Escribe un artículo sobre los monumentos ya conocidos, el Templo del Sol, en Ollantaytambo, y la Intiwatana, en Machu Picchu.

Envía el artículo a Lucy R. Lippard, quien, a lo largo de una prolongada estadía en las islas británicas, se ha embarcado en una intensa investigación, exploración y reportaje fotográfico de los monumentos megalíticos. Responde entusiasta, aunque es cautelosa con respecto al carácter "constructivista" de la escultura de los incas. Su pintura ahora se restringe a una gama de pigmentos naturales de tierras y grises. Esta decisión es alimentada por su descubrimiento del sentido simbólico que el color adquiría en las culturas antiguas. Pero también es el comienzo de su insistencia en el rojo –un color que es simbólico de la conexión con la tierra en esas culturas–.

Usa sistemáticamente el formato cuadrado y divide la superficie frontal en dos mitades verticales, en una de las cuales mezcla el color con polvo de mármol. Aunque de carácter estrictamente pictórico, este recurso alude a la fascinante sutileza con que los gigantescos bloques del Templo del Sol, en Ollantaytambo, habían sido unidos. La tectónica de dicho monumento pasa a ser una influencia

duradera en su obra. Comienza a usar como título de sus pinturas el nombre en quechua del mes en el que la obra fue terminada. También, nombres de monumentos o sitios arqueológicos.

Agosto. Viaja a Buenos Aires. Realiza su segunda muestra personal en la Galería Artemúltiple. La Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes decide la compra de *Tastil II* (1978) para la colección del Museo. Es su cuarta obra en esta colección.

Ricardo Martín-Crosa³⁴ escribe "Las formas del silencio", un artículo seminal sobre la nueva obra, que aparece en la revista *Confirmado*.

Vuelve a Nueva York.

1979

Trabaja temporalmente como corresponsal cultural del diario *Clarín* en Nueva York. Entre octubre de 1978 y mayo de 1979, aparecen cinco artículos en el suplemento "Cultura y Nación".

Intercambia ideas y lecturas de consulta con Lucy R. Lippard, quien ha retorna a Nueva York después de su larga estadía en Gran Bretaña.

Comienza a organizar el viaje a Perú para realizar labores de campo y reportaje fotográfico de los monumentos arqueológicos. Las fundaciones, tanto de antropología como de arte, rechazan sus pedidos de financiación. Gracias a la generosidad de su amigo, el pintor Miguel Ocampo,³⁵ podrá realizar el viaje.

Coneoce a Ana Mendieta,³⁶ quien hacía poco tiempo se había establecido en Nueva York.

Acuerda una exposición de su nuevo trabajo en la Galería Sandiego de Bogotá para agosto, de regreso de su viaje a Perú.

Julio. Parte hacia Cuzco. Realiza un amplio reportaje fotográfico en la ciudad y alrededores, así como en Ollantaytambo y Machu Picchu. Retorna a Lima, y luego sobrevuela y fotografía los megadibujos en la Pampa de Nazca. Investiga en la Biblioteca de Lima.

Agosto. De Lima viaja a Bogotá, donde inaugura la exposición individual en la Galería Sandiego. Presenta obras en papel, más dos telas. Los artistas colombianos Eduardo Ramírez y Carlos Rojas asisten a la apertura. Rojas adquiere una de las obras en papel.

Retorna a Nueva York.

Recibe una carta del profesor George Kubler, de la Universidad de Yale. A pesar de las reservas que formula sobre la investigación, recomienda enviar el manuscrito al arquitecto Graziano Gasparini, en Venezuela, autor de *Arquitectura Inka* (1977).

Coneoce a John Stringer, recientemente designado director de Artes Visuales del Center for Interamerican Relations (hoy Americas Society), que anteriormente había trabajado para el International Council (Programa Internacional) del MoMA.

1980

Primeras tentativas de conseguir editor para el libro sobre la escultura inca: son infructuosas; lo consideran "un libro esotérico".

Coneoce a Marion Kocot, asistente de Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del MoMA. Visita el taller para estudiar la obra con miras a un proyecto de exposición de arte latinoamericano.

Marzo. Ofrece una conferencia sobre la escultura lítica abstracta de los incas en el Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe de la Universidad de Nueva York (NYU). Es presentado por el historiador Nicolás Sánchez Albornoz.

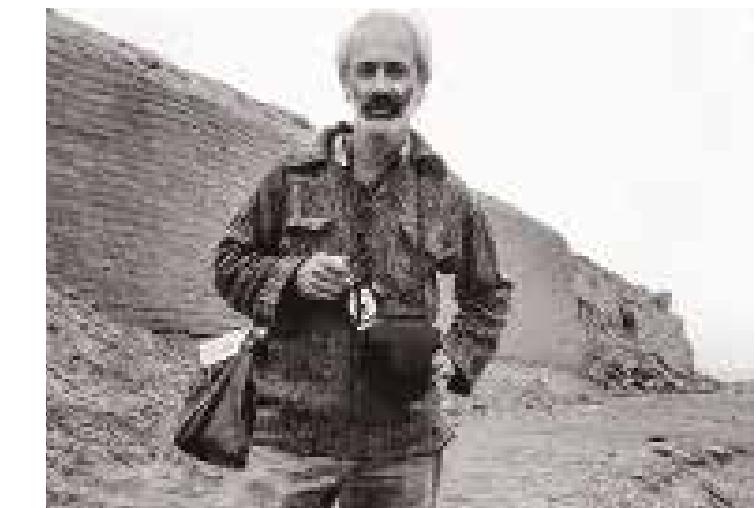
Abril. Invitado por el profesor Herbert Klein, de la Universidad de Columbia, repite la conferencia en el Instituto de Estudios Iberoamericanos e Ibéricos.

Mayo. Coneoce a Cecilia Vicuña, poeta y artista chilena que venía desde Bogotá, donde vivía como exiliada. Había llegado a Colombia desde Londres, donde había viajado becada por el British Council en 1972. Decidida opositora al régimen militar que depuso al gobierno de Salvador Allende, fue cofundadora del movimiento Artists for Democracy [Artistas por la democracia], y había viajado a los Estados Unidos para leer su poesía en la Universidad de Florida y en el Taller de Broadway, en Nueva York.

Verano. Waldo Rasmussen selecciona cinco obras para la muestra de arte latinoamericano que está organizando.

John Stringer lo invita a exponer en la galería de la actual Americas Society. Se decide que la muestra abarque el período neoyorquino, a partir de 1969.

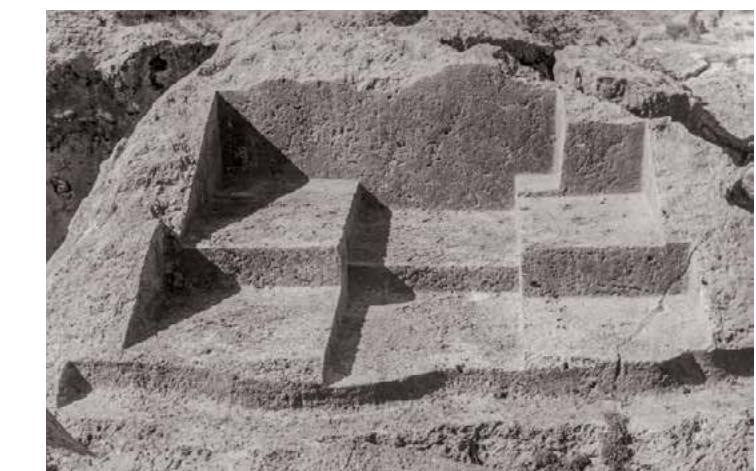
Diciembre. Rasmussen comunica que, lamentablemente, la exposición que estaba organizando debe ser pospuesta de forma indefinida.



Paternosto en las ruinas de Pachamac, Perú, 1979.
Foto: Laly, cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.



Intiwatana, Machu Picchu, Perú, 1979. Foto: César Paternosto, cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.



Roca esculpida, Suchna, Cuzco, Perú, 1979.
Foto: César Paternosto, cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.



Exposición en Center for Interamerican Relations (actual Americas Society), con obras realizadas entre 1969 y 1980, Nueva York, 1981

Mayo. La revista *Artinf*,³⁷ de Buenos Aires, publica su artículo "Escultura lítica inca".

Buenos Aires. Aparece el fascículo *Paternosto*, escrito por el crítico Fermín Fèvre, perteneciente a la Serie Pintores Argentinos del Siglo Veinte, publicado por el Centro Editor de América Latina.

Junio. Se casa con Cecilia Vicuña.

Julio. Fallece su padre en La Plata, y viaja para el funeral.

Septiembre. Retorna a Nueva York para la inauguración de la muestra César Paternosto: *Paintings 1969-1980* [César Paternosto: pinturas 1969-1980] en el Center for Interamerican Relations (Americas Society). En el catálogo se publica un ensayo de Lucy R. Lippard sobre la obra más reciente, "The Abstraction of Memory" [La abstracción de la memoria], mientras que Ricardo Martín-Crosa escribe sobre el período anterior a 1977: "The Painting of César Paternosto" [La pintura de César Paternosto].

En esos días, "The Center" era un barrio lejano del mundo artístico neoyorquino. Aunque no tuvo cobertura periodística o crítica, la exposición fue elogiada por algunas personalidades, como la legendaria galerista Betty Parsons, así como por Thomas Messer, entonces director del Museo Guggenheim, y por Margit Rowell, su curadora. Parsons escribió en el libro de visitas: "You are a great painter" [Eres un gran pintor].

La obra *Trilce* (1980) es adquirida para el Museo de la Universidad de Texas en Austin;³⁸ Donald B. Goodall decide la adquisición de *Inti* (1980), para la Colección Window South en Palo Alto, California.



París. Una obra de 1974 aparece en la exposición *Evolution de l'Art abstrait Constructif 1920-1980* [Evolución del arte abstracto constructivo 1920-1980], montada por la galería Denise René.

Los Ángeles. Herbert Bayer, antiguo miembro de la Bauhaus, aconseja la adquisición de dos obras del grupo *Complex Units* [Unidades complejas], de 1974, para la colección de arte ARCO de Los Ángeles.³⁹

Es distinguido como Profesor visitante por el Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe de la Universidad de Nueva York.

1982

Enero. Viaja a Japón para la inauguración de su muestra en la Fuji Television Gallery de Tokio.

Febrero. Desde Tokio viaja a Kioto: visita los jardines de rocas y templos zen.

Retorna a Tokio para la inauguración, el día 5 de febrero. El catálogo reproduce el ensayo de Lippard para la exposición en el Center y otro del crítico Toshiaki Minemura, un penetrante análisis de su obra. La muestra es bien recibida por la prensa local. Es entrevistado en un programa cultural del canal Fuji TV. Takeshi Kanasawa, un antiguo diplomático en Sudamérica y en aquel entonces curador del Museo Hara, hace de intérprete.

Brinda una conferencia en el Museo Bridgestone de Tokio sobre la escultura lítica inca. Es presentado por el profesor Shozo Masuda, de la Universidad de Tokio.

Retorna a Nueva York.

La galería Fuji Television comunica que una importante obra, *Ayamarka* (1981), ha sido adquirida por un galerista y coleccionista de Osaka, Ryunosuke Kasahara.

Visita al escultor Isamu Noguchi,⁴⁰ quien había regresado recientemente de su viaje a Perú. Tiene lugar una animada conversación sobre la escultura inca, a la vez que aprecian las fotografías de ambos.

Comienza a investigar la obra de Joaquín Torres García en relación al aspecto constructivista de la escultórica inca. Escribe el ensayo "Escultura inca y arte constructivo". Como artista formado en el Río de la Plata, el idiosincrático constructivismo de Torres García era el inevitable recordatorio de la evolución moderna. Es entonces cuando percibe con más claridad el significado de su mirada pionera hacia las artes amerindias.

Se reúne con Margit Rowell,⁴¹ quien está por presentar una propuesta de muestra retrospectiva de Torres García a la Hayward Gallery de Londres. Le puntualiza la influencia del arte precolombino en el maestro uruguayo, un punto que deviene central en su conceptualización de la retrospectiva, que tiene lugar más tarde, en 1985. También le hace conocer la obra rupturista de la vanguardia de los años 40 en el Río de la Plata, tan relacionada con las enseñanzas de Torres García en Uruguay. Aunque ella ya había incluido a Torres García en su exposición *The Planar Dimension* [La dimensión de lo plano] en el Museo Guggenheim, en 1979, como ocurre con la mayoría de los historiadores estadounidenses, ignoraba el desarrollo de la abstracción en Sudamérica.

1983

A medida que la investigación sobre el arte precolombino avanza, su pintura comienza a reflejar el conocimiento de los textiles andinos.

La sofisticada tradición textil de los Andes ahora es una marcada influencia en su pintura; la forma simbólica/estructural conocida como "hour glass" [reloj de arena o "X"], una suerte de *ying-yang* andino, es repetida sobre toda la superficie de la tela, inscrita en una retícula. Una de las primeras obras de este período, *T'oqapu 1* (1982), es la cubierta de la primera edición del libro de Jacqueline Barnitz⁴² *Twentieth Century Art of Latin America* [Arte de América Latina del siglo XX], editado por la Universidad de Texas en 2001.

Mary-Anne Martin, quien recientemente ha abierto una galería dedicada al arte latinoamericano, visita el estudio y le ofrece una exposición para febrero del año próximo.

El historiador cubano Gerardo Mosquera⁴³ visita el taller.

Viaja a Buenos Aires. Julia Lublin, directora propietaria de la Galería del Retiro, lo invita a exponer al año siguiente.

Compra un pequeño departamento en Buenos Aires que servirá también de lugar de trabajo.

Nace su primer nieto, Federico Albelo, hijo de Ana María Paternosto y Alejandro Albelo.

Retorna a Nueva York.

Aparece el libro de Lucy R. Lippard *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory* [Superposición, arte contemporáneo y el arte de la prehistoria], que incluye un análisis de la obra artística de Paternosto y de su investigación en el contexto de un movimiento internacional orientado hacia antiguos significados simbólicos.

1984

Enero. Adhiere a la agrupación Artistas contra la intervención de Estados Unidos en América Central. Rudolf Baranik es uno de los líderes. Participa de la exhibición que se organiza en apoyo de las protestas.

Febrero. Se inaugura su exposición en Mary-Anne Martin/Fine Art. En el catálogo se publica un ensayo de Sam Hunter,⁴⁴ "César Paternosto and the Return of the Enchantment" [César Paternosto y el retorno del encantamiento]. Otra obra es adquirida para la colección Window South. Grace Glueck escribe una crítica para *The New York Times*. Dice: "Está bien ver una franca abstracción levantar su cabeza nuevamente". Sin embargo, en esos días, la abstracción estaba siendo sepultada por la avalancha de una resurgente pintura y escultura figurativas: un expresionismo ampuloso en megalomaníacas y desmesuradas telas; o una deliberada "mala pintura" o que también podía ser llanamente narrativa, sin dejar de mencionar el "apropiacionismo" en fotografía o pintura,

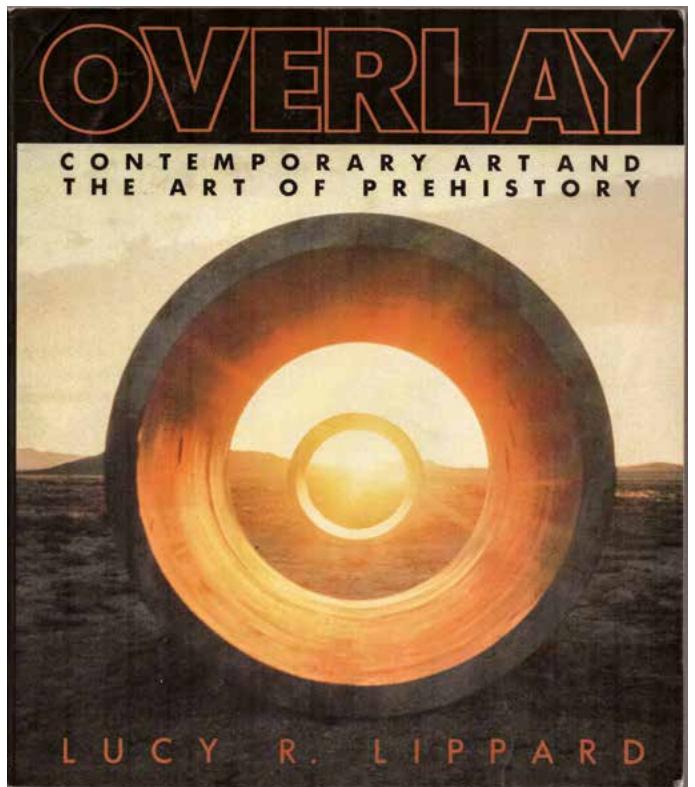
TWENTIETH-CENTURY ART



OF LATIN AMERICA

JACQUELINE BARNITZ

Portada del libro *Twentieth Century Art of Latin America*, de Jacqueline Barnitz, editado por la Universidad de Texas, 2001.



Portada del libro *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, de Lucy R. Lippard.

todas manifestaciones que efectivamente desplazan toda traza de abstracción geométrica en las galerías. El fenómeno es saludado como un "retorno de la pintura", apoyado en la historia, el mito o la literatura de la tradición occidental. En tanto que el cliché del "posmodernismo" va ganando popularidad en los medios. Por otra parte, una boyante economía de especuladores de Wall Street fogonea el descarado comercialismo de un mercado de arte de precios inflacionarios. Todo indica que es la natural consecuencia (superestructural) de la era neoliberal o conservadora inaugurada por el eje Reagan-Thatcher, cuando la orden del día es la celebración de un incontenible capitalismo (ahora llamado eufemísticamente "libre mercado") y el regocijo por la caída de las utopías.

Es invitado a la Primera Bienal de La Habana. Dona *Wari*, una pintura de 1983 que integraba el envío, al Centro Wifredo Lam en La Habana.

Junio. Viaja a Buenos Aires para la inauguración de su muestra en la Galería del Retiro. La revista *Artinf* publica la versión en español del ensayo de Sam Hunter, en traducción de Cecilia Vicuña, y su artículo "Escultura inca y arte constructivo".

Agosto. Se inaugura la exposición en la Galería del Retiro. Aunque tiene respuesta positiva por parte de la prensa, una economía inflacionaria prácticamente paraliza un débil mercado de arte.

Septiembre. La salud de su hermana Graciela se deteriora profundamente; fallece el 15 de ese mes.

Retorna a Nueva York, después de cinco meses de ausencia.

1985

Verano. Thomas Messer visita el taller y elige el óleo *Wari II*, de ese año, para la colección del Museo Guggenheim de Nueva York.

Con Cecilia Vicuña pasan unos días de vacaciones en la casa de verano de Lucy R. Lippard en Maine.

Diciembre. Su artículo "Escultura abstracta de los incas" se publica en el *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad Central de Venezuela.

1986

Agosto. Viaja a México con Cecilia Vicuña, invitado por Tomás Parra, director del Foro de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México.

Monta una exposición retrospectiva que cubre veinticinco años de labor. Se compone de obras en papel y algunas telas recientes.

Visita las ruinas de Teotihuacán. Con el poeta Sergio Mondragón, recorren las pirámides de Tenayuca y el sitio arqueológico Tolteca en Tula.

Dicta una conferencia en el Museo Carrillo-Gil de la Ciudad de México, "El arte precolombino y el arte del siglo veinte".

Visita el Museo Nacional de Antropología. Viaja a Oaxaca para conocer Monte Albán y Mitla. Luego va a Yucatán, a los centros maya de Palenque, Uxmal y Chichen Itzá. Realiza un amplio reportaje fotográfico de todos los sitios.

Está especialmente interesado en ver los relieves en mosaico de Mitla porque, como ya ha escrito, fueron la fuente que inspiró a Josef Albers para sus murales en ladrillo. De hecho, son una de las escasas expresiones de arte geométrico en Mesoamérica.

Aparece el artículo "Paternosto: cómo renovar el pasado", de Néstor García Canclini,⁴⁵ en el periódico *La Jornada*, de México.

Se contacta con Adolfo Castaño y Alejandro Katz, del Fondo de Cultura Económica, que se muestran receptivos al proyecto de libro sobre la escultura inca. Pero debe someter a consideración un manuscrito completo.

Septiembre. Retorna a Nueva York. Comienza a escribir. Noviembre. Viaja a Roldanillo, Colombia. Inaugura una muestra retrospectiva de obra en papel en el Museo Rayo, que luego viaja a la Galería Diners en Bogotá.

Diciembre. Viaja a la Argentina; su madre está enferma.

1987

Durante el verano argentino, trabaja intensamente en el manuscrito del libro sobre escultura inca, además de atender los problemas familiares.

Acuerda una exposición retrospectiva en la Fundación San Telmo, en Buenos Aires, que se inauguraría en junio.



Detalle del friso del Palacio de las Columnas, en Mitla, Oaxaca, México, 1986. Foto: César Paternosto.

Regresa a Nueva York.

Invitado por Dore Ashton,⁴⁶ dicta un semestre de historia del arte precolombino en The Cooper Union.

Participa en la exposición *Artistas latinoamericanos en Nueva York desde 1970*, en la Galería Archer M. Huntington (actual Blanton Museum of Art, Museo de Arte Blanton), de la Universidad de Texas en Austin, curada por Jacqueline Barnitz.

Junio. Viaja a Buenos Aires para organizar la muestra retrospectiva *Obras 1961-1987* en las salas de la Fundación San Telmo. Se inaugura el día 15 y exhibe obras prestadas de colecciones públicas y privadas, así como óleos recientes.

Julio. La retrospectiva viaja al Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" en La Plata.

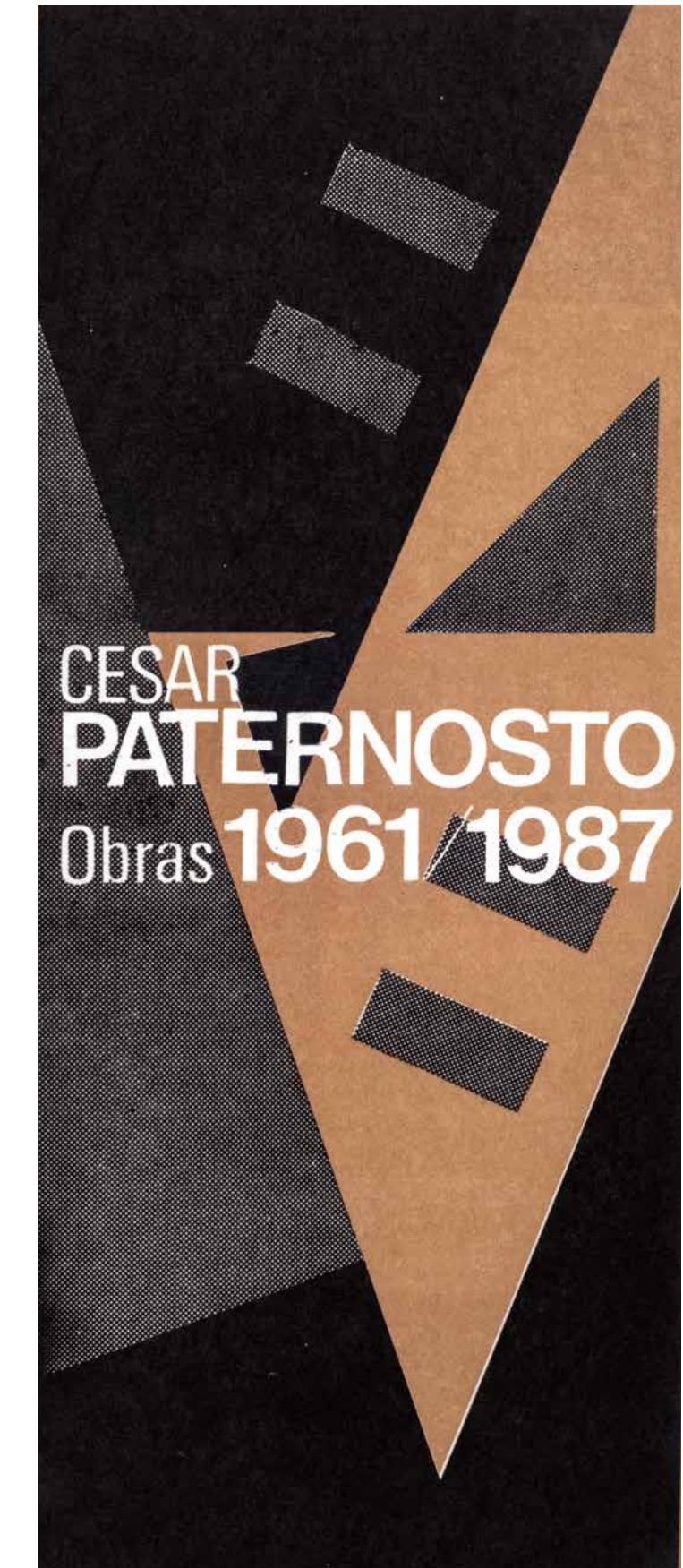
Ciclo de tres conferencias en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, en Buenos Aires.

Vuelve a Nueva York.

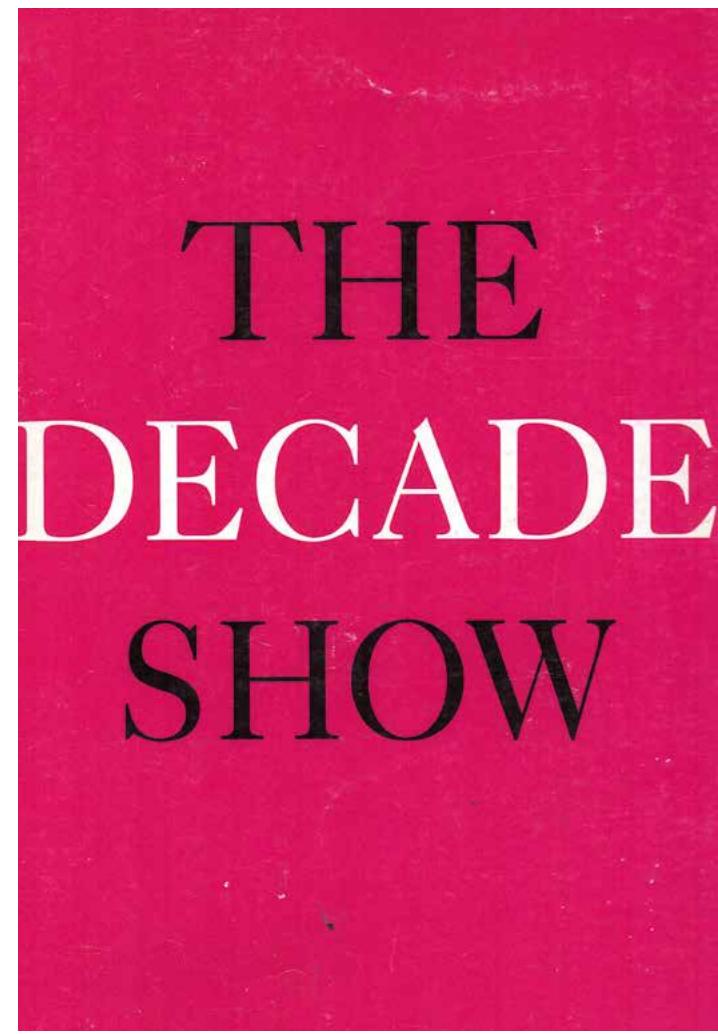
Luis Camnitzer le ofrece un cargo de profesor adjunto en el Departamento de Artes Visuales de SUNY (State University of New York, Universidad Estatal de Nueva York).

1988

Enero. Participa de las celebraciones del cincuentenario del Museo Guggenheim de Nueva York. Su obra *Wari II* (1985) figura en la exposición *Fifty Years of Collecting-Paintings Since World War II* [Cincuenta años de colección-Pinturas desde la Segunda Guerra Mundial].



Folleto de la exposición retrospectiva en la Fundación San Telmo, Buenos Aires, junio de 1987.



Catálogo de la muestra *The Decade Show, Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York, 1990.

Cena con Octavio Paz y su mujer en casa del ensayista y traductor de Paz, Eliot Weinberger, y su mujer, la fotógrafa Nina Subin.

Recibe una estimulante carta del profesor Alberto Rex González, el mayor especialista en las culturas prehispánicas de la Argentina, con relación a su ensayo sobre la escultura inca. Recomienda el proyecto al Fondo de Cultura Económica.

Participa del coloquio "La escuela de Torres García y la obra de Augusto Torres", celebrado en Americas Society y moderado por Barbara Braun.

Mayo. Al finalizar el semestre, viaja a Buenos Aires.

Junio. Desde allí parte a Bolivia con Cecilia Vicuña y, en La Paz, se reúnen con su amigo Francesco Cincotta; visitan las ruinas de Tiwanaku. Luego siguen a Cuzco para completar el reportaje fotográfico de sitios arqueológicos con miras a la publicación del libro. Visitan Chinchorro, Ollantaytambo, Machu Picchu y los alrededores de Cuzco, Kenko, Saqsaywaman y Tampu Machay.

Agosto. Ciclo de conferencias en el Centro de Estudios Históricos Antropológicos y Sociales

Sudamericanos (CEHASS) en Buenos Aires. Ruth Benzacar lo invita a exponer en su galería.

Octubre. Retorna a Nueva York. Su obra *El Sur* (1969) integra la exposición *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* [El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970], celebrada en el Museo del Bronx, en Nueva York.

Diciembre. Viaja a Buenos Aires para supervisar la publicación de su libro, editado por el Fondo de Cultura Económica. Alquila un taller y trabaja para la exposición en la galería Ruth Benzacar.

1989

Febrero. Su madre fallece en La Plata. Rápidamente, regresa de Chile, donde se hallaba de vacaciones.

Participa de la III Bienal de La Habana.

Junio. Inaugura la exposición *Formas simbólicas andinas* en la galería Ruth Benzacar. Exhibe óleos recientes y fotografías de textiles y cerámicas antiguas de los Andes. Escribe el texto para el catálogo.

Agosto. Aparece su libro *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, publicado por el Fondo de Cultura Económica e ilustrado, además, por su fotografía y sus dibujos. Es lanzado públicamente en un acto en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), en el que mantiene un diálogo con Fermín Fèvre.

Retorna a Nueva York, después de seis meses de ausencia.

Septiembre. Recibe una nota del profesor George Kubler, de la Universidad de Yale, agradeciendo el envío del libro, que considera "de profundo aprendizaje".

Es entrevistado por Mari Carmen Ramírez,⁴⁷ cocuradora con Cecilia de Torres⁴⁸ de la muestra *La Escuela del Sur: el Taller Torres García y su legado*. Se selecciona obra para dicha exposición.

1990

Julia P. Herzberg, una de las curadoras de *The Decade Show, Frameworks of Identity in the 1980s* [La década, marcos de identidad en la década de 1980], elige *Recuay* (1983) y *Paqcha* (1987), este último un óleo de tres paneles para la exhibición que se instala en el Studio Museum de Harlem, Nueva York.

Stanton L. Catlin, profesor emérito de la Universidad de Syracuse en Nueva York, le sugiere trabajar juntos en una exposición de la abstracción geométrica en Latinoamérica. Prepara una cronología. La investigación lo lleva a concebir un ensayo sobre una "abstracción de América", donde señala la emergencia de un arte abstracto que, tanto en el norte como en Sudamérica, surge de la intersección con las artes nativas del continente.

Verano. Comienza a trabajar en la serie de los Pórticos y Fachadas.

Abandona el óleo y empieza a preparar sus colores con pigmentos secos. Retorna al monocromatismo de los años 70. Pero estas nuevas telas son estructuradas,⁴⁹ y crea en ellas aperturas rectangulares que se remiten metafóricamente tanto a las "puertas del sol" andinas o griegas como a la arquitectura egipcia de la mastaba.

El legendario galerista Richard Bellamy visita el estudio, en compañía de la joven galerista Barbara Flynn.

La curadora belga Catherine de Zegher recorre el taller. Se encuentra organizando una exposición de arte latinoamericano contemporáneo en Amberes.

Diciembre. Recibe la beca de la Fundación Pollock-Krasner.

1991

Marzo. Obtiene una beca de la Fundación Adolph and Esther Gottlieb.

En Buenos Aires nace su nieto Joaquín de la Vega, hijo de María Andrea Paternosto.

Abril. Viaja a Italia, invitado como artista en residencia en el Centro de Estudios Bellagio (Fundación Rockefeller), en Lago de Como, Italia. Cecilia Vicuña es invitada como poeta.

El Centro funciona en una residencia palaciega del siglo XVI construida en un promontorio que mira al lago. Su ubicación, los jardines renacentistas, la cocina italiana del norte, todo se conjuga para ser una experiencia memorable. Sin perturbaciones de ninguna índole, pasa un mes de gran productividad: trabaja en maquetas escultóricas, en las que realiza ideas que venía posponiendo desde tiempo atrás. Trabaja también en obras sobre papel.

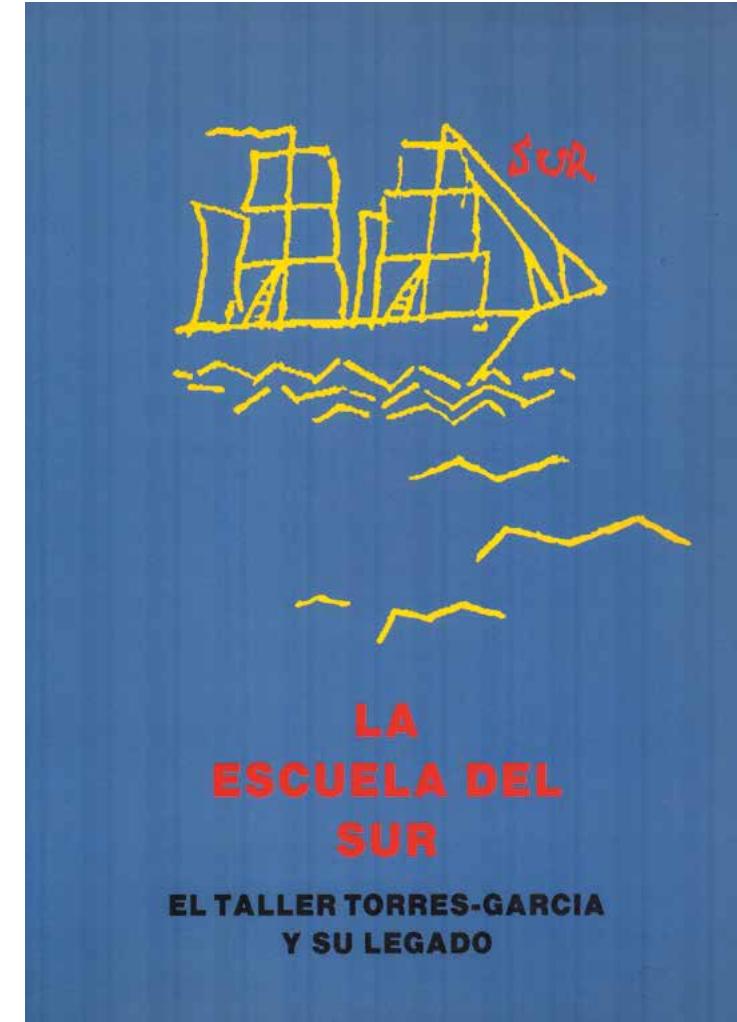
Terminada la residencia, viaja por la Toscana y la Umbria, revisitando obras maestras del Renacimiento. Al final del viaje, pasa unos días en la casa de Pietrasanta del escultor uruguayo Gonzalo Fonseca.

Participa en la muestra *La Escuela del Sur: el Taller Torres García y su legado*, que se inaugura en el Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía, en Madrid. Se exhiben dos obras: *Yantra Series, III* (1981) y *Wari II* (1985), de la colección del Museo Guggenheim. La exposición luego itineró a Museo de la Universidad de Texas en Austin, al Museo de Monterrey, México, al Museo Tamayo de la Ciudad de México, al Museo de Arte de las Américas en Washington D.C. y al Museo del Bronx en Nueva York.

Julio. Recibe una carta de la editorial de la Universidad de Texas en la que se manifiesta la intención de publicar la traducción inglesa de *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Comienza la búsqueda de un traductor.

La curadora de la sección contemporánea, Catherine de Zegher, lo invita a participar de la exposición *América, Novia del Sol*, que se celebraría en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

Viaja a Buenos Aires para filmar un diálogo con Víctor Grippo, quien también participa en la exposición. El film, dirigido por el realizador belga Jef Cornelis para la TV de Bélgica, se mostrará juntamente con la exposición



Catálogo de la muestra *La Escuela del Sur: el Taller Torres García y su legado*, 1989.

América, Novia del Sol, y se ha concebido para comparar las experiencias del artista que ha emigrado con el que ha permanecido en su país.

Regresa a Nueva York.

Octubre. Es invitado por la artista May Stevens a hablar a sus alumnos en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York.

Esther Allen será la traductora del libro *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Noviembre. Es invitado por la Universidad de Texas en Austin a asistir al simposio *Inverted Map: The School of the South* [Mapa invertido: la escuela del sur], en conexión con la llegada de la exhibición *The School of the South: The Taller Torres-García and Its Legacy* [La Escuela del Sur: el Taller Torres García y su legado] a la Galería Archer M. Huntington (actual Museo de Arte Blanton). Lee su contribución "Re-Imagining Torres-García's Vision: A Reading of Metaphysics of Amerindian Prehistory" [Re-Imaginando la visión de Torres García: una lectura de la Metafísica de la Prehistoria Indoamericana].

Nueva York. El galerista venezolano César Segnini visita el estudio durante su ausencia.

1992

Febrero. La muestra *América, Novia del Sol* se inaugura en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Bélgica. Se exhiben dos obras: *Saywite* (1977) y *Pórtico N° 5* (1990). El catálogo publica un ensayo de Jeff Rian, "César Paternosto: The Earth as a Metaphor for the Sky" [César Paternosto: La tierra como metáfora del cielo].

Dos obras de 1980, *Solar II* (ahora en la colección Patricia Phelps de Cisneros de Venezuela) y *Trilce* (colección de la Universidad de Texas), son seleccionadas por Waldo Rasmussen, el curador de la muestra *Artistas latinoamericanos del siglo veinte*, que se inaugura en la Exposición Universal de Sevilla en agosto y viaja luego al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París; al Museo Ludwig de Colonia, Alemania, y al MoMA.

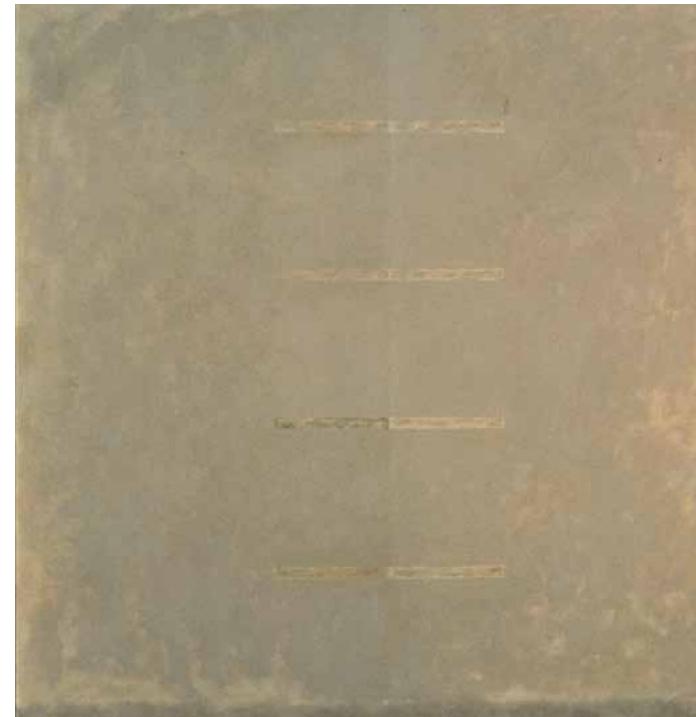
Abril. Reunión con Jeanette Ingberman, codirectora de EXIT Art Gallery, en SoHo. Se establece la fecha para la exposición primavera-verano del próximo año.

La fotógrafa Nina Subin le hace un retrato.

Junio. Participa en el simposio "Intercambios del Modernismo; 4 pioneros latinoamericanos" en el Museo Hirshhorn de Washington D.C., donde lee su ensayo "Joaquín Torres García y las fuentes hemisféricas de la abstracción".

Verano. Trabaja en nuevas telas estructuradas y obras en madera, de pequeño formato.

Agosto. Viaja a Colombia. Es invitado a participar



Trilce II, 1980, 166,3 x 166,3 x 10,5 cm. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Barbara Duncan Fund, 1982.

Portal de la Luna, centro ceremonial de Tiwanaku, Bolivia. Fotografía: César Paternosto, 1992.

en el simposio que se realiza con motivo de la inauguración del Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar en la ciudad de Pamplona. De Colombia viaja a Chile. De allí parte hacia Bolivia con Cecilia Vicuña. Retornan a las ruinas de Tiwanaku y luego emprenden un viaje por el lago Titicaca, donde visita los restos de los establecimientos inca de Pilco-Kayma, la Isla del Sol y la Isla Koatí y el Trono del Inca, cerca de Copacabana. Hace un amplio reportaje fotográfico de todos los sitios.

Noviembre. Invitado por el director del Instituto Cervantes en Alcalá de Henares, profesor Nicolás Sánchez Albornoz, viaja para supervisar la instalación de su obra *Untitled Diamond* [Rombo sin título], de 1976, cedida en donación. Almuerzo con las autoridades, al que es invitado Tomás Llorens, conservador jefe de la colección Thyssen-Bornemisza, en Madrid. Su amigo, el pintor Alejandro Corujeira, que ahora vive en Madrid, también es invitado.

Es alojado en la legendaria Residencia de Estudiantes de Madrid. Visita El Escorial, museos y galerías.

1993

Realiza las primeras esculturas en cemento pigmentado, basado en algunas de las maquetas desarrolladas durante la estancia en Bellagio.

Estima que es más factible construir moldes en madera –pequeños encofrados– y vaciar cemento que



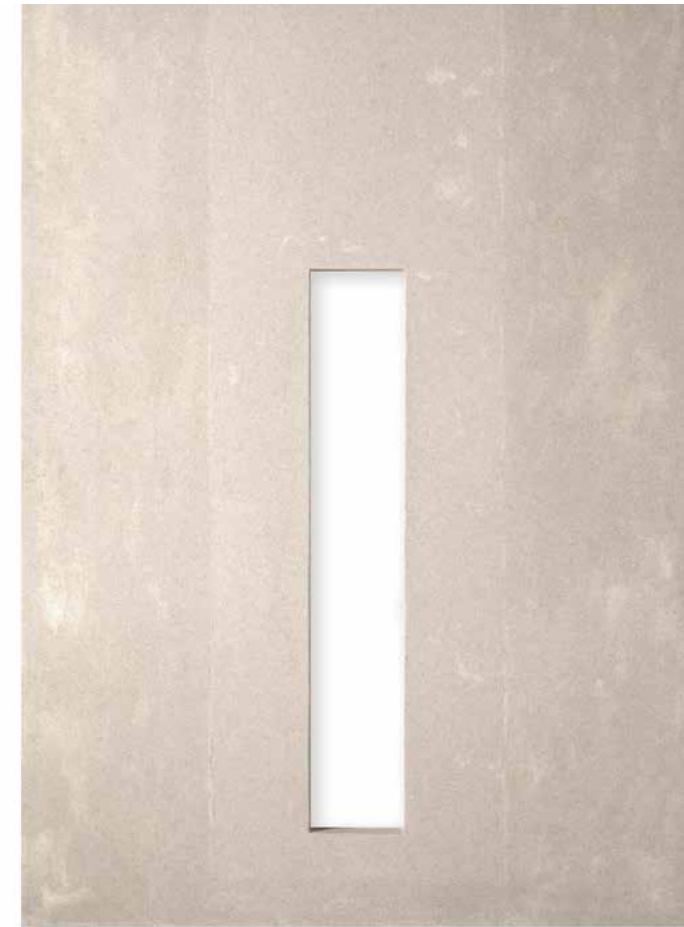
comenzar a tallar la piedra. Para dar color, incorpora pigmento a la mezcla seca. Aunque parte de las maquetas realizadas en Bellagio, luego introduce "puertas" y "ventanas" en estas "arquitecturas imposibles". Al igual que en los Pórticos, las aberturas eran metáforas de la transición a un espacio sagrado.

Mayo. Viaja a Caracas para inaugurar una muestra antológica con obras de 1970 a 1992 en la Galería Durban-Segnini. El Museo de Bellas Artes de Venezuela adquiere dos obras, *Tocapu III* (1981) y *Mastaba II* (1991-1992).

Junio. La muestra *Artistas latinoamericanos del siglo veinte* llega al MoMA. Participa en las celebraciones de la inauguración.

Inaugura su muestra *Abstraction as Meaning* [La abstracción como significado] en la galería EXIT Art de Nueva York; la integra casi toda la serie de Pórticos y Fachadas, y exhibe por primera vez un grupo de esculturas en cemento pigmentado. Es ignorado por la prensa, salvo por una elogiosa mención en *The New Yorker*.

En medio de una proliferación de pintura, escultura, fotografía, video y texto –sin dejar de mencionar el ubicuo *objet trouvé*, ya sea por sí mismo o integrado a "instalaciones"–, manifestaciones que evidencian inevitablemente los semipermanentes códigos de reconocimiento/representación, la abstracción de Paternosto aparece como una rareza de otro tiempo. Sin embargo, en tanto que la hedonista y epidémica



abstracción formalista llega a un callejón sin salida, la "abstracción como significado" es otra posibilidad, un lenguaje nuevo que prolonga un pensamiento simbólico. Esto es, la abstracción como una metáfora visual –una forma de pensamiento no verbal– que aún tiene un enorme potencial.

Aparece el libro de Barbara Braun *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World-Ancient American Sources of Modern Art* [El arte precolombino y el mundo poscolombino: Fuentes americanas antiguas del arte moderno] (Abrams Publishers), en el que se reproducen su obra *Cruz del Sur* (1991) y algunas de sus fotografías de la escultura inca.

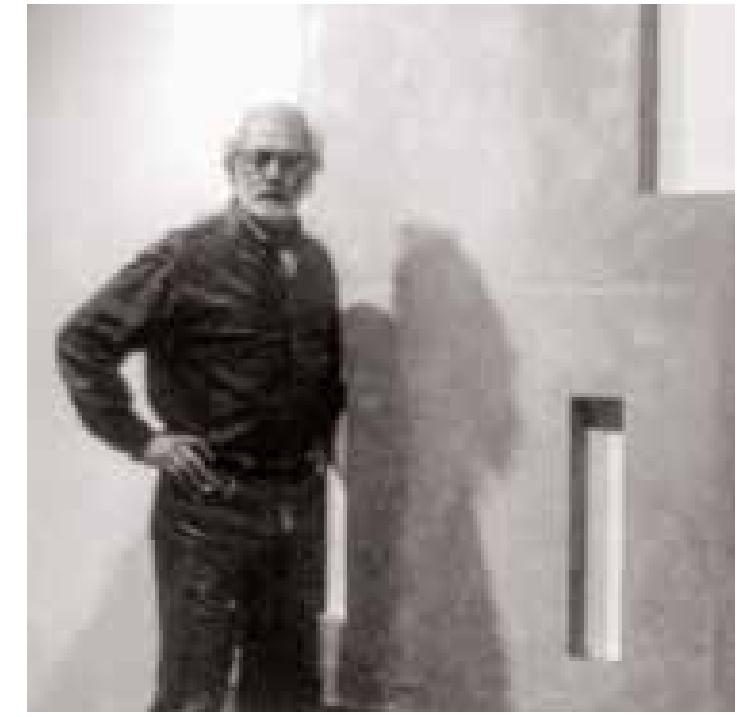
Agosto. En Buenos Aires nace su nieto Francisco de la Vega, hijo de María Andrea Paternosto.

1994

Trabaja en nuevas obras.

Retorna a las telas de formato cuadrado, sin aperturas. Las denomina Post-Pórticos. El reductivo uso de la forma dentro de un campo de color monocromático de escasas variaciones se relaciona con algunos de los perfiles de las estructuras de los Pórticos.

Continúa trabajando en las esculturas en cemento pigmentado.



Paternosto en su estudio de la calle Hudson 135, Nueva York, 1992. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Sumpu Punku, 1992, acrílico y polvo de mármol sobre tela, 167,6 x 106,1 cm. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.



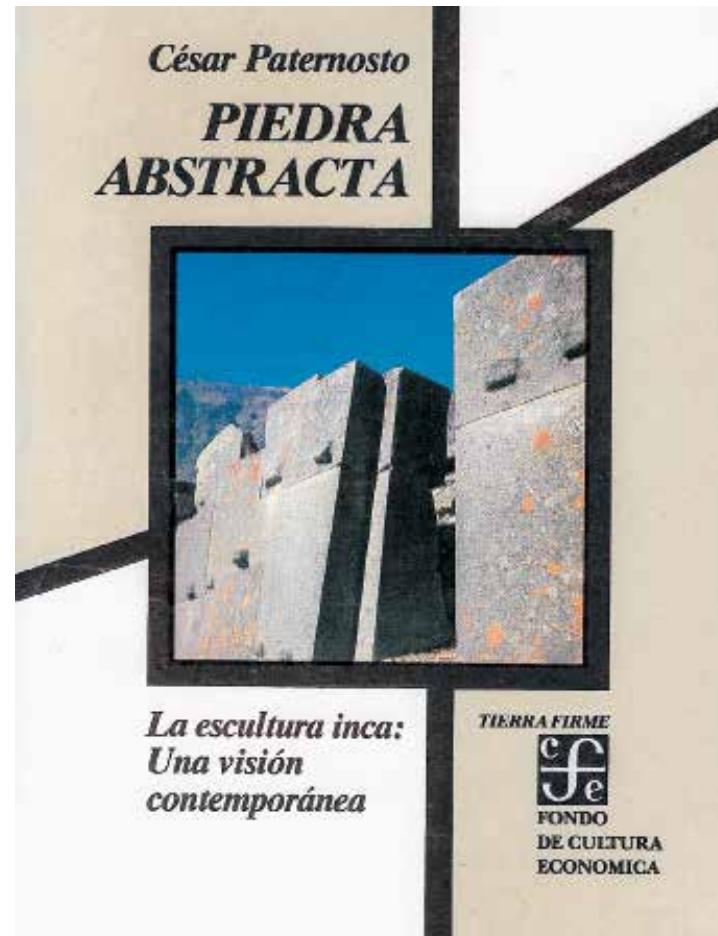
Noviembre. Viaja a la Argentina.
Da una conferencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata.

1995

Febrero. Expone pinturas, esculturas y obras en papel en la galería Cecilia de Torres Ltd, de Nueva York.
Es ignorada por la prensa.

Octubre. Tres piezas en madera pintada son exhibidas en la muestra *1930-1995, 65 Years of Constructivist Wood* [1930-1995, 65 años de madera constructivista], en la galería Cecilia de Torres, Ltd.

Una pintura sobre papel montada sobre madera, perteneciente a la colección de Lucy R. Lippard, aparece en la exposición *Sniper's Nest: Art That Has Lived With Lucy R. Lippard* [El nido de una francotiradora: el arte que ha vivido con Lucy R. Lippard], en la



Portada del libro *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ascenso interior, 1994, cemento pigmentado, 56 x 23 x 23 cm.
Colección del artista. Foto: cortesía galería MC/MC, Buenos Aires.

galería del Centro de Estudios Curatoriales del Bard College, en Nueva York.

Es invitado a participar en el Premio MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.
Envía *Penumbra*, pintada ese año.

1996

Mayo. Aparece su libro *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art*,⁵⁰ publicado por la editorial de la Universidad de Texas, traducido por Esther Allen.

Se presenta en la galería Cecilia de Torres, Ltd., donde se expone para la ocasión una muestra de obra reciente y fotografías de la escultura incaica.

Participa con cinco obras de la serie de *Pórticos* en la muestra *Argentina: Orígenes y herencia*, curada por el doctor Isaac Lisenberg y que es exhibida en museos de las ciudades de Giessen, Erfurt, Dresde y Berlin-Dahlen, en Alemania.

Es invitado nuevamente a concursar por el Premio MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México. Envía un díptico de la serie *The Bottom of the Water* [El fondo del agua], inspirada por el azul profundo del agua del Lago Titicaca, en el altiplano de Bolivia.

Vuelve a utilizar lápices de acuarela, trazando líneas sobre tela o papel, una técnica que había empleado en obras de 1971. Cecilia Vicuña los llama *Hilos de agua*. Es también un retorno al cromatismo de los años 60.

Viaja a Buenos Aires.

1997

Durante el verano argentino, continúa con los *Hilos de agua* en una serie de obras sobre papel.

Abril. Buenos Aires. Expone pinturas/construcciones en tela y madera en la Galería Rubbers. Tres obras en madera son adquiridas para la colección de la Cancillería argentina.

Integra el envío argentino a la I Bienal del Mercosur, que se realiza en Porto Alegre, Brasil.

Participa en la exposición *Imágenes de Argentina*, en la Fundación Santillana del Mar, España, curada por la doctora Irma Arrestizábal.

Buenos Aires. Asiste a un concierto del Quinteto CEAMC, dedicado a la música serial. Esta experiencia no solo reaviva su interés por esa música, sino que también inspira variaciones en su trabajo con los *Hilos de agua*. Ahora las líneas son espaciadas a manera de ritmos o "notas" y "silencios", mientras que toda esta "partitura" está desarrollada dentro de una retícula, visiblemente trazada con lápiz (un efecto residual de su ya largo compromiso con los textiles antiguos).

Retorna a Nueva York.

Sigue desarrollando los *Hilos de agua*, incluyendo ahora más trabajos sobre lienzo.

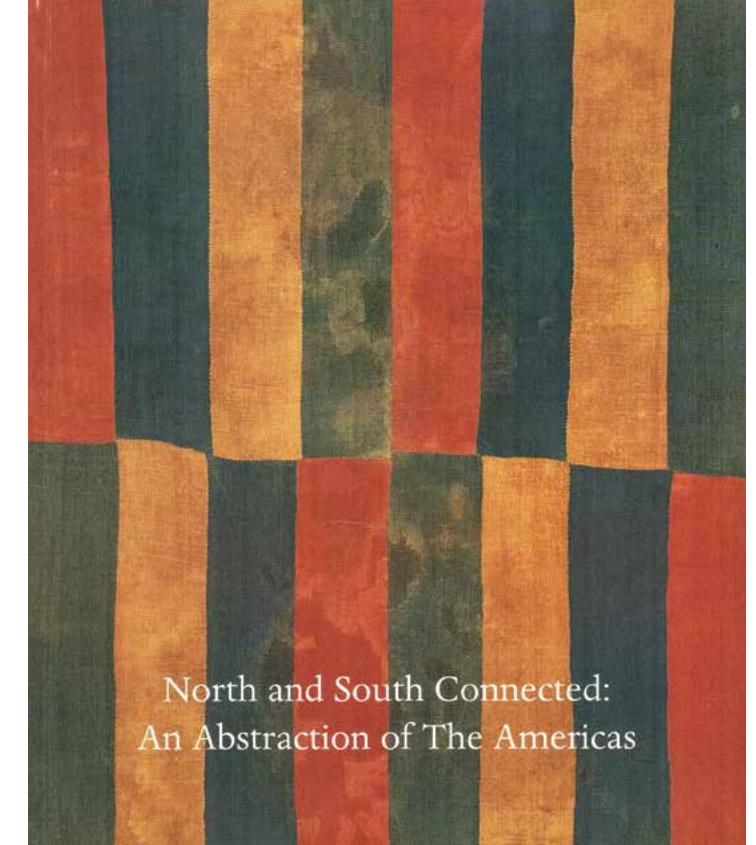
1998

Comienza a trabajar en un grupo de telas que denomina *Confluencias*. Los fondos blancos de las líneas y notaciones rítmicas de los *Hilos de agua* pasan a ser rojos tierra y ocres, aunque de mayor saturación.

Abril. En Nueva York nace su nieto Patricio Zalazar, hijo de María José Paternosto y Adolfo Zalazar.

Josef Helfenstein, curador del Kunstmuseum de Berna (que también aloja la Fundación Paul Klee), adquiere diez obras en papel de diversos períodos para la colección. Asimismo, le encomienda el ensayo "Josef y Anni Albers: el encuentro con el arte antiguo de América", que se traduce al alemán para el catálogo de la exposición *Josef und Anni Albers: Europa und Amerika* [Josef y Anni Albers: Europa y América], realizada en ese museo.

Noviembre. Organiza la exposición *North and South Connected: An Abstraction of the Americas* [La conexión norte/sur: Una abstracción de América], en la galería Cecilia de Torres Ltd., de Nueva York, en la que se exhiben textiles



Portada del catálogo de la exposición *North and South Connected: An Abstraction of the Americas*, galería Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York, 1992.

andinos antiguos y obras de Joaquín Torres García, Josef y Anni Albers, Adolph Gottlieb, Louise Nevelson, Alfred Jensen, Lenore Tawney, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Puente, Cecilia Vicuña y César Paternosto. Escribe un ensayo con el mismo título para el catálogo.

Es bien recibida por la prensa. Para Holland Cotter, del *New York Times*, la muestra "tenía resultados que abrían los ojos". En *Review*, Robert O. Morgan decía que era una exhibición "deliciosa", de la cual "había mucho que aprender".

Las críticas pasan por alto la intención revisionista de la exposición, porque se focaliza en un momento anterior a la drástica división entre arte "americano" (refiriéndose al arte de los Estados Unidos) y arte "latinoamericano", que ocurre entre mediados de los años 30 y 40. En esos momentos, Torres García, los Albers, Gottlieb y Barnett Newman, que trabajan tanto en el norte como en Sudamérica y en abierto intercambio con fuentes artísticas amerindias, comienzan a producir un arte abstracto de persuasión tectónica, es decir, ligada a los modos de representación del arte americano antiguo, que no podría haber nacido en Europa: una abstracción de las Américas.

Viaja a Berna. Dicta la conferencia "Abstraction as Meaning" [La abstracción como significado] en el Kunstmuseum.



Confluence N° 3, 1998, acrílico sobre tela, 152,4 × 152,4 cm.
Foto: Arturo Sánchez. Cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

De allí viaja a París. Invitado por Piet Coessens, director del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, conoce los espacios de exhibición del Palais. Se han iniciado conversaciones para que organice una exposición ampliada de su Norte/Sur. Coessens había viajado especialmente a Nueva York para ver la muestra.

Su obra *Sequential* [Secuencial] (1972) integra la exposición *Next to Nothing: Minimalist Works from the Albright-Knox Art Gallery* [Próximo a la nada: Obras minimalistas en la colección de la Albright-Knox Art Gallery], en la Galería Anderson, en Buffalo, Nueva York, curada por Claire Schneider.

La exposición reúne obras de Kazimir Malevich, Ad Reinhardt, Jo Baer, Agnes Martin, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Ryman, Jackie Winsor y otros. La curadora escribe: "César Paternosto redefinió las cualidades tridimensionales de su pintura acentuando sus bordes y las relaciones entre sus partes, como la manera de estimular al espectador a internalizarla en un tiempo más prolongado".

Diciembre. Viaja a Buenos Aires.

1999

Regresa a Nueva York. Trabaja en maquetas escultóricas.
Marzo. Viaja a Buenos Aires.

Trabaja en una nueva escultura en cemento basada en una de sus últimas maquetas. Su amigo, el escultor Ricardo Longhini, le cede espacio en su taller y le provee valiosa ayuda en su realización.

Abril. Expone obras pertenecientes a la última década,



Confluence N° 10, 1998, acrílico sobre tela, 86 × 86 cm.
Foto: Arturo Sánchez. Cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Pórticos, construcciones en madera y esculturas en cemento pigmentado, en la Galería Rubbers.

Regresa a Nueva York.

Junio. Viaja a España. En Madrid realiza investigaciones en el Museo de América. Viaja con Piet Coessens a Valencia para reunirse con Juan Manuel Bonet, director en ese entonces del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Centro Julio González, para analizar los detalles de la coproducción de su proyecto, *Abstracción: El paradigma amerindio*.

Con Nicolás y Graciela Sánchez Albornoz, viaja a Segovia y Ávila. En Segovia visita el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de dicha ciudad y conoce a su directora, Ana Martínez de Aguilar.

La Plata. En el último número de *47 al fondo*, la revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, aparece un estudio sobre la Casa Paternosto, diseñada por Vicente Krause.

Agosto-septiembre. Trabaja en un grupo de obras en papel y tela que denomina *Anábasis*. Representan una toma de conciencia –aún mayor– de la retícula como el "grado cero" de la abstracción. Siempre sobre campos monocromáticos, subraya algunos cuadrados de la retícula. *Anábasis* es un "viaje heroico", pero también un retorno a los orígenes.

Aparece el libro *Abstract Expressionism As Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period* [El expresionismo abstracto como crítica cultural: la disidencia durante el período de McCarthy], de David Craven, publicado por la editorial de la Universidad de Cambridge en 1999. Su autor trata el trabajo de Paternosto en conexión con el de Adolph Gottlieb y Barnett Newman, no solo desde el punto

de vista artístico, sino también a la luz del discurso teórico relacionado con una abstracción de las Américas.

Buenos Aires. Diciembre. Organizada por Teresa Anchorena, Raúl Santana y varios otros curadores, se monta la exposición *Siglo XX argentino-Arte y cultura*, una ambiciosa revisión de la evolución social, política y cultural del país hacia fines del siglo, en el Centro Cultural Recoleta. Su óleo *Climax III* (1965), perteneciente a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, aparece en la sección dedicada al arte de los años 60.

2000

Enero. Viaja a Buenos Aires.

Nueva York. Una escultura en cemento pigmentado, *En busca del axis mundi* (1993), participa en la exhibición colectiva *The End: An Independent Vision of Contemporary Culture, 1982-2000* [El fin: una visión independiente de la cultura contemporánea, 1982-2000], en la EXIT Art Gallery. La exposición repasa las muestras realizadas en el destacado espacio alternativo desde su origen.

Febrero. Dos obras de la serie *Confluencias* (Nº 3 y Nº 6), de 1998, integran la exposición *Square Root* [Raíz cuadrada], organizada por Ladd Spiegel para la galería Cecilia de Torres, Ltd. En el catálogo se publica un ensayo de Jennifer Liese.

Como cofundador de MACLA (Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano) de La Plata,

dona dos obras para la colección, *Pórtico, 6* (1992) y *Post-Pórtico Buenos Aires II* (1994).

Retorna a Nueva York.

Marzo. Es invitado a dar una charla sobre su trabajo a los alumnos de la cátedra de Historia del Arte Precolombino de Esther Pasztory, en la Universidad de Columbia.

Miami. Nace su nieta Guadalupe Zalazar, hija de María José Paternosto y Adolfo Zalazar.

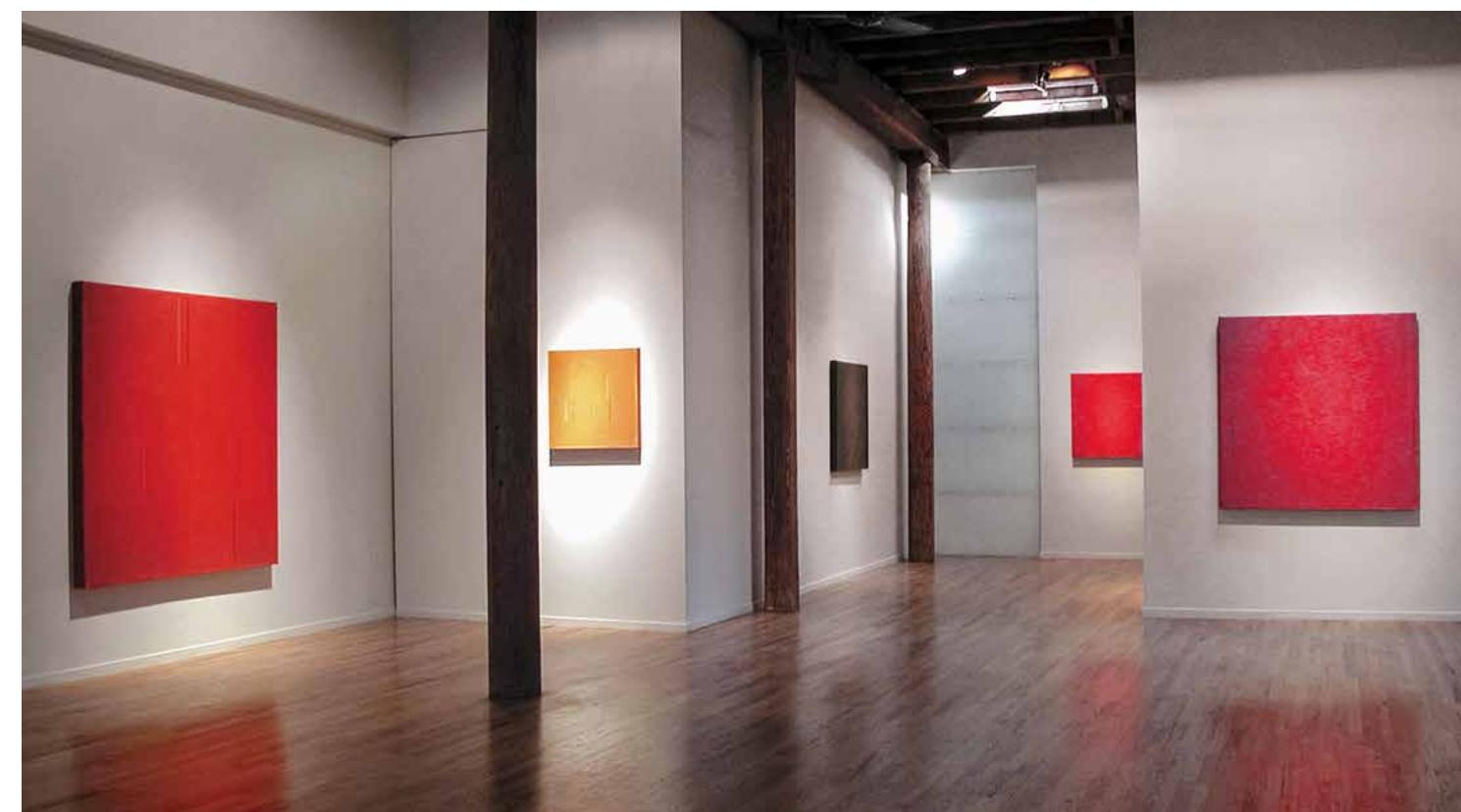
Mayo. Viaja a Bruselas. Continúa con la investigación para la exposición que está curando, *Abstracción: El paradigma amerindio*. De allí se traslada a Múnich, donde, junto con el doctor Helmut Schindler, conservador del departamento latinoamericano del Museo Etnográfico, selecciona piezas para la exposición.

Verano. Comienza a escribir el ensayo para el catálogo de la muestra.

Holly Block, directora ejecutiva de Art in General, visita el taller y conversa acerca de una exposición en el conocido espacio alternativo.

Octubre. Viaja a España, invitado como artista residente en la Fundación Valparaíso, en Mojácar, Andalucía. Trabaja sobre papel y continúa desarrollando las series *Hiros de agua* y *Confluencias*. Finalizada la residencia, viaja a Granada. Visita la Alhambra e, impresionado por las geometrías de los relieves en estuco, los azulejos y mosaicos de la arquitectura, toma muchas fotografías. Algunas son reproducidas más tarde en su ensayo "Abstracción: El paradigma amerindio".

Diciembre. Viaja a Buenos Aires.



Vista de la exhibición individual de Paternosto *WHITE/RED*, galería Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York, 2001.

2001

Enero. Regresa a Nueva York. La curaduría de la exposición *Abstracción: El paradigma amerindio* requiere intensas tareas. Termina su ensayo y compila las contribuciones de Lucy R. Lippard, Mary Frame, Cecilia de Torres y Valentín Ferdinand.

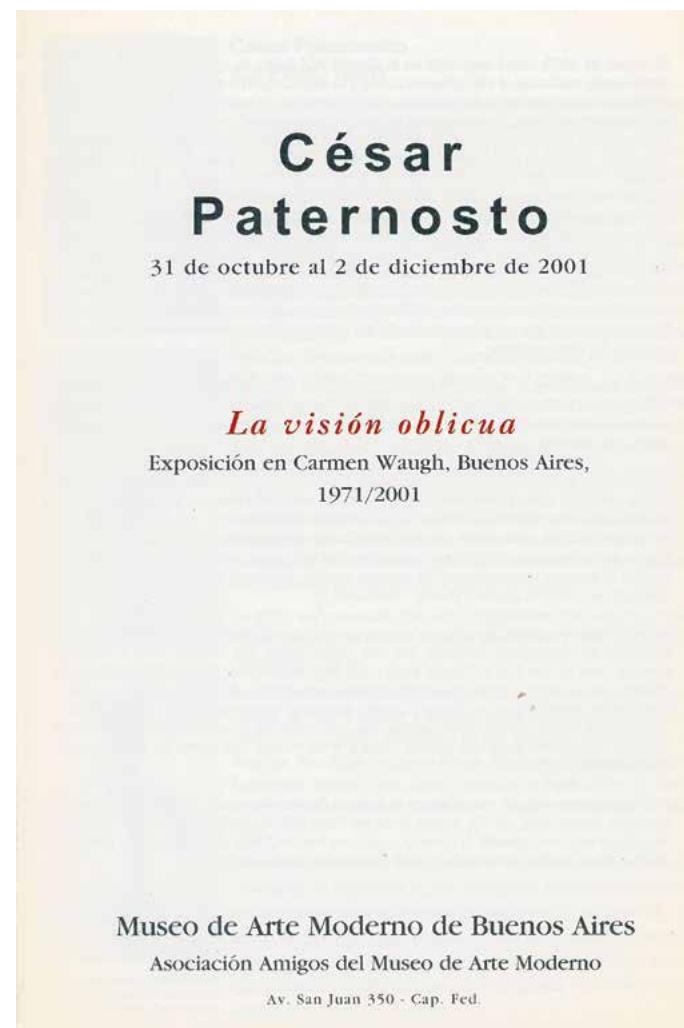
Mayo. Breve viaje a Valencia para estudiar el espacio de las salas del IVAM.

Junio. Viaja a Bruselas para instalar la exposición.

Regresa a Nueva York.

6 de septiembre. Se inaugura la muestra *White/Red* [Blanco/Rojo] en Art in General. Se lanza, asimismo, el libro del mismo nombre, publicado por Cecilia de Torres, Ltd., con ensayos de Lucy R. Lippard, Ricardo Martín-Crosa y Toshiaki Minemura. Se exhiben solamente ocho obras: cuatro de ellas ilustran el período "blanco", con trabajos realizados entre 1969 y 1971. Las otras cuatro son del período "rojo" (1980-2001).

Simultáneamente, se exhibe obra reciente en la galería Cecilia de Torres, Ltd. Se trata de un grupo de pinturas perteneciente a la serie *Confluencias*.



Folleto de la exhibición *La visión oblicua*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2001.

11 de septiembre. Ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York, ubicadas en el área de Wall Street, en el sur de Manhattan.

Las medidas de seguridad que se adoptan a posterior hacen que se restrinja severamente el tránsito por la parte sur de Manhattan, donde está ubicada Art in General. Así, los acontecimientos impusieron una virtual clausura anticipada de la muestra.

Buenos Aires. Agosto. Se abre el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-Colección Costantini (MALBA). Participa en la exposición inaugural *Arte en América Latina*, con dos obras, cedidas en comodato: *Wonder Why* [Me pregunto por qué], de 1971, y *Rust, Black, Gold* [Óxido, negro y oro], de 1974.

Octubre. Viaja a Valencia para la inauguración de *Abstracción: El paradigma amerindio* en el IVAM. A diferencia de Bruselas, donde la exhibición pasó prácticamente desapercibida, en España tiene una excelente cobertura periodística, destacándose las críticas muy positivas de Vicente Jarque para *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, y la del suplemento cultural del ABC. Jarque comenzaba su crítica diciendo: "Lo primero que llama la atención en esta muestra es el hecho de que su comisario sea no sólo un buen artista, sino también un riguroso e inteligente teorizador del asunto de que se ocupa y del arte en que su propia obra se ha venido inspirando [...]".

Después de la inauguración de *Abstracción*, regresa a Nueva York.

Viaja de inmediato a Buenos Aires, donde comienza a preparar la muestra *La visión oblicua*, que tendrá lugar en el Museo de Arte Moderno como celebración de los treinta años de la exposición realizada en la galería Carmen Waugh, en 1971. El espacio cuadrangular del museo es diferente del rectángulo de la galería Carmen Waugh. Para "alargar" el espacio, una fotografía de la exposición original es ampliada a tamaño mural. La mayoría de las obras originales se habían perdido –el mercado para obras de esta índole era inexistente en ese momento en Buenos Aires–, así que son reproducidas sobre la base de fotografías en color.

Es bien recibida por la prensa y considerada por el diario *La Nación* una de las muestras importantes del año.

Retorna a Nueva York.

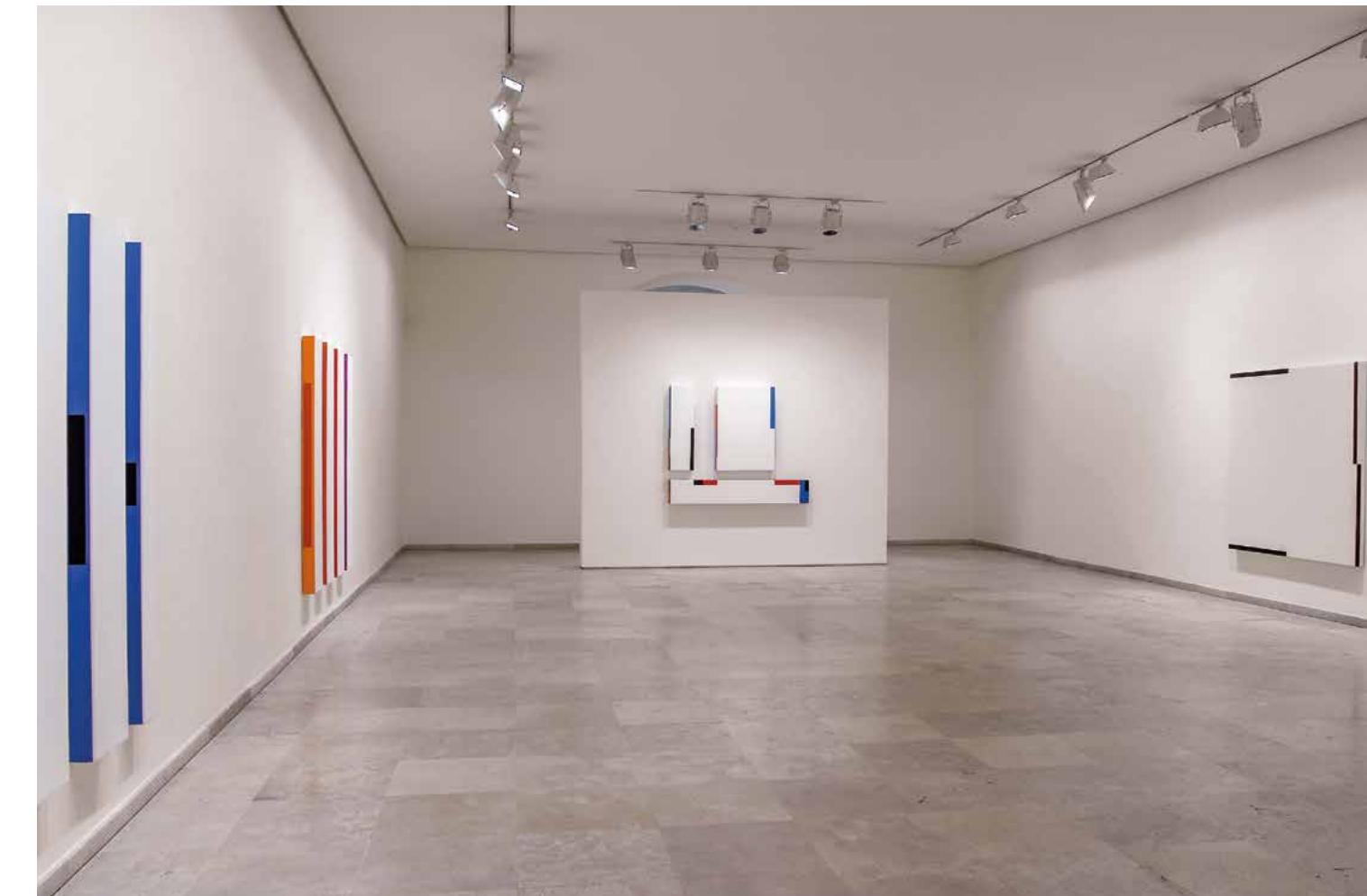
Invierno. Su pintura *Evidence* [Evidencia] (1969) aparece en la exhibición *Modernism in Montevideo and Buenos Aires, 1930s-1960s* [Modernismo en Montevideo y Buenos Aires, 1930-1960], celebrada en la galería Cecilia de Torres, Ltd.

2002

La obra *Paradox* [Paradoja] (1972), la última de las piezas de cuatro paneles que le quedan, es vendida a la Colección de Arte Latinoamericano Diane y Bruce Halle en Arizona.

La venta es instrumentada a través de Cecilia de Torres, Ltd.

Realiza la obra *Spectrum II*, de cuatro paneles, basada en un dibujo preparatorio de 1972.



Vista de la exhibición de Paternosto en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2004. Foto: David Jiménez, cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Abril. Lynne Cooke, entonces curadora del centro de arte contemporáneo DIA de Nueva York, visita el taller. Vio sus trabajos en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y está interesada en conocer más sobre su obra temprana.

Mayo. Comienza bocetos de la serie *Marginalidad y desplazamientos*: bandas negras realizadas sobre fondo blanco son sus primeras obras en esta restringida gama. Las bandas se adhieren al perímetro de la tela, pero ocasionalmente se fraccionan, reapareciendo en el costado de la tela, sintetizando, así, su sostenida aspiración a que la pintura sea leída como un objeto en su totalidad. Hay una imagen frontal-mínima, pero lo que está pintado en los costados "expande" la imagen, la completa. Después, bandas de color rojo se suman al esquema blanco y negro.

Catherine de Zegher, directora del Drawing Center de Nueva York, y la curadora Susette Min visitan el taller. Se ultiman detalles para la exhibición programada, que se realizará junto con Cecilia Vicuña.

Junio. Viaja a Buenos Aires para inaugurar la muestra en la galería Jorge Mara-La Ruche.

Retorna a Nueva York.

Noviembre. Se inaugura *Dis solving*, la muestra que realiza con Cecilia Vicuña en el espacio experimental del Drawing Center, Nueva York. Se exhibe una selección retrospectiva de obras en papel, que cubre el período 1963-2002. Crea un trabajo especial para el espacio, *Band o neón*, lápices de acuarela sobre papel plegado adherido al muro.

2003

Febrero. Vuelve a Buenos Aires.

Madrid. Feria ARCO. La galería Jorge Mara-La Ruche lleva su obra. La baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza adquiere *Hilos de agua* (*Intervals, Grid, 2*), de 1997, y Juan Manuel Bonet, director del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, decide la adquisición de *Rust, Black, Gold*, de 1974.

Tomás Llorens, conservador jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza, de acuerdo con Francisco Calvo Serraller, el catedrático y crítico principal de *El País*, propone a Ana Martínez de Aguilar, directora del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, la realización de una exposición sobre de su obra.

La Fundación Rockefeller comunica que le ha sido concedida una nueva residencia en Bellagio, junto a Cecilia Vicuña.



El artista en la Dan Galeria, San Pablo, Brasil, junio de 2005.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Mayo. Participa de la exposición de fotografía *New World's Old World* [El viejo mundo del nuevo mundo] con tres imágenes de la escultura inca. La muestra reúne trabajos de los principales referentes, como Paul Weston, Ansel Adams, Manuel Álvarez Bravo o Martín Chambi, realizados en los sitios arqueológicos de las Américas. Es montada en la galería Axa, de Nueva York.

En la galería Cecilia de Torres, Ltd. se realiza una exposición conmemorativa de la muestra *Geometría sensible* [Geometría sensible] (Río de Janeiro, 1978). Participa con *Pawkar*, una obra de ese año. La exposición original había sido en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, junto con una retrospectiva de Joaquín Torres García, y un incendio destruyó las instalaciones del museo y todas las obras de arte. Una trágica pérdida para la cultura latinoamericana, porque en el caso de Torres García se había hecho una magnífica selección de trabajos.

Decide la donación de una obra perteneciente a la serie *Marginalidad y desplazamientos* (2002) al museo de la Universidad de Essex, en Inglaterra. Su directora, la

distinguida historiadora profesora Dawn Ades, manifiesta su agradecimiento.

Septiembre. Se confirma la realización de la muestra en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia.

Con Cecilia Vicuña viajan a Bellagio, Lago de Como, Italia, como residentes del Centro de Estudios para realizar un proyecto de colaboración de pintura y poesía.

Octubre. Regreso a Nueva York.
Viaja a Buenos Aires.

2004

Enero. Norwich, Inglaterra. La pintura que ha donado recientemente a la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex es exhibida en *Latin American Art: Contexts and Accomplices* [Arte latinoamericano: contextos y cómplices], celebrada en el Centro Sainsbury de Artes Visuales de la Universidad de East Anglia. El texto introductorio está firmado por Dawn Ades y Valerie Fletcher.

Retorna a Nueva York, y de allí viaja a Segovia para colaborar en las tareas de instalación de la muestra, a cargo del curador Tomás Llorens.

Conoce a la coordinadora de la exposición, la conservadora del Museo, Inmaculada González Chao.

El 27 de enero, se inaugura la muestra con la concurrencia de las autoridades gubernamentales de la provincia de Segovia, así como de los patrocinadores privados. Se celebra, además, una conferencia de prensa. En el catálogo se publican ensayos de Tomás Llorens, "Menos es más si es más", y de Francisco Calvo Serraller, "El canto de la luz", una conversación con José María Parreño, y el texto de Paternosto "La retícula y las formas geométricas arquetípicas".

La cobertura de los medios, en general, tiene una gran amplitud, y se destacan las efusivas notas de los periódicos locales. Aparecen reportajes en *El País*, así como en *ABC*, en tanto que el *ABC Cultural* y *El Mundo* publican críticas puntuales de la exposición.

El 29 de enero, se celebra en el Museo un coloquio del que participan el curador de la muestra, Tomás Llorens, César Paternosto y José María Parreño, subdirector de la institución, como moderador.

Febrero. Madrid. Feria ARCO. Conoce a Guillermo de Osma, director propietario de la renombrada galería de Madrid, quien ha decidido exhibir su obra.

Retorna a Nueva York.

Abri. Toma una decisión trascendental: después de 37 años deja Nueva York para establecerse en España. En gran medida, la decisión ha sido propiciada por el manifiesto reconocimiento que su obra recibe en ese país. Se separa de Cecilia Vicuña.

Investiga las posibilidades de instalarse en Madrid, pero finalmente decide establecerse en Segovia y toma un apartamento en un edificio que data del siglo XV en la calle Judería Nueva, en el antiguo barrio judío, parte del cual es acondicionado como lugar de trabajo.

Mayo. Vuelve a Nueva York. De allí viaja a Austin, Texas, invitado por Gabriel Pérez-Barreiro, curador de arte latinoamericano del Museo de la Universidad de Texas. En el contexto de la exposición *Fishing in International Waters* [Pescando en aguas internacionales], en la que se exhiben las adquisiciones recientes, da una charla con referencia a su obra *Pintura abstracta: Rust, Gold, Black* (1974), recientemente donada al museo por Cecilia de Torres.

Junio. Retorna a España y se instala en su nueva residencia en Segovia.

Verano. Comienza a trabajar en nuevas obras con miras a la exposición en la galería Jorge Mara-La Ruche, en Buenos Aires, programada para octubre.

Viaja a Buenos Aires para inaugurar la exposición. Previamente, durante todo el mes de septiembre, trabaja en un grupo de obras para completar la instalación.

Octubre. El 2 de ese mes se inaugura la exposición y aparecen críticas positivas de la muestra: en el suplemento de *La Nación*, escrita por Jorge López Anaya, y en la revista *Ñ*, suplemento cultural del diario *Clarín*, firmada por Alberto Giúdici.

Viaja a San Pablo con Jorge Mara para tomar contacto con Peter y Flavio Cohn, propietarios de la galería Dan, que es el futuro destino de la muestra de Buenos Aires. El catálogo es una coedición de ambas galerías, en el cual, además de las reproducciones de la obra, se publican diecinueve poemas de *L'Allegria*, de Giuseppe Ungaretti, traducidos al portugués por Haroldo de Campos y al español por Alejandro Manara.

Retorna a España.

Noviembre. Viaja a Bilbao con su amigo Nicolás Sánchez Albornoz, su esposa, Graciela, y el historiador argentino Roberto Cortés Conde. La retrospectiva de Jorge Oteiza en la sede del Museo Guggenheim de la ciudad lo impresiona profundamente.

2005

Mayo. Segovia. Encuentra una nueva residencia en Plaza San Esteban, detrás de la iglesia románica de San Esteban con su notable torre. Se muda con su pareja, Inmaculada "Inma" González Chao, conservadora del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. El apartamento en la Judería Nueva permanece como estudio-taller. Continúa desarrollando la nueva serie de *Marginalidad y desplazamientos*.

Mayo. Buenos Aires. Nace su sexto nieto, Martín Basile.

Junio. Viaja a Buenos Aires con Inmaculada González Chao, y de allí a San Pablo para asistir a la inauguración de su muestra *Marginalidades, desplazamientos, hilos de agua y contrapuntos* en la galería Dan, de Peter y Flavio Cohn. Tiene una buena repercusión en los medios y se establece una excelente relación profesional.

Con Inmaculada revisita el norte de la Argentina; se establecen unos días en Purmamarca. Llegan a ver los antiguos petroglifos, cerca del límite con Bolivia.

Regresan a España.



Inmaculada González Chao junto al busto de Leonor de Aragón, del escultor Francesco Laurana, en la Galleria Regionale, Palermo, Sicilia, 2006. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Julio. Buffalo, Nueva York. Su obra *Sequential* [Secuencial] (1972), formada por cuatro paneles, perteneciente a la colección de la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, Nueva York, es exhibida en la muestra *Extreme Abstraction* [Abstracción extrema], realizada en ese museo y curada por Louis Grachos y Claire Schneider.

Recibe una invitación para participar en la exposición *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975* [Tiempos intensos, tiempos arduos: La pintura en Nueva York, 1967-1975], curada por la profesora Katy Siegel y asesorada por el pintor David Reed. Será una muestra itinerante.

2006

Enero. Madrid. Inaugura su primera exposición individual en la ciudad, en la galería Guillermo de Osma, con el título *Marginalidades, desplazamientos y ritmos*.

El catálogo contiene un ensayo del profesor Antonio M. González Rodríguez, "César Paternosto: de las formas del silencio a una resonancia musical".

Febrero. Feria ARCO. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía adquiere una nueva obra, *Trio: Ritmos verticales, III* (2006).

Marzo. Las Palmas de Gran Canaria. Inaugura una muestra individual, *Silencio y desplazamientos*, en la Galería Manuel Ojeda.

Con Manuel Ojeda visita el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada, en Gáldar, cerca de Las Palmas, con memorables pinturas rupestres de orden geométrico.

Agosto. Greensboro, Carolina del Norte. La exposición *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975*, auspiciada por ICI [Independent Curators International], se inaugura en el Museo de Arte Weatherspoon.

En el catálogo se publican ensayos de Katy Siegel, David Reed, Dawoud Bey, Anna Chave, Robert Pincus-Witten y Marcia Tucker. Su pintura *El Sur* (1969) forma parte de la muestra, y escribe un texto para el catálogo.

La exhibición rememora las notables experiencias pictóricas llevadas a cabo en ese período por los artistas Lynda Benglis, Jo Baer, Mel Bochner, Dan Christensen, David Diao, Manny Farber, Louise Fishman, Roy Colmer, Mary Corse, Guy Goodwin, Ron Gorchov, Harmony Hammond, Ralph Humphrey, Yayoi Kusama, Al Loving, Lee Lozano, Elizabeth Murray, Joe Overstreet, Blinky Palermo, Howardena Pindell, Dorothea Rockburne, Alan Shields, Kenneth Showell, Joan Snyder, Lawrence Stafford, Carolee Schneemann, Pat Steir, Richard Tuttle, Richard Van Buren, Michael Venezia, Franz Erhard Walther, Jack Whitten y Peter Young.

Italia. Emprende un memorable viaje por Sicilia con su compañera Inma. Visitan los templos dóricos de la antigua colonia griega, la Magna Grecia, así como los otros testimonios de la rica agregación cultural de los diversos reinados que tuvo la isla: romanos, bizantinos, árabes, normandos y el reino de Sicilia, subordinado a la corona de Aragón, España. También cruzan el estrecho a Regio de Calabria para ver los imponentes bronces griegos de dos guerreros, que fueron recuperados del mar en las cercanías.

Miami. Diciembre. Su pintura *Red, Black & Blue* [Rojo, negro y azul] (1974), una obra de tres paneles que forma parte de la Colección Ella Fontanals-Cisneros (CIFO), participa de la exhibición *The Sites of Latin American Abstraction* [Los sitios de la abstracción latinoamericana], curada por Juan Ledezma en el Es Baluard Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma.

2007

Nueva York. Enero. *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975* llega a la Academia Nacional. Tiene amplia cobertura en los medios. La más destacable es una perceptiva crítica de Raphael Rubinstein para el número de septiembre de *Art in America*: "It's Not Made by Great Men" [No está hecho por grandes hombres].

Febrero. Madrid. Feria ARCO. Douglas Baxter, director de la galería Pace de Nueva York y miembro del directorio de ICI, adquiere *Discontinuidad V*, una pintura del año anterior, en el stand de la galería Dan de San Pablo. La obra será parte de su colección privada, prometida a un museo de Miami.

Marzo. Barcelona. Inaugura una exhibición individual en la galería Artur Ramon Art. En el catálogo se publica un ensayo de José Corredor-Matheos, "Paternosto y su desafío a los límites del arte".

Abril. Madrid. El libro *PATERNOSTO* es publicado por Tf Editores. Se basa en un "Apunte autobiográfico", y es presentado por Francisco Calvo Serraller. Asimismo, aparecen dos ensayos del artista, "Pintura y la visión oblicua" (1969-1970/2002) y "Sobre Mondrian" (1972-2000). Se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, con un coloquio entre Calvo Serraller, Titto Ferreira, el editor y Paternosto.

Mayo. México DF. La exposición *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975* es exhibida en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo.

Septiembre. Berlín. Su obra *Sagitario* (1972) es parte de la exhibición *Short Distance to Now. Paintings from New York 1967-1975* [Corta distancia. Pintura de Nueva York 1967-1975], en la galería Kienzle & Gmeiner.

Viaja con Inma a ver la muestra y conocer la ciudad. Visitan la Isla de los Museos. Quedan impresionados por la imponente instalación del antiguo templo griego de Pergamon, así como por el Portal asirio Ishtar. También visitan el Museo Antiguo y su mayor atracción, la escultura de Nefertiti.

Düsseldorf. La exhibición *Short Distance to Now. Paintings from New York 1967-1975* se inaugura en la Galería Thomas Flor.

Noviembre. Madrid. Recibe el Premio Villa de Madrid, Pintura, Francisco de Goya, por su exposición *Marginalidades, desplazamientos y ritmos* en la galería Guillermo de Osma, del año anterior. El jurado es presidido por la historiadora del arte Estrella de Diego, e integrado por los críticos Juan Manuel Bonet, Fernando Castro Flórez, Eduardo Alamillo y Miguel Fernández Cid.

Diciembre. Graz, Austria. La exposición *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975* se inaugura en la Neue Galerie.

2008

Febrero. Madrid. Feria ARCO. En el stand de la galería Dan, el arquitecto Norman Foster adquiere dos importantes piezas para su colección privada: *Cuarteto: Naranja, Azul, Negro*, formada por cuatro paneles, y la pintura *Señal y desplazamientos*, ambas de 2007.

Marzo. Karlsruhe, Alemania. La exposición *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975* se inaugura en el ZKM | Centro de Arte y Medios Tecnológicos. En el final de su itinerancia, la muestra ha sido ampliamente reseñada por los medios austriacos y alemanes.

Viaja a Londres con Inma. Se alojan en los Pembroke Studios, la residencia de sus amigos Francesco Cincotta y Ariane Braillard. Visitán el British Museum, la National Gallery y la Tate Modern.

Mayo. Valencia. La exhibición *Forma, línea, gesto, escritura: Aspectos del dibujo en América del Sur*, curada por Cecilia de Torres, abre en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM). Se exhiben cinco obras en papel, de reciente factura.

Junio. Sevilla. El director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, José Lebrero Stals, decide la adquisición de su pintura *The Sweetest Skin* [La piel más dulce] (1970).

Julio. Buenos Aires. Viaja con Inma para la inauguración de su exposición de obras recientes en la galería Jorge Mara-La Ruche. En el catálogo se reproduce el texto de Francisco Calvo Serraller "El canto de la luz". Es bien recibida por la prensa.

Londres. "Conversation: Jose Mª Parreño & César Paternosto" es publicada en la revista *Naked Punch*.



Conjunto Progresiones, 6, 2010, témpera sobre papel doblado, 65 x 120 cm. Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Editada por Francesco Cincotta, es la versión inglesa de la entrevista publicada en el catálogo de su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, en 2004.

Septiembre. Madrid. Su obra *Contrapunto XVII* (2004) aparece en la exhibición *Geometrías: de Rodchenko a Sol Lewitt*, inaugurada en la galería Guillermo de Osma. Se publica el ensayo "Geometrías", de José Ignacio Abeijón.

Octubre. Segovia. Alquila un nuevo y amplio espacio de trabajo en la calle Eulogio Martín Higuera.

Noviembre. Miami. Exposición individual en la galería Durban-Segnini: *Painting and Sculpture, 1970-2008* [Pintura y escultura, 1970-2008]. Exhibe dos trabajos de 1970 y 1971; trece obras recientes y tres esculturas en acero Cor-ten realizadas por la Fundición Capa en Madrid. Son construidas a partir de las maquetas de *Investigaciones tectónicas*, en las que ha venido trabajando desde que llegó a España.

2009

Segovia. Se concentra en su trabajo: nuevas pinturas y maquetas para proyectos escultóricos –las *Investigaciones tectónicas*– que se desarrollarán en acero Cor-ten. Trabaja,

asimismo, en nuevas obras en papel plegado, las series de *Conjuntos/Progresiones*, y obras en láminas de papel, las *De-construcciones*.

Dona una obra en papel, *Hilos de agua* (1998), al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Recibe carta de la directora, Ana Martínez de Aguilar, en la que agradece la donación.

Verano. Viaje a Portugal con su compañera Inma.

Otoño. Su pintura *Staccato* (1965), subastada en Christie's el año anterior, ingresa a la colección del Museo de Bellas Artes de Boston, y será expuesta en la nueva sala Arte de las Américas, cuya apertura está programada para el próximo año. La ampliación estuvo a cargo del estudio de Norman Foster.

2010

Febrero. Madrid. Inaugura la segunda muestra individual en la galería Guillermo de Osma: *Pintura: La visión integral*. Exhibe trece pinturas y nueve obras en papel. En el catálogo se publica un ensayo corto de Jose María Parreño, "Cal y canto", así como extractos de sus escritos "Los últimos años".

Francisco Calvo Serraller reseña la muestra para *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*.

Su pintura *Inti* (1980) es parte de la exhibición *Latitudes: Maestros latinoamericanos en la Colección FEMSA*, en la sala de exposiciones del BBVA.

Verano. Nueva York. Tres obras en papel; las pinturas *El Sur* (1969), *Fathom II* (1975), y la obra en cartón y madera



Paternosto en la estación de tren Atocha, durante su intervención en el hall de llegadas, Madrid, 2010.
Foto: cortesía Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York.

Complex Unit [Unidades complejas] (1969) son presentadas en la exposición *Bright Geometry* [Geometría brillante] en la galería Cecilia de Torres, Ltd.

España. Viaja a través de las regiones de Asturias y Cantabria con su compañera Inma. En Asturias visitan las pinturas prehistóricas de la Cueva de Bustillo.

Octubre. Washington D.C. Una obra de tres paneles de 2006, *Trío: Ritmos verticales*, forma parte de la exhibición *Southern Identity: Contemporary Argentine Art* [Identidad del sur: arte argentino contemporáneo], celebrada en The Smithsonian International Gallery.

Diciembre. Madrid. Finaliza su intervención pictórica en la sala de arribos de la Estación de Atocha, *La llegada*. El proyecto ha sido encargado por el estudio del arquitecto Rafael Moneo.

El carácter ambulatorio de la percepción de la pintura que Paternosto había desarrollado con su "visión lateral" planteada a fines de los años 60 hizo que Rafael Moneo y su asociado, el arquitecto Pedro Elcuaz, a cargo de la masiva remodelación de la estación de tren de Atocha, le propusieran intervenir pictóricamente en la arquitectura de la nueva sala de llegadas. El objeto de la intervención es la imponente estructura metálica que soporta el techo, y que

mide 51,83 metros de ancho, 7 metros de altura y 1,28 metros de profundidad. Es precisamente para estos planos profundos de las dos filas de rombos que componen la estructura que Paternosto ha concebido planos de color rojo, azul y negro, los cuales, rítmicamente compuestos, reflejan los modos de tránsito de los pasajeros que arriban a la estación.

Nueva York. Viaja con Inma, quien, en su carácter de conservadora del Museo, está encargada de la recepción e instalación de los collages de Esteban Vicente que serán exhibidos en la galería de arte Grey de la Universidad de Nueva York (NYU), por inaugurarse en enero siguiente.

Más tarde, vuelan a Boston a ver la exposición de la sala Arte de las Américas instalada en el nuevo edificio del Museo de Bellas Artes. Su obra *Staccato* (1965) tiene una instalación destacada. Conoce a Elliot Bostwick Davis, curadora jefa de arte de las Américas. Filma una entrevista para el Departamento de Educación del Museo.

2011

Febrero. Madrid. Su pintura *The Sweetest Skin* [La piel más dulce] (1970), de la colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), es parte de la exposición *América Fría: Abstracción Geométrica en Latinoamérica* (1934-1973), celebrada en la Fundación Juan March. Una segunda obra, *Sequential* [Secuencial] (1972), formada por cuatro paneles, perteneciente a la colección de la galería Albright-Knox, es incluida en el catálogo, pero no forma parte de la exhibición. En el catálogo, se publica su ensayo "Marco irregular: shaped canvas, anticipaciones, herencias, préstamos" (2003).

Es reseñada amplia y positivamente por los medios. A fin de año, los críticos la votan como la segunda mejor muestra del año, después de la retrospectiva *Chardin* en el Museo del Prado, una muestra antológica dedicada a Jean Siméon Chardin (1699-1779).

Verano. Viaja con Inma a través de los valles del Pirineo en Cataluña. Visitan las iglesias románicas.

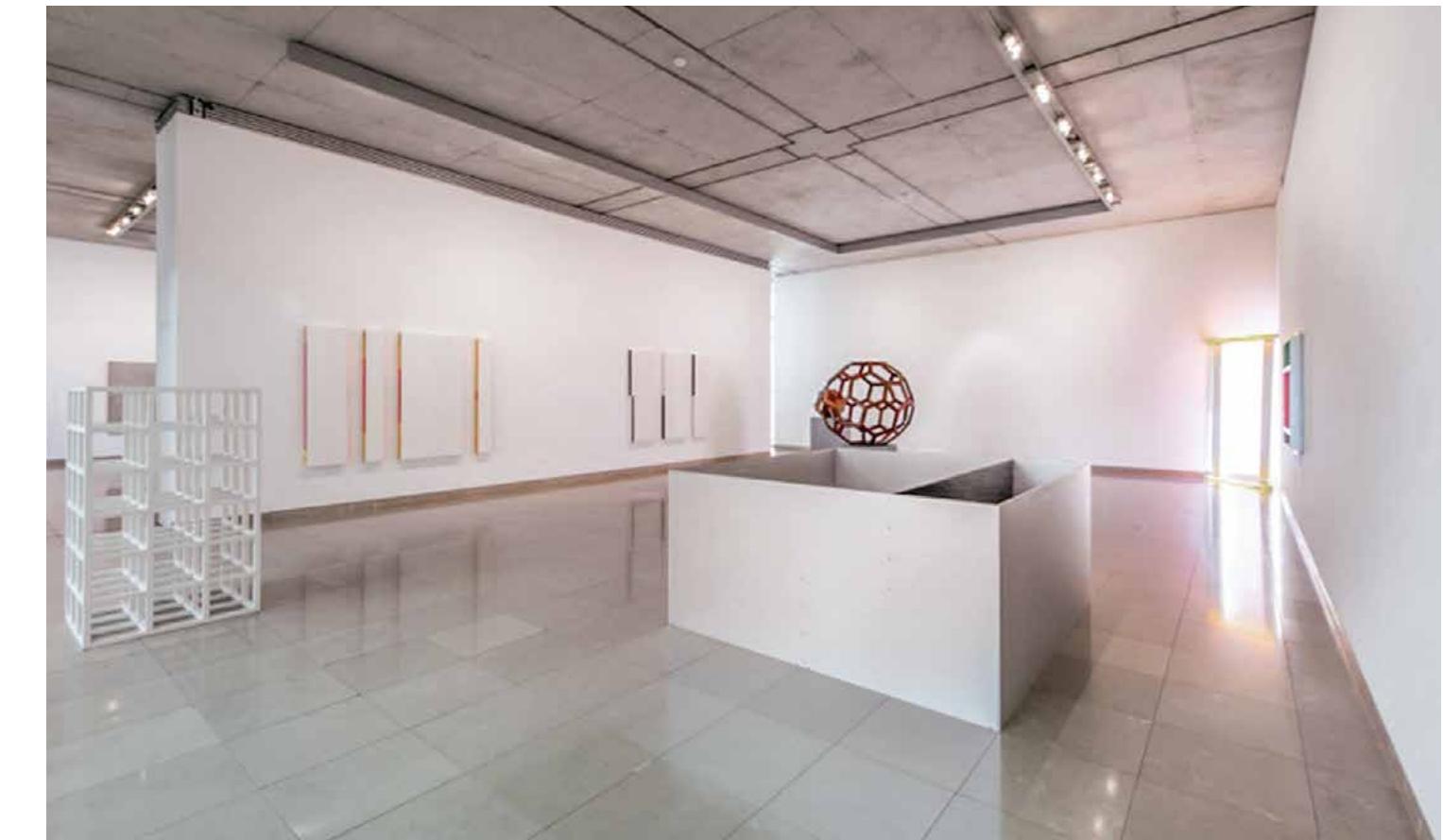
Octubre. Valladolid. La pintura *Señales rítmicas* (2010) integra la exposición *De Picasso a Richard Serra: 20 años de la Galería Guillermo de Osma*, en el Museo de la Pasión. Se publican textos escritos por Marisa Oropesa, Javier Rubio Nomblot y Guillermo de Osma.

San Pablo. Dos obras se exhiben en *Homenagem 2* [Homenaje 2], celebrada en la galería Dan: la pintura *Acorde Mínimo: Rojo/Negro* (2010) y una escultura sin fechar en acero Cor-ten. En el catálogo se publica un texto de Ferreira Gullar.

2012

Abil. Madrid. El Almanaque 2011 del magazine literario *Ínsula* reproduce los ocho collages que le fueron encargados como ilustraciones.

Mayo. Miami. Obras recientes de su autoría se exhiben en la muestra *Nine Latin American Masters* [Nueve maestros latinoamericanos], en la galería Durban-Segnini. Se programa una exposición suya para noviembre.



Vista de la exposición *Moving: Norman Foster on Art*, Carré d'Art, Nîmes, Francia, 2013. Al fondo, sobre la izquierda, obras de Paternosto.

Primavera. Comienzan los preparativos para una exposición individual en la galería Cecilia de Torres, Ltd., de Nueva York. La exhibición será titulada *Painting as Object: The Lateral Expansion. New Works*. [Pintura objetual: La expansión lateral. Obras recientes]. La inauguración se programa para el 13 de septiembre. En el catálogo se publicará una conversación con el profesor Edward Sullivan, quien además escribe un corto ensayo sobre su obra.

Trabaja en una obra compuesta de diez paneles, especialmente concebida para ese espacio.

Julio. Recibe una carta del director del CAAC de Sevilla, Juan Antonio Álvarez, comunicando que su obra *The Sweetest Skin* [La piel más dulce] (1970), que forma parte de la colección del Centro, es parte de la exhibición *Abstracción y movimiento*, por inaugurarse el 12 de julio.

Septiembre. Nueva York. Viaja con Inma a la inauguración de su exposición en la galería Cecilia de Torres, Ltd.

Noviembre. Miami. Se inaugura la exposición individual en la galería Durban-Segnini: *Painting and Architecture. Recent work, 2009-2012* [Pintura y Arquitectura. Obra reciente, 2009-2012]. Se destacan una obra de seis paneles, y *Oremus, Pormenus*, de 1970-2001.

Visita la feria de arte Art Basel Miami: Guillermo de Osma ha vendido una obra importante a coleccionistas franceses: (*Gran*) *Resplandor* (2011).

Nueva York. La Colección Bronfman decide la adquisición de *El Sur* (1969), una obra con amplia trayectoria expositiva e histórica: es una de las últimas piezas que restan de la exposición *Oblique Vision* [Visión oblicua], en la AM Sachs Gallery, realizada en enero de 1970 en Nueva York.

Diciembre. Desde Miami viaja a Buenos Aires. Visita la colección de Gustavo Teller, donde encuentra importantes obras suyas de los años 60.

Regresa a Miami y, de allí, a España.

2013

Enero. Madrid. Se inaugura la exposición de la Colección Patricia Phelps de Cisneros en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, titulada *La Invención Concreta*. Se exhibe su obra *The Hidden Order* [El orden oculto] (1972).

Febrero. Argentina. *La Gaceta*, de Tucumán, publica la entrevista que le ha hecho el escritor Fabián Soberón.

Madrid. Feria ARCO: en el espacio de la galería Dan, Norman Foster y su mujer, Elena, deciden la adquisición de *Classic Quartet* [Cuarteto clásico] (2013), una obra compuesta por paneles, para su residencia en Suiza.

Guillermo de Osma vende la pintura *El eco* (2008) al Pérez Art Museum de Miami (PAMM).



Catálogo de la exposición *Painting as Object: The Lateral Expansion. New Works*, en la Galería Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York, 2012.

Phoenix, Arizona, Estados Unidos. Su obra *Paradox* [Paradoja] (1972), formada por cuatro paneles, es exhibida en la muestra *Order, Chaos and the Space Between. Contemporary Latin American Art from the Diane and Bruce Halle Collection* [El orden, el caos y el espacio intermedio. Arte latinoamericano contemporáneo de la colección Diane y Bruce Halle], celebrada en el Museo de Arte de Phoenix y curada por Beverly Adams.

Mayo. Viaja a Nîmes con Inma y Nicolás Sánchez Albornoz. Se celebra el vigésimo aniversario del Carré d'Art, museo diseñado por Norman Foster, quien es invitado a curar una muestra celebratoria. Foster selecciona dos piezas para la exposición: *Trio: En blanco y negro* (2006), formada por tres paneles, y *Cuarteto clásico* (2010), de cuatro paneles. Se exhiben en una sala junto a obras de Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Ai Weiwei.

Continúan viaje a París. Visitan el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou y ven la importante donación de Jesús Soto.

Junio. Viaje a Londres. Tiene un espacio como *Celebrated Artist* en la feria Pinta: Modern & Contemporary Latin American Art [Pinta: arte latinoamericano moderno y contemporáneo]. Exhibe tres de los *Tríos* recientemente

desarrollados, en los que –como en los años 70– se combinan paneles horizontales y verticales. Norman Foster visita la exposición.

Regresa a España.

A fines de mes, vuela a París a ver *Les Sud Américains à Paris* [Sudamericanos en París], una muestra colectiva en el Espace Marais de la galería Denise René. Se exhibe *1.2.1.2*, una obra de cuatro paneles, de 1972. Después del fallecimiento de Denise René, su sobrino Denis Killian está al frente de la galería. Mantienen conversaciones para reanudar la relación profesional.

Julio. Elena Foster decide la adquisición de *Double Crescendo*, la pieza de diez paneles ejecutada especialmente para la exposición en Cecilia de Torres, Ltd. Está destinada al *pool house* de la residencia de los Foster en la isla de Martha's Vineyard, Massachusetts.

Agosto. Viaje al sur de Francia con Inma. Realizan una parada en Gerona. Continúan hacia Arlés, donde vivió Van Gogh, y Aix-en-Provence; visitan el estudio de Cézanne y los lugares donde trabajó, las canteras de Bibémus y el lugar desde donde pintaba, el Mont St Victoire.

Regreso a España.

2014

Enero. Segovia. Chus Burés, el diseñador de joyas con quien ya ha estado en contacto, visita el estudio y examina los proyectos que ha abocetado. Inma hace de modelo para fotografiarlos. Se realizan una pulsera en oro y un colgante, pequeña versión en plata de una escultura de la serie *Investigaciones tectónicas*.

Marzo. Mónaco. Las joyas realizadas se exhiben en la exposición *Chus Burés: un dialogue entre l'art et le design* [Chus Burés: un diálogo entre arte y diseño], en la galería Marlborough. Incluye, además, la obra *Tema marginal 2* (2011).

Verano. Inicia correspondencia con la historiadora brasileña María Alice Millet, antigua directora de la Pinacoteca de San Pablo. Responde a preguntas para una entrevista por publicarse en el catálogo de la próxima muestra en la galería Dan.

Octubre. Viajan a Málaga para conocer el Museo Picasso, fundado por el nieto del artista, Bernard. Visitán también el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, donde se exhibe la colección de la baronesa.

Noviembre. Viaja a Granada. Visita el Palacio de la Madraza, antigua universidad árabe, la fortaleza La Alcazaba, el Palacio de Carlos V y los alrededores de la Alhambra. También visita el Museo de la Alhambra, el Centro de arte José Guerrero, y una pequeña muestra de arte moderno con obras de Lucio Fontana, Richard Serra y de su amigo Víctor Grippo.

Diciembre. Viaja a Buenos Aires. Realiza trabajos en papel plegado.

Miami, Florida. Las obras *Sin título* (1971) y *Sagittario* (1972) forman parte de la muestra *Dirty Geometry* [Geometría impura] en la galería Mana.



Kosko: Escultura para el centro de un espacio, 1993, cemento pigmentado. Colección Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén.

2015

Enero. Buenos Aires. Por recomendación del coleccionista Gustavo Teller, se reúne con María Calcaterra, una joven galerista. Ha vivido unos años en Nueva York, donde estudió Historia del arte en la New School for Social Research [Nueva Escuela para la Investigación Social] y también trabajó en Christie's. Planea abrir un espacio en la ciudad y quiere contar con su trabajo.

Formaliza la donación de dos obras al Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén: *Yana Toku* (1992), de la serie *Pórticos*, y una escultura en cemento pigmentado en cuatro partes: *Kosko: Escultura para el centro de un espacio* (1993).

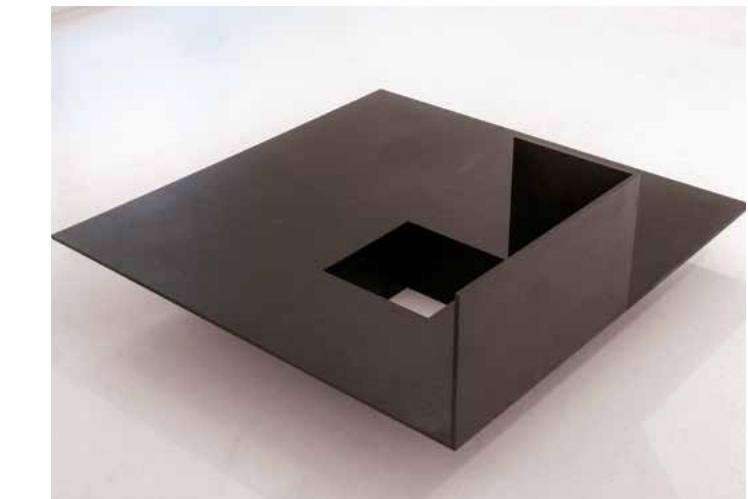
Posteriormente, dona *Mastaba* (1991), de la serie *Pórticos*, al Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, de San Juan.

Regresa a España.

Febrero. Madrid. Feria ARCO. Está representado por las galerías Guillermo de Osma y Dan, de San Pablo. El galerista Francisco Arévalo le presenta a Peter Klimt, el coleccionista inglés que hace algunos años había adquirido *Who Was Who in Last Night's Dream* [¿Quién es quién en el sueño de anoche?] (1970). Recientemente, ha adquirido dos obras más de 1971, provenientes de la galería Hans Mayer, en Alemania. Arévalo también le ha vendido *Summer, un shaped canvas* de 1967.

Abril. Viaja a París con Inma. Inaugura una exposición individual en la galería Denise René. Exhibe obra reciente: cuatro *Tríos*; dos telas de formato cuadrado y dos verticales, a las que se suman dos piezas históricas: *1.2.1.2* (1972) y *Timeless Sundays. Complex Unit 3* (1974). En el catálogo se publica un breve ensayo de Patricia Avena Navarro, "Au-delà du Bord. Blanc..." [Más allá del borde. Blanco...].

Visitan la muestra *Velázquez* en el Grand Palais, el Museo Picasso y el Museo de Orsay, donde se exhibe una retrospectiva de Pierre Bonnard.



Sin título, de la serie *Investigaciones tectónicas*, 2007.
Foto: cortesía del artista.

Regreso a Madrid.

Boston. Se publica *Treasures of the Museum of Fine Arts Boston* [Tesoros del Museo de Bellas Artes de Boston], en el que se reproduce la pintura que integra la colección, *Staccato* (1965).

Agosto. Viaje a Buenos Aires. Conoce el Centro Cultural Kirchner, recién inaugurado en el edificio del Palacio del Correo Central. Visita el nuevo montaje de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Ahora, el texto en la sala de la abstracción geométrica destaca su obra y la de Alejandro Puente.

Septiembre. Viaja a San Pablo para la inauguración de su muestra individual en la galería Dan. Conoce a María Alice Millet, quien lo guía en la visita a la Pinacoteca de San Pablo. Realiza una entrevista para *O Estado de São Paulo*.

Se inaugura la exposición el 12 de septiembre. Con excepción de dos esculturas realizadas allí, las obras exhibidas pertenecen a la galería Dan, que las ha venido adquiriendo desde 2008. Además de las esculturas, se destacan *Cuarteto clásico* (2010), una obra de cuatro paneles, y *Tríos* (2013). En el catálogo se reproducen las obras y se publica la entrevista con María Alice Millet. Posteriormente se vende una escultura en acero Cor-ten de la serie *Investigaciones tectónicas*, 5 (2015).

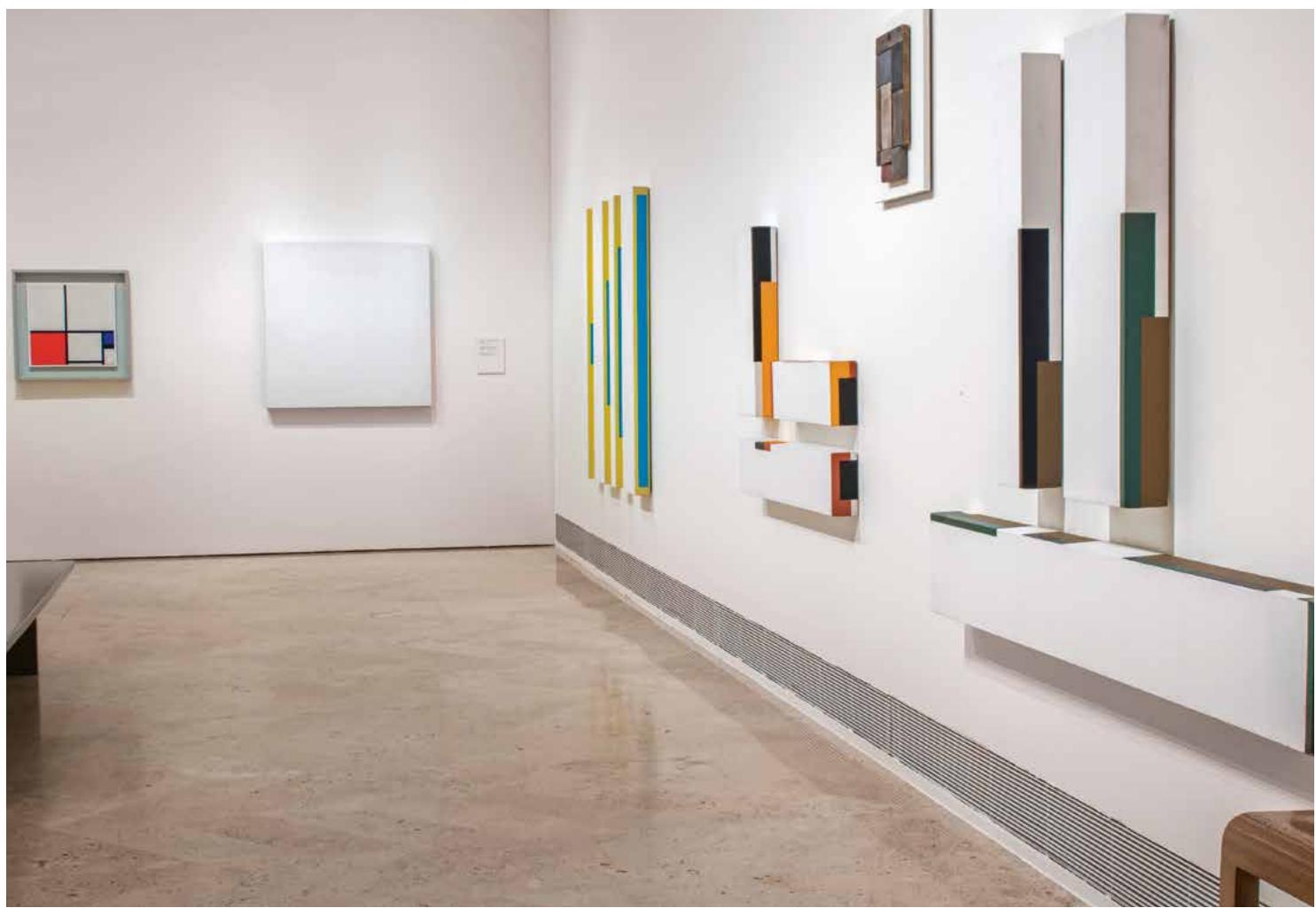
Visita el Museo de Arte de San Pablo.

Regreso a Buenos Aires.

Inma retorna a España. Se llevan a cabo los preparativos para la exposición individual con la que María Calcaterra inaugura su galería y para la que se realiza el reentelado de las obras.

El arquitecto Andrés Duprat, recientemente designado por concurso director del Museo Nacional de Bellas Artes, visita la instalación de la muestra.

Octubre. En la inauguración, con gran asistencia, el coleccionista y fundador del MALBA, Eduardo Costantini, examina obra histórica, con vistas a una adquisición. Lo asesora Ricardo Estévez, quien ha publicado su obra en



Exposición *Hacia una pintura objetual*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2017.

ediciones sobre pintura argentina. Se destaca la primera venta de un *Trío*. Se publica catálogo.

Regresa a España.

Miami. La pintura *Oremus, Pornemus* (1970-2001) y dos esculturas realizadas en técnica mixta sobre madera de la serie *Fountain, Paqcha III y IV* (ambas de 1993) forman parte de la muestra *Abstraction and Constructivism: Continuity and Breakdown of Latin American Modernity [Abstracción y Constructivismo: continuidad y ruptura de la modernidad latinoamericana]*, en la galería Durban-Segnini, curada por Dennys Matos.

Diciembre. Buenos Aires. Eduardo Costantini decide la adquisición de dos obras históricas: *Rombo Sin título* (1965), un óleo sobre tela, proveniente de la antigua colección David Graiver, y *Díptico II* (1966), un óleo sobre tela en dos partes *shaped canvas* de grandes dimensiones. Esta última pieza había sido parte del envío al Premio Nacional Di Tella de 1966. Permanece instalada en la residencia particular, en tanto que *Rombo* pasa a ser parte de la colección del MALBA.

2016

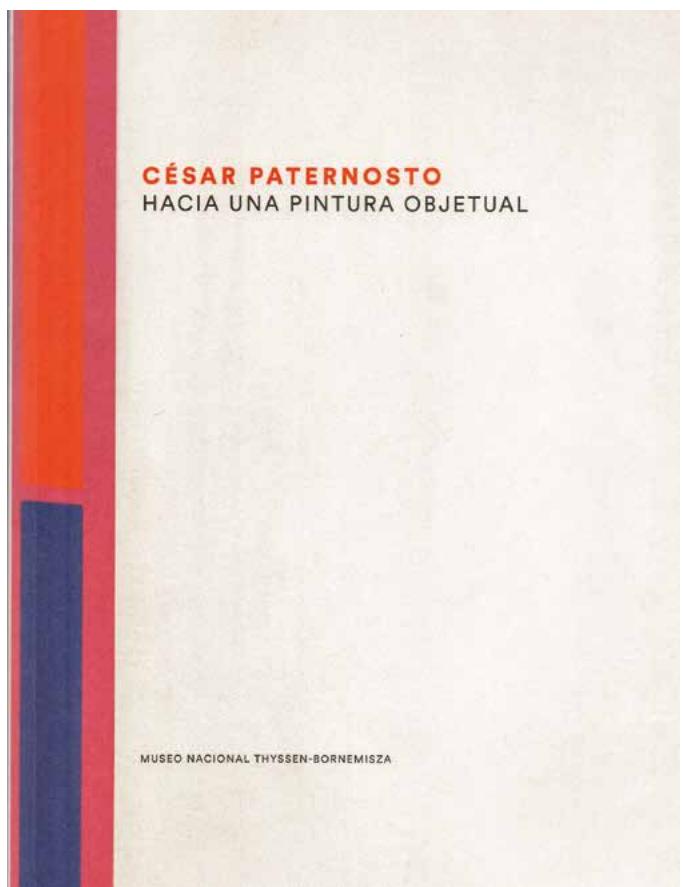
Febrero. Segovia. Guillermo Solana, director del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, le propone una exposición en la Sala del Balcón. En ese espacio, el artista invitado debe seleccionar piezas de la colección del Museo para que dialoguen con sus obras. De inmediato comienza a estudiar la colección.

Madrid. Feria ARCO. Está representado en cuatro galerías. Guillermo de Osma, de Madrid, y la galería Dan, de San Pablo, presentan obra reciente. Mientras que la galería Denise René, de París, ha traído 1.2.1.2 (1972), y la galería Leon Tovar, de Nueva York, un *shaped canvas* de 1966, *Magenta, Olive and Blue*.

Marzo. Viaja a Buenos Aires. Revisa el excelente trabajo de restauración y reentelado de *Díptico II* (1966), dirigido por Pino Monkes. Firma en los nuevos bastidores estructurados.

Almuerza en el MALBA con Eduardo Costantini y Agustín Pérez Rubio, director artístico del Museo. Se habla detalladamente de una muestra en la institución, con fecha todavía indeterminada.

Regresa a España. Sevilla. Su obra *The Sweetest Skin* [La piel más dulce] (1970), perteneciente a la colección del



Portada del catálogo de la exhibición *Hacia una pintura objetual*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2017.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), se exhibe en la muestra histórica *Abstracción y arte conceptual. 1957-1975*, celebrada en la institución.

Abril. París. Se exhiben obras en la exposición *Cercle et Carré* [Círculo y cuadrado], en la galería Denise René.

Mayo. Madrid. Visita la exposición retrospectiva *Joaquín Torres García: un moderno en la Arcadia*, curada por Luis Pérez Oramas en el Espacio Fundación Telefónica. La muestra proviene del MoMA de Nueva York. La ven con Cecilia de Torres, que ha terminado el Catálogo Razonado de su obra.

Julio. Miami. Participa en la exposición *Speaking of Abstraction: Language Transitions in Latin American Art* [Hablando de abstracción: traducciones de la lengua en el arte latinoamericano], en la galería Durban-Segnini, curada por Dennys Matos.

Agosto-septiembre. Viaja con Inma a Nueva York. Ven la retrospectiva de László Moholy-Nagy en el Museo Guggenheim. También visitan el nuevo Museo Whitney, construido por el arquitecto Renzo Piano, en el que se exhibe una muestra de Stuart Davis, y el Met Breuer, museo de arte moderno y contemporáneo que forma parte del Museo Metropolitano de Arte (MET) recientemente inaugurado en el edificio que antes ocupaba el Museo Whitney y diseñado por Marcel Breuer.

Viajan a Chicago. Visitan el Art Institute, en el que se destacan sus colecciones de arte impresionista y posimpresionista. Aprecian de manera destacada *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, de Georges Seurat.

Realizan un tour por el río para ver los ejemplos sobresalientes de la arquitectura y, al día siguiente, visitan la memorable Robie House, de Frank Lloyd Wright; y las obras de Mies van der Rohe para el Illinois Institute of Technology. En la ciudad, recorren el Museo Field de Historia Natural y las esculturas monumentales de Alexander Calder.

Regreso a Nueva York. Trabaja en la restauración de obras en la galería de Cecilia de Torres. Pinta una nueva obra de la serie *(Post) Deconstrucciones*, que queda en dicha galería. Visita la Fundación Donald Judd, la Biblioteca Morgan, donde se exhiben grabados de Rembrandt, y la Sociedad Hispánica de América, donde ve murales de Joaquín Sorolla.

Regreso a España. Segovia.

Septiembre. París. Su escultura de la serie *Cubos virtuales* es exhibida en la exposición *Sculptures et reliefs [Esculturas y relieves]*, en la galería Denise René.

Madrid. Exhibe pinturas y dos de las recientes *Construcciones en papel* en la exposición *Geométricos: Francisco Sobrino, César Paternosto, Alejandro Corujeira y Emilia Azcárate*, en la galería Tiempos Modernos, de Carmen Palacios.

Nueva York. En el catálogo de la exposición retrospectiva *Carmen Herrera: Lines of Sight* [Carmen Herrera: Líneas de visión] en el Museo Whitney, Edward Sullivan cita su trabajo y reproduce su obra *Paradox* [Paradoja] (1972) en el ensayo "Carmen Herrera: South to North".

Argentina. Tucumán. Su obra *Marginalidad y desplazamientos. Nueva Serie*, 19 (2005), de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, integra la exposición itinerante *Congreso de Tucumán: 200 años de arte argentino*, organizada por el Museo para celebrar el Bicentenario de la Independencia.

Diciembre. Viaje a Buenos Aires de carácter familiar. Sin embargo, continúa trabajando en las obras comenzadas este año: *Tensiones lineales o Espacios asimétricos*. Los títulos aluden a la disposición de las bandas de color en el plano frontal que, sin abandonar la lateralidad, articulan el espacio. Son obras de formatos medianos y pequeños.

El 31 está de regreso en Segovia.

2017

Febrero. Madrid. Feria ARCO. Este año, la Argentina es el país invitado. María Calcaterra, ahora galería MC/MC, trae obras suyas y del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel [Grupo de Investigación de Arte Visual]).⁵¹ Está representado, además, en las otras cuatro galerías, como el año anterior.

Marzo-abril. Sigue trabajando en el texto para el catálogo de la exposición en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Por otra parte, ha construido una maqueta en la que "cuelga" la muestra para la Sala del Balcón. De la colección del Museo, ha seleccionado un dibujo de Juan Gris, un

Picasso cubista analítico, los tres Mondrian y una madera recortada de Torres García. Sus obras son piezas de los años 70, "visión lateral".

Cecilia de Torres está en España, y llega a Segovia a visitar el estudio. Ve las últimas obras y selecciona la primera de las *Tensiones lineales*. También aprecia la maqueta de la instalación en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Buenos Aires. ArteBA. María Calcaterra ha instalado sus obras en el espacio *Cabinet*.

Mayo. Agustín Pérez Rubio comunica la cancelación del proyecto de exposición en el MALBA. Alude a los altos costos de transportar la obra desde el exterior.

Junio. Recibe un mensaje de Hervé Chandès, director de la Fundación Cartier para el arte contemporáneo. Están organizando una muestra de arte abstracto latinoamericano y quiere visitar el estudio con Alexis Fabry, el cocurador.

Julio. Madrid. Se lleva a cabo una reunión de trabajo en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza junto al director, Guillermo Solana; Ana Cela, jefa de Publicaciones; Laura Andrada, secretaria, y la diseñadora María Rubio, de Gráfica Futura. Se estudian todos los factores del diseño de la exposición, el catálogo, y se decide agregar dos obras recientes, fuera de la sala.

Segovia. Se reúne con Marie Perennes, curadora asistente de la Fundación Cartier, quien le presenta el proyecto de exposición, *Constellations [Constelaciones]*. Representa, en suma, una expansión cuantitativa de su *Abstracción: El paradigma amerindio*. De hecho, desde la Fundación trabajan con una copia de ese catálogo como texto de referencia.

Su participación en la exposición es con tres obras de diferentes períodos; unas fotografías y, además, un ensayo. Decide que escribirá sobre las analogías o simetrías entre el constructivismo ruso y la escultura inca, el aspecto más polémico de su discurso.

Madrid. Visita la importante exposición de los constructivistas polacos Katarzyna Kobro y Wladyslaw Strzeminski en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Agosto. Trabaja en el texto para el catálogo de la exposición en la Fundación Cartier, "Simetrías constructivistas".

Viaja a Italia. Roma. Se aloja con Inma en casa de sus amigos Francesco Cincotta y Ariane Braillard, en el Trastevere. Visitan el Mercado de Trajano, el Panteón, la Fontana de Trevi, la Piazza Navona y las fuentes de Bernini. Además, visitan el centro de arte contemporáneo MAXXI, diseñado por Zaha Hadid, y la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Septiembre. Nápoles. Visitan las Catacumbas de San Gennaro, la Capilla de San Severo, en donde admira el mármol del *Cristo velado*, de Giuseppe Sammartino. Otro hito memorable del viaje es la visita a la colección del Museo Nacional de Arqueología. Luego recorren Ercolano, en Pompeya, y distintas ciudades de la costa Amalfitana: Positano; Amalfi y su catedral de inusitada belleza; Ravello, y de allí a la meta del viaje: los imponentes templos de Paestum. Al día siguiente, el Museo de Paestum: queda impactado por el fresco *Il tuffatore*. Luego, a Mormanno, la ciudad natal de su abuelo paterno, Emilio Paternostro.⁵²

una visita largamente postergada. Regresan a Salerno y Roma, y de allí vuelven a Madrid.

Octubre. Los Ángeles, Estados Unidos. Su pintura *Wachi* (1986-1987) ingresa a la colección del Los Angeles County Museum of Art (LACMA), a través de la donación de Julie y Horacio Herzberg, de Nueva York.

Noviembre. Madrid. Se inaugura la muestra *Hacia una pintura objetual* en la Sala del Balcón del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Está compuesta de las obras de la colección del Museo: el dibujo de Juan Gris *Bodegón* (1913); un óleo de Picasso, *Hombre con clarinete* (1911-1912); los tres Mondrian: uno cubista de 1913, *Composición de colores/Composición No.1 con rojo y azul* (1931), y una obra sin terminar, *New York City* (1941); y una madera recortada de Torres García, *Madera planos de color* (1929). Sus obras pertenecen al período histórico de la "visión lateral": *Inflación de la semiótica* (1971-1996); *Sagitario* (1972); 1.2.1.2 (1972); dos obras de tres paneles (*Complex Units*), de 1974, *Black & Tan Fantasy* y *Black, Rust, Yellow*, además de *Hilos de agua. Intervals (Grid 2)*, de 1997. Fuera de la sala, están *Trio #24* (2015) y *Red Trio # 6* (2015).

En el catálogo, con una presentación de Guillermo Solana, publica su ensayo "Hacia una pintura objetual", en el que estudia la evolución de la pintura hacia la afirmación de su materialidad objetual, una concepción extrema que, sin embargo, preserva su naturaleza esencial.

Madrid. Inaugura una exposición de obra reciente en la galería Guillermo de Osma. Exhibe diecisiete óleos sobre tela de 2016 y 2017, de las series *Tensiones lineales*, *Espacios asimétricos*. Además, presenta cuatro *Construcciones en papel*, de 2016. En el catálogo se publica un ensayo de Lorea Rubio, "César Paternosto: Pervivencia e infinitud de lo lineal". Ambas muestras son virtualmente ignoradas por la prensa escrita. Reciben cobertura rutinaria *on line*.

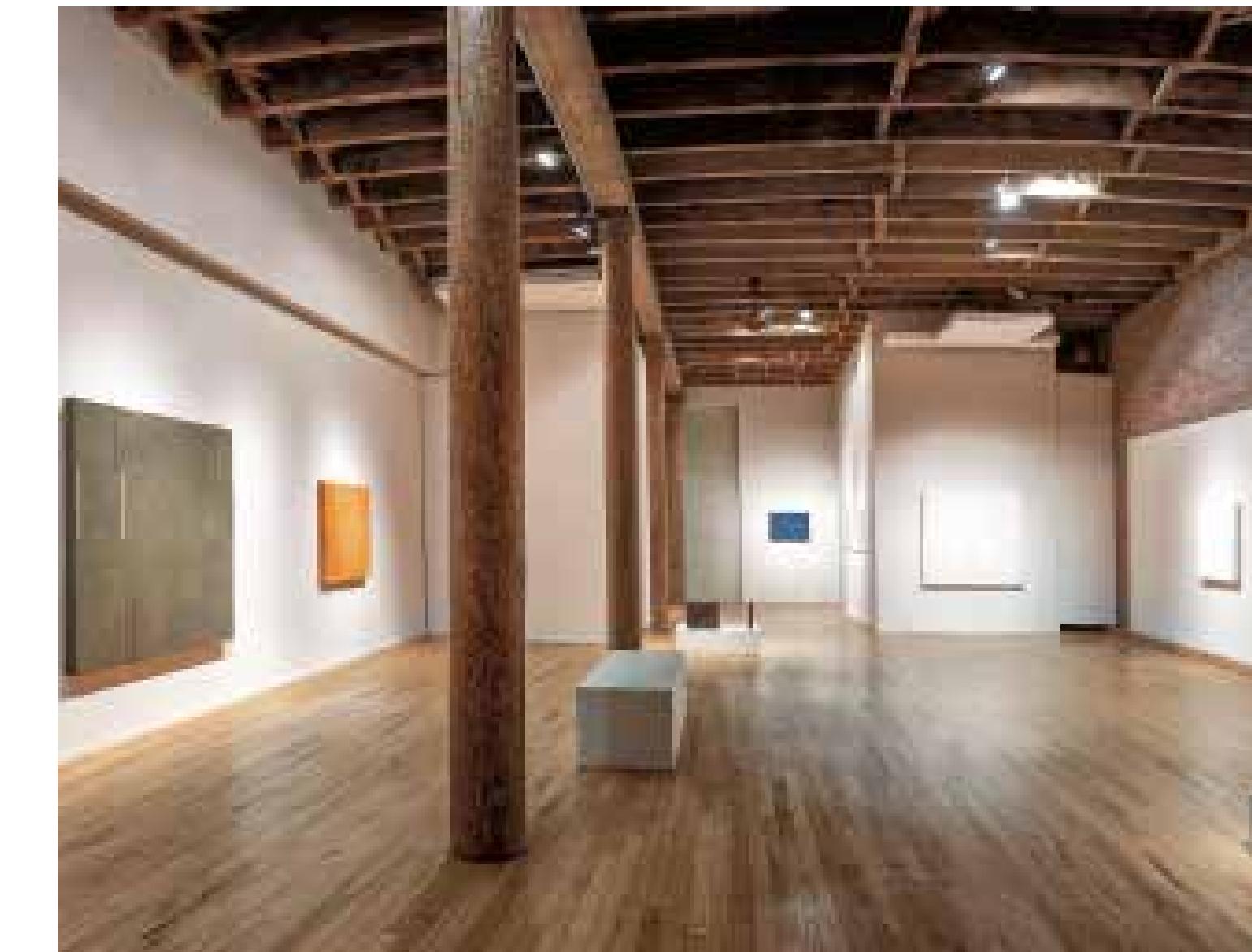
Ana Cela, jefa de publicaciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, propone realizar la edición de un grabado sobre la base de un prototipo que le compraría el Museo. El grabado estaría destinado como regalo a los empleados que cumplieron veinticinco años de trabajo en la institución.

Diciembre. Segovia. Visita del cocurador de la muestra producida por la Fundación Cartier, Alexis Fabry. Especialista en fotografía latinoamericana, ha adquirido unas fotos suyas de la escultura inca para las colecciones de las que es curador. Conversan, además, sobre la elección de obra para la exposición en la Fundación.

Viaja con Inma a Santander a conocer la Fundación Botín de Renzo Piano y a Bilbao para ver la exposición *Anni Albers. Tocar la vista*, en el Museo Guggenheim.

Madrid. Visita el Taller Ogami, donde se realizará la edición del grabado para el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Presenta una versión de los *Hilos de agua* como prototipo, y se decide que la técnica adecuada es un fotograbado de última generación para preservar las transparencias de las líneas acuareladas.

Segovia. Visita el estudio Toni Perello, de Igallery, galería de arte *on line* de Palma de Mallorca. Se concreta una exposición de su obra para abril del año entrante.



Vista de la exposición *Rhythm of the Line*, en la galería Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York, 2019.

2018

Enero. Comienzan las tareas de diseño de una página web a cargo del fotógrafo y diseñador Pedro Sánchez.

Recibe un mensaje de Ileen Kohn Deputy, director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, comunicando que el MoMA de Nueva York ha escogido su obra *The Hidden Order [El orden oculto]* (1972) para la colección permanente. Esta pieza forma parte de una masiva donación de obras que hace la Colección Cisneros a instituciones de los Estados Unidos y Latinoamérica. Es su segunda obra en la colección del MoMA.

Recopila un texto para la revista *Intramuros*, editado por Beltrán Gambier y dedicada a la ciudad de La Plata, de donde él también es oriundo.

Madrid. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Participa de una conversación con el director, Guillermo Solana, en el auditorio del museo.

Taller Ogami. Firma de los grabados, con una edición de cien ejemplares.

Febrero. Madrid. Feria ARCO. La familia Foster adquiere una *Construcción en papel* en la galería Guillermo de Osma. Paternosto está representado también en MC/MC, de Buenos Aires, la galería Dan, de San Pablo, y la galería Denise René, de París.

Es entrevistado por Hans Ulrich Obrist en la residencia de Isabella Mora. La entrevista se prolonga por cuatro horas. Hacia el final interviene también Carmen Giménez.

Abril. Palma de Mallorca. Inaugura la muestra *Tensiones lineales y espacios*, con obras de pequeño y mediano formato del período 2009-2017. Recorre la isla, visita la Fundación Pilar y Joan Miró, la Fundación March, el Es Baluard Museo de Arte Moderno y Contemporáneo y la Catedral-Basílica de Santa María de Palma de Mallorca.



César Paternosto y Andrés Duprat en el montaje de la instalación *Deconstrucción pictórica*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

Viaja a Praga con Inma. El Hotel Century Old Town está en un edificio que fue sede de la compañía de seguros donde trabajó Franz Kafka. Conocen la vasta repercusión que tuvo el cubismo en la antigua Checoslovaquia: no solo en la pintura, sino también en la arquitectura y el diseño. Pero lamentablemente la colección de obras cubista de la Galería Nacional está en tareas de conservación y restauración, y no está expuesta. Realizan un tour por la ciudad, visitan Puente Carlos y el Castillo.

Agosto. Argentina. Viaja con Inma a Salta, a la Estancia Colomé, donde visita el Museo de James Turrell.⁵³

Buenos Aires. Inaugura *Contrastes y fugas*, una exposición en la galería MC/MC. Es un conjunto de obras y construcciones en papel desarrolladas en España desde 2005 hasta 2017, además de bocetos de obras de los años 60. La exposición tiene extensa cobertura periodística.

Participa de una conversación en la galería con la historiadora del arte y curadora María José Herrera, con amplia concurrencia.

Octubre. París. Viaja con Inma a la inauguración de la muestra *Géométries Sud: Du Mexique à la Terre du Feu* [Geometrías del sur: de México a Tierra del Fuego],

en la Fundación Cartier para el arte contemporáneo. Participa con tres obras: *Tlón* (1969), *Pawqar* (1978) e *Hilos de agua* (*Intervals, Grid # 5*), de 1999. En el catálogo se publica su ensayo "Symmétries Constructivistes" [Simetrías constructivistas]. Es entrevistado por la curadora Marie Perennes para el website de la Fundación.

En el contexto de la exposición *Géométries Sud*, en la Fundación Cartier, es entrevistado nuevamente por Hans Ulrich Obrist. El encuentro es parte de *Entretiens Infinis* [Entrevistas infinitas], una serie de reportajes a artistas, historiadores y curadores latinoamericanos que participan en la muestra.

Madrid. De regreso de París, cena con Lucy R. Lippard, quien ha viajado para dar una conferencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y también participan Luis Camnitzer, Susana Torre y Geoffrey Fox.

Segovia. Visita el estudio el curador Alexis Fabry. Selecciona unas obras en papel, incluyendo una fotografía.

Visitan el estudio Guillermo Solana, director del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, y su esposa.

Noviembre. El arquitecto Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes, decide que la exposición convenida se realizará en octubre del año próximo. Agrega dos salas más para exponer obra anterior que contextualice el proyecto *site-specific* para la sala 40, sobre el que ha estado trabajando. Paternosto construye la maqueta.

Diciembre. Javier Maderuelo visita el estudio y conversan sobre la posibilidad de publicar el manuscrito "La irrupción del otro: la abstracción en la modernidad tardía". Le sugiere correcciones a la escritura.

2019

Febrero. Madrid. Se inaugura la exhibición *Un lugar inventado/ An Invented Place*, montada en los escaparates del Corte Inglés, calle Preciados. Es una producción del Corte Inglés-Ámbito Cultural en conexión con la feria ARCO, curada por Alfonso de la Torre y con un texto de Juan Manuel Bonet. Participa con dos obras recientes, resultado de su continua experimentación con el formato del soporte pictórico, acentuando su objetualidad. Los otros artistas participantes son Waldo Balart, Monika Buch, José María Cruz Novillo, Sabine Finkenauer y Beatriz Olano.

ARCO. La galería Cecilia de Torres, Ltd., de Nueva York, presenta *Journey through Abstraction/Viajes por la abstracción*, un conjunto de obras relacionadas con su investigación y escritura sobre las antiguas artes andinas. Se trata de diez pinturas, tres esculturas de cemento pigmentado y seis fotografías de la escultura inca. El espacio es premiado por la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA).

Nueva York. Simultáneamente, en el espacio neoyorquino de la galería Cecilia de Torres, se ha instalado la exhibición *César Paternosto: Rhythm of the Line* [César Paternosto: Ritmo de la línea], con obras de los grupos *Hilos de agua* y *Confluencias*, de los años 90, y dos esculturas.

Madrid. ARCO. En el espacio de la galería Polígrafa, firma los primeros ejemplares de la edición de cuatro prototipos de *Construcciones en papel*.

Marzo. Santander. El manuscrito "La irrupción del otro" ha sido leído en Ediciones La Bahía, propiedad de José María Lafuente (Archivo Lafuente). Aconsejan correcciones al texto. Comienza a trabajarla.

Segovia. Visita de Alexis Fabry.

Visita de Piet Coessens, antiguo director del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, hoy curador jefe del Roger Raveelmuseum en Bélgica. Escoge obra para la exposición en homenaje al cineasta Jef Cornelis, recientemente desaparecido, por realizarse en julio en dicho museo.

Madrid. Una obra en papel plegado, perteneciente a la colección de Jorge Virgili, es exhibida en *Los juegos del arte. Pedagogía, arte y diseño*, en la Fundación Juan March.

Abril. Buenos Aires. ArteBA. Está representado en la galería MC/MC.

Nueva York. Viaja con Inma a visitar su exposición *César Paternosto: Rhythm of the Line* [César Paternosto: Ritmo de la línea] en la galería Cecilia de Torres, Ltd. Se ha programado una conversación con Cecilia de Torres sobre el desarrollo de su obra.

Visitan la exposición *Culture and the People: El Museo del Barrio 1969-2019* [La Cultura y la gente: El Museo del Barrio 1969-2019] en el Museo del Barrio.

Una serigrafía de 1987, *Tampu*, es parte de la muestra.

Visitán la sede del Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) [Instituto de Estudios de Arte Latinoamericanos],⁵⁴ dirigido por Ariel Aisiks. Paternosto decide la donación de archivos relacionados con su vida profesional neoyorquina.

Junio. Buenos Aires. Galería MC/MC. Participa de la exposición colectiva *Monocromos II. Microrrelatos* (Marcelo Boullosa, Eduardo Costa, Adriana Cimino Torres, César Paternosto, Horacio Zabala), curada por María José Herrera.

Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes, comunica que la muestra se inaugura el 8 de octubre. Asimismo, siguiendo una sugerencia de María José Herrera, Duprat confirma que se realizará la construcción de una de sus últimas experiencias con el soporte pictórico, aunque esta será de lectura horizontal, para ser presentada en el piso.

Juan Antonio González Fuentes, a cargo de Ediciones La Bahía (Archivo Lafuente), confirma la publicación de su manuscrito *La irrupción del otro: la abstracción en la modernidad tardía*.



NOTAS

- 1** Bajo los tilos, en español.
- 2** En el Grupo Sí participaron César Ambrosini, César Blanco, Nelson Blanco, Horacio Elena, Omar Gancedo, Saúl Larralde, Carlos Pacheco, Eduardo Paineira, César Paternosto, Alejandro Puente, Horacio Ramírez, Roberto Rivas, Carlos Sánchez Vacca, Dalmiro Sirabo, Antonio Sitro, Hugo Soubielle, Mario Stafforini y Antonio Trotta.
- 3** En 1957, se inauguró en la Asociación Estímulo de Bellas Artes ¿Qué cosa es el coso?, una exposición que desafía el concepto de "buenapintura". En las obras, prevalecían los materiales degradados y el *collage*, en consonancia con elementos surrealistas y del *art brut*. En aquellos años, Kenneth Kemble realizó sus primeros *collages* utilizando papeles, trapos y cortezas de árbol, y Alberto Greco expuso sus obras manchistas en la Petit Galerie, en Río de Janeiro. Entre 1958 y 1959, se sucedieron las exhibiciones del grupo informalista de un modo vertiginoso, en relación directa con esta tendencia europea.
- 4** Edgardo Vigo (La Plata, 1928-1997) fue un artista argentino que trabajó en poesía visual, arte conceptual, ediciones de revistas, objetos, acciones y xilografía. Se lo considera pionero en las vanguardias artísticas de la Argentina y de América Latina.
- 5** Emilio Estiú (La Plata, 1914-1984) fue profesor también en la Universidad del Litoral y de Tucumán.
- 6** El Grupo de los Elefantes estuvo formado por Lida Barragán, Omar Gancedo, Raúl Fortín, Roberto Ávila y Yoly Poisneuf.
- 7** *Zen en el arte del tiro con arco* fue publicado en 1948 por Eugen Herrigel (Alemania, 1884-1955). En él relata parte de sus experiencias y estudios en Kyūdō, una forma de tiro con arco japonesa. Una de las ideas centrales del libro es que, a través de años de práctica, una actividad física puede dejar de hacerse con esfuerzo mental y físico.
- 8** El museo había sido fundado en 1956. Sin edificio propio desde entonces, realizaba sus exposiciones en distintas galerías y museos de la ciudad. En 1960, estrenó su sede en dos pisos del Complejo Teatral General San Martín, el moderno edificio creado por el arquitecto Mario Roberto Álvarez.
- 9** El esgrafiado es una técnica en la que se colocan dos capas de pintura, y el artista raspa la capa superior para revelar la inferior.
- 10** Publicado en Lima en 1922, se lo considera una obra capital de la poesía universal moderna y pieza cumbre de la vanguardia poética en lengua española. *Trilce* se caracteriza por una violenta ruptura con toda imitación o influencia literaria, una liberación audaz de las reglas del metro y de la rima, así como de la sintaxis y de la lógica aparente.
- 11** Aldo Pellegrini (Rosario, 1903-1973) fue un poeta, ensayista y crítico de arte argentino. Junto con Marino Cassano, Elías Piterbarg y David Sussman, fundó el primer grupo surrealista de Sudamérica en la Argentina. Desarrolló asimismo una destacada labor como teórico de los primeros artistas abstractos del país.
- 12** El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fue fundado en 1958 por Guido y Torcuato Di Tella para impulsar la investigación y la producción artística y científica, promoviendo el contacto internacional y la apertura al arte joven. Rápidamente se transformó en el centro de un fenómeno de actividad cultural sin precedentes, desde el que nacieron o crecieron distintas tendencias experimentales que unieron la plástica con el teatro, la moda, los objetos, la música electrónica y la reflexión sociológica sobre el arte.
- 13** Lirolay, inaugurada en 1960 por el matrimonio francés de Mario y Paulette Fano, y con la dirección de la artista y crítica Germaine Derbecq, fomentó la participación de artistas jóvenes vinculados con la experimentación y las nuevas tendencias artísticas de la época.
- 14** Saúl Yurkiewich (La Plata, Argentina, 1931-Francia, 2005) fue poeta, profesor y crítico. Instalado desde 1966 en París, participó en los espacios intelectuales y artísticos de aquellos años. Fue albacea testamentario del escritor Julio Cortázar.
- 15** Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1955 y 1963, Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1905-1989) dirigió el Centro de Artes Visuales (CEA) del Instituto Di Tella desde 1963 hasta 1970, año del cierre definitivo de la sede en la calle Florida. Historiador y crítico, fue impulsor de la vanguardia artística y museológica en los 60.
- 16** Stanton Catlin fue uno de los museógrafos norteamericanos que mayor interés manifestó por México y América Latina. En 1940, colaboró en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En los años 60, Catlin dirigió el Center for Inter American Relations (hoy Americas Society), desde donde buscó propagar la imagen de una cultura latinoamericana de raíces profundas, fundamentalmente armónica y libre de contradicciones.
- 17** En 1967, el Di Tella organizó un panorama de las vertientes contemporáneas en la exposición *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico visual en nuestros días*. Allí, las estructuras primarias tuvieron su legitimación junto a un extenso grupo de obras lumínico cinéticas y la geometría de "bordes netos" o *hard edge*.
- 18** Participaron de la exposición los artistas César Ambrosini (1932), Gabriel Messil (1934-1986), César Paternosto (1931), Alejandro Puente (1933), Dalmiro Sirabo (1939), Juan Antonio Sitro (1929) y Enrique Torroja (1934-2001). Esta muestra consolidó su posición teórica sobre las estructuras primarias de tensión física-cromática-espacial, mediante activación tanto de planos como de volúmenes por pigmentación, proponiendo la integración arquitectónica de formas.
- 19** Lucy Lippard es una escritora, crítica de arte, activista y curadora de los Estados Unidos. Fue una de las primeras escritoras en reconocer la obra "desmaterializada" en el arte conceptual y una de las primeras historiadoras del arte feminista.
- 20** Clement Greenberg (1909-1994) fue un importante crítico de arte estadounidense, promotor del movimiento abstracto, particularmente de Jackson Pollock, considerado la continuidad del movimiento moderno en los Estados Unidos.
- 21** Sol LeWitt (Estados Unidos, 1928-2007) fue un artista ligado a varios movimientos, como el arte conceptual y el minimalismo.
- 22** Richard Bellamy (Estados Unidos, 1927-1988) fue galerista. En los años 50, dirigió Hansa Gallery, un espacio cooperativo del que también fueron miembros destacados artistas de la vanguardia. Entre 1960 y 1965, dirigió Green Gallery, donde mostró un grupo diverso de artistas que daban forma en aquel momento a los estilos que pronto serían reconocidos como Pop Art y minimalismo.
- 23** John Weber (Estados Unidos, 1932-2008) fue un galerista conocido por su defensa temprana del arte conceptual, la escultura posminimalista y el *arte povera* italiano.
- 24** Poeta, crítico de arte, artista y editor colaborador de *Art in America*.
- 25** Fue curador de Pintura y Esculturas del MoMA e impulsor del arte conceptual internacional. En sus exposiciones, como la emblemática *Information* (1970), incluyó a artistas latinoamericanos y de Europa del este.
- 26** Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920-Río de Janeiro, 1988) fue cofundadora del Movimiento Neoconcreto, comprometida con redefinir la relación entre el arte y el ser humano a nivel conceptual y sensorial.
- 27** Denise René (1913-2012), galerista francesa dedicada a la promoción del arte óptico y cinético y las nuevas tendencias, inauguró su primera galería en 1944, en París.
- 28** Carmen Waugh (Santiago de Chile, 1932-2013) es considerada promotora e impulsora fundamental de las artes visuales chilenas y latinoamericanas durante el siglo XX. Fue pionera su primera galería de arte en Santiago, en 1955, que exhibió a Roberto Matta por primera vez en Chile. En 1972, fue la encargada de organizar las obras donadas por diversos artistas internacionales al gobierno de Salvador Allende, que posteriormente originaron el Museo de la Solidaridad.
- 29** Mário Pedrosa (Pernambuco, 1900-Río de Janeiro, 1981) fue uno de los pensadores latinoamericanos más importantes del siglo XX. Es una figura clave para entender el arte brasileño y latinoamericano por la influencia directa que sus ideas y posicionamientos ejercieron en muchos artistas de la época, y por el destacado papel que desempeñó en diversos espacios y proyectos institucionales.
- 30** La iniciativa surgió en 1971 del crítico de arte español José María Moreno Galván, quien propuso la creación de un museo en apoyo al gobierno de Salvador Allende. Se conformó el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), entidad que reunió a intelectuales nacionales y extranjeros como Mário Pedrosa y Carlo Levi. Allende realizó un llamado a los artistas del mundo a través de una carta abierta y, producto de la gestión del CISAC, comenzaron a llegar obras de distintas partes. Entre 1972 y 1973, se recibieron 650 piezas, entre pinturas, grabados, esculturas, dibujos,
- 31** Cristophe de Menil, diseñadora y coleccionista, es hija de John and Dominique de Menil, filántropos fundadores de la colección de arte moderno y contemporáneo con sede en Houston.
- 32** John Davison Rockefeller (1839-1937) fue el hombre más rico de su tiempo: el primer multimillonario norteamericano. Fundó la compañía Standard Oil. Su hijo, John David Rockefeller Jr. (1874-1960), siguió sus pasos. Fue él quien concluyó el sueño de su padre, el Rockefeller Center. Su esposa, Abby Aldrich, lo introdujo en el gusto por el coleccionismo. Su colección se formó con asesoramiento de Alfred Barr.
- 33** Kamala Apparao de Di Tella (1930-1994) nació en Nuzvid, una pequeña aldea de la entonces provincia de Madrás, en el sur de la India. En 1951, obtuvo una beca para realizar un posgrado en economía en la Universidad de Ohio, en Athens, y viajó a los Estados Unidos. Allí conoció a su futuro esposo, Torcuato Di Tella, quien realizaba su maestría en sociología en la Universidad de Columbia. Kamala era psiquiatra y, por entonces, llevaba adelante trabajo de campo: estudiaba el comportamiento de los bebés que las coyas llevan en sus espaldas.
- 34** Ricardo Martín-Crosa (1927-1993) fue un sacerdote, poeta y profesor de estética y hermenéutica. Como crítico de arte, escribió ensayos sobre artistas significativos de los años 60 y 70.
- 35** Miguel Ocampo (Buenos Aires, 1922-La Cumbre, Córdoba, 2015), arquitecto, pintor y diplomático, fue agregado cultural en Nueva York entre 1969 y 1979. Antes, fue miembro fundador del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (1952), con quienes expuso en Río de Janeiro y en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, y de la OAM (Organización de Arquitectos Modernos, 1948).
- 36** Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985), artista conceptual, escultora, pintora y performer, fue refugiada desde 1961 en los Estados Unidos. Vivió en Iowa y luego se trasladó a Nueva York, donde se casó con el artista minimalista Carl André.
- 37** Los comienzos de *Artinf* se remontan a 1970, cuando fue fundada por Silvia de Ambrosini y Germaine Derbecq. Con interrupciones, la revista salió hasta los años 2000. Fue una publicación de referencia sobre el arte argentino.
- 38** Archer Huntington Art Gallery, en esos años, y actualmente denominado Blanton Museum of Art.
- 39** El Centro de Artes Visuales ARCO, establecido en 1976, fue una galería sin fines de lucro, financiada por Atlantic Richfield Company, centrada en el arte contemporáneo. La galería estaba ubicada en Atlantic Richfield Plaza, 505 South Flower Street en Los Ángeles, hasta su cierre en 1984.

40 Isamu Noguchi (Los Ángeles, 1904-Nueva York, 1988), hijo del poeta japonés Yone Noguchi y de la escritora estadounidense Leonie Gilmour, fue escultor y diseñador. Sus trabajos son representativos del poder expresivo de las obras abstractas orgánicas. Se interesó por las culturas prehispánicas.	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	47 Mari Carmen Ramírez (San Juan, Puerto Rico, 1955) era en ese momento curadora de arte latinoamericano en la Archer Huntington Art Gallery (actual Blanton Art Museum) en Austin, Texas.	48 Cecilia Buzio de Torres es nuera de Joaquín Torres García, viuda de su hijo menor Horacio. Coleccionista y galerista en Nueva York, se especializa en arte latinoamericano, y desarrolló el Catálogo Razonado de Torres García, además de importantes exposiciones sobre su obra.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.	49 Los bastidores estructurados son construidos con madera y pueden tener formas irregulares o no ortogonales como los bastidores tradicionales.	50 Este libro es la traducción al inglés de <i>Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea</i> (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989).	51 Fundado en París en 1960 por Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Hugo Demarco, François Morellet, Francisco Sobrino Ochoa, Joël Stein y Jean-Pierre Vassarely "Yvaral". Como su nombre lo indica, el GRAV desarrolló investigaciones prácticas, experimentos y actividades colectivas con énfasis en lo óptico, lo cinético y lo táctil, para entender el arte como un fenómeno artístico que trasciende el sistema establecido y encuentra en el espectador su mayor protagonista.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.
41 En ese momento, Margit Rowell era curadora del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.	42 Jacqueline Barnitz (1924-2017) fue pintora e historiadora del arte. Se especializó en arte latinoamericano desde su cátedra en la Universidad de Texas en Austin.	43 Gerardo Mosquera, historiador, crítico y curador cubano, fue una de los fundadores de la Bienal de La Habana.	44 Sam Hunter (1923-2014) fue un historiador del arte moderno estadounidense. Fue profesor emérito de Historia del Arte en la Universidad de Princeton, autor de ensayos, director de museos y curador. Como curador asociado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó las primeras exposiciones importantes de Jackson Pollock y David Smith.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) es un antropólogo y crítico cultural radicado en México desde 1976. Se ha dedicado a estudiar los fenómenos de la cultura urbana y la modernidad latinoamericana.	46 Doe Ashton (Newark, Nueva Jersey, 1928-2017), historiadora del arte, curadora, escritora y una de las críticas de arte de mayor influencia en el mundo. Recordada por su estrecha relación con los representantes	52 El apellido italiano Paternostro fue anotado como parte del círculo de críticos de arte neoyorquinos que abrazaron y defendieron la Escuela de Nueva York. Fue autora o editora de más de treinta libros sobre arte.	53 Dedicado específicamente a la obra de James Turrell (Estados Unidos, 1943), es el primer museo a nivel mundial que muestra la obra de uno de los artistas contemporáneos más aclamados de estos tiempos, preocupado principalmente por la luz y el espacio. Fue inaugurado en 2009, y sus obras pertenecen a la colección de Donald Hess, dueño de las Bodegas Colomé.	54 Creado en 2011 para ampliar la visibilidad del arte latinoamericano a escala global, desde sus inicios, ISLAA juega un papel internacional en el fomento y la promoción de la investigación sobre el arte de la región.

CÉSAR PATERNOSTO

THE ECCENTRIC GAZE

CÉSAR PATERNOSTO, THE ECCENTRIC GAZE

ANDRÉS DUPRAT*

Geometry adopts the utopian dream of perfection as its system. Visionaries from every era have conceived of an ideal world designed with precision instruments, where history's chaos is resolved in harmonious concord. The random appearance of the cosmos, in which bits of chance—perhaps divine in origin—are assembled like a jigsaw puzzle, would therefore ultimately be governed by mathematical logic.

The "Grand Architect" imagined by esoteric literary minds would have conceived of a universe not in words but in secret signs; knowledge of this sacred math would provide a clue to the world's mysteries.

However, for the advent of an order that would replicate math's beauty to be plausible, abstraction that is also capable of conjugating a universe of feeling would have to be produced. This is because human observation includes a degree of imperfection, something apparently off-key that constitutes a sometimes imperceptible schism between thought and deed. Over the course of decades of artistic labor, César Paternosto has embodied these dilemmas, articulating rationality and sensitivity in conjunction with great lucidity. Architecture has contemplated the dialectic between a world governed by geometric equivalents and life, which colonizes them by inhabiting them, offering a digression from the autonomous sequence of lines, spaces and planes.

If art that is emancipated from the mathematical language that animates it does exist, it is thanks to this primordial tension between a regulated order and the unpredictable nature of intuition. This paradox invariably evades closure, making artistic languages the means by which it can be explored.

Paternosto's visual thought process emerges with this paradox as its starting point: the world is because there are articulated sequences of lines, colors and planes, precisely assembled. Nevertheless, something occurs, and the subtle presence of a vital aura eventually unseats the geometric dream. There is always a disappearing point in his works, a dominant space that calls out to its blind side. His works are metaphors of the longed-for geometric daydream, where the throb of an animistic dimension inside either exceeds or refutes it. As is the case with all great art, the visual experience it proposes invites the viewer to discover an interrogation into the presence of forms in the world. It goes still further, however, taking painting's two-dimensionality to the limit, wagering on the deconstruction of pictorial conventions with a singular proposition: by working on the painting's edges, he carries out a shift of meaning that indicates a different way of taking on the regulated institution of art.

On diverse occasions, the artist himself has coded his work within his formative experience in the city of La Plata: a planned city par excellence, its design is based on a grid with diagonals where streets are named in accordance with its geometric layout; the logic of numbering replaces the orthodox system of historical references and proper nouns.

Paternosto's native city is the model for his style of inhabiting pictorial space and at the same time, the secret conceptual motor driving his works. While his characteristic use of geometry takes cues from the Madí movement (also from La Plata and contemporaneous to his initial investigations), it is also informed by a fundamental experience: his encounter with the pre-Hispanic art in that city's Museo de Ciencias Naturales [Natural Sciences Museum]. The border patterns incised in ceramics or woven into indigenous fabrics gave him a glimpse of a path leading to a possible fusion between Western and native art traditions. Years later, he will carry out a vast exploration of lithic art and architecture and Inca textile art from Bolivia and Peru, which will reinforce his direction in American Constructivism. Paternosto has made this encounter with the culture of this continent one of his constant lines of inquiry.

However, it may be that he manifests his most radical aspect in his paintings, where the very idea of the painting as a support is brought under discussion, as is the conceptual framework in which art occurs. Canvases left blank with painted edges raise the question of artistic conventions once again, proposing an instigation that sets the eye into motion, something he had already been testing out in his works from the '60s. Along lines reminiscent of

Madí, the Infomalism of the Sí group—which he followed—and Piet Mondrian's abstract art, or in a tendency aligned with the Buenos Aires area, from Torres García to Pop Art, Paternosto would instill his handling of saturated, often pure color with an air of optical illusion that functions through a misalignment between concept and perception, obliging what he calls oblique vision. This eccentric way of looking also refers to his desire to expand art's repertoire beyond the canons of Western art.

In the face of his paintings, a virtuous conjunction between presupposed order and vital fluidity is impossible, causing the conceptual subtleties that all our certainties are based on to falter. Nevertheless, the faculty of suturing this flaw pertains to art, in as much as it postulates an alliance between the sensorial, thinking and geometry that is consummated not in the work, but in the viewer. And here the viewer, in the instant that he or she takes a work in, ceases to be one. This is because his or her interpretation of the artist's work—which begins with a commotion of the senses—completes the work and unleashes its immanent virtues, making it part of the world.

The Museo Nacional de Bellas Artes presents an exhibition that brings together a group of works from the '60s—outstanding for their use of color and undulating forms—and '70s—with geometric, minimalist leanings—including various works that have never been publicly exhibited before. There will be a site-specific installation, also exhibited for the first time, in which the artist takes his postulates yet further, because it allows visitors to submerge themselves in one of his creations on a monumental scale, in a piece conceived especially for this show, destined to form part of the Museo Nacional de Bellas Artes collection.

In César Paternosto's production, abstraction provides meaning; in it, physical and ideal connotations abound, whose deciphering is only permitted by lateral vision. It is a geometry that demands passing into the hidden order of things. Signals, signs and shifts, as named in some of his canvases, update the tradition that makes abstract diagrams a nucleus for apprehending artistic experience. Only an eccentric eye can resolve the demands of his work and all work that aspires to call for the reformulation of a new historical dimension, one that is both an omen and a promise.

meta-artist, whose creation consists not only of pictorial, sculptural or musical production, but also includes theoretical activity (as a writer, conference speaker or curator). A meta-artist's works imply reflections on art, and their theoretical texts are part of their creative efforts. Piet Mondrian was a meta-artist; Pablo Picasso was not. César Paternosto is one, right down to the bone.

César suddenly became a cult figure in Spain, greatly appreciated by an influential minority. In 2003, gallery director Jorge Mara brought a magnificent selection of his paintings to Madrid's ARCO contemporary art fair, during which both the Museo Reina Sofía and collector Carmen Thyssen acquired his works. Chief Curator of the Museo Thyssen-Bornemisza, Tomás Llorens and critic Francisco Calvo Serraller coincided in their acclaim for Paternosto's work, and they spoke of him to Ana Martínez de Aguilar, Director of the Museo Esteban Vicente de Segovia. This favorable conjunction determined the artist's first monographic show in a Spanish museum. This exquisite exhibition focused on his mature phase, from 1969 onward, when he discovers the expressive potential of the canvas edge, including recent derivations like his "water threads". It was at this show that I finally met Paternosto: I remember a dinner with him, Tomás, Ana and New York gallery director Cecilia de Torres.

I didn't see him again after that, but didn't stop hearing about him. The story of how he left his life and home in New York at seventy-plus years of age to come and live in Segovia, in love with a young Spanish art professional, captivated everyone. I am convinced that great longevity requires a great capacity for metamorphosis: a long existence can only be sustained by way of several changes of skin. The surprising thing is that Paternosto has maintained such aesthetic and ethical coherence over such a long period of time and so many migrations, always loyal to the path first initiated. He is always loyal, but never monotonous. Paternosto reminds me of Deleuze's reinterpretation of Nietzsche: the eternal return, yes, but not of sameness, if not the Eternal return of difference.

Three years ago, we met again in Segovia, at the opening of the show of works by Spanish abstract painter Alberto Reguera. I found him to be the same as always, his mind as active and his heart as restless as ever. And with Inma at his side. I proposed that he do something for the Museo Thyssen. One week later he sent me a project perfectly and millimetrically planned for one of our spaces. He chose six pieces from our collections (one Picasso, one Juan Gris, three Mondrians from different periods and a panel by Torres-García) and placed them in dialog with eight of his works. The whole group, with an exhibition layout designed by him, was like precise and marvelous clockwork. He wrote a small historical-theoretical gem for the catalog: "Towards Painting as Object", in which he articulates an original and convincing thesis to explain the development of European abstract painting. Paternosto's work appears in this text as a corollary of painting's long shift toward the margins. The evolution initiated by Mondrian away from traditional centripetal composition and toward centrifugal composition, involving a dispersion of pictorial elements to the canvas periphery, would ultimately lead to Paternosto's revolution and his pictorial work on the canvas edge and his lateral vision of the painting-object.

* Director of the Museo Nacional de Bellas Artes and curator of the exhibition.

MASTER OF THE EDGE

GUILLERMO SOLANA*

I finally met César Paternosto on January 29, 2004. I say finally because I had been hearing things about him for quite some time prior to that moment. Juan Manuel Bonet enthusiastically praised him as the curator of an exhibition presented at the IVAM in Valencia in 2001: *Abstracción: el paradigma amerindio* [Abstraction: the Amerindian Paradigm]. The show offered a fascinating encounter between pre-Colombian cultures and modern abstraction, represented by names like Klee and Albers, Torres-García and Gottlieb, Barnett Newman and Tony Smith, among others. The curator's profile was no less interesting. In the Spanish newspaper *El País*, critic Vicente Jarque wrote: "The first thing about this show that captures your attention in the fact that its curator is not only a good artist, but also a rigorous and intelligent theoretician of the subject matter it handles and of the art that has served as the inspiration for his work." The 20th century has witnessed the birth of a new type of creator: the

Investigating the essence of painting is the same as acknowledging the pictorial medium's limits. There is something necessary and almost inevitable in the leap Paternosto makes to media adjacent to painting such as collage and sculpture, prolonging the rigor of his pictorial exploration. This questioning extends as far as architecture, with which he has a natural affinity. "...How else can be explained the admiration for Paternosto's work felt by two great contemporary architects, two recipients of the Pritzker Price as different as Rafael Moneo and Sir Norman Foster? Moneo commissioned a large work from Paternosto, the monumental pictorial latticework that dominates the vestibule of Madrid's Antocha train station. As I write these lines, I find a photo of the delicate *Construcción en papel #12* [Paper Construction #12] by Paternosto in Instagram, shown at the Madrid headquarters of the Fundación Norman Foster.

I am thrilled and delighted that Andrés Duprat has programmed this exhibition, a combination between site-specific work and a retrospective, and that the Museo Nacional de Bellas Artes is celebrating one of the greatest modern artists from Argentina and from the Americas in this way, an heir to Torres García, the Madí movement, European Concrete Art and abstraction from the United States...

Here now for you, we present the master of the edge, the one and only unmistakable maestro of the canvas edge.

* Holds a degree in Philosophy and is Artistic Director of the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid.

CÉSAR PATERNOSTO: PAINTING AS OBJECT

MARÍA JOSÉ HERRERA*

REVERSING HIERARCHIES

Easel painting as it had been conceived in 15th century Europe took a beating in one way or another from all of the avant garde movements from the beginning of the 20th century onward. It was questioned for being at the peak of the bourgeois realm's hierarchy of the arts, and its artistic statute was debated in terms of its physical limitations (the two-dimensional plane), materials (stretcher, canvas, wood and paint) and the restrictions it imposed on expression as compared to other visual disciplines involving three-dimensions or in more contemporary times, mixed media. In spite of this dark panorama, however, the truth is that unraveling one of painting's most classical formats actually leads to a deeper knowledge of it, and perhaps, to re-founding it again.

The '60s gave rise to a notable repertoire of poetics, and the primary gesture that emerged in that era's art was getting rid of painting (both the format and the activity), sculpture and all the canonic disciplines. Both on an international level and locally in Argentina, young avant garde artists found the loopholes that still remained for questioning art's status quo and its system in contemporary society.

In 1969, César Paternosto—who had already been active on the art scene since the beginning of the decade—had just recently settled in New York, and there he outlined the concepts of a new challenge to easel painting.

(...) I began a series of paintings that established the current direction of my work. (...) At that time, it became clear to me that taking the emphasis of the depicted matter to the outer side—edges of the painting—leaving its front surface blank, empty of any image-, implied questioning the ancestral habit of only experiencing paintings by viewing them frontally and uncovering the possibility of "the lateral" and "the oblique" mode of looking.¹

"Oblique vision" was the unquestionably innovative and previously unheard of contribution that Paternosto developed in the stimulating atmosphere of experimentation that prevailed then in New York. However, the process that led to this discovery in his poetics had begun some time earlier, in Buenos Aires, and it was in fact linked to the geometric tradition rooted in the Rio de la Plata school² during the early '40s.

During the Second World War, Argentina experienced a thriving moment when its contributions spread to international art in the form of geometric tendencies that had ties to European constructivist trends from the '20s, but created poetics of their own, introducing different ways of conceiving art's relationship to society. I am referring to Concrete Art

(Arte Concreto-Invención), Madí and Perceptism, among the most widely recognized movements. From the pages of Arturo magazine—formed prior to these movements—the death of the "window-shaped painting" format was declared, as abstract artists brought an end to the era of "pictorial illusionism", in other words, the representation of objects and symbols, which was distancing humans from something they all share: perception. If, as theoretician Claude Lévi-Strauss³ held, art is a "small-scale model" of the world, where what we see in a painting is believable although it obviously does not share the same physical properties, where what is represented is instead reduced, then that fiction is what must be abolished. A painting had to be an autonomous, *invented* object, constructed out of that which pertains to it as such. In this way, painting is a *new reality* in the world of objects; it is *concrete*. Forms do not signify anything other than what is most visible: lines, points and color deployed on the flat plane. From these ideas, the "shaped canvas" was born, a type of painting where the figure or interior forms project outward to the perimeter, determining the format of the support; this was a rebuttal to easel painting. Shortly after, in Perceptism, forms are liberated from canvas and become spatial, forming part of architecture.

With these precedents, neo-Concrete tendencies during the '60s worked in two simultaneous directions: one featuring the application of the laws of optics and the other, concepts from the phenomenology of perception. Op Art, Kinetic Art, primary structures and situational sculpture returned to pick up on some parameters from different lines of Concrete Art again, expanding and developing them in a critical manner. They were undoubtedly accompanying what was going on in Paris or New York, but they were also generating local and regional phenomena whose originality is beyond question today.

Looking for participation or collaboration in the reading of the artworks was the appeal of the era; though associated most frequently with "conceptual art" in the late '60s, it was also the case among figurative, and therefore more iconic, tendencies. Even when an artwork is autonomous, it requires the body and mind of another, the spectator, who is converted from being a viewer into an active participant.

For Paternosto, this discovery had the added advantage of constructing a "visual unit" (rather than an image) which resisted being captured by the spectator immediately, in a single glance. Time and space were intimately involved in this new easel painting format. "If pictorial art has always been a frontal image whose components are there to be apprehended simultaneously in one single act of vision, the lateral, oblique vision was intended to be in defiance of that simultaneity".⁴

At the same time and in accordance with this theoretical approach, op artists were proposing the existence of peripheral vision, that which occurs at the extreme edges of the field of vision when we focus on an object. In this chink in the geometric relationship between our eyes and the world around us, images become vibrant and unstable, but no less real. The symbolic form⁵ that perspective had established from the 15th century onward was what discarded the effects produced in these margins, "hidden" to an extent, as Paternosto would describe it, but nevertheless constituting vision's "structure".

Paternosto emphasized that "[...] lateral vision incites the experience of the painting through a sequence: 'image – void – image'". As a result of that sequence, "the whole visual

entity of the painting emerges", in other words, that of the image and its *materiality*: stretcher, canvas and paint. The painting is thus made evident as an object that bears an image while it also bears the image of its objectness at the same time. These characteristics are the reason why the artist clarified that "the totality of the 'image' has to be mentally re-built: when one side is seen, it is necessary to have in mind the other side to completely apprehend the visual structure".⁶ Working along similar lines, David Lamelas had presented the installation *Conexión de tres espacios* (Connection of Three Spaces) at the 1966 edition of the Premio Nacional Di Tella. The artist pointed out at the time that his intention "was to create a work that would not be immediately perceived as a whole, but rather as fragments of information".⁷ Three illuminated translucent geometric bodies, situated in different rooms, required the public's physical and mental experience in order to be completed as a work. However, in contrast to Lamelas, who wanted to depart from the plane and volume to reach a spatial "situation",⁸ Paternosto took easel painting and its modern tradition as his point of departure, to continue to innovate on the plane of painting.

In 1969, the same year that Paternosto writes his Notes that we have been analyzing, the *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*⁹ show was presented in Bern. This first exhibition of conceptual art brought together tendencies from the United States and Europe. Situations, processes, concepts and information were the terms that defined these works as well as those that were being developed simultaneously by the avant garde in Argentina, with an epicenter at the Instituto Di Tella, on Florida Street.¹⁰

"My present work involves a logical reduction of Mondrian's structuring of the pictorial space", he points out in his Notes. Paternosto had observed that the typical black bars Mondrian habitually used create an open, blank space around the center of the canvas' surface.¹¹ As a consequence, the areas of color exert a dynamic tension that pulls toward the edges. It is from this point that his contribution to the deconstruction of easel painting arises. Paternosto advances in conceptualizing his discovery, and with the apodictic tone of a manifesto, concludes: "All this, for me, is precisely to reverse the *hierarchical arrangement* of the pictorial elements, quite a break with the art of the past (...)."¹²

His proposition was to go one step further than what, in his opinion, Mondrian had purported to do, proposing a "de-centralized" or "un-focused"¹³ vision, shifting energy to the edges, the pictorial surface's *paragon*.¹⁴

Years after his Notes, Paternosto reflected on this rupturist gesture, effectively situating it in its place at the time, which was that of revising the statute of painting, as is evidenced in his later production.

But this iconoclastic act of wiping the frontal plane clean came up, as well, in the midst of the prevailing reductivist climate brought on by the minimalist sculptors. Nevertheless it involved a dialectical rejection of their ideology, namely that "sculpture outpowers painting", for I was proposing a (critical) return to that exclusively Western cultural artifact, the easel painting.¹⁵

Since then until today, Paternosto, an artist and investigator, has developed artworks in addition to texts, books and theories that accompany his personal production. Mid-way through the '70s, prehistoric art in general and pre-Columbian art in particular captivated his attention for a second time. The first time had been in his native city of La Plata, where the emblematic Museo de Ciencias Naturales (Natural Sciences Museum) would exhibit pottery, textiles and even mummies from the region's ancient cultures. In a conjunction between his interest in Paul Klee's research, the materiality of Informalism and the mystery of ancestral geometry, Paternosto produced several works in the early '60s that Argentinean critics denominated "sensitive geometry" (*Geometría sensible*).¹⁶ Some time later, in the '70s this geometry resurfaced in his canvases as the "silent forms" Ricardo Martín-Crosa made reference to. These paintings were defined by subtle shades of light and color. They were hieratic compositions that while re-quoting minimalist painting's reductionism, were nevertheless autonomously anchored in the tradition of the Americas, which Paternosto situates as one of the origins of abstraction. Following extensive research in order to substantiate his intuitions, in 1989 he published *Piedra abstracta* (published in English as *The Stone and the Thread*), an essay in which he attempts to incorporate abstraction as an interpretive model for non-Western art, to broaden the horizons of the narrow "naturalist model" that dominates in science (ethnography, anthropology, archaeology). This is another instance of his fruitful exercise of "reversing hierarchies".

Always faithful to abstraction and geometry, Paternosto extenuates his self-critique in search of new dimensions for his poetics. He then practices "public painting" instead of public sculpture as a way of being immersed in contemporary practices of intervening urban spaces. Once again negating easel painting, he adheres forms and colors to other supports, like in his work for the Atocha train station in Madrid, for example, where thousands of people appreciate the monumental relevance of geometry in an "oblique manner", during the rush of everyday living.

EDUCATION IN LA PLATA AND EXPERIENCE IN BUENOS AIRES

In addition to La Plata's idyllic geography, crisscrossed by linden trees and landscaped diagonal streets and in spite of being a highly important university city, the art scene there in the late '50s was to a large extent quite conservative. The latest European tendencies, which were already seen as having become "official" in Buenos Aires, were only recently beginning to emerge among young artists in La Plata who were looking to free themselves of the Academy.

One such instance was Grupo Sí, a group that emerged in the heat of the 1959 Salón Estímulo de la Provincia, when Japanese-Argentinean artist Kasuya Sakai was a member of the jury. As Cristina Rossi points out, "his presence allowed works inscribed in the informalist aesthetic which were breaking away from the figurative tradition dominant then in the field of the visual arts to be selected for the first time".¹⁷

With support from Rafael Squirru, critic and Director of the Museo de Arte Moderno in the city of Buenos Aires, Grupo Sí was short lived, but it did coalesce artists who, like Paternosto, had looked to the teachings of Héctor Cartier

—critic and painter who introduced a Vision course at the University and the author of *El arte como experiencia vital* (Art as Vital Experience)—in search of a modern approach in thinking about art issues. As the result of pedagogy similar to that of the Bauhaus, focused on laws of vision and color theory, Paternosto would have all the necessary elements for making his first geometric works.

Prior to this, Alejandro Puente, a painter and great friend of Paternosto's, had invited him to join Grupo Sí, which adhered to the poetics of Informalism. The influence of Antoni Tàpies' work could be noted in his work from that time when he exhibited with the group at the Museo de Bellas Artes in La Plata, and later, in Buenos Aires; both shows were in 1961. The following year, however, Paternosto introduced signs from indigenous cultures from northwest Argentina that he had studied in his city's Museo de Ciencias Naturales. Deconstructing Tàpies' Informalism, he focused his gaze on those who had influenced him, Joan Miró and Paul Klee.¹⁸

For a brief period, then, Paternosto's work combined thick material with sgraffito on top and concise, symbolic drawing related to representations found in Andean cultures' objects.

In 1963, he took up geometry again, inspired by the colorful bands with which Klee had structured both figurative and abstract works while teaching in the textile workshop at the Bauhaus. Years later, Paternosto reflected that these very bands were, in fact, what had accompanied him throughout his entire career, right up to the present.

"For us, Paternosto and Puente are the ones who return to geometric abstraction on different bases", wrote Aldo Pellegrini in the introduction to the artists' joint exhibition at Galería Lirolay in Buenos Aires in 1964. These bases differed from those of Concrete Art; as opposed to its geometric rigor, these artists are the first to make "the particular sensitivity of the trace of the creator" evident, in paintings made free-hand. The most important thing that Pellegrini noticed, however—because it is what signaled the advent of something new—is that color was taking priority over form, and that the composition was practically non-existent. These were precisely the characteristics of the new painting from the US that had recently been seen in the galleries of the Instituto Torcuato Di Tella (ITDT); painting that moved away from the French tradition that Argentinean art had followed throughout its history. Paternosto recalls the Josef Albers exhibition in particular and the *Homage to the Square* series from the same year, 1964, seen in the ITDT's spaces. What was defined as *post-painterly abstraction*,¹⁹ exemplified in works by Morris Louis, Kenneth Noland or Barnett Newman, was undoubtedly presenting new options to Informalism, optical geometry and Kinetic Art.

Accordingly, Paternosto's works shown at Lirolay were collages, utilizing strips of metalized paper to give the oil paint greater luminosity. The brushstroke, the "subjective trace" rapidly dissipated, and in 1965, the color in his paintings adopted a poetics related to *hard-edge*²⁰ geometry. Naturally, this design would lead him to the "structured" or *shaped canvas*.

At that time, the artist pointed out: "Only the deliberate and systematic use of color's objective factors, free of all subjective contamination, is an adequate point of departure in order to reach the levels of chromatic intensity and dynamism that my experience aims to achieve."²¹ Jorge Romero Brest very precisely pointed out that this chromatic dynamism, obtained

by a "color field" juxtaposed to another complementary or contrasting color, "inverted the painted image's constituent terms: line, plane and subordinate space".²² The notion of "field", derived from Physics, was useful for explaining that property of color that gives it equal intensity across the entire surface when deployed on a flat plane.

Works like *Climax III* (1965), now in the Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti collection, and *Sin título* (Untitled, 1965-1966) employ bands of color in curving rhythms that are cut off by the frame and seem to extend beyond the limits of the canvas. The following year, Paternosto is already working with structured canvases. From easel painting he went on to work on a group of object-paintings that make up a *structure*, that is to say they present forms that although autonomous, are solidary and participate jointly in an image.

In another of his joint exhibitions with Puente at Bonino, Paternosto's paintings were presented as being between "painting and object". They were canvases on stretcher frames (diptychs in general) in shapes that broke away from the traditional window format, painted directly on the raw, unprepared canvas.

Invited to the 1966 Premio Nacional Di Tella, Paternosto articulated his ideas on painting in the catalog. On that occasion, he spoke about the abolition of the orthogonal stretcher, to be substituted by symmetrical or asymmetrical irregular structures, with color applied either in accordance with the support's forms or independently. The artist pointed out that both strategies generate "tension" between color and the structure that sustains it. Far from "colorist painters" with subtleties like scales of luminosity value and tonal symbolism, it is color itself that generates its own space. Paternosto explained that his interest was in "magnifying the physical reality of my works (colored quasi-things)".²³ Here, then, a poetics in which the nature of painting as object is highlighted is born.

In his emphasis of painting's quality as a *thing*, Heidegger's analysis from *The Origin of the Work of Art* reverberates; Paternosto had read it along with other members of Grupo Sí. "All works have this thingly character" Heidegger had stated; "The thingly element is so irremovably present in the artwork that we are compelled rather to say conversely that the architectural work is in stone, the carving is in wood, the *painting in color*, the linguistic work in speech, the musical composition in sound".²⁴

For the philosopher, the full and immediate reality of a work is its thingness, which it shows and "what it appears to us". Paternosto was aiming toward this aspect of the importance of the work's state of being; toward an art "devoid of psychologism", as critic and poet Saúl Yurkovich would have qualified it.²⁵

In 1967, Romero Brest organized the *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico visual en nuestros días* (Beyond Geometry. Extension of Visual Art Language in Our Time) exhibition at the ITDT, a survey of the movement's current trends. That same year, for the *Experiencias 67* (Experiences 67) show, the critic established a category of the same name with the intention of including different poetics that were sharing the same technological aesthetics as post-Concrete abstraction and Conceptual Art. Both Kinetic art and the "primary structures" fell into this denomination (experiences), for sharing the experience-based model proposed by the phenomenology of perception.²⁶ Paternosto's object-paintings therefore did not represent a place in space,

but effectively occupied space instead, leading viewers to the realm of a bodily experience. Along the path of abolishing illusionism and allegory, Paternosto continued in the footsteps of concrete artists from the '40s, who promoted the "physics of beauty", "the joy of invention" and the elimination of "nefarious existentialist or romantic motifs".²⁷

We work with volumetric or flat, simple, concise, ample, categorical forms. The pigmentation applied to that form, either integrally or with opposing or similar tones, originates the "activation" of the planes or volumes [...]. Painting with flat, homogeneous color fundamentally signifies the decisive abandon of all illusionist tradition [...] The operative method is born out of an empirical approximation to geometry [...] we understand these objects to be self sufficient. We do not claim any complementary intellectual interpretation, since they are of a visual nature, or better yet, products of creative vision. They are completely "revealed" then, to the eye, with no residue of any kind.²⁸

With this manifesto, Paternosto and colleagues from La Plata and Buenos Aires participated together in *Visión elemental* (Elementary Vision), an exhibition organized by the Museo Nacional de Bellas Artes which fully established the consagration of primary structures.

Architect and Director of the Museum Samuel Oliver pointed out that these essential, primary forms were linked to architecture; they were "inhabitable forms". In the process of deconstructing traditional disciplines, painting, sculpture and objects converged in the concept of *ambientación* (environment art), a new practice that permeated the interests of almost every tendency at the time.²⁹

These "inhabitable forms" were, then, a convergence between new forms that occupied, projected onto and found support in the preexisting forms of architecture. Oliver stressed that "sentiment and natural forms are excluded". In this sense, the forms are geometric volumes or sections of them in an "empirical geometry", as the artists noted, since they depend on the space of the room in which they are acting. As opposed to traditional sculpture, which starts off with a material that it then modifies (modelled, sculpted or assembled), primary structures intervene in architectural space. They are part of the process of abandoning geometry of "good forms", as the modern movements with roots in the Bauhaus had promoted, in order to advance toward a relational notion of sculpture.³⁰

Paternosto showed two hard-edge object-paintings and produced a site-specific installation, in other words, a structure whose form resulted from the combination of a plan the artist established before hand and the (empirical) conditions of the space in which it was carried out.

While information on tendencies from the United States did reach a cosmopolitan Buenos Aires—the role that the Lincoln Library and that of the Di Tella played is well known, in addition to visiting critics and cases of artists traveling—primary structures seem to have been more closely tied to Argentina's geometric art developments than a local response to Minimalism.³¹ Principles related to serialization or industrial production are scarcely present in the works in *Visión elemental*, which have more to do with experimentation on an unprecedented large scale, and being the products of "creative vision".

NEW YORK, THE CONTEMPORARY ART ISLAND

In 1966, the process of cultural freedom that had begun thanks to the economic bonanza of the early years of a developmentalist program, among other factors, was interrupted by the military coup carried out by General Juan Carlos Onganía. Crisis in the program that led to the coup and the civil and political censorship that ensued generated an atmosphere that was far from stimulating, and worsening violence followed soon after. This scenario expelled many young people with a commitment to avant garde ideas, which became impracticable in such a context.

Before settling in New York permanently, Paternosto had traveled there in 1967 to explore the art scene and visit museums and galleries. Toward the end of that year, he moved to the Big Apple and quickly began to show works like the ones he had produced in Buenos Aires.

"Painting seems to be currently limited to a tired topographical 'indicating' of the frontal plane, which no longer offers significant possibilities for new marks. This is why I think that the iconoclastic act of cleaning off the front surface entirely is valid."³²

It is in 1969 when his reflections on easel painting lead him to propose "oblique vision". By reversing the hierarchy between painting's elements, interest is then concentrated on the edge, on the sides, and this produces a reading which, like that of language, requires a sequence.

In an operation of disassembly taken in a similar direction at the same time in France, following May of '68, artists in a movement called Support-Surface "proposed to dismantle all inherited structures along with their underlying ideologies".³³ They worked with monochrome painting, raw canvas off the stretcher or stretcher frames without canvas and monotone geometric schemes, in pursuit of pictorial elements' nakedness.³⁴

In spite of his synchronicity with the era, Paternosto's work was far from distancing itself from the "structure" that is art history; it adopted it instead, in a critical manner, in order to literally find the interstices where a new tradition might be established. In Buenos Aires, with his "sculptural shaped paintings"³⁵ as a starting point, he had converted the artwork, and more evidently painting, into an object. At the same time, painting was also his "object" in a process of deconstruction that would lead him to eliminate the figures from the frontal plane of representation. "Oblique vision", as he denominated his strategy of painting the edges of the stretcher frame, obliging viewers to move in order to perceive the image completely, was—as we pointed out at the beginning—a phenomenological approach to producing work, involving body and mind. It is precisely the word 'work' that is at play in this strategy, given that from a traditional point of view, the work was the front, while the edges were "the rest", "ornament" or the "parergon".³⁶

Derrida writes: "A parergon comes against, beside, and in addition to the ergon, the work done (*fait*), the fact (*le fait*), the work, but it does not fall to one side, it touches and cooperates within the operation, from a certain outside. Neither simply outside nor simply inside. Like an accessory that one is obliged to welcome on the border, on board (*au bord, à bord*). It is first of all the on (the) bo(a)rd(er) (*Il est d'abord l'à bord*)".³⁷

Painting frames are *parerga*, as are ornaments in architecture and the author's signature on the canvas, but it is pertinent to pose the same question that the philosopher

Derrida asks himself: Where does the painting take place? Does it take place? Where does it begin? Where does it end?

Paternosto seemed to be "on board" with these speculations, since they imply the search to define what really distinguishes easel painting and how it might be seen from a contemporary standpoint. In painting, as a discipline that has been extremely codified since time immemorial in Western culture, experimentation could not overlook its materiality, nor how it responds to signification.

For our artist, then, the edges of the painting, like the gutters³⁸ of a book, the site of countless and precious instances of *marginalia*, would be, to paraphrase Derrida, "an outside that is required by the inside to constitute it as inside".³⁹ These unprecedented and unsettling works of "oblique vision" met with different interpretations. Martín-Crosa saw in them a way "to stop making paintings", insofar as painting is understood as a "surface covered with color". In his view, what Paternosto proposes is an "enigmatic object with which a different relationship must be established if one hopes to penetrate its secrets". These secrets no longer depend on the interpretation of figures, but on the object-painting's "behavior as sign".⁴⁰ In this way, aside from the theoretical framework utilized, semiotics or art theory informed by history, the leading role that the edges—the *parerga*—play to identify painting by the specificity of its culturally assigned artifact as part of an operation to reverse hierarchies is made evident. They must undoubtedly be counted on for a new appreciation of their meaning.

During the '60s, Paternosto was already composing his shaped canvases with two or more separate parts, which were "unified" upon being hung on the wall. "I had started a modality that I would return to over the years, by way of which the work acquired its entity once installed,⁴¹ like the 'multi-panel pieces I made from the early seventies until now'. These works represent a more decisive affirmation regarding the "object quality" of painting, its "objecthood" and "thingness".⁴²

Deep stretcher frames, paint applied directly onto raw canvas and empty spaces of wall that function alternatively as the composition's background or figures are factors that hang in the balance leaning toward painting's nature as object, the first characteristic with which Heidegger distinguishes all artworks.

If we think, as Derrida does, that the *parergon* can "augment the pleasure of taste" and contribute to the aesthetic if it does so from a "beautiful form", we will see that these marginal inscriptions (small interrupted planes, lines or orthogonal geometric forms) are neither the details nor ornaments of a higher theme, the white plane of the canvas front. They are rhythms, melodies of color that appeal to us like the forms of architecture. The title is another *parergon* in the certainly reductive field of these monochrome pieces, and it adds an extra allegory for interpreting from the outside in. *Who was Who in Last Night's Dream, Tlön or Uqbar* are literary references with which the artist himself, acting from outside with his tastes and preferences, stamps meaning upon them.⁴³

From his permanent residence in New York, Paternosto becomes interested in non-Western cultures, frequenting museums, collections and intellectuals such as Lucy Lippard, with whom he shares these interests.

Like many artists of his time, he was gradually unraveling painting, subjecting each of its parts to analysis. His truly original option, however, was in not negating it; although

he was "dismantling it", he did not *dematerialize it*, as had been the case in Conceptual Art. Taking painting to the limit or sustaining these limits in other traditions was the intellectual operation that would allow him to give his "empirical geometry" an additional twist.

Paternosto pointed out that "[...] after my long involvement with non-European arts, I have become keenly aware of the meaning of emptiness-as fullness, a known trope of Oriental thought".⁴⁴ He is referring to the "oblique vision" monochromes, but also to the extremely subtle paintings in earthy ochre tones that play with the void, inspired by Andean cultures.

In the mid-'70s, he accordingly proposed a new inversion of hierarchies when his investigations led him to postulate the value that was being negated to Andean geometry.

"Today I am fully convinced that the geometric abstraction developed in the West is a late appearance in the context of global art history. What follows appears ever so simple to state, yet it collides with centuries of cultural conditioning to see the arts in a dichotomic or hierarchical way: art/ decoration or art/ ornament." With his years of experience studying Inca Culture, Paternosto stated:

I realized that what we refer to as "ornament" in these cultures—a treatment of material shapes as objects we then consider "crafts"—was, precisely the central art forms. (...) And if we accept in a generic sense art is any manipulation of materials with an expressive or symbolic purpose, we have before our eyes a broad spectrum of artistic practices so far overshadowed by the (hierarchical) Eurocentric conception of the arts.⁴⁵

It is therefore clear that a culture's thinking is established by hierarchies, which in turn determines its social and art systems. In these hegemonic hierarchies, notions such as "ornament" or "accessory"—Derrida's *parerga*—leave what is part of the system for others outside of it.

ABSTRACTION AND IDENTITY POLITICS DURING THE '80S

Toward the end of the '70s, Paternosto traveled to Peru and Bolivia to see monuments pertaining to Andean cultures. He was amazed by the stone on stone architecture in Cuzco, where each piece was carved *ad hoc*, as if part of a puzzle, to fit into a unique space. The artist reflected that in the strictest sense, each ashlar is a sculpture. Accordingly, true Inca sculpture was always right there, in the walls, in the intihuatanas⁴⁶ elaborated in the mountains and in non-figurative sculptures at other sites.

From a very young age, theory had been one of his artistic activities, but at the end of the '70s, Paternosto fully immersed himself in studying the origins of geometric abstraction in South America.

"To be a native of Argentina in New York, an intellectual visionary caught between two cultures, an abstract artist painfully aware of the void that art has become in Western society; these are the tensions on which his painting, paradoxically, seem to thrive. They are at once supremely modern and permeated with the past. Their subject is perhaps what we have forgotten about art."⁴⁷ This is how his friend and research colleague Lucy Lippard characterized Paternosto's

new work in tenuous hues close to monochrome and images that he explained as allusions to an "abstraction of memory".

Also reductive in terms of their composition, these paintings, titled *Sur (South)*, *Aymoray*, *Inti* or *Trilce*,⁴⁸ vibrate from surfaces colored in gestural strokes. A dorsal spine or vertical axis divides the planes in half; it may have to do with the crevices between the stones in ancient walls or be an allusion to the principle of complementary opposites in the Inca cosmopolitanism.

In 1989, the studies of Inca stone work he had gathered over the course of years were published with the title *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (later published in English as *The Stone and the Thread*). The book recovers Inca art's non-figurative forms by giving them back the symbolic and aesthetic meanings that had previously been bypassed.

Paternosto's work and research were thus inserted into the midst of discourse on multiculturalism in the United States during the late '80s. Exhibitions like *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, organized by three New York museums from different neighborhoods and communities attested to Paternosto's labor in reinstalling indigenous geometric abstraction in its context to give it back a meaning of contemporaneity.

The exhibition included artists active during that decade who represented New York's broad, cosmopolitan spectrum including Hispanics, Native Americans, Asians and African Americans, positioned in a politically contra-hegemonic place. The curator commented: "This is not a patronizing exhibit of the art of 'exotica' put together by the philanthropic goodwill and high-art-world curiosity of a few white curators. It is an exhibit attempting to construct a multivocal art world. It begins to suggest that the notion of a 'center' and a 'margins' is anachronistic, and that maintaining such a model represents a desire to wield exclusive power and control".⁴⁹ Paternosto shared these concepts from the perspective of the works on view in the show as well as in his investigations.

On the other hand, in Austin, Texas, a show was being prepared that would be exemplary in terms of the way that historical and poetics genealogies would be traced in the expanding field of Latin American Art in the United States. *La Escuela del Sur: el taller de Torres-García y su legado* (The School of the South: The Torres-García Studio and Its Legacy), curated by Mari Carmen Ramírez and Cecilia de Torres, was a comprehensive effort to study Latin American Art's specificity and its internal and external contacts throughout the 20th century.⁵⁰ Paternosto's words and work had a privileged place in the exhibition and the book that accompanied it. He and Alejandro Puente, his old artist friend from La Plata, were both seen as fundamental columns in the contemporary dissemination of Joaquín Torres-García's Americanist ideas and projects.⁵¹ On the basis of the Uruguayan master and the studio he established upon his return from Europe, the curators traced the parallel lines of other artists from the Rio de la Plata area through Concrete Art, Madí and later geometric movements to converge in the Torres-García tradition in the '70s. This tradition had already been described as "continental sensitive geometry" by Brazilian critic Roberto Pontual⁵² in 1978, taking up the category that Pellegrini had used to refer to Paternosto and Puente in 1964.⁵³

While all this was happening in the United States, where Paternosto had been living since 1967, very well installed as a New York and international artist, Argentina was immersed in the complex process of returning to democracy. After seven long years of dictatorship,⁵⁴ an ethical and aesthetic appropriation of pre-Columbian art was bringing together several generations of artists. Simultaneously with what was taking place in the realm of international expressionist tendencies but apart from it, other artists

were concentrating instead on searching for an identity linked to the region. The members of the so-called "Rio de la Plata Constructivism School" focused their attention on the indigenous art of the Americas, far removed from any anxiety to imitate mainstream tendencies.⁵⁵

The conceptual appropriation of regional traditions carried out by Paternosto and Puente was very productive for the art scene in Argentina, which as a nation, was in need of recovering social and artistic ties, as we mentioned previously. For Paternosto, the "innate and autonomous" abstraction of Indo-American Art could be explained on the basis of the culture's material conditions, given that these are what generate forms' symbolic concepts. One example of this is textile work, which was of supreme importance in the Andean world, functioning as clothing, ritual object and currency; it became a language carrying essential content early on. Paternosto proposes that the planimetry of textile forms comes from the orthogonal spatial structure inherent to weaving's warp and woof, and transferred from there to other forms of figurative representation such as pottery. During the post-dictatorship in Argentina, years of reconstruction, allowing one's self to look to indigenous culture made it possible to establish connections with the past and re-signify them for the present. The enigmatic symbolism in these images was not a limitation for these artists; on the contrary, they adopted it as if in some way, it meant confronting the primitive role of interpreter, or shaman.⁵⁶ In her book *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Lippard points out how the return to prehistory is not merely an appropriation, but an ethical intention to recover the collective and to undo the notion of "art for art's sake" imposed by modernity.

Called the "art of resistance" by some critics in the face of the unstoppable advance of neo-liberal values and the art market, what the Argentinean artists proposed was the search for a regional identity. It was a "return to painting", to hand-crafting and to objects following the boom of conceptual movements. As Viviana Usabiaga sustained: it was "a political commitment that left no room for the irony that was present in other productions [she refers to the local versions of the Trans Avant Garde]. The type of aesthetic propositions they were vindicating corresponded somehow to a modern utopian project, that is, in opposition to the postmodern discourse that proclaimed the end of utopias".⁵⁷

Always maintaining a presence in Buenos Aires, Paternosto exhibited his works related to Inca art on various occasions. A preview of his book *Piedra abstracta* was published in *Artinf* magazine, preceded by a few words by its Director, Silvia de Ambrosini, which left no doubt regarding the high esteem with which the artist's work was held in Argentina: "In the face of today's society's technological opulence and the visual noise from communications media, artist César Paternosto appeals to the humility of the paintbrush and to the delineating geometry of the territory of the spirit".⁵⁸

Once in the new century, Paternosto returned to painting in a square format and started a brief and fruitful period of sculpture. In parallel to his art production, he also published books and curated exhibitions of Andean Art. Imperial red takes over the canvases in his paintings. The monochromatic fields allude to the color of the *inca*,⁵⁹ and the lines, to architectural floor plans and porticos. The *Marginalidad y desplazamientos* (Marginality and Displacements) series returns to pick up the suggestion and precision of geometry in images now in a mature phase. To date Paternosto has not stopped his research. From his geometric imaginary, nourished by diverse repertoires and his methodology of variations based on a reduced group of elements in space organized in series, new proposals continue to be born.

EPILOGUE: A MONDRIAN FOR KANDINSKY

"A terrifying abyss of all kind of questions, a wealth of responsibilities stretched before me. And most important of all: What was to replace the missing object?"⁶⁰

Kandinsky's existential question, which Paternosto relays to us in his exhibition-essay *La pintura como objeto* (Painting as Object. The lateral Expansion) loses its anguished content when the artist rapidly responds to it. "Painting itself will be the object", Paternosto reassures the father of abstraction in Western art.

With his concept of empirical geometry, coined in the '60s, Paternosto takes an exhibition space, a white cube, and raises planes, some that intercept one another and others that unite squarely with the wall. Of different heights, they generate rhythms and spatial syncopations. There is color: black, yellow, red and white. There are angles, all orthogonal... it is a three-dimensional Mondrian. It is a Mondrian-object, a site-specific installation that restitutes the object that Kandinsky "missed" in the process of abstraction. In playing with art history, Paternosto also plays with its institution, the museum. It is the physical and symbolic space where art takes place.

Paternosto states, "My painting has always had architectural virtuality." It is true; the structured stretchers, with or without inner orifices, sit comfortably on the wall, which is simultaneously figure and background. The primary structures emerged from relationships between one geometric body and the space that contains it. The "oblique vision" are polyptychs could not have existed without the wall that sustains them and generates the movement of the spectator, through which they are made complete.

Deconstrucción pictórica (Pictorial Deconstruction), the site-specific installation that he presents today, seems to be the consummation of the object-painting Paternosto has been working with since the very beginning. Like the work by Mondrian that inspired his "oblique vision" series, the center has been emptied. This center may well be a symbol of the privileged site from which human beings might observe

what they have created for themselves. This is not, however, the deconstruction of one of his paintings from the "oblique vision" series. We must consider that it is one of his most recent paintings, the square formats from the *Marginalidad y desplazamientos* (Marginality and Displacements) series, where the planes are effectively displaced in search of three-dimensionality: they are raised, rotated and relocated. Each view of the installation proposes a sub-painting, where as many different ones are possible as there are paths the viewer might take moving through it, accumulating them in his or her mind.

All site-specific works propose an experience. In other words, they lead to a topographic exploration that reconfigures the stroll of the *flâneur* in perceptual and conceptual terms.⁶¹ To move through a Mondrian is to live the experience of modernity with its desire for order, clarity and future. These are all desires that can only be fulfilled today in the encapsulated, highly ritualized space of the museum. But what is it that we ritualize when we walk through this installation? We ritualize the memory of geometric art's history in a place of memory, the museum. We ritualize, that is to say we carry out the act, of the modern myth of the union of life and art. It is a rite that restitutes aesthetic experience as a horizon of possibilities in the everyday life of human beings.

With *Deconstrucción pictórica*, Paternosto reverts hierarchies so that it is the viewer, by way of his or her participation, rather than the artist who completes the unsuspected intricacies of time-space, just as it is offered to the senses.

As opposed to the "spectacles" that abound in contemporary art installations, Paternosto chooses to continue to explore painting: "From my point of view, painting is like non-verbal thinking of some kind, a silent, symbolic thinking, one of resistance. This is the challenge that, like someone 'in costume with no Carnival'—to put it in the words of our brilliant Discépolo⁶²—we nevertheless continue to choose".⁶³

* Art Historian specialized in Modern and Contemporary Argentinean Art.

ENDNOTES

the Asociación Arte Concreto-Invención group, the Madí movement and Perceptismo.

3 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (La pensée sauvage or The Savage Mind), Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 1962.

4 César Paternosto, Notes..., op. cit., s. p.

2 There were diverse expressions of Concrete Art on both shores of the Río de la Plata River (focused in but not limited to Buenos Aires and Montevideo) during the '40s: Arturo magazine, the works and teaching of Joaquín Torres García,

for the representation of space through a conceptual, rather than phenomenological convention of human sight.

6 César Paternosto, Notes..., op. cit., s. p.

7 David Lamelas: *A New Refutation of Time*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1997, p. 38.

8 In the context of English criticism, Victor Burgin, proposed with his "relational aesthetics" that objects could function as "generators" of a space that is partly real, exterior space and partly

psychological, interior space, coinciding with Lamelas. Victor Burgin, *Situational Aesthetic*, New York, Studio International, vol. 178, nº 915, October 1969.

9 Held at the Kunsthalle in Bern, curated by Harald Szeemann.

10 La Plata and also Rosario had their own avant garde artists, in close contact with those from the Río de la Plata area, and they exhibited together in galleries in Buenos Aires and at the Di Tella.

11 Note how he might have referred to this place as "the center

of the composition". By referring to it as the "pictorial space" or the surface of the canvas", he is emphasizing its nature as an object and his understanding of painting, as "visual structure".

12 César Paternosto, Notes..., op. cit. The emphasis is ours.

13 Paternosto currently prefers to refer to it as "eccentric vision".

14 We will elaborate further on this concept on the pages to follow.

15 César Paternosto, *High Times, Hard Times: New York Paintings, 1967-1975*, Greensboro, North Carolina, ICI [Independent Curators International], Weatherspoon Art Museum, 2006.

16 Aldo Pellegrini, *Nueva Geometría: Paternosto-Puente* [exh. cat.], Buenos Aires, Galería Lirolay, 1964. See María José Herrera, "Alejandro Puente: geometría sensible", in *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las artes*, Buenos Aires, CAIA/Ed. Contrapunto, 1990.

17 Cristina Rossi, *Grupo Sí, el informalismo platense en los '60* [exh. cat.], Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001, s. p.

18 Many years later, Paternosto investigates the influence of non-European geometries on the work of Klee and on Josef and Anni Albers in the '40s. See César Paternosto, *North and South Connected: An abstraction of the Americas* [exh. cat.], New York, Cecilia de Torres Ltd, 1998.

In 2001, an expanded version of this show, *Abstraction: the Amerindian Paradigm*, was curated by Paternosto for the Palais des Beaux-Arts in Brussels, and it later traveled to the IVAM in Valencia.

19 Term coined by US critic Clement Greenberg.

20 During this same timeframe, María Martorell (Salta, 1909-2010) went from Concrete Art to hard-edge geometry which, due

to her interest in movement, was assimilated by the generative art movement proposed by Eduardo McEntyre and Miguel Ángel Vidal in 1960, at the Galería Peuser in Buenos Aires.

21 César Paternosto, in *Premio Nacional Di Tella* [exh. cat.], Buenos Aires, 1966, p. 32.

22 In these comments, Romero Brest refers to Paternosto and Puente's work, given that they are both using similar devices. Catalog for the exhibition held at Galería Bonino in Buenos Aires in 1966.

23 César Paternosto, in *Premio Nacional Di Tella* [exh. cat.], Buenos Aires, 1966, p. 32.

24 Martin Heidegger, *Arte y Poesía* (includes, in Spanish, the essay *Der Ursprung des Kunstwerkes* (The Origin of the Work of Art)), Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 40. The emphasis is ours.

25 Quoted by Paternosto in the aforementioned text, note 22.

26 In 1966, Kynaston McShine curated the exhibition *Primary Structures* at the Jewish Museum. In 1967, critic Jorge Glusberg held an Argentinean homage with *Estructuras primarias II*, held at the Sociedad Hebraica Argentina (SHA) in Buenos Aires during September and October. The artists participating were Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, David Lamelas, César Ambrosini, Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Oscar Palacio and Gabriel Messil, among others.

27 *Manifiesto Invencionista, Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires [exh. cat.], Buenos Aires, Galería Peuser, 1946.

28 César Ambrosini, Gabriel Messil, César Paternosto, Alejandro Puente, Dalmiro Sirabo, Juan Antonio Sitro and Enrique Torroja, "La visión elemental: las formas no ilusionistas" (Elemental

Vision: Non-illusionist Forms), in *Visión elemental* [exh. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, September 26 to October 17, 1967.

Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi and Claude Viallat participated in the exhibition.

34 "The object of painting is painting itself and the paintings exhibited are there to benefit only the works themselves. They do not appeal to some 'other place' (the artist's personality, biography, or art history, for example). They offer no escape, given that the surface prohibits viewers' mental projections or daydreaming, due to the rupture of form and color that operate on it. Painting is a fact in and of itself and it is on its own terrain that its issues should be articulated. It is not a matter of returning to fundamental sources, nor a search for original purity, but rather a scenario simply presented, devoid of the pictorial elements that constitute the pictorial deed. This derives in the neutrality of the works presented, and their lack of lyricism and expressive depth." Statement by the artists in the catalog for the exhibition *La peinture en question*, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre, 1969.

35 This is how Edward Sullivan defined them in conversation with Paternosto, in 2012. See Edward Sullivan, "Conversation between Edward Sullivan and César Paternosto", in *César Paternosto. Painting as Object: the Lateral Expansion. New Works*, New York, Cecilia de Torres Ltd, 2012, p. 36.

36 I am following the analysis of Kant's concept of *parergon* that Jacques Derrida presented in his 1978 essay *La Vérité en peinture* (The Truth in Painting) to interpret Paternosto's theory of "oblique vision". *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

37 Op. cit., p. 65.

38 The term *gutter* (margin, but also canal) describes this form of marginal notation quite precisely, where words "drain" toward the book's dorsal spine.

39 *Op. cit.*, p. 74.

40 Ricardo Martín-Crosa, "La pintura de César Paternosto", in *César Paternosto. Paintings 1969-1980*, New York, Center for Inter-American Relations, 1981, p. 16.

41 Paternosto affirms: A configuration that we would call "wall installation" today, given that the parts no longer have meaning on their own accord.

42 Edward Sullivan, *op. cit.*, p. 38.

43 The title as *parergon* has an extensive history, going back to the avant garde movements of the early 20th century, and in particular, with Marcel Duchamp and his fondness for naming works.

44 Idem, p. 41.

45 Idem, p. 43.

46 Religious monuments at Machu Picchu related to sun worship, consisting of a sculpture made of one solid piece of granite carved in different levels.

47 Lucy Lippard, "The abstraction of memory", in *César Paternosto. Paintings 1969-1980*, *op. cit.*, p. 14.

48 Translator's note: *Aymoray* and *Inti* come from Quechua; *Trilce* is a linguistic subversion by Peruvian writer César Vallejo, the title of a well-known collection of his poems.

49 Eunice Lipton, "Here, Today, Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling". The exhibition was organized by the Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art and the Studio Museum in Harlem and it took place in these three venues at the same time, between May and August of 1990. An important number of Latin American artists participated, including the Argentineans residing in New York, Leandro Katz, Liliana Porter and Jaime Davidovich.

50 Inaugurated at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid in 1991 to later itinerate to other venues, it was among the exhibitions held in homage to the five hundred years since the first meeting between Europe and the Americas.

41 Paternosto affirms: A configuration that we would call "wall installation" today, given that the parts no longer have meaning on their own accord.

42 Edward Sullivan, *op. cit.*, p. 38.

43 The title as *parergon* has an extensive history, going back to the avant garde movements of the early 20th century, and in particular, with Marcel Duchamp and his fondness for naming works.

44 Idem, p. 41.

45 Idem, p. 43.

46 Religious monuments at Machu Picchu related to sun worship, consisting of a sculpture made of one solid piece of granite carved in different levels.

47 Lucy Lippard, "The abstraction of memory", in *César Paternosto. Paintings 1969-1980*, *op. cit.*, p. 14.

48 Translator's note: *Aymoray* and *Inti* come from Quechua; *Trilce* is a linguistic subversion by Peruvian writer César Vallejo, the title of a well-known collection of his poems.

49 Eunice Lipton, "Here, Today, Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling". The exhibition was organized by the Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art and the Studio Museum in Harlem and it took place in these three venues at the same time, between May and August of 1990. An important number of Latin American artists participated, including the Argentineans residing in New York, Leandro Katz, Liliana Porter and Jaime Davidovich.

56 During the late '80s, exhibitions like *Primitivism*, organized by the MoMA in New York, or *Les magiciens de la terre* (Magicians of the Earth), held at the Centre Pompidou in Paris, exemplified the interest that existed on an international level in ethnography in contemporary art.

51 Torres-García proposes linguistic renovation on a par with ideological [renovation], founded on the ascent of abstraction as the original language of cultures in the Americas. Anthropology indicated the conceptual nature of the abstraction in so-called 'primitive art' to him." In pre-Columbian art, the concept of the object that predominated was foreign to that of Western mimesis and yet embodied complex mental and symbolic content that went beyond the merely visual. The ritual origin of artistic expression is the profound structure that enabled Torres-García to conceive of a "universal semantics of signs".

58 César Paternosto, "Escultura lírica inca", *Artinf*, Buenos Aires, Year 5, May 1981, pp. 15-17.

59 The *inca* was the only one who could use the *quantuta* (Cantua buxifolia, red flowers that have been cultivated since pre-Colombian times and Peru's national flower) in ceremonies.

60 Cited by César Paternosto in *Painting as Object*, *op. cit.*, p. 47.

61 *Flanéur* is the name that Charles Baudelaire gave to a person who strolls in no particular direction, enjoying the energy of city streets, a custom pertaining to middle class modern life. We can consider that in spite of the different dynamics and expectations generated by walking through a museum, a visitor can nevertheless find a moment of introspection, amazement and delight in their wandering capable of modifying their experience.

54 While the dictatorship extended from 1976 to 1983, violence and authoritarianism had coexisted with periods that were technically democratic since 1973.

55 This tendency included the work of artists like Marcelo Bonevardi, Adolfo Nigro, Hernán Domínguez and a younger generation represented by Elizabeth Aro, Alejandro Corujeira, María Causa and César Belcic, among others.

62 Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 1901-1951) was an Argentinean composer, musician, playwright and filmmaker. His poetry and tango lyrics always show a sharp, caustic and intelligent vision of society in his day.

63 Fabián Soberón, "Entrevista a César Paternosto", *La Gaceta*, Tucumán, supplement in "La Gaceta Literaria", February 17, 2013, p. 4.

Early in 1969, I decided that I was going to leave the frontal surface of the painting blank, using only the sides of the stretchers to paint on. I was breaking away from what I felt painting had become by then: an altogether tired, formalist marking of the frontal plane which no longer appeared to offer significant new options. This iconoclastic act of wiping the frontal plane clean came up in the midst of the prevailing reductivist climate brought on by Minimalist sculptors. Nevertheless, it involved a dialectical rejection of their ideology, namely that "sculpture out-powers painting", for I was proposing a (critical) return to that exclusively Western cultural artifact, the easel painting.

By shifting the accent of the painted surface to the sides offered by the stretcher, I was radically questioning the frontal reading as the traditional—or ancestral—way of experiencing painting. From this point of view, the constituents of the visual structure, the "image" of the painting, are in a sense hidden. They have to be found through an oblique, or lateral, or peripatetic approach to both sides, successively. The black frontal plane imposes a slow scanning that delays the viewer from apprehending the entity as a whole.

This "oblique" or "lateral" vision offers the first opportunity ever to experience painting in a sequence: image—void—image. The visual entity finally emerges from that sequence, for the image as a whole must be mentally reconstructed—when you have seen one side, you have to bear in mind the other one, which is not actually before your eyes—in order to apprehend the entire painting.

"Oblique" refers both to the action of the viewer walking around the piece in search of the painted surface and to the way in which the frontal surface is, on the one hand, de-valued, but also elliptically alluded to, establishing a dialectical tension of sorts between the empty surface and the painted side.

By the late '70s, my work had been fertilized by my encounter with the alterity of non-Western cultural horizons, from which I learned that what we call "geometric abstraction" has been for millennia—or, in some cases, still is—a repertoire of forms *full of language*. And that, more often than not, these forms have been conceived in the textile matrix.

I also learned the meaning of the emptiness that becomes fullness—not an uncommon trope of Oriental thought. In this sense, I would understand much later that those voided fronts of my canvases were filled with allusions to what was missing.

Or, from another point of view, the frontal reading was not altogether eliminated: I understood that just by having covered the front surface of the canvas in white, I was in fact painting the flattest all possible works: the image of the canvas itself. Which, in turn, led to the perception of the grid—the textile or archaic grid, as well as the modernist one—as the zero degree of abstraction.

César Paternosto

This text was written for the catalog for the *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975* exhibition, held in 2006.

In May of 2002 I began to work on sketches for the series I called *Marginalidad y desplazamientos* (Marginality and Displacements): black bands made on a white background, which were my first works in this restricted gamma. The bands stick to the perimeter of the canvas, occasionally splitting up to reappear on the side of the canvas. This is, as will be observed, a way of coming to a synthesis of my old aspiration that the canvas be read in its *integrity as object*. Forty years ago (1969), when the front of the canvas surface was emptied, it obliged viewers to look for "what was painted" only on the edges. Today, there is a frontal image, but the viewer who overcomes the conventional habit of looking at the painting head on is rewarded, because there is "more" to be obtained: that which is painted on the edges expands the image and completes it.

I soon added red bands to the original black on white scheme. While there was an immediate superficial reference to Mondrian, or perhaps better yet, to Malevich, I perceived that in this choice of colors there was some latent element that I was unable to discern all that well.

Reading John Gage—*Color and Meaning: Art, Science and Symbolism*, from 1999—I found a very astute observation: "Red, yellow and blue are not, of course the only 'primary' triad, or even the most privileged one. The much older and universal set, black, white and red, has recently come into prominence again in anthropological studies of language, chiefly in connection with evolution of non-European cultures, where the earliest color-categories were those of light and dark, followed almost universally by a term for 'red'." This specification of the semantic meaning held by the triad of white, black and red in cultural contexts foreign to our own tradition thus came to elucidate the indefinable resonance that these works possessed, yet had escaped me until then. And this came to demonstrate to me once again how, although in an unconscious or instinctive manner, abstract practice leads to an encounter with the *other*.

Pliny (*Natural History*) sustained that the palette used by Apelles as well as his classical Greek contemporaries was limited to four colors: white, black, red and yellow. Also, that this noble and austere gamma was the privilege of any artist with a sober mentality. The curious thing is that archaeological evidence tells us that the Greeks had a larger number of pigments at their disposal—as the remains of architecture and sculpture attest—but not Apelles' painting, precisely, because it has not survived.

Both Gage, in the work cited above, and Philip Ball (*Bright Earth: The Invention of Colour*) suggest that Pliny was trying to establish a correlation of a metaphysical tenor between these four "primary" colors and the four Aristotelian elements: earth, air, fire and water. We can therefore observe an early indication here in the Western tradition of interpreting color in relation to the cultural context, in other words, a search for meaning. The reason for this is, as Gage says: "it is inevitable [in art] that observation of color is also an interpretation [...] and it also has a history, just as space or physiognomy do".

César Paternosto
This text was written for the catalog for the Galería Guillermo de Osma exhibition in Madrid, 2010.

CHRONOLOGY

EDITION AND NOTES
MARÍA JOSÉ HERRERA

ASSISTANT
VERÓNICA TEJEIRO

1931

29th of November. César Paternosto is born in La Plata, Argentina.

November is the month when the lush *jacarandá* and linden trees blossom on Calle 7, the other *unter der Linden*¹ Avenue. The city was founded in 1882, the first modern entirely planned city. Its square-shaped plan is laid out on a regular grid of blocks that are intermittently crossed by 45° diagonals which decidedly confuse outsiders but engrave a scheme of orientation (grid and diagonals) on locals' memory, which may or may not be a decisive factor in the formation of artists with geometric convictions; the question remains open. The pattern has a mandala-type center (a vestige of the esoterics / masons who permeated the strata of the ruling class at that time): Plaza Moreno is flanked by the Municipal Building and the neo-Gothic cathedral created jointly by the urban designer responsible for the city's layout, Pierre Benoit, and German architect Ernst Mayer, modeled after the Cologne Cathedral in Germany.

La Plata is also the seat of one of Argentina's national universities (Albert Einstein lectured at the Institute of Physics in the thirties) and most notably, of its Museo de Ciencias Naturales, which is well known in international scientific circles thanks to its paleontological holdings and also houses a choice collection of pre-Columbian art from the Andean region. The importance of its pre-Colombian collection has never diminished: the copy of the Tiwanaku culture Portal del Sol (Gate of the Sun) is as impressive there as is the other version of it on exhibit at the Musée de l'Homme in Paris.

Jorge Luis Borges and his friend and literary associate Adolfo Bioy Casares visited La Plata quite often: both had romantic flings in the city. In fact, Borges' first marriage was to a divorcee from La Plata. In the twenties he had befriended José López Merino, a young poet who committed suicide due to an unrequited love. He also championed the poetry of another "platense", Almafuerte (or Strong Soul, Pedro B. Palacios' pen name). Bioy Casares' fondness of the city is reflected in his mystery novel *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (The Adventures of a Photographer in La Plata).

His father, Pedro, was a Chemistry professor at the National University; his mother, María Esther Nethol, was a piano teacher and a homemaker. His paternal grandparents had come from the Calabria region in southern Italy. His maternal grandmother was Argentinian, of Italian descent, while his grandfather was a native of Navarre in Spain's Basque country.

They had arrived with the wave of immigration that began to change the face of Argentinean society—and the sound of its Spanish—in the final decades of the nineteenth century.

1935

His sister Graciela is born.

1939-1944

He attends an elementary school annexed to the National University, a system that comprised all three levels of education.

He spends a great deal of time drawing and making carbon copies from comic books (*El Tony, Pif-Paf, Billiken*, etc.). At eleven years old, he teaches himself to paint with oils, and copies landscapes from magazine reproductions.

1945

He begins his high school studies at the Colegio Nacional de La Plata and attends art courses at a private art school, the Peña de las Bellas Artes. Disappointed at the slow pace of the arch-academic teaching, he stops painting altogether. He occasionally makes pencil drawings, mostly portraits of family members. Although he gets good marks and praise for his work, none of the art teachers he had in elementary or secondary school ever suggested a formal art education.

1951

He enrolls in Law School at the National University.

1955

Increasingly disenchanted with the Law degree program, he begins to work at a meat packing plant.

He tries acting and gives an inconsequential audition for the director of the State Theater.

1956

He returns to painting, working on his own.

He starts taking private lessons with Jorge R. Mieri and learns very solid basics of drawing and painting. It is also the beginning of a lifelong friendship. Mieri also introduces him to modernist principles: some still life drawings and paintings show an early, and revelatory, awareness of the flatness of the pictorial surface.

1957

He attends Professor Héctor Cartier's lectures on design and color theory at the School of Fine Arts of the National University.

Crowded with regular students as well as young teachers, Cartier's class was a sort of "mini-Bauhaus" wedged amid the strictly academic curricula of the school. His advanced teaching had a cardinal influence on him.

During the following year as well as part of 1959, he continues to attend Cartier's lectures. He makes his first tentative attempts at abstract painting—oil or gouache on board.

He is exposed to serial music in a concert of piano and violin and enthralled with Webern's pregnant silences. He also reads Juan Carlos Paz's *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Introduction to the Music of Our Time, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955).

1958

June. He receives a Master's Degree in Law and is appointed staff lawyer at the Attorney General Office of the Province of Buenos Aires shortly afterward.

1959

March. He marries María Rosa Marino.

He accepts a position as Legal Counselor to the Mines Department in the Province of Río Negro, in the Patagonia region, but resigns after six months and returns to La Plata to work more consistently on his painting.

1960

In La Plata he sees an exhibition by the Grupo Sí,² a local branch of the informalist tendency that had been sparked by an itinerant show of Spanish painting that had arrived in Buenos Aires the previous year, featuring works by Antoni Tapiès, Manolo Millares, Lucio Muñoz and Antonio Saura.³ It instantly became a polarizing influence on younger generations. One of its founding artists, Alejandro Puente, brings him closer to the group and invites him to join.

He actively participates in the process of building his studio/house in City Bell, in the outskirts of La Plata and he learns construction techniques utilizing cement.

1961

He exhibits one painting at the invitational show Arte Nuevo in Buenos Aires. The work is strongly influenced by Tapiès' heavy paint mixtures.

He shows with Grupo Sí in Lima, Peru, and at the Museo Provincial de Bellas Artes in La Plata. Edgardo Vigo is the invited artist.⁴

He attends Professor Emilio Estiu's⁵ lectures on Esthetics at the National University's Institute of Philosophy.

He gives a lecture in an event co-sponsored by Grupo Sí and "Los elefantes",⁶ a group of avant garde poets from La Plata. The lecture is a long and enthusiastic paraphrasing of Heidegger's *Art and Poetry* (in the 1958 Spanish translation by Samuel Ramos, *Arte y Poesía*, published by Fondo de Cultura Económica) a heavy influence at that time. Herrigel's *Zen in the Art of Archery* was then also quasi-mandatory reading.⁷ He reads the existentialists, too: Sartre, Kierkegaard and Gabriel Marcel. He later gets into Merleau Ponty with *Phenomenology of Perception* (the 1957 Spanish translation, *Fenomenología de la percepción*, also published by Fondo de Cultura Económica)

and Teilhard de Chardin's, *The Human Phenomenon* both also profoundly formative and revealing.

November. He exhibits with Grupo Sí in Lima, Peru
December. He participates in a Grupo Sí show at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires, invited by its Director, Rafael Squirru.⁸ The museum acquires one of his works, *Sin título* (Untitled), 1960.

He revisits the Museo de Ciencias Naturales in La Plata that summer and discovers the impressive collection of pre-Columbian ceramics from northwestern Argentina. He studies the primitivism of Klee and Miró, gradually breaking away from Tapiès influence.

1962

January. His daughter María Andrea is born.

He works on new paintings. Although still using heavy impasto in dark earth tones, he now begins scratching⁹ out a sort of archaic pictographic geometry, inspired mostly by the "white on black" designs of the Aguada ceramics from NW Argentina. Reading César Vallejo's poetry, i.e., *Trilce*,¹⁰ is also an inspiration.

November. He exhibits a group of these paintings at the Rubbers Gallery in Buenos Aires, sharing the space with Nelson Blanco, another member of Grupo Sí.

1963

He moves to new studio/house in City Bell.

He sends a group of paintings from the last show to San Juan, Puerto Rico, to be exhibited at the gallery La Casa del Arte.

His work changes: he leaves archaic symbolism behind and starts making imaginary figurative pieces in oils and ink drawings primarily inspired by Paul Klee, a continuing influence at that time. He later destroys the oils.

He begins to study yet another aspect of Klee's oeuvre, the banded or "architectural" watercolors from the Bauhaus period.

He paints "soft edge" geometric abstractions, oils and gouaches.

1964

He participates in diverse competitive shows in the city of Buenos Aires, like the Premio Ver y Estimar and the Premio Georges Braque, the latter sponsored by the French Embassy.

He exhibits new work in group shows in Buenos Aires.

He meets surrealist poet and noted avant garde art critic Aldo Pellegrini,¹¹ who had come to La Plata to give a lecture. Mr. Pellegrini took pride in recognizing new trends right from the start. Months later, in a lecture at the Di Tella¹² Institute in Buenos Aires, he mentions Alejandro Puente and Paternosto as the spearheads of a "new abstraction" in Argentina different from the established tradition of "Concrete art", affiliated with Max Bill's esthetics.

Notable international art critics are invited to integrate the jury that would award two prizes given by the Di Tella Institute, one for local artists and the other for international contestants. Two antithetic personalities, Pierre Restany (France, 1930-2003) and Clement Greenberg (New York, 1909-1994), come to

Buenos Aires in 1964. Greenberg singles out his work along with that of Puente and Honorio Morales, another abstractionist, as the only things that interested him in Buenos Aires.

October. He shows works from the *Magic Balloons* series at the Lirolay Gallery in Buenos Aires,¹³ sharing the gallery space with Alejandro Puente.

Seeing Josef Albers' *Hommage to the Square* series in a traveling show that includes a stop at the Di Tella Institute encourages his use of color directly from the tube. To intensify the high saturation of color he juxtaposes strips of metallic paper glued on the canvas.

Aldo Pellegrini writes the preface for the catalog, coining the term *geometría sensible* (sensitive geometry) to designate the class of abstraction developed by Paternosto and Puente.

An early essay on his work by poet and critic Saúl Yurkievich, "Paternosto retorna a la figuración geométrica" (Paternosto Takes Up Geometric Figurative Work Again) is also published this same year (*El Día*, La Plata).¹⁴

1965

Working on new paintings, he stops using metallic paper and starts painting bands, exploring color's "atonality": strange chords result, such as a brown next to a pink, and the like. Later, the bands become wavy and concentrically arranged. He also begins using thicker stretchers, prolonging the bands of color on them. Jorge Romero Brest¹⁵ chooses two of these latest works for a show to which he had also invited Nicolás García Uriburu and David Lamelas, held at Galería Guernica, directed by Roberto Yahni.

Stanton L. Catlin¹⁶ selects a painting for the *Latin American Art since Independence* show that he is curating for the Yale University Art Gallery.

British art historian and critic Alan Bowness—later to become director of the Tate Gallery in London—comes to Buenos Aires, also invited by the Di Tella Institute. He shows a marked interest in Paternosto's work.

November. He exhibits new paintings at the Center for Freedom of Culture gallery; once again, he shares the space with Alejandro Puente.

1966

He is selected to participate in the annual Di Tella National Prize exhibition.

Jorge Romero Brest, Director of the Di Tella Institute's Visual Arts Center, invites Paternosto and Puente to show recent work at the Bonino Gallery in Buenos Aires. Mr. Romero Brest writes an introductory text for the catalog.

He is invited to participate in the III Biennial of American Art to be held in the city of Córdoba, Argentina.

This year, the legendary founder of New York's Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr., is the president of the jury. The other members are Sam Hunter, then Director of the Jewish Museum in New York; Arnold Bode, head of Kassel's Documenta; distinguished Venezuelan architect Carlos Villanueva, and Argentinean critic Aldo Pellegrini.

Carlos Cruz Diez is awarded the Great Honor Prize, and Paternosto obtains the First Prize for his entry, three shaped two-panel pieces ("shaped canvases"). Alfred Barr decides on the acquisition of one of these pieces, *Duino*, for the MoMA collection.

He meets New York collector William H. Weintraub, who becomes an enthusiastic patron. Back in the US, Weintraub instruments several sales, including Joseph H. Hirshhorn's purchase of three works, now in the Hirshhorn Museum's collection in Washington, D.C.

Samuel Oliver, Director of the Museo Nacional de Bellas Artes, decides on the acquisition of the painting *Naranja, magenta y azul* (Orange, Magenta and Blue), from 1966.

1967

January. His second daughter Ana María is born.

April. He travels to New York with his family to explore the possibilities of settling there. He visits museums and galleries.

He returns to Argentina and participates in the *Mas allá de la geometría* (Beyond Geometry) exhibition, held at the Instituto Di Tella.¹⁷

New York. June. Summer. His work *Duino* appears in the Museum of Modern Art's summer exhibition *The 60's: Painting and Sculpture from the Museum Collection*, curated by Dorothy Miller (1994-2003) and Alfred H. Barr.

Buenos Aires. Two shaped canvas paintings and one "site specific" sculpture in painted wood are featured in the show *Visión elemental* (Elemental Vision), organized by Director Samuel Oliver at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires.¹⁸ The participating artists write the catalog text, reflecting their collective esthetic concerns, and sign it.

November. He returns to New York with his family to settle there.

1968

New York. He rents a studio in the Little Italy section of Manhattan.

Art dealer Abe Sachs offers him a solo show in his gallery on 57th Street for September.

September. His third daughter María José is born.

His *Symmetrical/Asymmetrical* show opens at the AM Sachs Gallery.

He exhibits four multi-part pieces of the same size, in which he explores the inter-relationships between areas of color in outer semi-circular shaped canvases and the color of wooden volumes placed at the center, all hung at precise intervals.

It is reviewed by John Canaday for *The New York Times*, and by James R. Mellow in his "New York Letter" for *Art International* magazine.

The reviews were encouraging to a point, and more so for a debut. Frank Stella as well as Clement Greenberg see the exhibition.

Together with fellow artists Fernando Maza and Luis Wells, he rents a loft at 248 Lafayette Street to use as a working space. Brazilian artist Rubens Gerchman later replaces Wells.

1969

February. He is temporarily unemployed from his job painting interiors.

He has a breakthrough idea: to leave the frontal surface of the painting blank, using only the sides to paint on. He is aware that he had come upon a first, literally pushing the medium to the limit.

There was a definite stimulus coming from the reductionist climate created by minimalist sculptors, yet his new approach to painting also means a heartfelt rejection of prevailing minimalist ideology, which exalts the medium of sculpture over painting.

June. Summer. Abe Sachs offers him a show for January. He exhibits one of the first new paintings, *Primus*, in an exhibition of gallery artists. *Primus* stimulates the curiosity of Harris Rosenstein, an art critic for *Art News*. He climbs up on a chair to see whether it was also painted on the top side. Abraham, "Abe", Sachs, the gallery owner and director, offers to hold a show of his the following January.

Paternosto writes a first version of the essay "Painting: State of Affairs and the Oblique Vision". He sends it to several people to read. He has positive responses from Lucy R. Lippard¹⁹ and Columbia University professor Justin Schorr, with whom he has a meeting to share comments. In contrast, Clement Greenberg²⁰ lets him know that "painters should paint and not write".

1970

January. His second show at AM Sachs Gallery opens, titled *The Oblique Vision*.

While in *Primus* the frontal surface is painted stark white, he has turned to a range of pale, pastel tones that would eventually be found unsatisfactory. The canvases look "boxy" because the sides were deep (4 1/2" or 5") and crowded with a series of small squares and bands which made for an exceedingly complex reading, since the viewer has to move from one side to the other to apprehend the totality. Years later he destroys most of these works.

Some of the titles come from Borges' fiction, like *Tlön* and *Uqbar. El Sur* (The South) was also taken from a Borges short story, yet he would later use "South" repeatedly, with an awareness of his (marginal) "southern hemispheric condition".

Articles appear in *Art News* and *Art Magazine*. The former is by Kay Kline, a young critic who is very perceptive and sensitive to the work, while the latter offers more routine coverage.

Lucy R. Lippard, Sol LeWitt²¹, Richard Bellamy²² and John Weber²³ see the show. "It's a very good idea" was LeWitt's comment.

March. *Artforum* carries a review of Jo Baer's simultaneous January exhibition at the Noah Goldowsky Gallery. According to a reproduction, Ms. Baer is working on a parallel track, with "wraparound" paintings, in which an elongated rectangle of dark color grasps the side of the painting and about 1 inch of the front. The reviewer, who has briefly visited Paternosto's *Oblique Vision* show, decides not to mention it; not even in a footnote. In those days, South American artists "weren't supposed to be" at the cutting edge of things. If they actually were, well, tough; the powers that be would not take notice.

April. He separates from his wife, who returns to Argentina with their daughters. He concentrates on his work. The frontal surfaces are painted crude white again, while the areas of color on the sides are greatly simplified. He toys with literary titles as a counterpoint to the works' austerity: *Who Was Who in Last Night's Dream?*; *Il vino rosso* (Red Wine); *Oremus, por nemus; The Sweetest Skin*.

Summer. In *Art International*'s "New York Letter", Carter Ratcliff²⁴ reviews the *Oblique Vision* show and calls Paternosto "an eccentric because he has chosen such an odd and fruitless place to stop in the transition from painting to sculpture".

He rejects an invitation to participate in the São Paulo Biennial, given the brutal repression and torture of political prisoners unleashed by the military regime in Brazil.

He decides to leave the AM Sachs Gallery and starts looking for another venue.

Jim Harithas, then the director of the Reese Palley Gallery, one of the first to open in the district recently dubbed Soho, visits the studio. Very excited, he says, "You're picking up where Barnett Newman left off!" He intends to show his work, but shortly afterward Harithas loses his position.

One of the paintings with white fronts that he sent to the II Medellin Biennial in Colombia is vandalized. The insurance company reimburses its total value, a most welcome sum of money in days of dire straits.

Fall. Kynaston McShyne²⁵ invites him to talk to his students at the School of Visual Arts.

Through his friend Rubens Gerchman, he meets Ligia Clark²⁶. In a lively conversation, Clark makes appreciative comments on Paternosto's work.

1971

He actively takes part in meetings of Latin American artists living in New York.

A shared opposition to the exclusionary policies of the New York art establishment brings together a large group of Latin American artists living then in the city. The celebration of the São Paulo Biennial under the military dictatorship in Brazil then became a more galvanizing motivation. The group is called "Museo Latinoamericano" (the artist members' studios would make up the "museum"). They eventually publish a catalog, *Contra-Bienal*, reproducing art or texts sent by artists from all over the world. Arnold Belkin, Luis Camnitzer, Leonel Góngora, Leandro Katz, Luis Molinari Flores, Liliana Porter, Alejandro Puente, Rolando Peña, Carla Stellweg, and Luis Wells are among the most active members of the group. After the publication of the catalog, some American artists—Gordon Matta-Clark among them—joined the meetings. Due to internal dissensions and the slow disintegration of the group during the following year, the publication of the catalog is carried out jointly by the "Museo" and a splintered group, MICLA (Spanish acronym for Movimiento para la Independencia Cultural Latinoamericana).

Galerie Denise René,²⁷ which already runs two spaces in Paris and two more in partnership with Hans Mayer in Dusseldorf, Germany, opens a location in New York, on 57th Street.

Ecuadorian artist Luis Molinari Flores brings Jesús R. Soto to Paternosto's studio. Quietly and intently, Soto looks at the new works. He finally says that he wants to purchase one of the paintings for the museum of modern art he is planning to open in Ciudad Bolívar, his home town in Venezuela. He picks *Discurrimento*, a five foot square painting.

July. He travels to Buenos Aires to open an exhibition at the Carmen Waugh Gallery²⁸ in Buenos Aires. Purely by chance, the gallery space had been painted entirely in white. The new paintings look compelling, in the "right environment" as it were. Tato Alvarez photographs the installation for a now defunct magazine; he uses a soft focus lens and the works seemed to dematerialize.

The show is well-received by the press, especially in a newspaper article in the weekly magazine *Primera Plana*. There was a funny take on it, too: it inspires a comic strip by Vilar, in the evening paper *La Razón*.

He travels to Santiago, Chile, where he re-encounters Aldo Pellegrini and meets eminent Brazilian critic Mário Pedrosa,²⁹ both acting as cultural advisers to the Government of Salvador Allende. He is one of the first artists to donate work for the Museum of Solidarity; the piece is *Modelo para armar* (Model to be Assembled, 1971), mixed media on paper and wood box.³⁰

Legendary German photographer Grete Stern—of "Ringl & Pit" fame—by now a long-time resident in Buenos Aires, makes a portrait of him.

He returns to New York, where several important sales help him to leave other tasks behind at last.

He sees Mondrian's Centennial Exhibition at the Guggenheim Museum and becomes aware that, beginning in the 1920's, Mondrian tended to leave the center of the paintings open, while the rectangles of color and black bars are not only pushed to the edges, but also often prolonged around the lip of the support. He writes in his Notes that by leaving the frontal surface blank, his approach implied taking Mondrian's structuring of space to its final consequences.

1972

He works on three- and four-panel pieces, and goes back to the idea of multi-part pieces that he had first developed in 1966 (the "wall installations"), work that had been awarded prizes at the Bienal de Córdoba. He now works more systematically: each piece is composed of vertical rectangles of different widths determined by a module and hung, invariably, 8 inches apart. They also have white fronts, while the lateral views show sequential series of contrasting bands of color. All the decisions—the width of the module, the 8-inch separation, and not least the depth of the sides—were dictated by intuition and visual judgments. The rationalization comes afterward.

He meets Mme. Denise René at a cocktail party at the Museum of Modern Art. She agrees to take a look at his work and decides to take some small pieces on consignment.

Hans Mayer, Mme. René's partner in Germany, is in town for the opening of a Vasarely exhibition. He also shows enthusiasm about his work.

Denise René, Hans Mayer and Celia Ascher, the curator of the McCrory Corporation Collection, all come to the studio.

Hans Mayer buys a group of paintings outright, to mount an exhibition in Dusseldorf the following May. Celia Ascher, on her part, decides on the acquisition of a three-panel piece, *Three Pairs of Complementary Hues* for the collection she curates.

May. He travels to Europe for the first time, and visits Paris.

He travels to Dusseldorf to see his show at the Denise René-Hans Mayer Gallery and learns that a four-panel piece has been acquired by the Etzold Collection (today housed in the Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach).

He returns to Paris and continues on to Italy: Venice, the Marches, Umbria, Tuscany, Rome and Pisa. His first exposure to the Renaissance tradition is unforgettable, especially the "Piero della Francesca trail", suggested by his friend Miguel Ocampo: Urbino, San Sepolcro, Arezzo and Florence, including the luminous Masaccio at the Chiesa del Carmine in Florence.

He returns to New York, and learns that he has been awarded a Guggenheim Fellowship for Painting.

Seymour Knox purchases the four-panel piece *Sequential* for the collection of the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, NY.

1973

January. His one-person show opens at the Denise René Gallery in New York.

Three- and four-panel pieces predominate. He publishes excerpts from his Notes, 1969-1972 in the brochure; Kynaston McShine edits the text.

It is reviewed by James R. Mellow for *The New York Times*. Christophe de Menil decides on the acquisition of the four-panel piece *Adagio*.³¹

His position in the gallery is consolidated. He signs a contract with them, set to receive a monthly stipend for one year.

His lease on the Lafayette St studio ends and he finds a loft at 135 Hudson Street, where he lives until 2004. The building has been vacant for many years, and yet the second floor, even in spite of the garbage and the "institutional green" on the walls, looks like a good space and he takes it. He later learns that it is one of the utilitarian buildings (a former warehouse) designed by the distinguished nineteenth century architect Francis Kimball.

1974

Madrid. The Galería Aele, under Director Carmen Waugh, organizes an exhibition of Latin American artists handled by the Galerie Denise René: Cruz-Diez, Le Parc, Paternosto, María Simón, Soto and Tomasello.

It is widely reviewed in the media. Javier Solá of *Mundo*, singles out his work as the most "intensely personal and curious".

He starts working on new multi-part pieces. They are now restricted to three panels, two vertical and one horizontal, all spaced 3 1/2 or 4 inches—the thickness of the stretchers—apart, and called "complex units". Denise René decides to exhibit these new works in Paris in October.

March. Celia Ascher, who has become an enthusiastic supporter, makes a studio visit with Anne Rotzler, director of the Gimpel-Hanover Gallery in Zurich. Ms. Rotzler purchases two pieces to start working with in Switzerland.

October. He travels to Paris to attend the vernissage of his exhibit at the Galerie Denise René Rive Gauche, on Saint Germain des Pres. French television films the event; Soto speaks up for the Latin American constructivist avant garde.

On the way back to New York, he stays for a few days in Madrid. He visits the Prado Museum every day. He then stops in London, where he visits the National and Tate galleries and also does some gallery hopping.

The Paris show does not sell and is virtually ignored by the press. However, the gallery's support does not flag: they decide to purchase the ten pieces in the exhibition.

1975

France. The Paris gallery sends two of his works to the 7eme. Festival International de la Peinture in Cagnes-sur-Mer.

He works on new pieces, continuing work on multi-part pieces although the "modernist white" of the frontal surfaces gives way to sandy grays or pale terracotta tones, while some of the elements painted on the sides re-enter the frontal surface.

He attends meetings of the AMCC (Artists Meeting for Cultural Change). The meetings start as small gatherings at the loft of Lucy Lippard or Rudolf Baranik, for instance. He and Leandro Katz are usually the only Latin Americans. Soon attendance grows to the point that larger spaces are needed; galleries in Soho are then borrowed on Sunday nights. They are a renewal of the "Art Workers Coalition" activism from a few years back, which had, in turn, been the forge for the feminist art movement. This year, the rallying point is opposition to the exhibition of the Rockefeller Collection of American Art,³² with which the Whitney Museum is planning to celebrate the upcoming Bicentennial. The meetings serve, as well, as a vehicle for artists of all stripes to not only vent their grievances with the system, but also as a forum for the presentation of position papers, most of them denouncing the commodifying of the art product, a pervading subject. The artists treat each other on a first name basis, including the well-known figures who attend regularly, like Lucy (Lippard), Sol (LeWitt), Carl (Andre), Rudolf (Baranik), Leon (Golub), Joseph (Kosuth), Sarah (Charlesworth) and Benny (Andrews), etc. It is one of the last idealistic and widespread attempts at democracy and activism in the New York art world.

1976

February. His second exhibition opens at the Denise René Gallery in New York.

A weak art market, due to the lingering outcome of the oil embargo of 1974, begins to take its toll on Denise René's vast establishment. The exhibition goes largely unnoticed, except for a positive review in *Arts Magazine*.

Madrid. Two recent paintings are included in the exhibition *Arte Actual de Iberoamérica*.

Paris. His work appears in *Mono+Bichromie*, a group show assembled by the Galerie Denise René, featuring Josef Albers, Soto, Ellsworth Kelly, Max Bill, Agnes Martin and Frank Stella.

Zurich. Two of his paintings appear in a group show at the Gimpel-Hanover Gallery.

He works as art editor of the magazine *Point of Contact/Punto de Contacto*, edited and published by Pedro Cuperman in New York, for which he also creates a sequence of drawings that is reproduced in one of the issues. Following his advice, the magazine later publishes the work of Luis Camnitzer and Liliana Porter.

He meets Laura Haber, who is representing a young gallery director from Buenos Aires, Gabriel Levinas, Director of Galería Artemúltiple. An exhibition is planned for the following June.

1977

He travels to Buenos Aires.

The trip is a sad, sobering experience, however: brutal repression by the military junta that has taken power in March—the infamous "dirty war" with its mounting toll of "disappeared" political opponents—is in full swing. He comes to know of the killing or disappearance of numerous acquaintances. Most of his friends are either burying or burning compromising leftist literature. He understands that he is better off in New York—facing adversities in his professional life is nothing compared to what life in his native country has become.

June. He travels to Buenos Aires to attend opening of the show at the Artemúltiple Gallery. After six years of absence, the exhibit is well received.

August. After the show closes, and at the urging of Dr. Kamala Di Tella,³³ who is doing anthropological work in the Andean region, he sets out with her on a long trip through northern Argentina, Bolivia and Peru, visiting the archaeological sites of Tiwanaku in Bolivia and Ollantaytambo and Machu Picchu in Peru.

His first exposure to the Andean region makes enduring impressions: the most poignant, even painful, is the inscrutable demeanor of the native peoples, the proud descendants of pre-European civilizations, now humiliated by Western capitalism.

He also sees in the landscape some of the colors that have already crept up in the paintings. Then, an entirely unexpected revelation: the abstract sculptural works by the Inca.

Back in New York, he starts reading pre-Columbian art history. The Denise René Gallery in New York finally closes.

1978

February. He travels to Europe, visiting London, Stockholm and Munich, where he continues research on colonial iconography at the Graphische Sammlung and becomes acquainted with the important pre-Columbian art collection at the Museum für Völkerkunde. He continues on to Milan and Paris.

He returns to New York and continues his research, learning of the vast number of sculpted rock outcrops around Cuzco and beyond. However, treatment of the subject, if there is any, lacks specificity: he decides to write a book. He plans a future trip for a more comprehensive photographic survey.

He writes an essay on the monuments already visited: the "Temple of the Sun" at Ollantaytambo and the *Intiwatana* at Machu Picchu. He checks ideas with his friend, Professor Nicolás Sánchez-Albornoz of New York University, who gives him an encouraging response.

He sends the manuscript to Lucy R. Lippard, who is on a long sojourn in the British Isles and has embarked on intensive research and exploration—as well as a photographic survey—of pre-historic megalithic monuments. She writes back with an enthusiastic response, if somewhat cautious about Inca sculpture and its "constructivist" overtones.

His painting is now deliberately restricted to a monochromatic range of natural pigments in terracotta and sandy gray tones. He discovers the symbolic meaning that color has in non-European cultures. It is the beginning of an insistence on red—a sacred color in many cultures, as well as a symbol of connection with the earth. He also begins dividing the frontal surface into two halves: in one of them, the same color is mixed with marble powder to obtain a textural contrast. Though strictly of a pictorial nature, this partition acts as a metaphor for the fiendish subtlety with which ancient builders joined the gigantic blocks of the "Temple of the Sun" at Ollantaytambo. The experience of the tectonics of the Temple has been one of the most vivid and persistent after the trip. He also starts titling the paintings with the name of the month in which they were finished in Quechua, as well as using names of monuments or sites.

August. He travels to Buenos Aires. The second show opens at Artemúltiple Gallery, exhibiting his most recent work.

One of the paintings, *Tastil II*—named after an archaeological site in northern Argentina—is acquired by the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. It is the fourth work of his in the collection.

Ricardo Martín-Crosa³⁴ writes "The Forms of Silence", a seminal essay on this new work, carried by the weekly magazine *Confirmado*.

He returns to New York.

1979

He works temporarily as a cultural correspondent in New York for *Clarín* newspaper. Between October, 1978 and May, 1979 five articles appear in the 'Cultura y Nación' supplement.

He exchanges ideas and readings of research material with Lucy R. Lippard, who has returned to New York after a long stay in Great Britain. He begins preparations for a trip to Peru. Denied funding from both art and anthropological foundations, he is able to make the trip and continue his research thanks to the generosity of his friend, noted Argentinian painter Miguel Ocampo.³⁵

He meets Ana Mendieta,³⁶ who has just recently settled in New York.

A show of new work is arranged for August, on his way back from Peru, at the Galería Sandiego in Bogotá, Colombia.

July. He leaves for Cuzco, Peru and carries out an intensive photographic survey of the sculptural works in its environs. He continues the survey at Ollantaytambo, where he spends some time, as well as in Machu Picchu. He returns to Lima and from there, travels to Nazca, where he photographs the giant ground drawings. He does research at the Biblioteca de Lima.

August. From Lima he travels to Bogotá, where he opens the exhibition at the Galería Sandiego, showing works on paper plus two canvases. Noted Colombian artists Eduardo Ramírez Villamizar and Carlos Rojas attend the opening. The latter acquires one of the works on paper. He returns to New York.

October. He receives a letter from art historian George Kubler, who acknowledges receipt of his manuscript on the Inca sculptures. Though expressing some esthetic reservations, he advises him to send it to Architect Graziano Gasparini in Venezuela, the author of *Inca Architecture* (1977).

He meets John Stringer, the newly appointed Director of Visual Arts at the Center for Interamerican Relations (today, the Americas Society), formerly with the International Program at the Museum of Modern Art in New York.

1980

His first attempts to sell the book project on the Inca sculptures to commercial publishing houses are fruitless; they consider it "an esoteric book".

He meets Marion Kocot, who is Assistant to Waldo Rasmussen, Director of the International Program at the Museum of Modern Art in New York. She visits his studio to study his work, with an exhibition project involving Latin American art in mind.

March. He lectures on "Inca Stone Carvings: an Abstract Sculpture" at the Center for Latin American and Caribbean Studies at New York University. He is introduced by Professor Nicolás Sánchez Albornoz.

April. He lectures at the Institute of Latin American and Iberian Studies at Columbia University, introduced by Professor Herbert Klein.

May. He meets Cecilia Vicuña, a Chilean poet and artist who has arrived from Bogotá, where she was living in exile. Before reaching Colombia she had been in London, having received a scholarship to study there from the British Council in 1972. A decided opponent of the military regime that deposed Allende's government, she was the co-founder of the "Artists for Democracy" movement, and had traveled to the US to read her poetry at the University of Florida and at the Taller de Broadway, in New York.

Summer. Waldo Rasmussen, Director of the International Program at the Museum of Modern Art in New York, selects five of his paintings for a major exhibition of Latin American art that he is curating.

John Stringer invites him to exhibit his work at the gallery of the Center for Interamerican Relations (today, the Americas Society).

December. Rasmussen communicates that unfortunately, the show he was organizing has had to be postponed indefinitely.

1981

Preliminary arrangements for the retrospective exhibition at the Center for Interamerican Relations (today, the Americas Society) begin.

He introduces some subtle changes in the last paintings: short horizontal bands appear at the very center of the square canvas, traversing the vertical partition at the middle. The bars encode references to numbers' symbolic significance in Andean culture.

The encounter with the ancient art of the Americas furthers his awareness of other forms of geometric art from non-European cultures where it also reverberated with symbolic/spiritual content. Geometric abstraction had a long history in India, for instance. For Tantric belief, the *yantra* is a geometric diagram which, within the structure of a *mandala*, symbolizes a mystical construction of the cosmos and requires concentrated visualization and contemplation. Thus, a silent, contemplative space in painting is a way to counteract the overwhelming visual noise of today's mass media.

May. His essay "Escultura lírica inca" (Stone Sculpture of the Inca) is published in the Buenos Aires art magazine *Artinf*.³⁷

Buenos Aires. The fascicle *Paternosto* comes out, written by art critic Fermín Fevre; it belongs to the *Serie pintores argentinos del siglo veinte* (Argentinian Painters of the 20th Century Series) published by Centro Editor de América Latina.

June. He marries Cecilia Vicuña.

July. His father dies in Argentina. He travels for the funeral in La Plata.

September. He returns to New York for the opening of his retrospective exhibition at the Center for Interamerican Relations. It features work done in New York between 1969 and 1980. The catalog contains an essay by Lucy R. Lippard, "The Abstraction of Memory", dealing with the work influenced by Andean art; Ricardo Martín-Crosa's essay focuses on earlier work.

In those days "The Center" was like the boondocks of the New York art world. Although it received no reviews, the exhibition is warmly praised by some art world personalities, like legendary art dealer Betty Parsons, as well as by Thomas Messer, then the Director of the Guggenheim Museum and by Margit Rowell, a curator at the same Museum at the time. In large, self-assured long hand, Betty Parsons wrote in the visitor's book: "You are a great painter".

The painting *Trilce*, from 1980, is acquired for the collection of the University of Texas at Austin,³⁸ and *Inti*, also from 1980, is purchased by Donald B. Goodall for the "Window South" collection in Palo Alto, California.

Paris. His work appears in a comprehensive exhibition mounted by the Galerie Denise René, *Evolution de l'Art Abstrait Constructif, 1920-1980* (Evolution of Constructive Abstract Art, 1920-1980).

Los Angeles. Herbert Bayer, the artist and renowned Bauhaus teacher who now advises the ARCO Fine Art Collection,³⁹ decides on the acquisition of two multi-part pieces from 1974.

He is appointed Visiting Scholar at New York University, following a request from the same University's Center for Latin American and Caribbean Studies.

1982

January. He travels to Tokyo to attend the opening of his solo show at the Fuji Television Gallery.

February. He makes a trip to Kyoto, visiting the Zen rock temple gardens.

He returns to Tokyo, where his exhibition opens on the 5th. The catalog reprints Lucy R. Lippard's essay "The Abstraction of Memory", and also includes a pointed essay by Toshiaki

Minemura. The exhibit is well received by the local press. He is also interviewed for a cultural TV program broadcast by Fuji TV; Takeshi Kanasawa, then the curator of the Hara Museum in Tokyo, and a former diplomat in South America, is the Spanish interpreter.

Introduced by Professor Yozo Masuda from the University of Tokyo, he lectures on the Inca stone sculptures at the Bridgestone Museum.

He returns to New York and learns that a major work, *Ayamarka*, from 1981, has been acquired by the Osaka dealer and collector Ryunosuke Kasahara.

He meets sculptor Isamu Noguchi,⁴⁰ recently returned from Peru. They have a lively conversation on the Inca stone works, and discuss each other's photographs.

He starts researching the work of Joaquín Torres-García in relation to the constructivist aspect of the Inca sculpture works. He writes an essay on "Escultura inca y arte constructivo" (Inca Sculpture and Constructive Art). Growing up as an artist in the Río de la Plata, Torres-García's idiosyncratic constructivism was an unavoidable reminder of modernity's evolution. Yet it is only at this point that he understands the significance of his pioneering view of the Amerindian arts.

He has a meeting with Margit Rowell,⁴¹ who is about to present a proposal for a Torres-García retrospective exhibition at the Hayward Gallery in London. He points out the influence pre-Columbian art had on the Uruguayan master—a point that becomes the touchstone of her approach for the show, which takes place later in 1985. He also introduces her to the work of the 1940s constructivist avant garde in the Río de la Plata area, so intertwined with JTGs teachings in Uruguay. Although she has previously included JTG in her show *The Planar Dimension* at the Guggenheim Museum in 1979, as happened with most mainstream art historians, these developments in South America are all but ignored.

1983

His research on pre-Columbian art expands into textiles.

The weaving traditions of the Andes, arguably the most sophisticated ever, influence his painting; it now reflects symbolic/structural forms such as the "hour-glass" ("X"), a sort of Andean *ying-yang*, that is repeated all over the surface inscribed in a grid.

One of the first works from this period, *T'oqapu 1* (1982), is used for the cover of the first edition of the book *Twentieth Century Art of Latin America*, by Jacqueline Barnitz,⁴² published by the University of Texas in 2001.

Mary-Anne Martin, who has recently opened a gallery devoted to Latin American art in New York, visits the studio and decides to show the new works.

Cuban art historian Gerardo Mosquera⁴³ visits his studio

Buenos Aires. He buys a studio/apartment. He meets art dealer Julia Lublin, who runs the Galería del Retiro. A show is scheduled for the following year.

His grandson, Federico Albelo, is born to his daughter Ana María. He returns to New York.

Lucy R. Lippard's *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* comes out. It includes an appraisal of Paternosto's

work within the context of an international movement oriented towards ancient symbolic meanings, as well as reproduction of his works and his photographs of Inca sculptural works.

1984

January. He joins the "Artists Call Against U.S. Intervention in Latin America" organization, in protest of the Reagan Administration's policies in Central America. Rudolf Baranik is one of the leaders of the organization. He takes part in the art exhibition organized in support of the protests.

February. His exhibition at the Mary-Anne Martin/Fine Art gallery opens. An essay by Sam Hunter,⁴⁴ "Cesar Paternosto and the Return of the Enchantment" is published in the catalog. The Window South Collection purchases a second painting.

Grace Glueck reviews the show for *The New York Times*. She writes: "It's good to see forthright abstraction rear its head again". Yet in those days, abstraction is being buried under an avalanche, with the eighties' resurgence of figurative painting flooding the galleries: bombastic expressionism, deployed on megalomaniacally oversized canvases, deliberately reactionary "bad painting" or plainly narrative pictures—not to mention "appropriationism" in photography or painting—are effectively displacing any trace of geometric abstraction in galleries. The phenomenon is saluted as a "return to painting" steeped in (Western) history, myth or literature, while the "post-modern" cliché is gaining popular currency in the media. A buoyant economy of stock market raiders and speculators, on the other hand, fosters the stepped-up, fierce commercialism of an art market with overly inflated prices. It all appears as the natural outcome of the conservative era, inaugurated by the Reagan-Thatcher axis, where the order of the day is a celebration of unbridled capitalism (now euphemistically called "free-market"), together with widespread rejoicing over the downfall of utopias.

He is invited to participate in the First Havana Biennial. He donates *Wari*, a painting from 1983, to the Centro Wifredo Lam in Havana.

Buenos Aires. He arrives in June to organize the show at the Galería del Retiro. Translated by Cecilia Vicuña, Sam Hunter's essay "César Paternosto and the Return of the Enchantment" is published by *Artinf* magazine. The same issue carries his essay "Escultura inca y arte constructivo" (Inca Sculpture and Constructive Art).

August. The exhibition opens. Though it has good critical response, the inflationary conditions of the economy preclude any sales; the art market is virtually non-existent.

September. His sister Graciela, who has been ill for some time, dies on the 15th.

He returns to New York.

1985

Summer. Thomas Messer, Director of the Guggenheim Museum, visits the studio and chooses *Wari II*, a recently finished oil on canvas, for the museum's collection.

He and Cecilia Vicuña spend a few days at Lucy R. Lippard's summer home in Maine.

December. His essay "Escultura abstracta de los incas" (Abstract Sculpture of the Inca) is published in the *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* by the Central University's Faculty of Architecture and Urbanism in Caracas, Venezuela.

1986

He is invited by artist Tomás Parra, Director of the Foro de Arte Contemporáneo in Mexico City, to exhibit at the Foro.

August. He travels to Mexico with Cecilia Vicuña and starts mounting the exhibition.

September. On the third, his show at the Foro opens, featuring mostly works on paper and some recent oils; spanning the period 1961-1986, the show effectively celebrates 25 years of work.

He visits the Teotihuacan ruins. He and poet Sergio Mondragón visit the Tenayuca pyramids and the Toltec ruins at Tula.

He lectures at the Museo Carrillo-Gil on "Pre-Columbian Art and the Art of the 20th century".

He visits the Museo de Antropología, and travels to Oaxaca, visiting the ruins of Monte Albán and Mitla. He then travels to Yucatan, visiting the Mayan ruins at Palenque, Uxmal and Chichén-Itza. He makes a comprehensive photographic survey.

He is particularly interested in seeing the mosaic reliefs at the palaces of Mitla, given that he has written about them as having been Josef Albers' source of inspiration for his brick murals. They are, in fact, one of the few expressions of a geometrically abstract art in Mesoamerica.

Professor Néstor García Canclini⁴⁵ writes an article reviewing the exhibition for the daily *La Jornada*.

He meets with Adolfo Castañón and Alejandro Katz from the Fondo de Cultura Económica. They are very receptive to the book project on Inca sculptures. It is decided that a complete manuscript should be submitted to be considered for publication.

He returns to New York and starts writing.

November. He travels to Colombia to attend the opening of a retrospective exhibition of works on paper at the Museo Rayo in Roldanillo. The show later travels to Galería Diners in Bogotá.

He is invited by Dore Ashton⁴⁶ to teach a course on Pre-Columbian art history at the Cooper Union, scheduled for the upcoming spring semester.

He travels to Argentina; his mother is ill.

1987

During the Argentinean summer he works on the book manuscript.

Arrangements are made for a retrospective exhibition at the Fundación San Telmo in Buenos Aires, set to open in June.

He returns to New York. Dore Ashton invites him to teach during the spring semester at the Cooper Union.

His work appears in the *Latin American Artists in New York since 1970* exhibition, curated by Jacqueline Barnitz for the Archer M. Huntington Gallery at the University of Texas at Austin (currently the Blanton Museum of Art).

June. He travels to Buenos Aires to organize the retrospective exhibition at the Fundación San Telmo. It opens on the 15th, featuring works on loan from local private and public collections, as well as some recent oils.

July. The show travels to the Museo Provincial de Bellas Artes in his hometown, La Plata.

He lectures at the De la Cárcova School of Fine Arts in Buenos Aires.

September. He returns to New York, and Luis Camnitzer offers him an adjunct teaching position in the Department of Visual Arts at SUNY College in Old Westbury, NY, which he accepts.

1988

January. He attends the opening of the *Fifty Years of Collecting: An Anniversary Selection. Paintings since World War II* show at the Guggenheim Museum. His oil *Wari II* is exhibited in the context of the museum's Latin American holdings.

He has dinner with Octavio Paz and his wife at the home of Eliot Weinberger, essayist and translator of Paz's poetry, and photographer Nina Subin.

Prof. Alberto Rex González writes an encouraging letter regarding the manuscript. He recommends the project to Fondo de Cultura Económica.

He integrates a panel moderated by Barbara Braun on "The School of Torres-García and the Work of Augusto Torres" at the Americas Society.

May. The semester ends, and he travels to Buenos Aires.

June. From Buenos Aires, he travels to Bolivia with Cecilia Vicuña. He meets Francesco Cincotta in La Paz, later visiting the Tiwanaku ruins. Then he travels to Cuzco, in Peru, to complete his photographic survey of archaeological sites. He visits Chinchoro, Ollantaytambo, Machu Picchu and the environs of Cuzco, Kenko, Saqsaywaman and Tampu Machay.

August. He gives series of four lectures on the influence of pre-Columbian art on the art of this century at the CEHASS (Centro de Estudios Históricos, Antropológicos y Sociales Sudamericanos) in Buenos Aires. Ruth Benzacar invites him to exhibit in her gallery.

October. He returns to New York. His 1969 painting *El Sur* is featured in *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, a historic survey at the Bronx Museum of the Arts in New York.

The Fondo de Cultura Económica approves the publication of his book. He decides to travel to Buenos Aires to oversee the production of the book.

Buenos Aires. He arrives in December, rents a studio and works on the exhibition at the Ruth Benzacar gallery.

1989

He travels to Chile for a vacation at the Vicuña's ranch in the Andean foothills.

His mother dies in La Plata and he hastily returns for the funeral.

He sends two works to the Third Havana Biennial.

June. The exhibition at Ruth Benzacar opens. He writes the text for catalog, "Formas simbólicas andinas" (Symbolic Andean Forms). He exhibits recent oils as well as photographs of Andean textiles and ceramics.

August. His book *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (later published as: *The Stone and The Thread: Andean Roots of Abstract Art*) comes out. The text is illustrated with his own photographs and ink drawings. It is launched at the CAYC, with a dialog between he and art critic Fermín Fèvre before a packed audience.

He returns to New York after a six-month absence.

September. He receives a handwritten note from Professor George Kubler, acknowledging receipt of *Piedra abstracta*. He calls it "a book of deep learning".

He is interviewed by Mari-Carmen Ramírez,⁴⁷ Curator of Latin American art at the Archer M. Huntington Gallery at the University of Texas in Austin regarding a selection of works for the exhibition she is co-curating with Cecilia de Torres,⁴⁸ *The School of the South: the Taller Torres-García and its Legacy*.

In 1989, the book *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* by Néstor García Canclini is published, in which he analyzes the modernity-tradition dialectic in Latin America. He analyzes Paternosto's work in the chapter "Artistas, intermediarios y públicos", describing it as "far from any nostalgia or easy mimesis".

1990

Julia P. Herzberg, one of the curators of the *Decade Show, Frameworks of Identity in the 1980s*, picks *Recuay*, from 1983, and *Paqcha*, a three-panel oil from 1987, for the exhibition, held at the Studio Museum in Harlem, N.Y.

Stanton L. Catlin, Emeritus Professor at Syracuse University, asks him to work together on a proposal for an exhibition dealing with geometric abstraction in Latin America. He prepares a chronology. The research leads to an essay, "Abstraction of the Americas", pinpointing the emergence of a tectonic abstraction rooted in the hemispheric arts in both North and South America during the '30s and '40s.

Summer. He works on new pieces, the *Portico* and *Façade* series. He stops using oils and starts preparing colors using dry pigments. He returns to the aniconic monochromatism of the late seventies. His new structured canvases⁴⁹ have openings that refer to the Andean or Greek "sun gates" or to the symbolic architecture of antiquity, like the Egyptian mastaba.

Dealers Richard Bellamy and Barbara Flynn come for a studio visit.

Belgian curator Catherine de Zegher, who is organizing a show of contemporary Latin American art in Antwerp, visits the studio.

December. He is awarded a grant by the Pollock-Krasner Foundation.

1991

March. He is awarded a support grant by the Adolph and Esther Gottlieb Foundation.

His grandson Joaquín de la Vega is born to his daughter Andrea, in Buenos Aires.

April. He travels to Italy with Cecilia Vicuña. As artist and poet in residence, respectively, the two spend a month at the Bellagio Study Center in Lake Como, sponsored by the Rockefeller Foundation.

The sixteenth century residence that houses the Center is built on a promontory facing the lake; the natural setting, the Renaissance gardens, the northern Italian cuisine, all make for an unforgettable experience. It is a most productive sojourn. He works on a group of wood models for sculptures—finally realizing many of the ideas that he has been putting off while writing on the Inca work—and also on paper.

Taken with Romanesque architecture, he visits several churches in the Lombardy region and when the residence is over, travels through Tuscany, Umbria and the Marches, revisiting Renaissance masterpieces. At the end of the trip he spends a few days in Pietrasanta, at the house of his friend, sculptor Gonzalo Fonseca.

The exhibition *The School of the South* opens at the Reina Sofía Center in Madrid. It features two of his paintings: *Yantra Series, III*, 1981 and *Wari II*, 1985, from the Guggenheim Museum collection.

July. A letter from the University of Texas Press states their intent to publish the English version of *Piedra abstracta*. He searches for a translator.

Curator Catherine de Zegher invites him to exhibit in the contemporary section of the exhibition *America, Bride of the Sun*, to be held at the Royal Fine Arts Museum in Antwerp, Belgium. Filmmaker Jef Cornelis is making a documentary for Belgian National TV in connection with the show. He invites Paternosto to travel to Buenos Aires. The film will feature a conversation with conceptual artist Víctor Grippo, who also participates in the exhibition. The idea is to compare the experiences of an artist who has remained in their native country with one who has migrated. He returns to New York.

October. May Stevens invites him to talk to her students at the School of Visual Arts.

Esther Allen will be the translator of *Piedra abstracta*.

November. He is invited to the University of Texas at Austin for the *Inverted Map: The School of the South* symposium, in connection with the arrival of the exhibition *The School of the South: The Taller Torres-García and Its Legacy* at the Archer M. Huntington Gallery. He reads the paper "Re-Imagining Torres-García's Vision: A Reading of Metaphysics of Amerindian Prehistory."

New York. Dealer César Segnini, from Venezuela, visits his studio during his absence.

1992

February. The *America, Bride of the Sun* show opens in Antwerp. Two of his paintings are featured: *Saywite*, from 1977 and *Portico Nro. 5*, a structured canvas from 1990. Jeff Rian writes the essay "Cesar Paternosto: The Earth as a Metaphor for the Sky" for the catalog.

Two paintings from 1980: *Solar II* (now in the Patricia Phelps de Cisneros collection in Venezuela) and *Trilce*, this one from

the collection of the University of Texas at Austin, are selected by chief curator Waldo Rasmussen for the exhibition *Latin American Artists of the Twentieth Century* that opens at the Seville EXPO in August, also scheduled to travel later to the Center Georges Pompidou, in Paris, to the Ludwig Museum in Cologne and to the Museum of Modern Art, in New York.

April. He meets with Jeanette Ingberman, Director of EXIT Art Gallery in New York: a final date for a show is set for spring-summer of the following year at the new space.

Photographer Nina Subin makes his portrait.

June. He reads the paper "Joaquín Torres-García and the Hemispheric Sources of Abstraction" at the symposium connected with the exhibition *Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers*, featuring works by Diego Rivera, Matta, Wifredo Lam and Joaquín Torres-García, held at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C.

Summer. He works on new structured canvases and small format painted wood pieces.

August. He travels to Colombia. He is invited to participate in a symposium at the Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar in the city of Pamplona.

From Colombia he travels to Chile. From there, he and Cecilia Vicuña fly to Bolivia, returning to the ruins of Tiwanaku and then undertake a trip to Lake Titicaca, visiting the ruins of the Inca Pilco-Kayma settlement, Isla del Sol, Isla Koatí and the Trono del Inca, near Copacabana. He makes a comprehensive photographic survey of all the sites.

November. He travels to Spain, invited by his old friend Professor Nicolás Sánchez Albornoz, now the Director of the Instituto Cervantes in Alcalá de Henares. He is to oversee the installation of *Untitled Diamond*, a painting from 1976 that he has donated to the Institute. He lunches with the authorities of the Institute and Tomás Llorens, curator of the Thyssen-Bornemisza Collection in Madrid. His friend, painter Alejandro Corujeira, living in Madrid, is also invited.

He lodges in the legendary Residencia de Estudiantes. He re-visits the Prado and other museums and galleries. He sees El Escorial.

1993

New York. Winter. He makes first sculptures in pigmented cement, based on the wood models developed at the Bellagio Center.

He finds that casting cement, a technique that he learned long ago, is now more feasible than carving stone. In order to color the pieces he incorporates dry pigments to the mix. Departing from the models first created at Bellagio, he introduces openings in these "Impossible Architectures", as Cecilia Vicuña calls them. "Doors" or "windows", as intended in the *Portico* series, are also metaphors for the transition from sacred to profane space.

May. He travels to Caracas, Venezuela. A show of a wide selection of his works from 1970 to 1992 opens at the Durban-Segnini Gallery. The Museo de Bellas Artes acquires two works for their collection.

June. The *Latin American Artists of the Twentieth Century* show arrives at the Museum of Modern Art in New York. He attends celebrations of its opening.

His one-person show *Abstraction as Meaning* opens at EXIT Art Gallery in New York. It features almost the complete *Portico* and *Façade* series, as well as a group of pigmented cement sculptures.

The exhibition receives no reviews, except for a mention in *The New Yorker*.

In the midst of a proliferation of painting, sculpture, photography, video and text—not to mention the ubiquitous *objet trouvé*, either by itself or integrating “installations”—as unavoidable evidence of semipernal codes of recognition/representation at work, Paternosto’s abstraction appears now as an oddity. Yet while hedonist, skin deep formalist abstraction reaches a dead end, his “abstraction as meaning” embodies a different possibility, a new language that carries on the ancient current of symbolic thought, that is, abstraction as a visual metaphor—a form of non-verbal thought—which still holds an unrealized potential.

Barbara Braun’s book *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art* comes out from Abrams Publishers in New York. His painting *Cruz del Sur* (Southern Cross, 1991) is reproduced in it along with some of his photographs of the Inca sculptures.

August. His grandson Francisco de la Vega is born to his daughter Andrea in Buenos Aires.

1994

He works on new canvases, returning to the square format –no openings. These works are the *Post-Portico Series*. The spare arrangement of shapes within a monochromatic field do relate to the profiles of the *Portico* structures.

He continues work on the pigmented cement sculptures.

November. He travels to Argentina, and lectures at the National University of La Plata’s Faculty of Architecture and Urbanism.

1995

February. He shows paintings, cement sculptures and works on paper at the Cecilia de Torres Ltd. gallery in New York. The exhibit goes entirely unnoticed by the press.

October. Three painted wood pieces are featured in the show *1930-1995, 65 Years of Constructivist Wood*, at the Cecilia de Torres Ltd. gallery.

A painting on paper mounted on wood belonging to the Lucy R. Lippard collection appears in the *Sniper’s Nest: Art That Has Lived with Lucy R. Lippard* show at the Bard College Center for Curatorial Studies Gallery in N.Y.

He is invited to compete for the MARCO Prize, at the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey in Mexico. He sends *Penumbra*, painted that same year.

1996

May. Published by the University of Texas Press, the English version of *Piedra abstracta* comes out in Esther Allen’s translation. It is titled *The Stone and The Thread: Andean Roots of Abstract Art*. In celebration, the Cecilia de Torres Ltd. gallery

mounts an exhibition of recent paintings and some of his photographs of the Inca sculptural works.

Five of his works from the *Portico* series participate in the *Argentinien: Ursprünge und Erben* (Argentina: Origins and Legacies) exhibition, curated by Dr. Isaac Lisenberg, which travels to museums in the cities of Giessen, Erfurt, Dresden and Berlin-Dahlen in Germany, as well as to Warsaw, Poland, and Zagreb, Croatia.

He is invited to compete again for the MARCO Prize at the Museo de Arte Contemporáneo in Monterrey, Mexico. He sends a diptych from the *The Bottom of the Water* series, inspired by the deep blues of Lake Titikaka in the Bolivian altiplano.

He returns to a technique last used in 1971: he traces lines with watercolor pencils on paper or canvas, going over them with a wet brush. Cecilia Vicuña names them the *Hilos de agua* (Water Threads). It is also a return to his chromatism from the sixties.

He travels to Buenos Aires.

1997

Buenos Aires. Summer. He continues with the *Hilos de agua* in a series of works on paper.

April. An exhibition of paintings and constructions on canvas and wood opens at Galería Rubbers in Buenos Aires

Three works are purchased for the Chancellery collection in Buenos Aires.

He is selected to exhibit at the Mercosur Biennial in Porto Alegre, Brazil.

Works from the *Portico* series are featured in the exhibition *Images of Argentina*, held at the Santillana del Mar Foundation in Spain, curated by Dr. Irma Arestizábal.

In Buenos Aires, he attended a concert of serial music by the Quinteto CEAMC that not only rekindles his interest in that music, but also inspires variations on the *Hilos de agua*. He starts spacing the lines rhythmically, as if creating the equivalent of “notes” and “silences”. The “score” is developed within a conspicuously penciled grid (a residual effect of his long involvement with ancient textiles). He returns to New York and continues work on the *Hilos de agua*.

1998

He starts working on a group of paintings called *Confluence*. He brings together the two paths along which his work has been developing: the rhythmically spaced lines within a grid are now set on monochromatic earth red or ochre fields that replace the off-white backgrounds in the *Hilos de agua*.

April. His grandson Patricio Zalazar is born to his daughter María José in New York.

Dr. Josef Helfenstein, Deputy Director of the Kunstmuseum Bern/Klee Foundation, decides on the acquisition of ten works on paper for the collection; he also commissions an essay for the catalog of the *Josef und Anni Albers: Europa und Amerika* show. He writes “*Josef and Anni Albers: The Encounter with the Ancient Art of the Americas*”, which is published in German.

November. He curates the exhibition *North and South Connected: An Abstraction of the Americas* for the Cecilia de Torres Ltd. gallery in New York, featuring ancient Andean

textiles and works by Joaquín Torres-García, Josef and Anni Albers, Adolph Gottlieb, Louise Nevelson, Alfred Jensen, Lenore Tawney, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, E. Ramírez Villamizar, Alejandro Puente, Cecilia Vicuña and himself. He writes the main essay for the catalog.

It is well received by the press. For Holland Cotter of the *New York Times*, the show has “some eye opening results”. In Review, Robert C. Morgan calls it a “delightful exhibition” from which “there is much to learn.”

The reviews overlook the revisionist thrust of the exhibition, for it focuses on a moment prior to the drastic division between “American” (US) and “Latin American” art—from the mid-thirties through the forties—when some of the cardinal figures working in North and South America, like Torres-García, the Albers, Gottlieb and Barnett Newman, in open exchange with Amerindian sources, produced abstract art of a tectonic persuasion that could not have been born in Europe; an abstraction of the Americas.

He travels to Bern and gives a lecture, “*Abstraction as Meaning*”, at the Kunstmuseum Bern. He then travels to Paris and later to Brussels, invited by Piet Coessens, the Director of the Palais des Beaux-Arts, to see the gallery spaces: conversations have been initiated to curate an expanded version of the *North and South Connected* show.

His four-panel piece *Sequential*, from 1972, appears in the exhibition *Next to Nothing: Minimalist Works from the Albright-Knox Art Gallery*, at the Anderson Gallery in Buffalo, NY, curated by Claire Schneider.

The show features works by Kasimir Malevich, Ad Reinhardt, Jo Baer, Agnes Martin, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Ryman, Jackie Winsor and others. The curator writes: “César Paternosto redefined the three-dimensional qualities of his paintings by emphasizing their edges and the relationships among the separate parts as a means of encouraging the viewer to take in the work over an extended period of time”.

December. He travels to Buenos Aires.

1999

He returns to New York and works on sculpture models in wood.

March. He travels to Buenos Aires.

He works on a new cement sculpture based on one of the last models. His friend, sculptor Ricardo Longhini, generously lends him studio space and gives him invaluable help.

April. He shows works from the last decade at Rubbers Gallery: from the *Portico* series, painted wood constructions and pigmented cement sculptures.

He returns to New York.

June. He travels to Spain. In Madrid, he does research at the Museo de América.

Valencia. He meets with Juan Manuel Bonet, Director of the IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) and Piet Coessens, Director of the Palais des Beaux-Arts in Brussels, to discuss the details of a co-production of his project, *Abstraction: The Amerindian Paradigm*.

With Nicolás and Graciela Sánchez Albornoz, he visits Segovia and Avila.

La Plata. The “Paternosto house,” designed by Vicente Krause, is featured in the last issue of *47 al fondo*, the magazine produced by the National University of La Plata’s Faculty of Architecture and Urbanism.

August-September. He works on paper and on canvas. He starts the *Anábasis* series. He continues emphasizing the grid as the zero degree of abstraction. *Anábasis* means a heroic journey, but also a return to the origins, to an ABC.

The book *Abstract Expressionism As Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*, by David Craven (Cambridge University Press, 1999), comes out. In it, the author discusses his work in connection to that of Adolph Gottlieb and Barnett Newman, not only from an artistic point of view, but also in light of his theoretical discourse in regard to an abstraction of the Americas.

Buenos Aires. December. *Argentina Siglo XX*, a major exhibition reviewing the cultural life of the century opens at the Centro Cultural Recoleta, curated by Teresa Anchorena, Raúl Santana and others. One oil from 1965, *Climax III*, from the collection of the Museo Provincial de Bellas Artes in La Plata, is featured in the section devoted to the art of the sixties.

2000

January. He travels to Buenos Aires.

New York. One pigmented cement sculpture, *In Search of the Axis Mundi* (1993), is featured in the exhibition *The End: An Independent Vision of Contemporary Culture, 1982-2000* at EXIT Art Gallery in New York. The show is an overview of the exhibitions held at the noted alternative space since its inception.

February. Two paintings from the *Confluence* series, # 3 and # 6, from 1998, are featured in the exhibition *Square Root*, curated by Ladd Spiegel at the Cecilia de Torres Ltd. gallery in New York. The brochure includes an essay by Jennifer Liese.

As a co-founder of MACLA (Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano) in La Plata, he donates two works for the collection: *Portico # 6*, 1992 and *Post-Portico Buenos Aires II*, 1994.

He returns to New York.

March. Pre-Columbian art historian Esther Pasztory invites him to talk to her students at Columbia University.

His granddaughter Guadalupe Zalazar is born to his daughter María José in Miami.

May. He travels to Brussels and continues research for the exhibition he is curating, *Abstracción: El paradigma amerindio* (Abstraction: The Amerindian Paradigm). From there he goes to Munich, where he and Dr. Helmut Schindler, Curator of the Latin American Department at the Museo Etnográfico, jointly select pieces for the show.

Summer. He begins to write the essay for the exhibition catalog.

Holly Block, Executive Director of *Art in General*, visits his studio and they discuss an exhibition in the well-known alternative space.

October. With an invitation from Fundación Valparaíso, he spends four weeks at its artists’ residency in Mojácar, in the Andalusian region of Spain. He works on paper, continuing to

develop the *Hilos de agua* and *Confluence* series. Once the residency is over, he travels to Granada. He visits the Alhambra, and, greatly impressed by the geometries of the stucco reliefs and mosaics of the architecture, takes a great number of photographs. Some of them are later reproduced in his essay "Abstraction: The Amerindian Paradigm".

December. He travels to Buenos Aires.

2001

New York. He works on the major show he is organizing for the Palais des Beaux Arts in Brussels. He finishes the main essay and edits contributions from Lucy R. Lippard, Mary Frame, Cecilia de Torres and Valentín Ferdinand.

May. He makes a short trip to Valencia to survey the spaces at the IVAM, the show's future venue.

Brussels. June. *Abstraction: The Amerindian Paradigm* opens at the Palais des Beaux-Arts. The opening is well attended, yet the press coverage is run-of-the-mill, with no critical evaluation. He returns to New York.

New York. September 6th. His one person exhibition at Art in General, *White/Red*, opens.

The book of same title, published by Cecilia de Torres Ltd., is also launched. It contains essays by Lucy R. Lippard, Ricardo Martín-Crosa and Toshiaki Minemura. There are only eight pieces in the exhibition: four of them illustrate the "white" period with works from 1969-1971. The other four are works from the "red" period (1980-2001). Cecilia de Torres Ltd. mounts a simultaneous show of recent works.

September 11th. The terrorist attack against the Twin Towers of the World Trade Center on Wall Street takes place. The security measures put in place severely restrict transit around downtown Manhattan, where Art in General is located. These events force an early closing of the show.

Valencia. October. He travels to Valencia. The show *Abstracción: El paradigma amerindio* (*Abstraction: The Amerindian Paradigm*) opens at the IVAM. Unlike Brussels, where the exhibition passed virtually unnoticed, in Spain it gets extensive press coverage. Vicente Jarque began his review in *Babelia*, the culture supplement of *El País* stating: "The first thing that stands out in this show is that its curator is not only a good artist, but also a rigorous and intelligent theoretician on the subject involved and the art that has inspired his own work [...]. Following the opening of *Abstracción*, he returns to New York.

Buenos Aires. The show *Visión oblicua* (*Oblique Vision*) opens at the Museo de Arte Moderno. It celebrates the thirtieth anniversary of the exhibition at the Carmen Waugh gallery in 1971. The rather quadrangular space in the museum was entirely different from the long room in Carmen Waugh's gallery. In order to "enlarge" the space, a photograph of the original exhibition is blown up to mural size and shown on the back wall. Most of the works had been lost—in 1971 the market for works of this sort was nonexistent in Buenos Aires—so they are repainted, based on color photographs. The show was well received by the press, and considered to be one of the most important exhibitions of the year by *La Nación*.

He returns to New York.

Winter. His painting *Evidence*, from 1969, appears in the exhibition *Modernism in Montevideo and Buenos Aires, 1930s-1960s*, held at Cecilia de Torres Ltd.

2002

The 1972 painting *Paradox*, the last of his four-panel pieces remaining, is sold to the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art, in Arizona. The sale was instrumented through the Cecilia de Torres Ltd. gallery in New York.

He produces *Spectrum II*, a four-panel work based on a preparatory drawing from 1972.

New York. April. Lynne Cooke, Chief Curator at the Dia Center for the Arts in New York, visits the studio. She had seen his work at Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) and was very interested in getting to know more about his oeuvre.

May. He starts working on sketches for the series to be called *Marginality and Displacements*.

The first pieces are executed in the limited range of black bands against a white background. The bands follow the perimeter of the canvas, but occasionally break up and reappear on the side, thus synthesizing his long-standing aspiration of painting being read as a whole object. There is a frontal image, yet what is painted on the sides extends the image, completes it. Soon red bands are added to the original black-on-white pattern.

Catherine de Zegher, Director of the Drawing Center in New York, and curator Susette Min visit his studio. They finalize the details for an exhibition to be carried out jointly with Cecilia Vicuña.

Buenos Aires. June. An exhibition of his recent work opens at the La Ruche gallery.

New York. November. *Dis solving*, a show he and Cecilia Vicuña have worked on jointly opens at the Drawing Room, the experimental space at The Drawing Center in New York.

A retrospective selection of works on paper is exhibited, covering the period from 1963 to 2002. He creates a work on site, *Band o neón*, in watercolor pencils on folded paper attached to the wall.

2003

Madrid. February. Buenos Aires gallery Jorge Mara-La Ruche presents his works at the ARCO art fair in Madrid.

Baroness Carmen Thyssen-Bornemisza purchases a piece, *Water Threads (Intervals, Grid, 2)* from 1997, and Juan Manuel Bonet, Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, decides on the acquisition of *Rust, Black, Gold*, from 1974 for the Museum collection.

Tomàs Llorens, then Chief Curator of the Thyssen-Bornemisza Collection, in agreement with eminent art historian and critic Francisco Calvo Serraller, suggests holding an exhibition of his work to Ana Martínez de Aguilar, Director of the Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, in Segovia.

New York. May. He exhibits three photographs of the Inca sculptures at the *New World's Old World* exhibition, held at Axa Gallery. The show gathers works by classics in the field such as Paul Weston, Ansel Adams, Álvarez Bravo, and Martín Chambi, featuring archeological sites in the Americas.

His painting *Pawqar*, from 1978 is featured in a show commemorating the *Geometría sensível* (Sensitive Geometry) exhibition (Rio de Janeiro, 1978) at the Cecilia de Torres gallery.

The original show had been held at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro alongside a Joaquín Torres-García retrospective, and a terrible fire destroyed the museum facilities with all the works inside. It was a tragic loss for Latin American culture, particularly in the case of Torres-García, because it was a magnificent selection. He donates a piece from the *Marginality and Displacements* series (2002) to the University of Essex Collection of Latin American Art at the University of Essex, in England. Dawn Adès, the distinguished art historian who is Director of the Collection, writes expressing her gratitude.

September. The show at the Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente in Segovia is confirmed.

He travels to Bellagio, in Northern Italy, as a second-time resident at the Study Center in order to carry out a joint painting and poetry project with Cecilia Vicuña.

October. He returns to New York.
He travels to Buenos Aires.

2004

Norwich, UK. January. The painting he recently donated to the University of Essex Collection of Latin American Art is featured in the exhibition *Latin American Art: Contexts and Accomplices*, held at the Sainsbury Centre for Visual Arts at the University of East Anglia. The introductory text is by Dawn Adès and Valerie Fletcher.

He travels to Segovia to start working on the installation of the show at the Museum of Contemporary Art Esteban Vicente.

He meets Inmaculada González Chao, who is Coordinator of the exhibition and the Museum's Curator.

The exhibition opens on January 27th and is attended by the province of Segovia's government authorities as well as private sponsors. A press conference followed. The catalog contains essays by Tomàs Llorens, "Menos es más si es más" (Less Is More If It's More); and Francisco Calvo Serraller, "El canto de la luz" (The Edge of Light). In addition, a conversation with José María Parreño, is published, as is his text, "La retícula y las formas geométricas arquetípicas" (The Grid and Archetypal Geometric Forms).

The show receives ample media coverage in *El País* and ABC. Reviews of the exhibition are published in *ABC Cultural* and *El Cultural* supplement of *El Mundo*.

On January 29, a colloquium is held at the Museum in which the show's curator, Tomàs Llorens and César Paternosto participate, with the Museum's Deputy Director José María Parreño as the moderator.

February. He attends the opening of the ARCO art fair in Madrid, and meets Guillermo de Osma, owner of the renowned art gallery in Madrid, who has decided to show his work.

He returns to New York.

He makes momentous decision: after 37 years, he leaves New York to settle in Spain, choosing Segovia as his city of residence. The decision is propitiated to a great extent by the manifest recognition his work is receiving in that country. He and Cecilia Vicuña separate.

He looks into the possibility of settling in Madrid, but finally decides to establish residence in Segovia, moving into an apartment in a building from the 15th century on Calle Judería Nueva in the old Jewish neighborhood, equipping part of the space as his workplace.

May. He returns to New York. From there travels to Austin, Texas, invited by Gabriel Pérez-Barreiro, Curator of Latin American Art at the Jack S. Blanton Museum at the University of Texas. He gives a talk in reference to his 1974 work *Abstract Painting: Rust, Gold, Black*, recently donated to the museum by Cecilia de Torres and on exhibit in the *Fishing in International Waters* show featuring recent acquisitions.

June. He returns to Spain and settles into his new residence in Segovia.

Summer. He begins work on new pieces with the Jorge Mara-La Ruche exhibition in mind, scheduled to take place in October in Buenos Aires.

He travels to Buenos Aires for the opening of the exhibition at Jorge Mara-La Ruche.

He has spent the entire month of September working on a new group of works to complete the installation.

October. On the 2nd his solo show at Jorge Mara-La Ruche opens, and positive reviews of the show appear, by Jorge López Anaya in the cultural supplement of *La Nación* newspaper, and by Alberto Giúdici in Ñ magazine, the cultural supplement of *Clarín*.

He travels to San Pablo with Jorge Mara to meet Peter and Flavio Cohn, the owners of Dan Galeria, to which the Buenos Aires show is scheduled to travel. The catalog is co-produced by both galleries, and in addition to reproductions of the works, it contains 19 poems from Giuseppe Ungaretti's *L'Allegria*, translated into Portuguese by Haroldo de Campos and into Spanish by Alejandro Manara.

He returns to Spain.

November. He travels with his friend Nicolás Sánchez Albornoz, his wife Graciela and Argentinean historian Roberto Cortés Conde to Bilbao. He sees the retrospective exhibition of sculptor Jorge Oteiza's work at the Guggenheim Museum and is greatly impressed.

2005

Segovia. May. He finds a new residence in Plaza San Esteban, behind the Romanesque church of San Esteban with its notable tower. He moves in with his companion, Inmaculada "Inma" González Chao, who is Curator of the Museum of Contemporary Art Esteban Vicente. The apartment in the old Jewish quarter remains as his studio space. He continues developing the new series *Marginalidad y desplazamientos* (*Marginality and Displacements*).

Buenos Aires. His sixth grandchild is born, Martín.

June. He travels to Buenos Aires with Inmaculada González Chao and from there flies to San Pablo to attend the opening of his show *Marginalidades, desplazamientos, hilos de agua, contrapuntos* (*Marginalities, Displacements, Water Threads, Counterpoints*) at Peter and Flavio Cohn's Dan Galeria. It gets good coverage in the press and is also successful in terms of sales, and they establish an excellent professional relationship.

They return to Spain.

Buffalo, NY. July. His 1972 work *Sequential*, in the collection of the Albright-Knox Gallery, is shown as part of the *Extreme Abstraction* exhibition held at that museum, curated by Louis Grachos and Claire Schneider. He receives a letter from Katy Siegel, Professor at Hunter College in New York, in her role as curator for the *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-75* exhibition, thanking him for having agreed to participate. The show is curated by Siegel with assessment from painter David Reed and will be an itinerant exhibition.

2006

January. His first solo show in Madrid, *Marginalidades, desplazamientos y ritmos* (Marginalities, Displacements and Rhythms) opens at the Guillermo de Osma gallery.

The catalog contains an in-depth study of his work by Professor Antonio M. González Rodríguez, "César Paternosto: de las formas del silencio a una resonancia musical" ("César Paternosto: From the Forms of Silence to a Musical Resonance").

February. The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía purchases a new piece, *Trio: Ritmos verticales, III* at the ARCO fair in Madrid.

March. Las Palmas, Gran Canarias. The solo show *Silencio y desplazamientos* (Silence and Displacements) opens at the Galería Manuel Ojeda.

He and Manuel Ojeda visit "La Cueva Pintada", a memorable prehistoric rock painting of a geometric nature in Gáldar, near Las Palmas.

Greensboro, NC. August. The exhibition *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975*, (sponsored by ICI, Independent Curators International) opens at the Weatherspoon Art Museum at the University of North Carolina at Greensboro.

The catalog has essays by curator Katy Siegel, David Reed, Dawoud Bey, Anna Chave, Robert Pincus-Witten and Marcia Tucker. His painting *El Sur*, from 1969, is featured, and he writes a Statement for the catalog.

The show revisits some quite remarkable pictorial experiences carried out during that period by artists Lynda Benglis, Jo Baer, Mel Bochner, Dan Christensen, David Diao, Manny Farber, Louise Fishman, Roy Colmer, Mary Corse, Guy Goodwin, Ron Gorchov, Harmony Hammond, Ralph Humphrey, Yayoi Kusama, Al Loving, Lee Lozano, Elizabeth Murray, Joe Overstreet, Blinky Palermo, Howardena Pindell, Dorothea Rockburne, Alan Shields, Kenneth Showell, Joan Snyder, Lawrence Stafford, Carolee Schneemann, Pat Steir, Richard Tuttle, Richard Van Buren, Michael Venezia, Franz Erhard Walther, Jack Whitten and Peter Young.

Italy. He takes a memorable trip to Sicily with his companion Inma. They drive around the island, visiting the Doric temples of the ancient Greek colony as well as other remains left by the rich layering of cultures from diverse rulers the island had throughout the centuries: Romans, Byzantines, Arabs, Normans or the Kingdom of Sicily, subordinated to the crowns of Aragon in Spain. They also take a ferry across the strait to Reggio Calabria to see the stunning Greek bronze sculptures of two warriors that had been recovered from the nearby sea waters.

Miami. December. His painting *Red, Black & Blue*, from 1974 (a three panel piece) in the CIFO, Ella Fontanals Cisneros Collection, is featured in the exhibition *The Sites of Latin American Abstraction*, curated by Juan Ledezma at the Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard in Palma.

2007

New York. January. *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975*, arrives at the National Academy. It receives wide coverage in the art media, most notably the perceptive review written by Raphael Rubinstein for the September issue of *Art in America*, "It's Not Made by Great Men".

Madrid. February. At the ARCO fair, Mr. Douglas Baxter, Director at the Pace Gallery in New York and a Trustee member of the ICI, purchases *Discontinuidad V* (Discontinuity V), a painting from the previous year, at the booth of Dan Galeria from San Pablo. The work would become part of his private collection, promised to a Miami museum.

Barcelona. March. His solo show at the Artur Ramon Art Contemporani gallery opens. The catalog has a text by José Corredor-Matheos, "Paternosto and the Challenge of the Boundaries of Art".

Madrid. April. Published by Tf Editores, the book *PATERNOSTO*, comes out. It contains a foreword by Francisco Calvo Serraller, an "Autobiographical Sketch" and two essays, "Painting and The Oblique Vision (1969-70-2002)" and "On Mondrian (1972-2002)". It is presented at the Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, along with a colloquium in which Calvo Serraller, Titto Ferreira, the editor, and Paternosto participate.

Mexico City. May. The traveling exhibit *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975* arrives at the Museo Tamayo de Arte Contemporáneo.

Berlin. September. Some of the artists in the *High Times, Hard Times* show are featured in the exhibition *Short Distance to Now*, held at Galerie Kienzle & Gmeiner. His painting *Sagittario* (Sagittarius), from 1972, is featured. He travels with Inma to see the exhibit and to get to know the city. They visit the Museum Island. He is greatly impressed by the installation of the ancient Greek temple of Pergamon at the museum, as well as by the Assyrian Ishtar Portal. They also visit the Altes Museum and its attraction, the popular Nefertiti head.

Düsseldorf. *Short Distance to Now* travels to Galerie Thomas Flor.

November. He is awarded the *Premio Villa de Madrid, Pintura, Francisco de Goya* (Francisco de Goya Award for Painting, Ville of Madrid) for his 2006 exhibition at the Guillermo de Osma gallery, *Marginalidades, desplazamientos y ritmos* (Marginalities, Displacements and Rhythms). The jury is presided by art historian Estrella de Diego, and integrated by art critics Juan Manuel Bonet and Fernando Castro Florez, as well as Eduardo Alamillo and Miguel Fernández Cid.

Graz. Austria. December. The *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975*, show opens at Neue Galerie in Graz.

2008

Madrid. February. At the Dan Galeria booth of the ARCO fair, architect Norman Foster purchases two major works for his private collection: the four-panel piece *Cuarteto: Naranja, Azul, Negro* (Quartet: Orange, Blue, Black), and the painting *Señal y desplazamientos* (Signal and Displacements), both from 2007.

Karlsruhe, Germany. March. The *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975* show opens at the ZKM I Center for Art and Media. At the end of its itineracy the show has been widely reviewed by the Austrian and German art press.

He travels to London with Inma. They stay with friends Francesco Cincotta and Ariane Braillard at their home, the Pembroke Studios. They visit the British Museum as well as the National Gallery and the Tate Modern.

Valencia. May. The exhibition *Forma, línea, gesto, escritura: Aspectos del dibujo en América del Sur* (Form, Line, Gesture, Writing: Aspects of Drawing in South America), curated by Cecilia de Torres, opens at the Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat-MuVIM. Five works on paper are exhibited.

Seville. June. Mr. José Lebrero Stals, Director of the Andalusian Center for Contemporary Art, CAAC, decides on the acquisition of his painting *The Sweetest Skin*, from 1970.

Buenos Aires. July. He travels to open the exhibition of recent works at the Jorge Mara-La Ruche gallery. The text "El canto de la luz" (The Edge of Light) by Francisco Calvo Serraller is reproduced in the catalog. The show is well received by the press.

London. The English version of "Conversation: Jose Ma Parreño & Cesar Paternosto" is published in *Naked Punch* magazine, edited by Francesco Cincotta. It is an English translation of the interview published in the exhibition catalog for his show at the Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia in 2004.

Madrid. September. His painting *Contrapunto XVII* (Counterpoint XVII), from 2004, is featured in the exhibition *Geometrías: de Rodchenko a Sol LeWitt* (Geometries: From Rodchenko to Sol LeWitt) held at the Guillermo de Osma gallery. The catalog contains the essay "Geometrías" by José Ignacio Abeijón.

Segovia. October. He rents a new spacious studio at Eulogio Martín Higuera Street.

Miami. November. He has a solo show at Durban-Segnini Gallery: *Painting and Sculpture, 1970-2008*. He exhibits two works from 1970-71; thirteen recent paintings and three sculptures executed in Cor-ten steel at the Capa Foundry in Madrid. They are built with the models from *Tectonic Investigations*—which he has been working on since he moved to Spain—as their point of departure.

2009

Segovia. He concentrates on his work, making new paintings, among them two multi-panel pieces. He also continues work on board models—the *Tectonic Investigations*—for sculptural projects to be developed in Cor-ten steel. He also works on new folded paper pieces, the *Conjuntos/Progresiones* (Groups, Progressions) series, in addition to producing a number of

works on flat sheets of paper, the *De-construcciones* (De-Constructs).

He donates a work on paper, *Hilos de agua*, 1998 (Water Threads, 1998) to the Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente and receives a letter from the Director, Ana Martínez de Aguilar, in which she expresses her gratitude.

Summer. He travels through Portugal with companion Inma.

Fall. He learns that his 1965 painting *Staccato*, auctioned at Christie's the preceding year, has entered the collection of the Museum of Fine Arts in Boston, and is to be exhibited in the New Art of the Americas Wing, scheduled to open next year (a project of the Norman Foster studio).

2010

Madrid. February. A second solo exhibit opens at the Guillermo de Osma gallery: *Pintura: La visión integral* (Painting: The Integral Vision). He shows thirteen paintings and nine works on paper. The catalog has a short essay by Jose Ma Parreño, "Cal y canto"⁵⁰, as well as excerpts from his own writing under the title "Los últimos años" (The Last Years).

Francisco Calvo Serraller reviews the show for *Babelia*, the culture supplement for *El País*.

His painting *Inti*, from 1980, is featured in the exhibition *Latitudes: Maestros latinoamericanos en la Colección FEMSA* (Latitudes: Latin American Masters in the FEMSA Collection) at the BBVA showroom.

New York. Summer. Three works appear in the exhibition *Bright Geometry*, held at Cecilia de Torres, Ltd., the paintings *El Sur* (1969); *Fathom II*, (1975) and the work on paper *Complex Unit* (1969).

Spain. With his companion Inma, he travels through the Asturias and Cantabria regions in the north. In Asturias they visit the prehistoric cave paintings at Bustillo Cave.

Washington, DC. October. A three-panel piece from 2006, *Trio: Ritmos verticales* (Trio: Vertical Rhythms), is featured in the exhibition *Southern Identity: Contemporary Argentine Art*, held at The Smithsonian International Gallery.

Madrid. December. *La llegada* (The Arrival), a pictorial intervention at the Arrivals Hall of the High Speed train (AVE) in the Atocha railroad station, is finished. The project has been commissioned by the architect Rafael Moneo.

Aware of the ambulatory approach to painting that Paternosto developed in his "lateral vision" works from the late sixties, Mr. Moneo and his associate, architect Pedro Elcuaz, in charge of the massive remodeling of the Atocha station, requested a project from him for a pictorial intervention of the huge roof, supporting a metallic structure in the new arrivals hall of Madrid's high speed train. The structure measures 51.83 meters wide; 7 meters high and 1.28 meters deep. It is precisely for this "depth", that is to say, the lateral planes of the two rows of diamonds that compose the structure (a huge beam, actually), that Paternosto conceived the red, blue and black planes of color which, rhythmically arranged, reflect the transit patterns of the travelers that arrive to the station.

He travels to New York to accompany Inma who, as curator, oversees the reception and installation of Esteban Vicente's collages to be exhibited at the Grey Art Gallery, set to open the

following January. Later, they both fly to Boston to see the *Art of the Americas* show in the new wing. His painting *Staccato* is prominently displayed. They meet Ms. Elliot Bostwick Davis, Chief Curator for Art of the Americas. An interview for the Education Department of the Museum is videotaped.

2011

Madrid. February. His painting *The Sweetest Skin*, from 1970, now in the collection of the CAAC (Spanish acronym for Andalusian Center of Contemporary Art, in Seville) is featured in the exhibition *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)*, held at the Fundación Juan March. A second work of his, *Sequential*, a four-panel piece from 1972 (Albright-Knox Art Gallery Collection) is illustrated in the catalog, but not seen in the exhibition. The catalog also contains his essay "Irregular Frame/Shaped canvas: Anticipations, Inheritances, Borrowings" (2003).

The show receives positive reviews and is widely covered by the media. At the end of the year, the critics vote it the second best show of the year, after the Chardin retrospective at the Prado, an anthology show dedicated to Jean Siméon Chardin (1699-1779).

Summer. He and Inma travel through the Pyrenees valleys in Catalonia and visit the Romanesque churches.

Valladolid. October. The painting *Señales rítmicas* (Rhythmic Signals), from 2010 is featured in the exhibit *De Picasso a Richard Serra: 20 años de la Galería Guillermo de Osma* (From Picasso to Richard Serra: Twenty Years of Guillermo de Osma Gallery), at the Museo de la Pasión. Marisa Oropesa, Javier Rubio Nomblot and Guillermo de Osma write accompanying texts.

San Pablo. Two works are featured in the exhibition *Homenagem2*, held at Dan Galeria: the painting *Acorde Mínimo: Rojo/Negro* (Minimal Chord: Red/Black), from 2010 and an undated Cor-ten steel sculpture. The catalog has a text by Ferreira Gullar.

2012

Madrid. April. Literary magazine *Insula* publishes its 2011 Almanac. It has reproductions of the eight collages commissioned as illustrations.

Miami. May. Several works are featured in the exhibition *Nine Latin American Masters* at the Durban-Segnini Gallery. A solo show at the gallery is scheduled for November.

Spring. Preparations begin for a solo show at the Cecilia de Torres Ltd gallery in New York. The exhibit will be titled *Painting as Object: The Lateral Expansion. New Works*. The opening is scheduled for September 13th. The catalog will publish a conversation with Professor Edward J. Sullivan who also writes a short essay on his work.

He works on a ten-panel piece, specially conceived for that space.

July. He receives a letter from the Director of the Andalusian Center for Contemporary Art, CAAC, in Seville, Mr. Juan Antonio Álvarez Reyes, communicating that his painting in the Center's collection, *The Sweetest Skin* (1970), is part of the *Abstracción y movimiento* (Abstraction and Movement) exhibition opening on the 12th.

New York. September. He travels with Inma to attend the opening of his one person show at Cecilia de Torres Ltd.

Miami. November. His exhibition at Durban-Segnini Gallery: *Painting and Architecture. Recent works, 2009-2012* takes place. The show highlights a work composed of six panels 180 x 460 cm, and *Oremus, Parnemus*, from 1970-2001.

He visits Art Basel Miami: Guillermo de Osma has sold an important painting (*Gran Resplandor* ((Large) Shine), 2011; 150 cm x 150 cm, to French collectors.

New York. The Bronfman Collection acquires *El Sur*, 1969, one of the last remaining pieces from his 1970 show *Oblique Vision* at the AM Sachs Gallery in New York.

Buenos Aires. December. He flies from Miami and visits the collection of Gustavo Teller, who owns some important works of his from the sixties.

He returns to Miami, and from there goes to Spain.

2013

Madrid. January. The show of the Patricia Phelps de Cisneros Collection opens at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, under the title *La Invención Concreta*. (Concrete Invention). His painting *The Hidden Order*, from 1972, is exhibited.

Argentina. February. *La Gaceta de Tucumán* publishes the interview carried out by writer Fabián Soberón.

Madrid. ARCO Fair. At the Dan Galeria booth, Norman Foster purchases a four-panel piece, *Classic Quartet*, 2013, 170 x 200 cm, for their residence in Switzerland.

Guillermo de Osma sells a medium size painting to the Pérez Art Museum in Miami.

Phoenix, Arizona. His work *Paradox*, from 1972 (four panels), is exhibited in *Order, Chaos and the Space Between. Contemporary Latin American Art from the Diane and Bruce Halle Collection*, held at the Phoenix Art Museum. It is curated by Beverly Adams.

May. He travels to Nîmes with Inma and Nicolás Sánchez Albornoz. The Carré d'Art, a museum designed by Norman Foster, celebrates its twentieth anniversary and Mr. Foster is invited to curate a celebratory exhibition. He selects two of his works for the show: *Trio: En blanco y negro* (Trio: In White and Black), 2006 (three panels, 170 x 200 cm) and *Cuarteto clásico* (Classical Quartet), 2010 (four panels, 170 x 220 cm). They are exhibited in a gallery together with works by Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin and Ai Weiwei.

His travels continue. In Paris, he visits the Pompidou Museum and sees the important Soto donation.

June. He travels to London. In the Pinta: Modern & Contemporary Latin American Art Fair, he has a booth as a *Celebrated Artist*. There he exhibits three of the *Trio* works developed recently, in which he combines horizontal and vertical panels as he did in the seventies. Norman Foster visits the booth.

He returns to Spain.

He flies to Paris to attend the opening of *Les Sud Américains à Paris* (South Americans in Paris), a group show at the Espace Marais of the Galerie Denise René. 1.2.1.2, a four-panel work from 1972 is shown. After the passing of Mme. Denise René, her nephew Denis Killian is now head of the

gallery. Conversations regarding a renewal of the professional relationship take place.

July. Elena Foster decides on the acquisition of *Double Crescendo*, a work composed of ten panels created specifically for the show at Cecilia de Torres Ltd. It is destined for the Pool House of the Foster residence in Martha's Vineyard Island.

August. He travels to southern France with Inma. They stop in Gerona. Afterward they continue driving to their objectives: Arlès, where Van Gogh had lived, and later, to the culminating point: Cézanne's studio in Aix-en-Provence, as well as locations where he had worked, the Bibémus quarry and the spot from which he painted the Mont St Victoire.

They return to Spain.

2014

Segovia. January. Chus Burés, the jewelry designer, visits the studio to examine the maquettes he has prepared. Inma models them for photographs. The execution of a gold bracelet is agreed upon, as well as a pendant with a small silver version of the *Tectonic Investigations* series of sculptures.

Monaco. March. The jewelry is exhibited in *Chus Burés: un dialogue entre l'art et le design* (Chus Burés: A Dialog between Art and Design), at Galerie Marlborough. The painting *Tema marginal, 2*, from 2011 is also included.

Summer. He begins corresponding with Brazilian art historian María Alice Millet, former Director of the Pinacoteca de São Paulo. He responds to questions that will make up an interview to be published in the catalog of his show at Dan Galeria.

October. He travels to Málaga to get to know the Museo Picasso, founded by Picasso's grandson, Bernard. He also visits the Museo Thyssen-Bornemisza, where the Baroness Collection is exhibited.

November. He travels to Granada. He visits the Madraza, formerly an Arab university, the Alcazaba, the José Guerrero Foundation and the Alhambra surroundings. He visits the Carlos V Palace. He also visits the Museo de la Alhambra, the Centro de Arte José Guerrero and a small show of modern art featuring works by Lucio Fontana, Richard Serra and his friend Víctor Grippo.

December. He travels to Buenos Aires, and produces folded paper works. *Miami, Fla.* Two works, *Sin título* (Untitled), from 1971 and *Sagitarian*, from 1972, are included in the *Dirty Geometry* show, held at Mana Miami.

2015

Buenos Aires. January. Following advice from collector Gustavo Teller, he meets with María Calcaterra, a young gallery director. She has lived in New York for several years, where she studied Art History at the New School for Social Research and also worked at Christie's. She is planning to open a space in the city and wants to count on having some of his work.

The donation of two works to the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén is made formal: *Yana Toku* (1992) from the *Pórticos* series, and a pigmented cement sculpture in four parts: *Kosko: Escultura para el centro de un espacio* (Kosko: Sculpture for the Center of a Space), from 1993.

He later donates *Mastaba* (1991), from the *Pórticos* series, to the Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson in San Juan.

He returns to Spain.

Madrid. February. ARCO art fair. He is represented by Guillermo de Osma gallery and San Pablo's Dan Galeria. Gallery Director Francisco Arévalo introduces him to Peter Klimt, the English collector who had acquired his 1970 piece *Who Was Who in Last Night's Dream* some years earlier. He had recently acquired two additional works from 1971 from the Hans Mayer gallery in Germany. Arévalo has also sold *Summer*, a shaped canvas from 1967 to him.

April. He travels to Paris with Inma. His solo show at Galería Denise René opens. He shows recent work: four of the *Trio* works; two square format canvases and two vertical, to which two historical pieces are added: 1.2.1.2 (1972) and *Timeless Sundays. Complex Unit 3*, from 1974. A brief essay by Patricia Avena Navarro, "Au-delà du Bord. Blanc..." (Beyond the Edge. White...) is published in the catalog.

They visit the Velázquez show at the Grand Palais, the Musée Picasso and the Musée d'Orsay, where a Pierre Bonnard retrospective is on view. They return to Madrid.

Boston. Treasures of the Museum of Fine Arts Boston is published, and it contains a reproduction of his painting in the collection, *Staccato* (1965).

August. He travels to Buenos Aires. He sees the recently inaugurated Centro Cultural Kirchner, originally the Palacio del Correo Central building. He visits the new exhibition layout of the Museo Nacional de Bellas Artes collection. His work and that of Alejandro Puente are now highlighted in the wall text in the space dedicated to geometric abstraction.

September. He travels to San Pablo for the opening of his solo show at Dan Galeria. He meets María Alice Millet, who acts as his guide on a visit to the Pinacoteca do Estado de São Paulo. He gives an interview for *Estado de São Paulo*.

September 12. The exhibition opens. With the exception of two sculptures produced there, the other works shown pertain to the gallery, which has been progressively acquiring pieces since 2008. In addition to the sculptures, *Cuarteto clásico* (2010), a four-panel work and *Trios* (2013) are particularly notable. The catalog contains reproductions of the works and the interview with María Alice Millet is also published. One sculpture in Cor-ten steel from the series *Investigaciones tectónicas, 5* (2015) is later sold.

He visits the Museu de Arte de São Paulo (MASP).

He returns to Buenos Aires.

Inma returns to Spain. Preparations for the solo show with which María Calcaterra opens her gallery begin. He carries out the remounting of the canvases on stretchers.

Architect Andrés Duprat, recently designated Director of the Museo Nacional de Bellas Artes by way of a juried competition, visits the show's installation.

October. During the heavily attended opening, collector and MALBA founder Eduardo Costantini examines his historical works with an acquisition in mind. He is advised by Ricardo Estévez, who has published Paternosto's work in publications on Argentinean painting. The first sale of a *Trio* is notable. A catalog is published.

He returns to Spain.

Miami. The painting *Oremus, Porneirus* [1970-2001] and two mixed media on wood sculptures from the *Fountain* series, *Paqcha III* and *IV* (both from 1993), are included in the *Abstraction and Constructivism: Continuity and Breakdown of Latin American Modernity* show at the Durban-Segnini Gallery, curated by Dennys Matos.

Buenos Aires. December. Eduardo Costantini decides on the acquisition of two historical works: *Rombo Sin título* (Untitled Rhombus, 1965), an oil on canvas from the former David Graiver collection, and *Díptico II* (Diptych II, 1966), a two-part shaped oil on canvas piece that had been part of his entry to the Premio Nacional Di Tella in 1966. It is installed in his personal residence and remains there, while *Rombo* becomes part of the MALBA collection.

2016

Segovia. February. Guillermo Solana, Director of the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, proposes holding an exhibition in the Sala del Balcón. In this space, invited artists are to select pieces from the Museum's collection to generate a dialog with their works. He immediately begins to study the collection.

Madrid. ARCO art fair. His work is represented in four galleries. Madrid's Guillermo de Osma and Dan Galería de San Pablo present recent works, while the Denise René gallery from Paris has brought 1.2.1.2 (1972), and the Leon Tovar gallery from New York, a shaped canvas from 1966, *Magenta, Olive and Blue*.

March. He travels to Buenos Aires. He oversees the excellent work done to restore and remount *Díptico II* (1966), led by Pino Monkes. He signs the newly structured stretchers.

He has lunch at MALBA with Eduardo Costantini and Agustín Pérez Rubio, Artistic Director of the Museum. They speak in detail regarding a show at the institution at a date that is yet to be determined.

He returns to Spain.

Seville. His work in the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo collection, *The Sweetest Skin* (1970), is exhibited in the historic show *Abstracción y arte conceptual. 1957-1975* (Abstraction and Conceptual Art. 1957-1975), held at that institution.

Paris. April. Works of his are shown in the *Cercle et Carré* (Circle and Square) exhibition at Galerie Denise René.

Madrid. May. He visits the retrospective show *Joaquín Torres-García: un moderno en la Arcadia* (Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern), curated by Luis Pérez Oramas at Espacio Fundación Telefónica. The show has come from the MoMA in New York. He sees it with Cecilia de Torres, who has finished the catalog raisonné of Torres-García's work.

Miami. July. He participates in the *Speaking of Abstraction: Language Transitions in Latin American Art* exhibition, held at the Durban-Segnini Gallery, curated by Dennys Matos.

August-September. He and Inma travel to New York. They see the Moholy-Nagy retrospective at the Guggenheim Museum. They also visit the new Whitney Museum, designed by architect Renzo Piano, where a show of Stuart Davis is on view, and the Met Breuer, the museum of modern and contemporary art that forms part of the Metropolitan Museum of Art, recently inaugurated the building that had previously housed the Whitney Museum, designed by Marcel Breuer.

They travel to Chicago, and visit the Art Institute of Chicago, where the collections of impressionist and post-impressionist art are the most notable. They are particularly impressed with *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte), by Georges Seurat.

They take a tour along the river to take in the outstanding examples of architecture and on the following day, visit Frank Lloyd Wright's memorable *Robie House* and the works by Mies Van der Rohe for the Illinois Institute of Technology. In the city, they visit the Field Museum of natural history and Alexander Calder's monumental sculptures.

He returns to New York, and works on restoring works in the Cecilia de Torres Ltd. gallery. He paints a new work in the (*Post*) *Deconstrucciones* ((Post) Deconstructions) series, which remains in said gallery. He visits the Judd Foundation, the Morgan Library, where prints by Rembrandt are on exhibit, and the Hispanic Society of America, where he sees murals by Joaquín Sorolla.

He returns to Spain, to Segovia.

Paris. September. His sculpture from the *Cubos virtuales* (Virtual Cubes) series is exhibited in the *Sculptures et reliefs* (Sculptures and Reliefs) show at Galerie Denise René on the Rive Gauche.

Madrid. He shows paintings and two of the recent *Construcciones en papel* (Paper Constructions) in the *Geométricos: Francisco Sobrino, César Paternosto, Alejandro Corujeira y Emilia Azcárate* (Geometric Artists: Francisco Sobrino, César Paternosto, Alejandro Corujeira and Emilia Azcárate) exhibition at Carmen Palacios' gallery Tiempos Modernos.

New York. In the catalog of the retrospective show *Carmen Herrera: Lines of Sight* at the Whitney Museum, Edward Sullivan cites his work and reproduces his piece *Paradox* (1972) in his essay, "Carmen Herrera: South to North".

Argentina. Tucumán. His work *Marginalidad y desplazamientos. Nueva Serie, 19* (Marginality and Displacements. New Series, 19, 2005), part of the Museo Nacional de Bellas Artes' collection, is included in the itinerant exhibition *Congreso de Tucumán: 200 Años de Arte Argentino* (Tucumán Congress: 200 Years of Argentinean Art), organized by the Museum in celebration of the Bicentennial of Argentina's Independence.

December. He travels to Buenos Aires on a family visit. Nevertheless, he continues to work on the pieces begun that year, *Tensiones lineales* (Linear Tensions) or *Espacios asimétricos* (Asymmetrical Spaces). The titles allude to the placement of the bands of color on the frontal plane, which articulate the space yet without abandoning their lateral orientation. They are small and medium format works.

He is back in Segovia by the 31st.

2017

Madrid. ARCO art fair. February. The invited country this year is Argentina. María Calcaterra, now of Galería MC/MC, brings works of his and by GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel).⁵¹ He is also represented by the same four other galleries as the previous year.

March. April. He continues to work on the text for the catalog for the exhibition at the Museo Nacional Thyssen Bornemisza.

On the other hand, he has constructed a model in which he "hangs" the show for the Sala del Balcón. He has selected a drawing by Juan Gris, an analytical cubist piece by Picasso, the three Mondrians and a shaped wood work by Torres-García from the Museum's collection. His works are the "oblique vision" pieces from the '70s.

Cecilia de Torres is in Spain and she arrives in Segovia to visit the studio. She sees his latest works and selects the first of the *Tensiones lineales* pieces. She also admires the maquette for the installation at the Museo Nacional Thyssen Bornemisza.

Buenos Aires. ArteBA. María Calcaterra has installed his works in the fair's *Cabinet* section.

May. Agustín Pérez Rubio informs him that the exhibition project for MALBA has been cancelled. He alludes to the high cost of transporting the work from abroad.

June. He receives a message from Hervé Chandès, Director of Fondation Cartier pour l'art contemporain. They are organizing a show of Latin American abstract art and want to visit his studio with Alexis Fabry, the exhibition's co-curator.

Madrid. July. He has a working meeting the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza with its Director, Guillermo Solana, Ana Cela, Head of Publications, secretary Laura Andrada and designer María Rubio from Gráfica Futura. All the factors involved in designing the exhibition and catalog are studied, and they reach the decision to include two more recent works, outside the exhibition space.

Segovia. He meets with Marie Perennes, Assistant Curator of Fondation Cartier, who presents the exhibition project for *Constelaciones* to him. All in all, it represents a quantitative expansion of his *Abstracción: El paradigma amerindio*. In fact, the Foundation works with a copy of the catalog from that show as a reference text.

His participation in the exhibition entails three works from different periods, several photographs and also an essay. He decides that he will write about the analogies or symmetries between Russian constructivism and Inca sculpture, the most polemic aspect of his discourse.

Madrid. He visits the important exhibition of works by Polish constructivists Katarzina Kobro and Wladislav Strelinski being held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

August. He works on the text for the catalog for the Fondation Cartier exhibition, "Simetrías constructivistas" (Constructivist Symmetries).

He travels to Italy. In Rome, he and Inma stay at the home of their friends Francesco Cincotta and Ariane Braillard at Trastevere. They visit the Mercato Traiano, the Pantheon, the Fontana de Trevi, the Piazza Navona and the fountains by Bernini. They also visit the MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, designed by Zaha Hadid, and the Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Naples. September. They visit the Catacombe di San Gennaro and the Cappella Sansevero, where he admires the work in marble *Cristo Velato* by Giuseppe Sammartino. Another memorable highlight of the trip is the visit to the Museo Archeologico Nazionale di Napoli. There they visit Ercolano, in Pompeii, and different cities along the Amalfi Coast: Positano,

Amalfi and its cathedral of unrivaled beauty. They go to Ravello and from there, to the trip's objective: the imposing Paestum temples. The following day, they visit the Museo Archeologico Nazionale di Paestum and are impressed by the *Il tuffatore* fresco. They continue to Mormanno, the native city of his paternal grandfather, Emilio Paternostro,⁵² a visit that has been put off for quite some time. They return to Salerno and Rome, and from there head back to Madrid.

Los Angeles, USA. October. His painting *Wachi* (1986-87) is incorporated into the Los Angeles County Museum of Art (LACMA) collection, donated by Julie and Horacio Herzberg, from New York.

Madrid. November. The *Hacia una pintura objetual* (Towards Painting as Object) exhibition opens in the Sala del Balcón at the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. It includes the following works from the Museum's collection: the drawing by Juan Gris, *Bodegón* (1913); an oil painting by Picasso, *Hombre con clarinete* (1911-12); the three Mondrians: a cubist piece from 1913; *Composición de colores/Composición No.1 con rojo y azul* (1931) and an unfinished work, *New York City* (1941) and a shaped wood piece by Torres-García, *Madera planos de color* (1929). The works of his pertain to the historical "oblique vision" period: *Inflación de la semiótica* (Semiotics Inflated, 1971-1996); *Sagittario* (Sagittarius, 1972); 1.2.1.2 (1972); two three-panel (*Complex Units*) works from 1974, *Black & Tan Fantasy* and *Black, Rust, Yellow, and Hilos de agua. Intervals* (*Grid 2*), from 1997. *Trio #24* (2015) and *Red Trio # 6* (2015) are situated outside the exhibition room.

The catalog has an introduction by Guillermo Solana, along with the publication of his essay "Hacia una pintura objetual" (Towards Painting as Object), in which he studies painting's evolution toward being confirmed as a material object, an extreme concept, which nevertheless conserves its essential nature.

Madrid. An exhibition of his recent work opens at Galería Guillermo de Osma. He shows seventeen oils on canvas from 2016 and 2017, from the *Tensiones lineales, Espacios asimétricos* series. He also presents four of the *Construcciones en papel* pieces from 2016. An essay by Lorea Rubio, "César Paternosto: Pervivencia e infinitud de lo lineal" (César Paternosto: Linearity's Persistence and Infinitude) is published in the catalog.

Both shows are virtually ignored in the printed media. They receive routine coverage online.

Ana Cela, Head of Publications at the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, proposes to carry out a print edition based on a prototype that the Museum would buy from him. The print would be destined to give as a gift to employees who have worked at the institution for 25 years.

Segovia. December. Alexis Fabry, the co-curator of the show produced by the Fondation Cartier visits the studio. A specialist in Latin American photography, he has acquired some of his photos of Inca sculpture for the collections he curates. They also talk about the choice of works for the exhibition planned at the Foundation.

He and Inma travel to Santander to visit Fundación Botín, by Renzo Piano and go to Bilbao to see the *Anni Albers. Tocar la vista* show at the Museo Guggenheim.

Madrid. He visits Taller Ogami, where the print edition for the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza will be produced.

He presents a version of the *Hilos de agua* as a prototype and latest-generation photoetching is decided upon as the most adequate technique to preserve the transparencies of the water color lines.

Segovia. Toni Perello from Igallery, an online art gallery from Palma de Mallorca, visits his studio. They confirm an exhibition of his works on paper for April of the following year.

2018

January. The task of designing a webpage begins, with photographer and designer Pedro Sánchez in charge.

He receives a message from Ileen Kohn, Deputy Director of the Colección Patricia Phelps Cisneros to communicate that the MoMA has selected his work *The Hidden Order* (1972) to become part of its permanent collection. The piece is part of a massive donation that the Colección Cisneros is making to institutions in the US and Latin America. It is the second piece of his in the MoMA collection.

He recompiles a text for *Intramuros* magazine, edited by Beltrán Gambier and dedicated to the city of La Plata, from which he also originates.

Madrid. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. He participates in a conversation with Director Guillermo Solana held in the Museum auditorium.

Taller Ogami. He signs the prints, produced in an edition of 100.

Madrid. ARCO art fair. February. The Foster family acquires a *Construcción en papel* piece from Galería Guillermo de Osma. He is also represented by MC/MC, from Buenos Aires, Dan Galeria from San Pablo and Galerie Denise René, from Paris.

He is interviewed by Hans Ulrich Obrist at Isabella Mora's residence. The interview extends for four hours. Toward the end, Carmen Giménez also intervenes.

Palma de Mallorca. April. The *Tensiones lineales y espacios* (Linear Tensions and Spaces) show opens, with small and medium format work from the period 2009 - 2017. He travels around the island, visiting the Fundación Pilar i Joan Miró; the Fundación March, Es Baluard, the Museo de Arte Moderno y Contemporáneo and the Catedral-Basílica de Santa María de Palma de Mallorca.

He and Inma visit Prague. The Century Old Town Hotel is in a building that was the main location of the insurance company where Franz Kafka worked. They see the vast repercussions that Cubism had on the old Czechoslovakia: not only in painting, but also in its architecture and design. Unfortunately, the collection of cubist works at the National Gallery Prague is not on display due to conservation and restoration work being done. They visit the Charles Bridge and take a tour of the city and castle.

Argentina. August. He and Inma travel to Salta, to the Estancia Colomé, where they visit the Museo James Turrell.⁵³

Buenos Aires. The *Contrastes y fugas* (Contrasts and Vanishing Points) exhibition opens at MC/MC gallery. It shows a group of works and paper constructions developed in Spain between 2005 and 2017, in addition to sketches for works from the '60s. The show receives extensive press coverage.

He participates in a conversation held at the gallery with art historian and curator María José Herrera, and the talk is widely attended.

Paris. October. He and Inma travel for the opening of the *Géométries Sud: Du Mexique à la Terre du Feu* (Geometries of the South: from Mexico to Tierra del Fuego) show at the Fondation Cartier pour l'art contemporain. He participates with three works: *Tlön* (1969), *Pawqar* (1978) and *Hilos de agua* (*Intervals, Grid # 5*) from 1999. His essay "Symétries Constructivistes" (Constructivist Symmetries) is published in the catalog. He is interviewed by the show's Curator, Marie Perennes, for the Foundation's website.

In the context of said exhibition, *Géométries Sud*, at the Fondation Cartier, he is interviewed again by Hans Ulrich Obrist. The encounter is part of *Entretiens Infinis* (Infinite Interviews), a series of interviews with Latin American artists, historians and curators participating in the show.

Madrid. Back from Paris, he has dinner with Lucy R. Lippard, who has come from giving a conference at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Luis Camnitzer, Susana Torre and Geoffrey Fox also participate.

Segovia. Curator Alexis Fabry visits his studio. He selects several works on paper, including a photograph.

Guillermo Solana, Director del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza and his wife visit his studio.

November. Architect Andrés Duprat, Director of the Museo Nacional de Bellas Artes, decides that the exhibition agreed upon will take place in October of the following year. Two more rooms are added in order to exhibit previous works that will provide context for the site-specific piece he has been working on especially for room 40. Paternosto builds the maquette.

December. Javier Maderuelo visits his studio and they talk about the possibility of publishing the manuscript "La irrupción del otro: la abstracción en la modernidad tardía" (The Irruption of the Other: Abstraction in Late Modernity). He suggests some corrections to the text.

2019

Madrid. February. The *Un lugar inventado/An Invented Place* exhibition opens, mounted in the store windows of El Corte Inglés, on Preciados Street. It is a production by El Corte Inglés-Ámbito Cultural, done in connection with the ARCO art fair, curated by Alfonso de la Torre and with a text by Juan Manuel Bonet. He participates with two recent works that are the result of his continuous experimentation with the format of the pictorial support, accentuating its nature as object. The other participating artists are Waldo Balart, Monica Buch, José María Cruz Novillo, Sabine Finkenauer and Beatriz Olano.

ARCO art fair. New York's Cecilia de Torres Ltd. Gallery presents *Journey through Abstraction/Viajes por la abstracción*, a group of works related with his research and writing on ancient Andean arts. There are ten paintings, three pigmented cement sculptures and six photographs of Inca sculpture. The space receives a prize from the Asociación Española de Críticos de Arte (AECA). In the Polígrafa gallery's stand, he signs the first copies of the edition of four prototypes of *Construcciones en papel*.

New York. Simultaneously, in Cecilia de Torres Ltd.'s New York space the César Paternosto: *Rhythm of the Line* exhibition is on show, with works from the *Hilos de agua* and *Confluencias* series from the '90s and two sculptures.

Santander. March. The "La irrupción del otro" (The Irruption of the Other) manuscript has been read by Ediciones La Bahía, owned by José María Lafuente (Archivo Lafuente). They suggest corrections to the text. He begins to work on it.

Segovia. Alexis Fabry pays him a visit.

Piet Coessens, previously the Director of the Palais des Beaux-Arts in Brussels and today Chief Curator at the Roger Raveelmuseum in Belgium, visits his studio. He chooses work for the exhibition in homage of the recently deceased filmmaker Jef Cornelis, to be held in said museum in July.

Madrid. A folded paper work pertaining to the Jorge Virgili collection is exhibited in *Los juegos del arte. Pedagogía, arte y diseño* (Playing Art. Education, Art and Design) at the Fundación Juan March.

Buenos Aires. ArteBA. Abril. He is represented by MC/MC gallery.

New York. He and Inma visit the César Paternosto: *Rhythm of the Line* exhibition at Cecilia de Torres Ltd. A conversation has been planned with Cecilia de Torres regarding his development of the work. They visit the *Culture and the People: El Museo del Barrio 1969-2019* show

NOTES

- 1 Under the linden trees.
- 2 The participants in Grupo Si were César Ambrosini, César Blanco, Nelson Blanco, Horacio Elena, Omar Gancedo, Saúl Larralde, Carlos Pacheco, Eduardo Paineira, César Paternosto, Alejandro Puente, Horacio Ramírez, Roberto Rivas, Carlos Sánchez Vacca, Dalmoiro Sirabo, Antonio Sitro, Hugo Soubille, Mario Stafforini and Antonio Trotta.
- 3 In 1957, the *¿Qué cosa es el coso?* show opened at the Asociación Estímulo de Bellas Artes, an exhibition that defied the concept of "good painting". Degraded materials and collage prevailed in the works, in consonance with elements from Surrealism and Art Brut. Kenneth Kemble made his first collages at that time, utilizing paper, rags and tree bark, and Alberto Greco showed his stain pieces at Petit Galerie in Rio de Janeiro. Between 1958 and 1959, the informalist group's exhibitions followed at a vertiginous pace, in direct relation to the European trend.
- 4 Edgardo Vigo (La Plata, 1928-1997) was an Argentinean artist who worked with visual poetry, conceptual art, magazine editions, objects, actions and woodcut prints. He is considered to be a pioneer of avant garde art in Argentina and Latin America.
- 5 Emilio Estiú (La Plata, 1914-1984) was also a professor at the Universidad del Litoral and the Universidad de Tucumán.
- 6 The group Los Elefantes included Lida Barragán, Omar Gancedo, Raúl Fortín, Roberto Ávila and Yoly Poisneuf.
- 7 *Zen in the Art of Archery* was published in 1948 by Eugen Herrigel (Germany, 1884-1955). In it, he relates part of his studies at the Museo del Barrio. A screenprint from 1987, *Tampu*, is part of the exhibition.
- 8 The Museum had been founded in 1956. Lacking a building of its own since then, its exhibitions were held in different galleries and museums throughout the city. In 1960, he visits the headquarters opened on two floors of the Complejo Teatral General San Martín, a modern building created by architect Mario Roberto Álvarez.
- 9 *Sgraffito* is a technique in which two layers of painting are applied, where the artist scratches through the upper layer, revealing the layer below.
- 10 Published in Lima in 1922, it is considered to be a capital work of universal modern poetry and a culmination of the avant garde in poetry in the Spanish language. *Trilce* is characterized by a violent rupture with all literary influence or imitation, an audacious liberation from the rules of meter and rhyme and similarly from syntax and apparent logic.
- 11 Aldo Pellegrini (Rosario, 1903-1973) was an Argentinean poet, essayist and art critic. Along with Marino Cassano, Elías Piterbarg and David Sussman, he founded South America's first surrealist group, in Argentina. He also developed an outstanding body of theoretical work in relation to Argentina's earliest abstract artists.
- 12 The Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) was founded in 1958 by Guido and Torcuato Di Tella in order to promote artistic and scientific research and production, stimulating international contacts and receptive to young art. It rapidly transformed to become the center of an unprecedented

phenomenon of cultural activity, from which different experimental tendencies uniting the visual arts with theater, fashion, objects, electronic music and sociological reflection on art were born or underwent further growth.	17 In 1967, the Di Tella organized a survey of contemporary tendencies in the exhibition <i>Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico visual en nuestros días</i> . In it, primary structures were legitimized along with an extensive group of luminous / kinetic and hard edge geometry works.	where he showed a diverse group of artists who were giving shape to the styles that would be known shortly afterward as Pop Art and Minimalism.	29 Mário Pedrosa (Pernambuco, 1900 – Rio de Janeiro, 1981) was one of the most important Latin American thinkers of the 20th century. He is a key figure for understanding Brazilian and Latin American art because of the direct influence that his ideas and stances had on many artists of the time, and due to the important role he played in diverse institutional spaces and projects.	Rockefeller, Jr. (1874-1960), followed in his footsteps. He was the one to fulfill his father's dream of realizing Rockefeller Center. His wife, Abby Aldrich, is the person who introduced him to enjoying collecting. Their collection took shape with assessment from Alfred Barr.	to New York, where she married minimalist artist Carl André.	essayist, museum director and curator. While he was Associate Curator at the Museum of Modern Art in New York, he organized the first important exhibitions of works by Jackson Pollock and David Smith.	50 Translator's note: used figuratively to denote sealing to prevent entry or exit, or "bricked up".
13 Lirolay was founded in 1960 by the French couple Mario and Paulette Fano, with artist and critic Germaine Derbecq as its Director and it promoted the participation of young artists with ties to experimentation and the new artistic tendencies of that era.	18 Artists César Ambrosini (1932), Gabriel Messil (1934-86), César Paternosto (1931), Alejandro Puente (1933), Dalmiro Sirabo (1939), Juan Antonio Sitro (1929) and Enrique Torroja (1934-2001) participated in the exhibition. This show consolidated his theoretical position regarding primary structures of physical-chromatic-spatial tension, through planes as well as volumes being activated by pigmentation, proposing these forms' architectural integrity.	23 John Weber (USA, 1932-2008), was a gallery director known for his early defense of Conceptual Art, post-minimalist sculpture and Italian Arte Povera.	24 Poet, art critic, artist and collaborating editor for <i>Art in America</i> .	30 The initiative emerged in 1971, from Spanish art critic José María Moreno Galván, who proposed the creation of an art museum in support of Salvador Allende's government. The Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) committee was formed, an entity that brought national and international intellectuals like Mário Pedrosa and Carlo Levi together. Allende convoked artists from all over the world through an open letter, and as the result of CISAC's management, works began to arrive from different parts of the world, comprising a total of 650 art pieces—between paintings, prints, sculptures, drawings, fabric pieces and photographs—between 1972 and 1973. Artists like Joan Miró, Roberto Matta, Lygia Clark and Frank Stella all sent their support during this period. The Museo de la Solidaridad was officially inaugurated on May 17, 1972.	33 Kamala Apparao de Di Tella (1930-1994) was born in Nuzvid, a small village in what was then the province of Madrás, in southern India. In 1951, she obtained a scholarship to undertake a post-graduate degree in Economics at Ohio University, in Athens, and she traveled to the United States. There she met her future husband, Torcuato Di Tella, who was then working toward his Master's degree in Sociology at Columbia University. Kamala was a psychiatrist and at that time she was doing field work: studying babies' behavior when coyas carry them on their backs.	37 The beginnings of <i>Artinfo</i> date back to 1970, when it was founded by Silvia de Ambrosini and Germaine Derbecq. With some interruptions, the magazine continued to be produced into the 2000s. It was a publication of reference on Argentinean art.	45 Néstor García Canclini (La Plata, 1939) is an anthropologist and cultural critic, based in Mexico since 1976. He is dedicated to the study of urban cultural phenomena and Latin American modernity.
14 Saúl Yurkievich (La Plata, Argentina, 1931-France, 2005) was an Argentinean poet, professor and critic. Based in Paris since 1966, he actively participated in the epoch's intellectual and artistic spaces. He was the executor of Julio Cortázar's will.	25 He was Curator of Painting and Sculpture at the MoMA and a promoter of international Conceptual Art. In his exhibitions, including the emblematic show <i>Information</i> (1970), he included artists from Latin America and Eastern Europe.	26 Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988) was the co-founder of the neo-concrete movement, committed to redefining the relationship between human beings and art on a conceptual and sensorial level.	27 Denise René (1913-2012) was a French gallery director dedicated to promoting Op Art, Kinetic Art and new tendencies, having inaugurated her first gallery in 1944 in Paris.	34 Ricardo Martín-Crosa (1927-1993) was a priest, poet and professor of Aesthetics and Hermeneutics. As an art critic he wrote essays about important artists from the '60s and '70s.	39 Established in 1976, the Centro de Artes Visuales ARCO, was a non-profit gallery focused on contemporary art and financed by the Atlantic Richfield Company. The gallery was located in Atlantic Richfield Plaza, at 505 South Flower Street in Los Angeles until it closed in 1984.	46 Dore Ashton (Newark, New Jersey, 1928-2017) was a historian, curator and writer and one of the world's most influential art critics. Ashton is remembered for her strong relationship with the representatives of Abstract Expressionism in the United States, and she formed part of the circle of New York art critics who embraced and defended the New York School. She was the author or editor of over 30 books on art.	52 The Italian surname Paternostro was listed as Paternosto when the family arrived in Argentina.
15 Director of the Museo Nacional de Bellas Artes from 1955 to 1963, Romero Brest (Buenos Aires, 1905-1989) was Director of the Instituto Di Tella's Centro de Artes Visuales (CEA) from 1963 to 1970, the year that the Center's location on Florida Street closed definitively. A critic and historian, he promoted the avant garde in art and museology during the '60s.	19 Lucy Lippard is a North American writer, art critic, activist and curator, one of the first writers to have recognized the "dematerialization" of works in conceptual art, and one of the first historians to cover feminist art.	28 Carmen Waugh (Santiago de Chile, 1932-2013) is considered to have been a fundamental promoter of the visual arts from Chile and Latin America during the 20th century. Her first art gallery in Santiago was a pioneer in exhibiting Roberto Matta's work for the first time in Chile. In 1972, she was in charge of organizing the works donated to Salvador Allende's government by a variety of international artists, which later originated the Museo de la Solidaridad.	31 Christophe de Menil is a designer and collector, the daughter of John and Dominique de Menil, the founding philanthropists of the collection of contemporary and modern art based in Houston.	35 Miguel Ocampo (Bs. As., 1922-La Cumbre, Cba., 2015), was an architect, painter and diplomat. He was Cultural Attaché in New York from 1969 to 1979. Prior to that, he was a founding member of the Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (1952), with whom he exhibited in Rio de Janeiro and at the Stedelijk Museum in Amsterdam, and a member of the Organización de Arquitectos Modernos or OAM (1948).	41 Rowell was Curator of the Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou at the time.	47 At that time, Mari Carmen Ramírez (San Juan, Puerto Rico, 1955) was the Curator of Latin American Art for the Archer Huntington Art Gallery (today, the Blanton Art Museum) in Austin, Texas.	53 Dedicated specifically to the work of James Turrell (USA, 1943), this is the first museum on a global level to show the work of one of the most acclaimed contemporary artists of his time, concerned primarily with light and space. It opened in 2009 and the works pertain to the collection of Donald Hess, the owner of Bodegas Colomé.
16 Stanton Catlin was one of the North American museologists who showed the most interest in Mexico and Latin America. In 1940, he collaborated on the <i>Twenty Centuries of Mexican Art: Veinte siglos de arte mexicano</i> show at the Museum of Modern Art in New York. During the '60s, Catlin was Director of the Center for Inter American Relations (today, the Americas Society) from which he sought to disseminate the image of a deeply rooted Latin American culture that was fundamentally harmonious and free of contradictions.	21 Sol LeWitt (USA, 1928-2007) was an artist associated with various movements, such as Conceptual Art and Minimalism.	22 Richard Bellamy (USA, 1927-1988) was a gallery director. During the '50s he was Director of <i>Hansa Gallery</i> , a cooperative space that included outstanding avant garde artists among its members. From 1960 to 1965 he was Director of <i>Green Gallery</i> ,	32 John Davison Rockefeller (1839-1937) was the richest man of his era: the first North American multi-millionaire, he founded the Standard Oil company. His son, John David	36 Ana Mendieta (Havana, 1948-New York, 1985), was a conceptual artist, sculptor, painter and performer who came to the US as a refugee in 1961. She lived in Iowa and later moved	43 Gerardo Mosquera was a Cuban historian, critic and curator and one of the founders of the Bienal de La Habana.	49 The structured stretcher frames are made of wood and can have irregular or non-orthogonal shapes, as opposed to traditional stretcher frames.	54 Created in 2011 to increase the visibility of Latin American Art worldwide, ISLAA has played an international role in fomenting and promoting research into Latin American Art since its initiation.

César Paternosto
La mirada excéntrica

Curador
Andrés Duprat

del 8 de octubre de 2019
al 2 de febrero de 2020

Exposición producida y
organizada por el Museo Nacional
de Bellas Artes, Buenos Aires,
Argentina

Agradecimientos

Alejandro Gómez,
Ministro de Gestión Cultural
de la Provincia de Buenos Aires
Museo Provincial de Bellas Artes
Emilio Pettoruti, La Plata

Ricardo López Göttig,
Director de Museos y
Preservación Patrimonial de
la Provincia de Buenos Aires

Victoria Noorthoorn,
Directora del Museo de
Arte Moderno de Buenos Aires

Alejandro Cappelletti,
Director del Museo de Arte
Contemporáneo de Buenos Aires

Jorge Torres,
Director de la Colección
CAC/Museo Caraffa, Córdoba

Mariana Del Val,
Directora del Museo Superior
de Bellas Artes Evita-Palacio
Ferreyra, Córdoba

Guillermo Solana
Director Artístico del Museo
Thyssen-Bornemisza, Madrid

Blanton Museum of Art,
The University of Texas at Austin

Museo Nacional de
Bellas Artes Neuquén

Galería Cecilia de Torres, LTD.,
Nueva York

Eduardo F. Costantini
María Calcaterra
Dolores Rossi y Damián Habib
Silvina y Gustavo Teller
Margarita Mieri
Pino Monkes
Inmaculada González Chao
Aldo Rubino

Catálogo

Edición
Museo Nacional de
Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
Guillermo Solana
César Paternosto
María José Herrera

Coordinación Editorial
Ezequiel Grimson

Proyecto gráfico
Alejandro de Ibarra

Corrección
María Verna

Gestión documental
Carolina Jozami

Traducción al inglés
Tamara Stuby

Posproducción de imágenes
Guillermo Frontalini
Francisco Frontalini

Créditos fotográficos
Matías lesari
pág. 31, 34, 36, 37, 38, 41,
42, 43, 46, 47, 50, 51, 52,
53, 55, 57, 58, 59, 114
Juan Diego Camacho
pág. 1, 2, 3, 4, 5, 66, 67, 115
Nahuel Bouso
pág. 109 (izq.)

Preimpresión e impresión
Ofinsumos S.A.

Ministro de Educación, Cultura,
Ciencia y Tecnología
Alejandro Oscar Finocchiaro

Secretario de Gobierno de Cultura
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural
Marcelo Panozzo

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Documentación y Registro
Paula Casajús

María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino,
Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez,
Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana
Inés Vivarés, Marcelino Medina, Matías
lesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando
Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina
Leichner, Vilma Pérez Casalet, Constanza
Di Leo, Antonio Facchini, Carolina Bordón

Investigación

María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani,
Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta,
Jorge Manzoni, Alfonsina Leranoz,
Natalia Pineau, Gabriela Naso

Museografía

Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Francisco Amatriain, Fabián Belmonte,
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,
Pedro Osorio, Franco Pullol, Leonardo
Teruggi, Germán Sandoval

Administración, contabilidad

y presupuesto
Gustavo Gramis, María Biaiñ,
Gabriela Raña, Sara Espina,
Ornella Costabile

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación
Natalia Bellotto
Esteban Benhabib
Sebastián Arguello

Prensa y redes sociales
Ana Quiroga
Bettina Barbieri, Diego Jara,
Mariana Lagos

Diseño gráfico
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe,
María Verna

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,
Candela Gomez, Carlos Vera Flores

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno,
Mónica Alem, Víctor Pérez,
Pablo Pizzamiglio

Asesoría museológica
Gustavo Vázquez Ocampo

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenio Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami,
Trinidad Massone

Administrador Gubernamental
Daniel Campione

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi,
Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,
Daniel Oscanio, Agustín Martínez

Capacitación
Lucía Buchar

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez, Facundo Schedan

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Daniel Larrea
Augusto Monroy, Matías Román

Sistemas
Pablo Grassigna, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan
Villagra, Walter Olmedo, Luciano Herrera

Supervisión de salas
Omar Guáteck, Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa
Egaña Curutchet, Santa Vargas,
Carlos Cortez

Atención al público
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Irma Echagüe,
Daniel Galán, Marina Gorosito,
Patricia Maidana, Diego González,
Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar
Ramírez, Martín Vergara, Carla Veiga,
Lorena Ramírez, Camila Malinovsky,
Federico Fernández Sanders,
Miriam Castillo, Gabriel Rotela,
Ramón René Álvarez

AMIGOS DEL BELLAS ARTES

COMISIÓN DIRECTIVA
Presidente Honoraria
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1.o
Eduardo C. Grüneisen
Vicepresidente 2.o
Eduardo José Escasany

Secretaría
María Irene Herrero

Secretaría de Relaciones
Institucionales e Internacionales
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaría
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Adriana Batan de Rocca
Juan Ernesto Cambiaso
Claudia Caraballo de Quentín
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Eduardo Mallea
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Cecilia Remiro Valcárcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de Cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

EQUIPO

Directora Ejecutiva
Fiona Christophersen White

Educación
Directora de la Carrera Corta
de Historia del Arte y Cursos
Susana Smulevici

Coordinador Operativo
de Educación y Extensión Cultural
Mariano Gilmore

Literatura
Mariana Sandez

Niños
Sol Abango

Auditorio
Daniel Caccia
Juan José Peralta

Socios
Elena Bruchez
Marlene Binder Meli

Comunicación
Coordinación Institucional y Digital
Ailin Staicos y Rubén Mira
para Fantasy Comunicación

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Administración
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Federico Nicolás Braum,
Mora María Colombo,
Laura Mastromarino,
Michelle Vallejos

Tienda
Marcelo Arzamendia,
Clara María España,
Gustavo Merino,
Belén Schenfeld

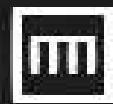
Mantenimiento
Ramón Álvarez,
Héctor Monzón,
Oscar Rindel

La mirada excéntrica / César Paternosto ... [et al.].-
1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Museo Nacional de Bellas Artes. 2019.
164 p. ; 30 × 25 cm.

ISBN 978-950-9864-16-0

1. Arte Contemporáneo Argentino.
2. Arte Argentino. 3. Pintura. Paternosto, César.
CDD 709.82

N.



Amigos del Bellas Artes