



SEGUI

DURBAN SEGNINI GALLERY

DIRECTORS | DIRECTORES

César Segnini

Sulay de Segnini

ASSISTANTS MANAGER | ASISTENTES

Jacqueline Cardentey

Elsa Quintana

CONTRIBUTOR | COLABORADORA

Patricia Newcomer

ANTONIO SEGUÍ

Seguí

November 2013 | February 2014

TEXT | TEXTO

Ana María Escallón

TRANSLATION | TRADUCCIÓN

Laura Romeu Ordanza

PHOTOGRAPH | FOTÓGRAFO

Beatrice Hatala

PORTRAIT OF THE ARTIST | RETRATO DEL ARTISTA

Antonio Chantal Wolff

GRAPHIC DESIGN | DISEÑO GRÁFICO

Zilah Rojas

PRINTING | IMPRESIÓN

Editorial Arte

PRINT ORDER | EJEMPLARES

1.000

DEPÓSITO LEGAL If22920137003422

ISBN 978-980-7582-01-8

3072 SW 38th Avenue
Miami, FL 33146. USA
Ph (305) 774 7740
Fax (305) 774 7741
gallery@durbansegnini.com
durbansegnini.com

SEGUÍ





Navigational Chart

Ana María Escallón

Antonio Seguí has created a language of his own that expresses a way of being and a way of thinking. He has invented an urban universe that accommodates every purpose and nonsense of his creative imagination. He is a draftsman, a painter, an engraver, an illustrator of beautiful books and a sculptor of a world that he has slowly created. He tackles it by experimenting and through the autonomy of his unique language. This universe of figures, forms and colors has included various points of reference—some of which he committed to memory, but others that include sensations or situations of interest to him about his everyday life which he sometimes uses in his backgrounds. Seguí lives the eternal duality of the artist who faces two worlds: the external and the internal.

The beginnings of distortion

Antonio Seguí absorbed the caricature style as his artistic proposition, a fundamental component in the history of Argentinean art. While still a child, Antonio would anxiously await the delivery of the *Almanaque de alpargatas*, illustrated by Molina Campos. He also enjoyed Cándido López's narrations, a painter who related stories about the Triple Alliance War with the same passion of a war correspondent. Marcelo Pacheco wrote of the work: *With regards to creating a visual discourse, Cándido López retakes themes laid out in his works of the 70s (in the 19th century)—painting as an artificial language of representation constructed by the painter who elects not to create an image that is equivalent to the sensorial perception of reality, but rather a visual model of the idea of reality.* Augusto Roa Bastos, meanwhile, confers to it a historic dimension based on his other role as witness to a dangerous political world: *Wars, like any other tragic human phenomenon, almost always produce profound collective and individual transformations when these feuds occur between brothers with identical cultures and one same blood. The violent clash of peoples up in arms, whatever the reason that originated it, turns into a transfusion of identities and antagonisms; the material and human destruction seeks compensation by constructing new realities.* This aspect will also reverberate in the evolutionary process of Antonio Seguí's artistic representation, where the topic of politics in Argentina and the interventions by the military

will always be present. It is also how he observes thugs in Córdoba or the United States' avid financial conduct with his series on Madoff.

Since he was little, Seguí would analyze the components that were to become part of his mode of expression: a personal visual model that he carries out while painting the human condition. That is why his representations possess an epistemology of archetypes of formal man in the midst of the asphalt metropolis in which he lives. Present in his work is also the intention of participating in the reality of his life, where, using irony, he manifests his rebellious discomfort.

Antonio Seguí was six years old when he first received painting classes at school. That is where he first heard the story of *Martín Fierro* and where he learned about Pablo Neruda. School was a place that nourished the spirit.

In the afternoons during his free time, Seguí would get on the floor of a large room at his grandmother's house to listen to his favorite radio program: «Bola de Nieve speaks to the children.» And he liked the program: listening to it, he could invent his own scenography. He never got to meet him in Córdoba, but in 1968 Antonio Seguí was awarded First Prize in engraving by Casa de las Américas and he was invited to Cuba as the Argentinian delegate to the Cultural Congress in Havana, and on one of his days off he was able to see Bola de Nieve. An enormous Cuban Negro dressed in white from head to toe who played melodious ballads on his white piano atop a white cart pulled by oxen.

The development of syntax

The first connotation in his work was abstraction but he found in collages a form of expression, and in representational art his theme; it is a genre that has stayed with him all along. During his initial years, his painting was loaded with expressionism and with the influence of Mexican muralist art. Of this period, Damián Bayón wrote: *The painter has admitted to me that through Abstract-Informalist expression he attempted to find—in an obscure way—something that approached the 'American' spirit, without cheap folklore. Thus, in his non-representational paintings of 1961 one discovers traits—voluntary or involuntary?—of what the*

Italian Burri had attained when he created his unpolished collages made of burlap pieces backstitched with thick thread sewed directly on the rough monochromatic surface of the piece. Those works of Seguí were not entitled, something which would have enabled us to follow a lead, perhaps literary to some extent, as was then common.

The painter started out practicing what I normally call «Indian Abstraction,» to give a name to that will to recover what belongs to you. Up to that point, then, he had a desire to manifest himself with his own voice, one able to shun the easy road, and although his works of that period may have seemed severe, it was hard to believe that they were the product of a young mind and a young hand.

From the onset, Seguí's works evidenced an interest in alternate spaces, something of importance in the development of his creative freedom and the right to exercise a collective imaginary.

His works contain words that have Surrealist intent. Seguí walks along that territory of occult forces, of myths and symbols with the same syntax characteristic of Automatic Writing. André Breton wrote: *The advantage of automatic writing and of explaining dreams is to provide defenseless critics the components to appreciate great style, to allow a general reclassification of lyrical values and to offer a key capable of opening indefinitely that box of many bottoms called man. Or to refer to a mouth of shadows where the territory of art is a link to the occult forces that represent myths and religions.*

In 1977, Seguí goes back to Rembrandt again and does a free reinterpretation of *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp*. He studies in particular the Dutch painter's organization of space within the possibilities of a group painting.

Regarding changes to Rembrandt's work, John Berger writes in his book *The Shape of a Pocket: Everyone lives in his own corporal space, where milestones are pain or incapacity, an unknown sensation or discomfort. Surgeons cannot obey the laws of this space when they operate. It is not something that can be learned in The Anatomy Lesson of Dr. Tulp. . . It deals with the space inhabited by the self-awareness of a body that feels. It is not limited, as subjective space is limited: in the end, it is always delimited by the laws of the body. But its milestones, its emphasis, its proportion never stop changing. Pain sharpens our awareness of space. It is the space of our fundamental vulnerability and of our loneliness.*



Again—I'm referring again to Berger—he writes in his essay on Rembrandt: *Painting after painting conferred a special narrative force to one part or to certain parts of the body. The painting Bathsheba Reading King David's Letter spoke of different voices, a story by different persons with different points of view. But those points of view can only exist in a corporal space that is incompatible with architectonic or territorial spaces. Corporal space changes its measurements and its focal points continuously depending on the circumstances. It is measured in waves rather than meters—therefore the need to distort real space.*

Antonio Seguí conjugates flight instructions with the sole perspective of a multiplicity of spaces that may be interpreted within a range that goes from a pictorial stance to an emotional state, from the atmospheric to the frozen movement of an unsettling sensation of a mechanical or conceptual nature. Little by little, the work gets involved with the inside and the outside, with a multitude of meanings.

Group imaginary

Antonio Seguí knows the history of his notable territories. Many of them are about his native city, the gaucho tradition, tango, milonga or the taste of mate. Antonio Seguí paints while he narrates stories of belonging, with an imagination always on the present time that recovers images from the past. But just like the images of recollections, they are fragments: stories mixed with cinematic flashbacks that come to his mind, impregnated with everyday moments.

Another symptomatic component of his work is the sense of wandering. In spite of his discomfort, Seguí states that it is *better to be an Argentinean in Paris than a Cordoban in Buenos Aires*.

In Antonio Seguí's world, irony is an accessory and part of the Córdoba idiosyncrasy. The comical-ironic-playful, which is an almost perverse combination, is part of the ensemble. His works contain mildness and severity. Joyful laughter and judgmental mockery, the basic and the trivial. That is why the formality of the theatrical is important, where a synthetic figure forms part of the collective narration.

When I look at his works and hear his arguments, I always think about the same: that Seguí's sarcastic laughter is like Kafka's laughter when they asked him about Kaspar Hauser. The serious aspect of life blends into the magic of imagination.

Regarding the distortion of reality, Jean Cocteau has an unsettling interpretation of the everyday: *I suppose that a lot of reporters do not want to lie but they still lie by means of a mechanism of poetry and history that they distort to obtain style. This distortion, readily applied, results in a lie. Now, I don't know if this lie, thanks to which in the long run events attain prominence, is useful without a perspective. I think that events told truthfully on the spot will have much more force the following day.*

Antonio Seguí is fortunate because he does what he enjoys. He himself says it: *An artist and life always go hand in hand... Creating for me is a necessity.* John Berger makes reference to the relationship that exists between loneliness y memory when he says: *memories are the beginning of the sensation of being alone. In a sort of orphan self-exile.* And on this same topic, Leonardo da Vinci explained his ideal situation: *If you are alone, you belong entirely to yourself*

Antonio Seguí, like the Impressionists, is a contemporary painter who depicts Parisian corners; he paints Buenos Aires as a Latin American and Córdoba as an Argentinean. Like Francisco Goya y Lucientes, Otto Dix or George Grosz did, he assimilates man's condition into the umbilical cord of a society that self-eliminates.

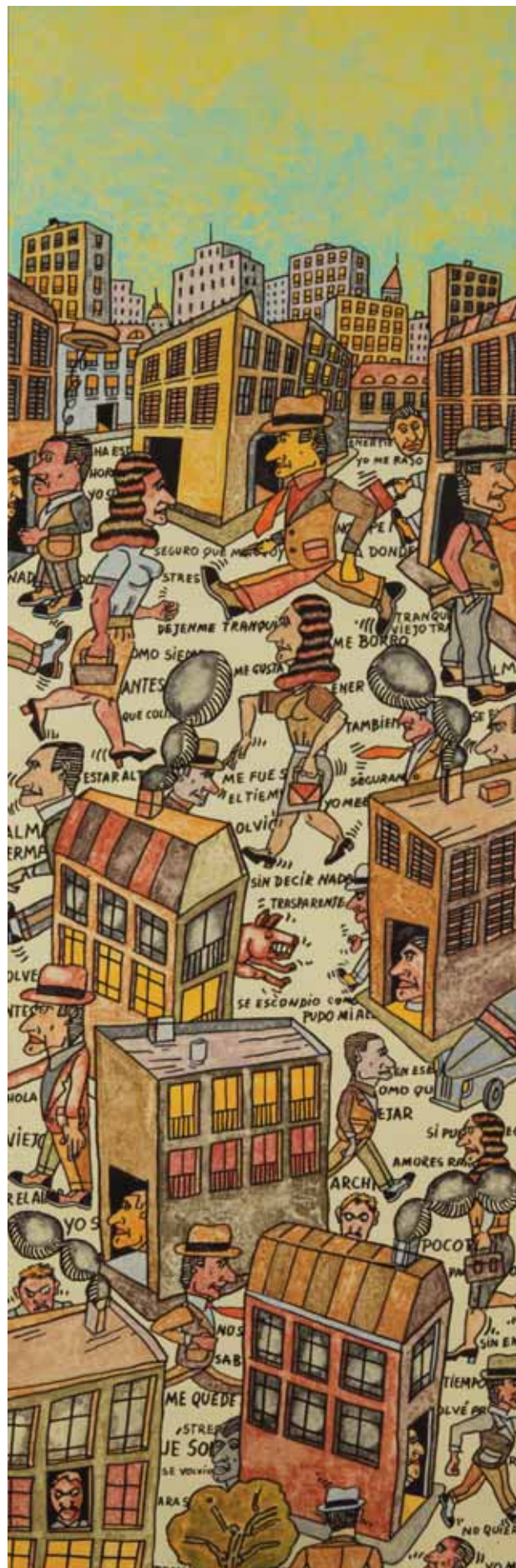
Today, Seguí is part of a representational tendency that developed during the 1960s, when there was interest in the distortion of the human figure or in starting an explanation of the corporal in modern society, a topic also investigated by David Hockney, Lucian Freud, Fernando Botero or Tom Wesselmann.

Family imaginary

Antonio Seguí was born on January 11, 1934, in Córdoba, a city inhabited by the soul of Don Quixote because Sancho Panza still lived the dreams of his heroes as examples of life. Ed Shaw said that Córdoba *was the cradle of cultural life in Argentina. It had its unique university several centuries before it occurred to Porteños to have one.*



5 |
 Una Mañana Temprano
 2011
 Acrylic on canvas
 59,0 x 19,6 in.
 150 x 50 cm



Córdoba took its form from the heart of the Colonia, from Lima. There are certain aristocratic traits in Mediterranean society. That is why Cordobans have never had an inferiority complex in front of Porteños.

Seguí had a universal perspective of things and maintained his childhood alive, with a personality that was as erratic as it was eccentric. Seguí was the first-born, and he handled it well. He was his grandmother Ana Blasi's favorite. He lived in Córdoba with her and his uncle, and his parents and siblings lived on the house next door. This peculiarity lends itself to a double dimension of belonging in the affective integration of the pictorial space.

The first time he was close to a painter was with Ernesto Farina, a Cordoban friend of his parents who had won a scholarship in Italy. His personality and presence helped his projects take flight; Ernesto Farina had the credentials to express his opinions and he acknowledged before his parents that he was a painter.

This possibility of belonging to multiple places can also be the trajectory covered by the characters of his pictorial stories full of Cordoban humor: the excesses and disqualifications are laughable arguments. When Antonio Seguí looks around, he sees with the corner of his eye, where a well-trained pupil navigates in the transparent blue of the eye, peeks out and mocks others—and, as Baudelaire proposes, also mocks himself.

His first recollection of his love of painting began in the same manner as Pablo Picasso's, on account that he suffered from scarlet fever. There was a bad feeling in the family's affective memory because Ana had already lost three children to that same disease, a devastating experience that had her on guard and close to his grandson's bed. She took care of him night and day and kept him entertained with the items at hand: paper and color pencils.

Seguí's family was Jewish. They went to Toledo who knows when. The farthest removed ancestor that Antonio Seguí remembers was a baker for the Spanish militia. They went to Mallorca and split up into two groups. One of them went to North America and the other one to South America. Antonio Seguí's great-grandfather went to Córdoba and founded the bakery « Panadería europea, » a business that grew and turned into a wholesaler. When his grandfather took over, the

business became « Casa de ramos generales. Seguí Hermanos. » During his childhood, when his grandfather and his brother owned the business, Seguí remembers it as an enormous warehouse, somewhat dark, where burlap bags with mate inside were kept, on top of which he would play with his brothers making up every kind of imaginary stories. Fernando Savater rightly mentions in his *Biografía razonada: Children that we see hard at work on their spontaneous games, in those games competition, randomness, ability, victory or defeat are mere ingredients of a symbolic determination that rewards itself along the way rather than with results.*

The importation of sophisticated toys ended with the World War, and these were replaced with rustic wood ones that Seguí would buy at the fair. He remembered those toy components and made them part of his artistic production when, starting in 1965, he began to create wood objects, alert as he was about the Pop movement, both English and American. There are multiple spaces in these works; the severe geometry is seen inside a triangle, the gardens or the landscape bearing no relationship at all to the figures.

Collective imaginary

Seguí recalls the first time that he met Che Guevara, an idealistic doctor who was also from Córdoba, and when he saw for the first time the type of pants that homogenized the way the world looked: blue jeans.

The first work that he sold was bought by his grandmother, a pattern that continued. For Seguí today, this act did not represent a business deal but rather a way of giving him support, a mutual arrangement that lasted till the day of her death.

At 17, he travelled to Europe with his grandmother's help. It was his luck that it was Franco's Spain. He took classes at the San Fernando Academy as an auditing student and visited the Prado Museum continuously. He visited France and a semi-destroyed England.

He lived comfortably, taking advantage of a Europe under reconstruction. His stay was extended when a Colombian invited him to split expenses and to travel through northern Africa, Morocco, Algeria and Tunisia.

In 1956, he tried to stay in Córdoba for one year. He organized an Art Center in Nueva Córdoba in the basement of the Paideia Library in Córdoba, stimulating an interest in the arts with an amazing exhibition of etchings owned by the Spanish poet Juan Larrea done by Pablo Ruiz Picasso during May and June, 1937, while painting *Guernica*. Seguí also started his collections of etchings with one of those works.

Perhaps this same spirit as arts promoter led Seguí to dream of founding the Museum of Art of Córdoba, something he did in 1988. He bought and renovated an enormous republican-style house and donated the works of many Latin American artists.

The discovery of America

He went in search of the American world when he was 21 years old. On a Jeep, he crossed the Andes, visiting Bolivia, Peru, Ecuador and Colombia, going through the Panama Canal to reach Mexico, his final destination.

He went to Mexico in search of the Latin American ethos as represented by Mexican Muralism. But he suffered a great disappointment when he related freedom of expression with political commitment.

His objective was to study engraving, another form of expression which he learned at the Mexican Plastic Arts Workshop with the satirical distortions by José Guadalupe Posada, the brilliant caricaturist of the Mexican Revolution. And as adoptive parents, he had Francisco Dosamantes and José Gutiérrez Solana. As Damián Bayón so well states in his essay on Antonio Seguí's graphic art work: *an inventor of signs in an eclectic period thanks to that rite of passage—the only plastic art of his period in the continent capable of an awareness and understanding of what was happening with the origin of Latin American art of the time. And about his independence, which was a shared freedom initially, our painter has demonstrated he can handle more graphic and plastic arts mediums than the majority of his international colleagues in his generation. And he has an advantage over them: success has not clouded his judgment. He knew he had to continue with his research: with processes, indeed, but also with content.*

Mexico was the runway from which he took off professionally, starting to participate in group exhibitions. He held one in New York and another one in San Francisco.

During his walks around Mexico he would buy folk and pre-Columbian art, which he took to Peru on his return trip to Argentina.

The missing link

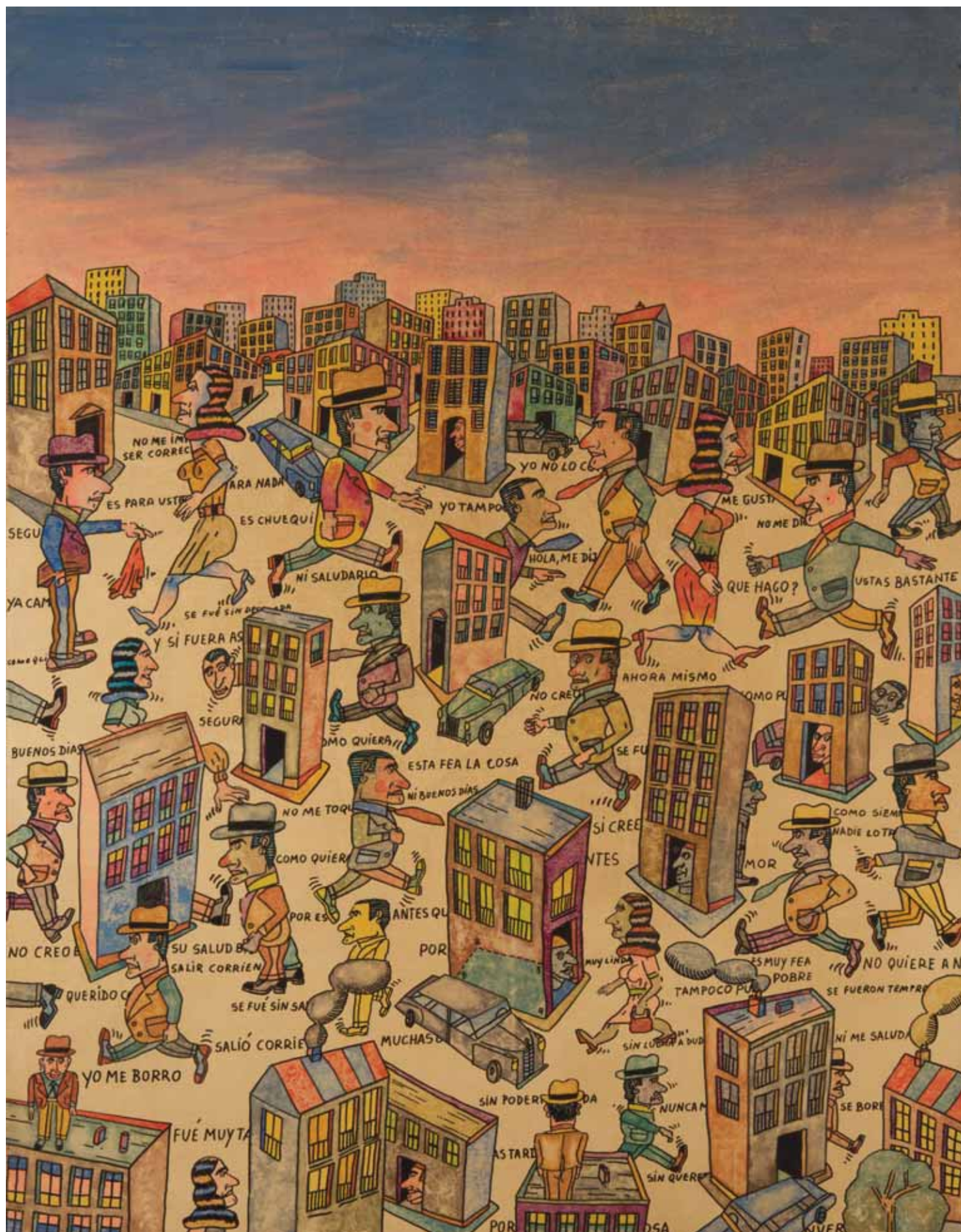
Love for the primitive world has been longstanding in Antonio Seguí and represents a thousand reasons in his life. Besides, he has held on to it through thick and thin. On his return trip, he was jailed for three months in Peru—a lesson with no title for anyone who wants to learn. But for someone with well-defined convictions nothing will serve as a learning experience, even with the weight of authoritarian reasoning being applied with no actual way out, only the guarantee of being found guilty.

A friend of a friend, Raúl Apesteguía, helped him in his journey as a discoverer of stories and landscapes when he would purchase objects which no one understood or would buy in the 50s. A collection that is the stepping stone or connection between modern art and pre-Columbian geometry, because the roots were still contaminated by Eurocentrism and the related imminent transculturation.

But when asked about the jail experience in Peru we notice that it never became a lesson for Seguí because he continued to collect works of art, his interest intact.

An interesting point: the police were waiting for him at the airport and intercepted him as he got off the taxi. « Sir, excuse us, but we need to find out what you have in your bags... » As he tells the story, I realize that's how Seguí's world is. Never revengeful. Never resentful. That is why the story has no confessions or connections or proper names. He went to jail and the scandal escalated when Argentinean newspapers published his picture, the Córdoba newspaper entitling it, « Seguí, the smuggler painter. » The picture that accompanied the article showed items indistinctly, a chaotic array of Peruvian pre-Columbian pieces and folk art that his love for the primary had led him to collect during his stay in Mexico. All of it together... Nothing mattered any longer, mis-





fortune had ensued. Initially he was jailed at a low-risk prison, but a few days later he was transferred to Sexto, a place where prisoners dictated the laws while jailers remained outside. But as so often happens, he was lucky thanks to the kindness of others who helped him, something he remembers and appreciates because the situation was touching bottom. A third-world jail in poor condition where everyone, like in the jungle, would fight for himself and the strongest came out the winner. Some of his fellow prisoners were murderers, others were innocent men, as is always the case. Seguí cannot forget the triumphal arrival at Sexto of a blond young man with a pony tail, light blue eyes and fair, golden-tanned skin. He was a « gringo » without a rudder caught in an Inca place. The guard took him to his cell and warned him of the danger. And the only instruction the rebel without a cause followed verbatim was : *I am going to put you in a cell with some old men, don't come out of there, not even by mistake*. That's how it was. He stayed locked up the entire time. Without a break. He forgot about the sparkling character while anchored to the cruel reality of his nights and days. There was nothing else to do. His cellmates were a mute Argentinean who had lost himself in madness and with whom he was never able to interchange one word, and a Peruvian with whom he shared daily activities. The reason the Peruvian was there was that he had abandoned his wife and five children and had fallen in love with another woman. But his world was love and traditions, human stories, justifiable or not, that Seguí accepted as part of his life. Without committing a crime. Without going beyond justice.

The way back

In 1963, Antonio Seguí moved to Paris like Picasso and Max Ernst had done before him, following the steps of many intellectuals who found that France was a place that welcomed the misunderstood. Writers like Henry Miller, Ernest Hemingway or William Faulkner found a niche, like James Joyce, who was able to publish *Ulysses* in 1922, Vladimir Nabokov, who was able to launch *Lolita* in 1955, and Miles Davis and Duke Ellington, who found that jazz was very well received.

« We Argentineans are Europe's missing link in America, » said Antonio Seguí. European migrations in special and Italian in particular, the Basque descendants that they called Galician, made up the ethnic panorama of the country at the beginning of the 20th century, creating a new Argentina.

And for that same reason, for them their destiny was and still is Europe, especially France. Thus, it is the place that Jorge Luis Borges considered his second homeland ; the place where Julio Cortázar wrote the great majority of his books; the place where Damián Bayón went to live his life as a historian and professor of art—and came up with a very accurate name for them: the angry generation.

The center of gravity

Seguí is interested in every version man has created of himself. That is why he has meticulously built the most impressive collection of African masks and figures—other worlds where he finds an expression that reflects reason and force, concentration and vitality untouched by the canons of Western culture.

Today, he lives in the mansion that used to be owned by the politician and scientist Raspail in Arcueil, a house where initially he only had a modest rectangular work studio. He acquired it little by little and recovered the mansion that used to be rented out to 17 tenants. Now his art collection inhabits an enormous labyrinth of rooms, marble staircases, libraries and multiple spaces. Deep in the basement of this century-old house he has dusty wine bottles that he keeps in a cellar where one breathes humid, cold Gothic air. In the style of the Knights of the Round Table, Seguí shares with close friends a rectangular, rustic and large dark-color table from the French Middle Ages. Next to it, behind a door, there is a sacred spot. Laughing, Seguí confesses that it is an *intimate secret pleasure*, a grotto with a pointed arch that contrasts with the modern base with lights installed for a perfectly modulated ritual, where he keeps a splendid pre-Columbian work of art from Colombia.

Behind it there is a garden methodically planned by a loyal gardener who merges spaces with purple hydrangeas, red and white roses, wax palm trees, followed

by the studio where he has always painted, the place where he has everything he needs : a barbecue, mate and paints, a garden and African masks. This area has grown less than the house but it is where he spends the majority of his time. And he has also made changes to it: he no longer needs to turn on the coal stove to paint during the winter. Today the area is more spacious, with a dim Parisian light that oozes in and shows up in the artist's most recent works. The place is organized but without obsessiveness or fanaticism. The sophisticated coffee maker is a major element. The mate and the calabash gourd with its silver straw and the electric pot to warm the water needed for his Argentinean rite are all part of his everyday world. The paintings in progress are piled up, the lucky ones on canvas stretchers placed on various easels.

On a center table that witnesses the day's scenario are the Faber-Castell 88 pencils next to the ashtrays where Seguí would bury the Dunhill cigarette butts he smoked for many years. The center of the studio is the place for painting, where you can find the acrylics and other components that seem to be part of the magic of a secret experimental society: vinyl, solvents and two enormous jars full of brushes of every size for each line, form or texture. On another table on the opposite side from where he draws or does etchings are the phone and a fax machine, the equipment for communicating with the outside world; the computer is in the home-office. And next to them, on a drafting table that serves as his desk but where he never sits, are the invitations to his latest exhibition, the poster for the one to follow or the catalog of his last one, and each year's agenda where he enters the multiple engagements. It is all about an artist who has managed to anchor his center of gravity around a studio from where he communicates with Paris and with the world while working from sunrise to sunset.

A generous person, he devotes time to those around him. His friends come by the studio to see him, journalists, various photographers, sporadically: some record his production, others, as he likes to say with irony, *are searching for a picture for the obituary*. Gallery owners come separately, one by one without crossing paths. His children keep him company. A character with whom he has come up with the idea of doing a series of silver sculptures also drops by—to make them like the pre-

Columbians worked the gold, using wax molds—or the man who brings and takes new etchings, or the one who has been his accomplice in designing watches, or the illustrator who will do his illustrations. While Seguí dreams of monumental sculptures, the gardener comes in to discuss ideas about a tree, while the repairman repairs over and over again the house of many floors and chandeliers.

Seguí goes out less and less. He only does the everyday rounds such as buying bread across the street each morning, going to the corner cafe to buy the newspaper and talking to the French owner, who gripes about the computer age while taking mouthfuls of air and gesticulating with the hands.

The studio is always undergoing changes because he is always searching for more space. The studio, like the house, is an on-going project. That is how his work is, he paints and draws, does etchings and sculpts. At the outset, everything is undefined but like a spider web, it wraps up at a precise point. He paints and waits for it to dry to create atmospheres that result in colored textures. He draws images of persons that he invents—throughout his various series—with abstract patches; he works on the drawing and the painting, and at the end he fixes the lines. Now, already on the 21st century, the background of his latest paintings is monochromatic.

A continuous line ties up the entire composition. The form of a building sprouts from the corner of a hat. There is a masterful preponderance about the way he develops a line: it is the genesis of the painting's internal movement. The external movement is almost a distant echo. And the incompleteness of the form matters in that prolonged line: an isolated head, a nonconformist skull, a trunk that rolls with gravity, a dog that barks behind a tree, a passer-by who appears on the reflection of a line as he moves. In 1979, he does a second version of the Anatomy Class that included sketches done in chalk and are now city rhythms.

Drawing guides him to the concept. He does it and erases it until he leaves the impression of an atmosphere, rubbing color in until he sees texture. It is all part of a process with the stroke of genius that Sir Ernst Hans Josef Gombrich explains to us when he states: *appearance makes us forget the process*. And regarding those masterful changes of Antonio Seguí, Damián Bayón





writes: *He is someone undergoing constant change but who—paradoxically—is always the same.*

The history of his world reflects a mockery of commercial happiness—it deals with the same subversive representation where the absurd seeps in from the Surrealist world. A theater is a place of privilege, «*a theater of provocations and prohibitions in which life's most profound moments are represented,*» says Breton. That same world of duality where surface and depth merge, as the critic Marta Traba assertively alerted us: *It is a place without limits. Seguí's paintings possess every moment.*

That context embodies his philosophy of vast metaphors and the polysemic images of a race of painters that subscribes to Surrealist ideology but does not speak of rigid avant-garde legends; rather, it deals with a natural attitude wherein going beyond reality is an aesthetic necessity. It was done by Italian Renaissance artists when they imaginatively tried to narrate biblical legends, and by Bruegel while insinuating the deformity of the collective imaginary, of morality and of the cruelty of punishment. The Flemish painted them on their mirrors, such as the portrait of Giovanni Arnolfini and his wife by the Flemish painter Jan Van Eyck. In the same manner, Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez incorporated it into pictorial reality as a reflection of an optical illusion in his portrait of the royal *Las meninas*.

The world of metaphysics is another instance of a space created by *il beato Angelico*, better known as Fra Angelico, and Fra Filippo di Tommaso Lippi, both of whom were in search of mystical transfiguration. The same one that Juan Sánchez Cotán found when he suspended gravity from a still life and Giorgio de Chirico conquered while trying to understand the mechanism of a watch that marks time and the passage of universal man while a silent train with no destination goes by. A race of men who want to change the world and its spaces and times. And they are as rigorous as they are broad, because their sole trait is an affection for the possible—and for the impossible.

Antonio Seguí, with his works suspended in the imagination, paints figures that are scattered about and have no spatial destination. But the verb is 'to be,' to be human, human being, a verb that drowns in an uncertain definition because it has too many of them. The one

that starts with Freud's idea that man handles poorly the rupture that exists between the pleasure principle and the reality principle. The senses sometimes do not agree with reality. The break between mental illusion and real conditions also holds intimate miseries. Or to find out that happiness has been invented by a dictionary that has erred in the human grammar.

A sense of civility

As a second round, Antonio Seguí's work is marked by the lure of international Pop. The artist invents his original version with biting irony and interprets societies from his own shore. At the outset, he uses components that come from an anti-academic proposition: to assimilate photography into the painting and, as the avant-garde, to involve spaces in the composition and to work on the conceptual details beyond the representational intention that persists when interpreting his work.

Words are another form of drawing. He constructs them and deconstructs them in multiple pictorial spaces. He assembles and dismantles the figure and continues with social topics in group portraits.

For example, in 1972 he takes pictures of various periods that end up as different series, *Ejercicios de estilo*, where social conduct is a major theme; the artist takes representational art from a photographic distance and in his handling of space he recreates the infinite instances that refer to human relations, family, couple or group interaction which have undertaken a consumer society's normal conduct, bombarded by prefabricated ethics and regulated aesthetics where superficial « posing » is the common commercial image of human beings.

This way of approaching the game climaxes as his work on a piece progresses: « You make up the story, » with Antonio Seguí's proposition constituting the necessary interaction of the spectator and the work, one that leaves space for an interaction that allows for multiple and infinite interpretations. Like a puzzle, the pieces are determined by images that flip around and allow for a different interpretation. The fragmented pieces are images with their own space.

A new approach to art history opens up for him another one of the technical paths. Rembrandt's anatomy

class combines drawing and painting and leaves a fundamental footprint in the subsequent development of his work: drawing is there to stay in Seguí's painting.

Urban man

Almost all of Antonio Seguí's men are urban men. They have always been, even when some of them are there only as landscape. Since the time he painted the series "Retratos de Familia" in the late 1970s, he evidenced an interest on the flat surface. « *I used pictures and painted over them to define a form of expression that pertained, it seems to me, to distance (distance: taking conscience) in front of the idea I had in my youth of the artistic phenomenon,* » Seguí commented in an interview with Woulter Kotte in 1971. *Seguí retook engraving to reflect on pre-established social values of middle class « happy families,*» with a television on board as a common sophism that answers the contiguous law where the family distracts itself on Sundays at the beach under the sun.

Seguí's case is interesting. Damián Bayón tells us that the artist *did not remain anchored to the coincidences of the 1960s but rather continued his way in a more creative manner.* Regarding this point, Damián Bayón says in the same document: *Antonio Seguí is an inventor of signs in an eclectic period: the fact that he possesses sensibility and technique, as quick as they are joyous, sets out various problems for the artist: the first one and most urgent one being the path he wanted to—or should—follow. Every creator finds himself inserted into a greater context: Seguí could not escape this rule. Let us acknowledge the coincidence with English Pop: David Hockney, Derek Boshier, Ronald Brooks Kitaj, Allen Jones. There is no question that Seguí has more affinity with some North Americans—with the exception of Larry Rivers. In truth, all of them—the English and Seguí—have a common denominator, although one must acknowledge that the Argentinean was looking for something else. From the vantage point of a thirty-year perspective we can see how much pop was not so much a learning experience but rather an irreverent style that used comics (at an extreme, Roy Lichtenstein, who is still holding on to the formula that made him well-known). Antonio Seguí has demonstrated he can handle more engraving and plastic arts techniques than the majority of his international colleagues of*

his generation. And, in addition, he handles well his advantage and we can reiterated it: *success has not clouded his judgment. He knew there still was a lot he needed to investigate with regards to procedures and content.*

The 1970s was a difficult period. His father died and he has an accident that requires him to undergo several operations; I believe that since then, he walks with a limp on the right side.

In the spring of 1972, Seguí had his first solo exhibition at New York's Lefebvre Gallery, where he showed a series of landscapes he entitled *Ejercicios de estilo*, bucolic scenes with lakes and boats that approached Impressionism. The gallery director wrote this about it: *Seguí meant what he was saying when he gave it that title, because he really is exploring and investigating diverse styles, from Winslow Homer to the technique used on posters. His themes are varied, from the melodramatic to the joyful. But everything happens when it should. And every investigation he carried out as a private experiment is where the pictorial magic surfaces. Genuine nostalgia for a period of time with less problems. Like the writer Kurt Vonnegut does with his pirouettes, Seguí makes free associations, collects stories and shows us beautiful works, strange and unique. And in spite of the fact that in his works everything seems peaceful and fresh with no evidence of great strain, there is great labor involved that we are able to see more readily in some of the paintings whose background is in the present and whose foreground is a static time that has been recovered. If you observe the reflections on the water, you will realize that they do not coincide with the image, they reflect other things. Those faces, like the bands of color he leaves on the frame, show how Seguí portrays the present moment, at the same time one devoid of romanticism.*

Among the many periods and realities of Antonio Seguí's painting, other characters also appear—dogs, camels, elephants. Always changing his approach and technique, his way of painting or of drawing.

For example, in 1975 Antonio Seguí presented the series *Homenajes al mejor amigo del hombre*: a maximum symbol for all of us dog lovers who appreciate Arthur Schopenhauer's wise words: « The more I get to know men, the more I love my dog. »

Julian Cairol wrote about them: *Their subject matters now are like Spinoza's conceptual dog that cannot bark.*





It has a dignified, solemn presence, it looks at us with arrogance, with an enigmatic mythological pose perfectly executed, as if a sphinx. There is no drama, and there is a theatrical proposition in its indifference, like Goya's proposition. Seguí does not attempt to reproduce a historical impression of his models. The significance of the painting's character itself is the free manner in which he handles the semantic power of color. Any component shows how worthy the work is because it is the object of reflection.

In 1978, he carried out a series of pictures on Rembrandt's work «The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp.» The past and the present again, which are ways of summarizing experiences about the history of art, of superimposing images, of inventing new possibilities for pictorial spaces where life and death have other possibilities beyond the body. He sneaks into the lights and shadows set out by the Dutch master, who does his own interventions and who shows a dynamic line that will be observed in the internal structure of the painting, a characteristic that he developed previously in his series *La distancia de la mirada*. Graffiti is an act of freedom in drawing: «Graffiti done with chalk marks a dialogue in harmony with Rembrandt's painting that leads us to make comparisons between them, from the rebellious classic to the modern.» Gerard Nordland writes about this point: *Seguí has joined Rembrandt, like Bacon joined Muybridge or Larry Rivers joined David*. And later he continues: «...Seguí confronts Rembrandt's work in every aspect and he chooses parody, daring to defy the legitimacy of the canons, like Duchamp's mustache on the Mona Lisa.

During this period, he does a series on Gardel where he demystifies the symbol and reinvents the tango with the drama of the tragic death of the singer in a plane accident in Medellín.

Antonio Seguí's entire body of work has representation as a *leitmotif*. Figures that could be automatic or re-organized according to his interests at that moment. Little by little, the mechanic movement of his characters becomes evident, itinerant figures with no destination that walk to the tempo of an inert rhythm. He alters proportions and liberates the order of things, to create a language of urban icons where there is only one point of reference: harmony spins and is determined by the internal dynamic of representation.

In this other period of his work, space has diverse optics. In some it saturates the space, in others it alternates and balances values with empty spaces, in others it modifies or unifies the way color is handled. He invents groups of walking figures who wander around backgrounds along which he distributes his world; other places appear as possible scenarios such as a city street with buildings or a park at night. Other times, it is his treatment of the background that changes with blotches of color while the surface of the canvas shows figures with a perspective of the city. He goes outside to paint parks, while with others of his early works he prefers to suffocate in a pail.

In developing his present body of work, he paints while he draws. The character of the line can be severe and continuous, or jittery and interrupted, or irresponsible, and then he paints while letting a homogeneous color set the rhythm. The color is always abstract, it takes over areas, it clears up others, and on other occasions it is supplementary. He always changes the technical vocabulary, which is as surprising as it is unexplainable.

To confront Antonio Seguí's works, we must have a premise: painting is fun for Seguí and he does it with an enormous amount of pleasure, reflecting meanwhile on society. That is important because it is the way we are able to understand both faces of the coin of this unusual representation in which we confront the artist's ironic glance, simultaneously being a witness of his epoch and of his work which he regards with a fresh point of view. Thus, we end up laughing like Baudelaire when we face his propositions, laughing at ourselves or remembering Leonardo da Vinci when he decides that his eternal search for a gesture is a mysterious smile, and he said: *If possible, one should make even the dead laugh*. Jorge Glusberg wrote of this experience: *for Seguí, the relationship between pleasure and creation is a relationship of necessity*. A pleasure that does not run out in the creative act but is rather supplemented by consumption. But as Freud maintains, this also has a large doses of aggressiveness, and in Seguí's case it is manifested through sarcasm and a frontal opposition to aesthetics and to ethical principles based on the Academy's rigid rules. The same as Picasso and Cubism, the paint moves on the surface of the canvas.

As an irreverent wanderer of cities and with the attitude of a voyeur, in 1985 Antonio Seguí gathers symbols and incorporates one other freedom in the organization and dynamic of his works. The Eiffel Tower breaks, the Buenos Aires obelisk grows, the Neoclassic rationalism of La Madeleine is flattened.

Symbols of architecture are also the object of that caustic vision devoid of severity and grandiloquence. All the inhabitants of the world laugh at themselves, with their hat on, new shoes, hair smarmed down, others drowning in a circle of water, or cripples moving along the road. The hurried wanderers wear a tie with straight lines that an unpredictable gust of air lift to our surprise, because there is no component of a real atmosphere in the paintings. They are all executives in a timeless climate that are moving continuously. Each of them—like every one of us—has a different destiny. A failed reunion, or destiny without a destiny. Of the failed meeting, John Berger writes that in Rubens' work the figures do not touch, they are transported, guided to embrace, if they do in any of them.

Female figures are shown dressed out of style or naked, always with a tangible expressiveness. Cars also go by, planes fly over the cities between cotton clouds. Buildings have the peculiarity of having names such as Tower of Pisa—with an inclination; houses likewise pop out of the air, coffee makers walk, some solitary trees are icons, dry trunks handle movement in a reduced cosmopolitan space of the 21st century world.

Regarding the inevitable succession of aspects that involve changes, Ellen Schwartz commented: *In the art world, Antonio Seguí is as much a participant as is Merlin the magician: each year he adopts a different style, a different approach, a new topic for his paintings, a different technique, a new style or a combination thereof. But unlike Merlin, Seguí never transforms himself. Seguí continues on his way, he builds visual projects that always bear his stamp.*

Antonio Seguí's representational art is a repertoire as incredible as it is infinite. Everything is possible: faces that walk around without bodies, Egyptian figures that appear in another direction. He likes to study and to reinvent the shape of the men—in a thousand different ways. He returns to it and creates again the idea of a figure that abandons the line and invents its clothing,

clothing with no body. Absence and presence that all of a sudden appear in pieces. The body breaks up in some instances. There are heads atop boards with wheels that allow the movement of those that are crippled. The same happens with tree trunks that are always rolling. His characters have total freedom because reality is somewhere else and the important thing here is the capriciousness of creative reality. The same thing happens with silence, and even when dogs bark, there is no communication between those beings that inhabit his paintings. Cities, parks or common areas where human beings meet without a destination to focus on.

Seguí does not rest. He always faces new challenges and other techniques. Another way of seeing and of thinking about painting and drawing that mixes techniques. In this retrospective we may realize the research he has done and how he has expressed himself in every way he has wanted, searching for alternatives for his artistic expression where three-dimensional space is conjugated in two dimensions.

Various periods and different series

The series have been consistent. The common denominator for each moment, a belligerent attitude, combats the commands of the establishment. French laws that prohibit prohibiting, plus the English understanding the Beatles classic Lucy in the Sky, in addition to the urban man that wanders aimlessly, the man who peeks out the window, the cripple on wheels, the symbolic tree, the puddle of common anecdotes that obey a conviction about life by reference have kept him current to be who he is. Damián Bayón writes about it when he writes about the common denominator of his contemporaries: *we must understand that the Argentinean was in search of other things. From the perspective gained by the passing years, we can see to what point the liberation was not so much a school as it was an irreverent style. It was more attitude than genre. Conviction was stronger than that movement with a cause. We North Americans lived the Vietnam conflict in the same manner we understood the Cuban embargo where one would ask oneself the worth of the pilgrims while the New York stock market resonated like an open door to the implausible. Two creeds with no god.*

The manipulation of beliefs, the hidden silence of harsh phrases. The nameless presence, the affable games of unerring families. Impossible love within unerring love. The artist was able to conjugate stories to construct moments. He knew how to conjugate milongas with mate to become the artist who exhibits at the Georges Pompidou Center and receives recognition for his work in the 21st century.

Thus we see how Seguí enters the world of *Textura ciudadana* in the 1980s, where he constructs, like Matisse, works related to his life and substitutes color for the collage. He continues with a series of multiples where he manifests his interest in returning to painting, approaching light and handling color.

In the 1990s, there is a new jump into the void and a total shift in direction with *Naturalezas muertas*. Seguí has a new way of understanding the world. Seguí is a different person, he is the same person, he has changed but he continues with his urban men on the go. But along this trajectory, the work gains density. The human figure, the obvious drawing and the irony disappear and we find ourselves before a different painter who also speaks about what's important.

With the new century, changes in format appear. Huge canvases that represent the urban world. Naked women, elegant men with hats passing through houses and dogs hiding and urinating behind trees. Writing appears as background texture. The word is again a component that has been present in this isolated images; buildings in Córdoba and the floating ties of his characters handle rhythm, words come with a background discourse of phonetic images. The sky changes, there is no linear perspective or center because it is all about an order that he is able to carry out in the composition.

There is no interest in perspective in Antonio Seguí's paintings, like there isn't in Byzantine art, although the background exists as a universe. There is always the search for multiple spaces that he now divides into vertical stripes, into horizontal atmospheres, into writing where calligraphy shows us an interior narration in Spanish that turns into a Surrealist exercise of Automatic Writing where Roland Barthes' romantic discourse predominates. In others, newspaper print is present suggesting the reinvention of the world from a smooth sur-

face that collects images and news about a casual present time. The background commits itself to act as witness and to serve as a patch of color where political situations are part of the circumstantial events gathered by the media in his diverse worlds, in French or in Spanish.

There is usually no center in his large-format paintings. The representational components of his urban men who spin on their own centers of gravity and the chaotic space are organized in the measure in which the work is observed as a whole. Tone, textures, a special way of handling color.

The line is a method for capturing the universe, lines where the urban context occurs. Claustrophobic houses, vertical buildings, concentric cubes are all methods used by the artist to come up with right angle voids.

Men with synthetic anatomies dressed normally and wearing a hat, spelling a period of smarmed-down hairdos, ties that are an extension of their bodies, bow ties that are a meeting point between the head and the rest of the body. A fundamental rule of the well-dressed person does not go missing: socks with elastics. Urban men, figures constantly moving join together, with one figure extending into the next. Failed meetings are part of his rhetoric, individual loneliness that drowns in a cement well, or someone suffocating who sneaks his head out the window, or the cripple that walks on wheels. Body fragments that spin in space, the same way they scatter into the world, these wanderers with no destination.

Cruelty is without a doubt one of his themes. The underworld of ordinary vengeance, of hidden glances, of judging the one who points or is pointed at, the skull in a still life that symbolizes a pictorial religious discourse on the venalities of the world.

Antonio Seguí's representational art, unique, has evolved. An invincible and splendid body of work with a destination, because Seguí asserts each night that: *I will create a work of art tomorrow.*

15 |
¿Sabrán lo que Quieren?

2013

Acrylic on canvas

57,4 x 44,8 in.

146 x 114 cm





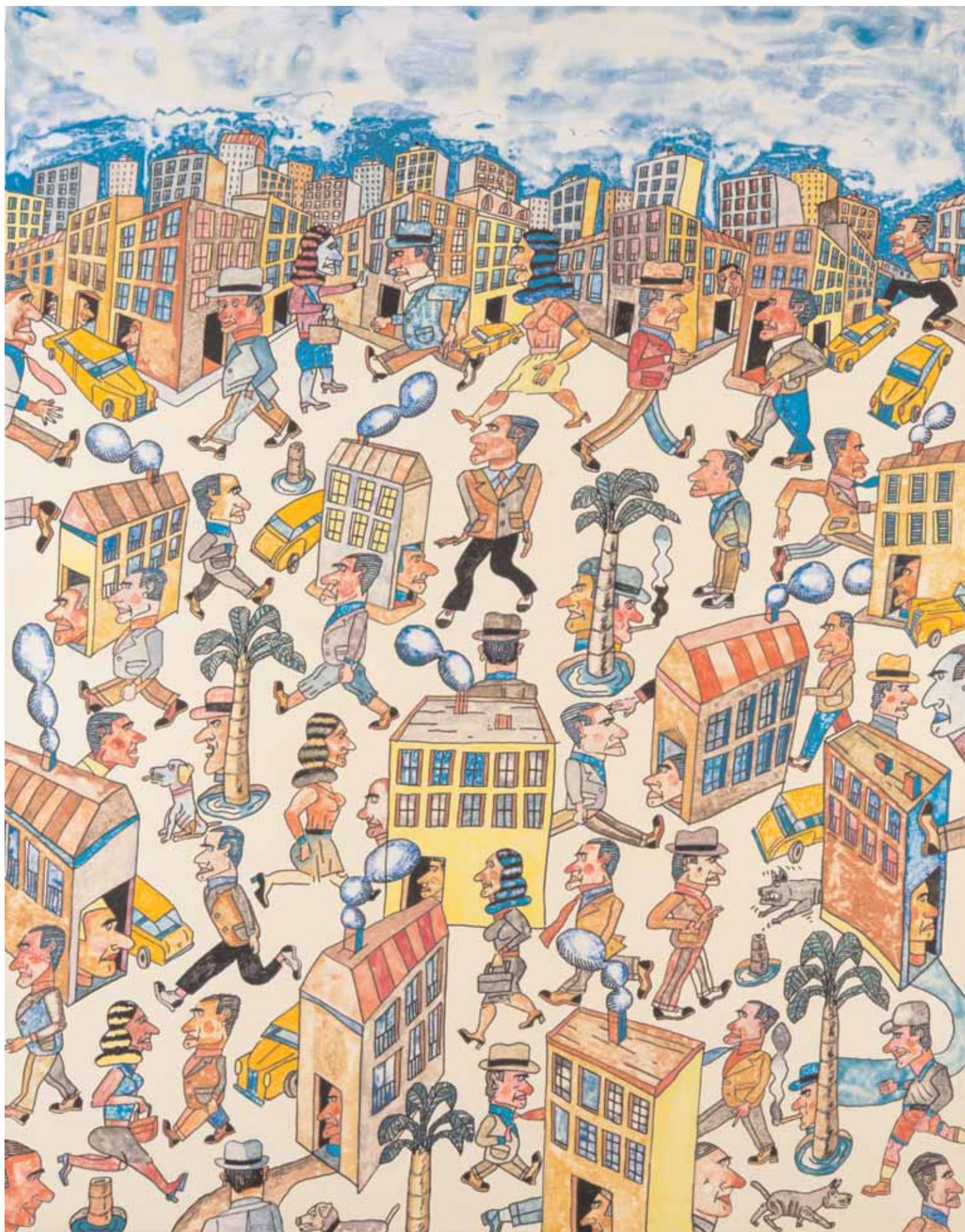


11 |
 Ese Día el Sol se Olvidó de Salir
 2013
 Acrylic on canvas
 78,7 x 78,7 in.
 200 x 200 cm



8 |
Sólo Él
2012
Acrylic on canvas
78,7 x 78,7 in.
200 x 200 cm







Cartas de navegación

Ana María Escallón

Antonio Seguí creó un lenguaje propio que expresa una manera de ser y de pensar. Inventó un universo urbano al que siempre le caben todos los propósitos y los despropósitos de su imaginación creadora. Es dibujante, pintor, grabador, ilustrador de libros bellos y escultor de un mundo que ha ido desarrollando paulatinamente. Lo aborda desde la experimentación y con la autonomía de su lenguaje único. En este universo de figuras, formas y colores ha incluido referencias varias, unas que guarda en la memoria pero al mismo tiempo incluye otras sensaciones o coyunturas que le interesan sobre su cotidianidad que a veces la escribe en su telón de fondo. Seguí vive la eterna dualidad del artista que se enfrenta a los dos mundos: el afuera y el adentro.

El comienzo de la deformación

Para su propuesta artística, Antonio Seguí bebió de la caricatura que es un componente fundamental en la historia del arte argentino. En su infancia, Antonio esperaba con ansiedad la llegada del *Almanaque Alpargatas*, que ilustraba Molina Campos. Igual le interesaban los relatos de Cándido López, un pintor que contaba las historias de la Guerra de La Triple Alianza con el mismo espíritu de un corresponsal de guerra. Marcelo Pacheco anotó sobre la obra: «En cuanto a la concepción del discurso visual, Cándido López retoma lo planteado en sus obras en la década del setenta (del siglo XIX), la pintura como lenguaje artificial de la representación construido por la selección del pintor que no busca crear una imagen equivalente a la percepción sensorial de lo real, sino un modelo visual con la idea de lo real». Mientras que sobre la pintura del mismo artista, Augusto Roa Bastos le otorga una dimensión histórica con su otro rol de estar presente en su compromiso mundo político: «Las guerras, como todo fenómeno de la tragedia humana, producen casi siempre profundas transformaciones colectivas e individuales, cuan violenta en el choque de los pueblos en armas, cualquiera que sea la causa que los origine, se convierte en una transfusión de sus identidades y antagonismos; la destrucción material y humana busca su compensación en la construcción de nuevas realidades». Aspecto que también vendrá a repercutir en el proceso evolutivo de la figuración de Antonio Seguí, donde el

tema de la política argentina y las intervenciones militares estarán presentes en su obra, de igual manera observaba los abusos de la presente muestra a los matones en Córdoba o la ávida conducta financiera de los Estados Unidos con su serie sobre Madoff.

Desde pequeño, Seguí observaba elementos que serán parte de su lenguaje: un modelo personal visual en el que piensa mientras pinta relatos sobre la condición humana. Por eso, su figuración cuenta con una epistemología de arquetipos de hombres formales en medio del asfalto de la urbe de antaño.

También existe en su obra la intención de participar de la realidad que vive y donde, con ironía, muestra su incomodidad rebelde.

Durante las tardes, cuando Antonio Seguí tenía 6 años, recibía clases de pintura. Allí le leyeron a *Martín Fierro* y conoció a Pablo Neruda. Esa escuela era un lugar amplio para el espíritu. Durante las tardes libres, Seguí se tiraba en el suelo de un gran salón de la casa de su abuela a oír en la radio su programa favorito: *Bola de nieve le habla a los niños*. Le gustaba el programa, porque podía inventarse su propia escenografía.

Nunca lo conoció en Córdoba pero en 1968, Antonio Seguí obtuvo el Primer Premio en grabado de la Casa de las Américas y lo invitaron a Cuba como delegado argentino al Congreso Cultural de La Habana y en el día de receso de las jornadas pudo ver a Bola de Nieve. Un enorme negro cubano vestido de blanco de pies a cabeza que melodiosamente tocaba su piano blanco sobre una carreta blanca tirada por bueyes.

El desarrollo de la sintaxis

La primera connotación en su obra fue la abstracción, pero encontró en el *collage* una forma más fluida para su expresión. Después llegó a instalarse la figuración como su tema, género que lo ha acompañado siempre. En los primeros años la pintura estuvo cargada del peso expresionista y de la influencia del muralismo mexicano. Sobre esta época Damián Bayón escribió: «Me ha confesado el pintor —que de una oscura manera— él trató de encontrar en la expresión abstracto-informalista algo que tuviera que ver con el espíritu “americano”, sin folklorismos baratos. En sus cuadros no figurativos de 1961 se descu-

bren, así, recuerdos —¿involuntarios o no?— de lo que había logrado el italiano Burri, cuando hacía toscos *collages* de trapos de arpillera, el todo respuntado por gruesos hilos cosidos directamente sobre la superficie rugosa y monocroma del cuadro. No llevaban título esas obras de Seguí, lo que nos hubiera permitido una pista, tal vez un tanto literaria, como solía ocurrir entonces. (...)»

El pintor empezó practicando la que suelo llamar “abstracción indigenista”, para darle un nombre parlante a esa voluntad de recuperar lo propio. Hasta aquí, pues, un afán de manifestarse, aunque ya con voz propia capaz de rehuir la facilidad; antes bien, sus obras de ese tiempo pudieron parecer severas, costaba creer que fueran de una mente y una mano de jóvenes».

Desde el comienzo del trabajo, Seguí muestra interés en espacios alternos. Simultaneidad que tiene importancia en el desarrollo de su libertad creadora y el derecho de ejercer un imaginario colectivo.

En sus obras aparecen palabras que tienen intención surrealista. Con el mismo sentido de la sintaxis propia de la escritura automática, Seguí sigue ese territorio de fuerzas ocultas, supone mitos y símbolos. André Breton anotó: «La ventaja de la escritura automática, y de los relatos de los sueños, es la de proporcionar elementos de apreciación de gran estilo a una crítica desamparada, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y ofrecer una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de doble fondo a la que llamamos hombre. O, poder referirnos a esa *Boca con sombra*. Donde el territorio del arte es una vinculación con las fuerzas ocultas que representan mitos y religiones».

En 1977, Seguí retoma y realiza una libre reinterpretación de *Clase de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt, pintor holandés que estudia la organización del espacio dentro de las posibilidades de un retrato colectivo.

Sobre las alteraciones en la obras de Rembrandt, John Berger anota en su libro *El tamaño de una bolsa*: «Cada cual vive en su espacio corporal, cuyos hitos son el dolor o la incapacidad, una sensación o un malestar desconocido. Los cirujanos no pueden obedecer las leyes a este espacio cuando operan. No es algo que se aprenda en las *Lecciones de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*... Se trata del espacio en el que habita la conciencia de sí mismo del cuerpo que siente. No es limitado como

el espacio subjetivo: finalmente lo enmarcan siempre las leyes del cuerpo. Pero sus hitos, sus énfasis, sus proporciones no paran de cambiar. El dolor agudiza nuestra conciencia del espacio. Es el espacio de nuestra vulnerabilidad fundamental y de nuestra soledad».

De nuevo —vuelvo a Berger— anota en su ensayo sobre Rembrandt: «Cuadro tras cuadro fue confiriendo a una parte del cuerpo o a ciertas partes del cuerpo una fuerza narrativa especial. El cuadro *Betsabé leyendo la carta de David* —hablaba de voces distintas como un cuento de diferentes personas que tienen abismales puntos de vista. Pero esos puntos de vista sólo pueden existir en un espacio corpóreo que es incompatible con el espacio territorial o el arquitectónico. El espacio corpóreo cambia sus medidas y sus centros focales de acuerdo a las circunstancias. Se mide en ondas no en metros. De ahí que sea necesario distorsionar el espacio real».

Antonio Seguí conjuga instrucciones de vuelo, con la perspectiva única de una multiplicidad de espacios que pueden interpretarse desde el orden pictórico hasta el estado anímico, desde lo atmosférico hasta el movimiento detenido de una sensación inquietante de lo mecánico o lo conceptual. La obra se va comprometiendo con el adentro y el afuera, con la multiplicidad de significados.

El imaginario colectivo

Antonio Seguí lleva dentro la historia de sus territorios notables. Muchos de ellos sobre la ciudad natal, la tradición gaucha, los recuentos del tango, la milonga o el sabor del mate. Antonio Seguí pinta mientras cuenta los relatos de pertenencia con esa imaginación siempre en presente que rescata imágenes del pasado. Pero como las imágenes de los recuerdos son fragmentos, vienen a la mente relatos mezclados con *flash backs* cinematográficos que se impregnan con los momentos cotidianos.

Otro elemento sintomático en su obra es el sentido de la errancia. Dentro de su incomodidad, Seguí afirma que «es mejor ser un argentino en París que un cordobés en Buenos Aires».

En el mundo de Antonio Seguí, la ironía es un complemento y parte de la idiosincrasia cordobesa. Lo cómico-irónico-lúdico que es una combinación casi per-versa hace parte del conjunto social. Sus obras contie-

nen lo leve y lo grave, la risa alegre y la burla crítica, lo fundamental y lo intrascendente. Por eso, es importante la formalidad de lo teatral, donde la figura sintética hace parte de un relato colectivo.

Cuando observo sus obras y oigo sus argumentos siempre pienso en lo mismo: ¿qué será de todo lo que se burla y todo lo que lo contiene? Al final del relato esa risa socarrona de Seguí me deja en la incógnita profunda, como Kafka se reía cuando le preguntaban sobre su gran personaje Kaspar Hauser. Así, lo grave de la vida se confunde con la magia de la imaginación.

Sobre la deformación de la realidad, Jean Cocteau tiene una interpretación de lo cotidiano que resulta inquietante: «Supongo que muchos periodistas no quieren mentir pero mienten por mecanismo de la poesía y la historia que deforman lentamente para lograr el estilo. Esta deformación, aplicada de manera inmediata, produce la mentira. Ahora bien, no sé si esta mentira, gracias a la cual los hechos a la larga logran un relieve, es útil sin una perspectiva. Creo que los hechos relatados con fidelidad en caliente tendrán al otro día mil veces más fuerza».

Es afortunado Antonio Seguí, que hace lo que más le gusta. Él mismo lo anota: «El artista y la vida van siempre de la mano... Para mí crear es una necesidad». John Berger se refiere a la relación que existe entre soledad y memoria cuando anota: «Los relatos de la memoria son el comienzo de la sensación de estar solo. En el autoexilio y desde una forma huérfana». Y sobre lo mismo, Leonardo da Vinci piensa en su mejor condición: «Si estás solo, serás todo tuyo».

Antonio Seguí, como los impresionistas, es un pintor contemporáneo que deja testimonio de rincones de París, como latinoamericano pinta Buenos Aires y como argentino a Córdoba. Como lo hicieron Francisco de Goya y Lucientes, Otto Dix o George Grosz, asimila la condición del hombre dentro del cordón umbilical de una sociedad que se autoelimina.

Seguí construye parte de esa tendencia figurativa que se desarrolló desde la década del sesenta, donde interesa la deformación de la figura humana o el comienzo de la explicación de una sociedad moderna donde lo corpóreo, que investigando el mismo tema también se encuentran: David Hockney, Lucian Freud, Fernando Botero o Tom Wesselmann.





El imaginario familiar

Antonio Seguí nació el 11 de enero de 1934 en Córdoba, una ciudad habitada por el alma del Quijote porque Sancho Panza aún vivía el sueño de sus héroes como ejemplos de vida. Sobre Córdoba, Ed Shaw anota que «(...) fue la cuna de la vida cultural de la Argentina. Tuvo su singular universidad varios siglos antes de que se les ocurriera a los porteños fundar la suya. Córdoba se formó desde el corazón de la Colonia, desde Lima. Hay ciertos rasgos aristocráticos en la sociedad mediterránea. Los cordobeses, por eso nunca han sufrido complejos de inferioridad frente a los porteños».

Seguí es un acuariano como lo fueron Mozart, Lewis Carroll, Lord Byron o Humphrey Bogart, quienes tuvieron una perspectiva universal de las cosas, mantuvieron la niñez viva y una personalidad tan errática como excéntrica. Seguí fue el primogénito de su familia y supo serlo. Fue el predilecto de su abuela Ana Blasi. Con ella y su tío vivieron en Córdoba y en la casa vecina habitaban el resto de la familia con sus padres y hermanos. Particularidad que se presta para suponer una doble dimensión de pertenencia en la integración afectiva del espacio pictórico.

Esa múltiple posibilidad de pertenecer a varios lugares puede ser también el trayecto que viven los personajes de sus historias pictóricas cargadas de humor cordobés: el desafuero y la descalificación son argumentos de risa. Cuando Antonio Seguí mira, ve desde el rabo del ojo donde se asoma una entrenada pupila que navega en un ojo azul transparente y desde donde se burla de todos —también propone a Baudelaire— y lo hace de sí mismo.

Su primer acercamiento a un pintor fue Ernesto Farina: un amigo de sus padres, también cordobés, que se había ganado una beca en Italia. Su personalidad y presencia dieron vuelo a su precario sueño. Ernesto Farina tenía los méritos para opinar y reconoció ante sus padres que él era un pintor.

El primer recuerdo por conocer su recorrido por la pintura comenzó de la misma manera que el de Pablo Picasso porque sufrió de fiebre escarlatina. En la familia ya había una grave memoria afectiva porque doña Ana había perdido tres hijos por la misma enfermedad. Experiencia desoladora que la dejó pendiente y muy cerca del frente a la cama de su nieto. Lo cuidó noche y día y lo

distrajo con los instrumentos que resultaron útiles en su vida: papeles y lápices de colores.

La familia Seguí era judía. Llegaron a Toledo nadie sabe cuándo. El antepasado más remoto que Antonio Seguí recuerda era panadero de la milicia española. De ahí pasaron a Mallorca y se dividieron en dos rutas. Unos salieron para América del Norte y los otros para América del Sur. El bisabuelo de Antonio Seguí llegó a Córdoba y fundó la «Panadería Europea», negocio que fue creciendo hasta convertirse en una casa de distribución de artículos para mayoristas. En el momento que lo manejó su abuelo, el negocio tomó el nombre de «Casa de ramos generales. Seguí Hermanos». En la época de su niñez, cuando los dueños eran el abuelo y su hermano, Seguí recuerda aquel lugar como un galpón enorme, algo oscuro y misterioso, donde se guardaban las bolsas de arpillera con mate adentro, y encima de las cuales jugaba con sus hermanos a inventar todo tipo de historias imaginarias. Bien lo anota Fernando Savater en su *Biografía razonada*: «(...) Para los niños que vemos empeñados en sus ejercicios espontáneos, competición, azar, habilidad, victoria o derrota son meros ingredientes de un empeño simbólico que se recompensa a sí mismo en su trámite, sino un resultado».

Con la Guerra Mundial se acabaron las importaciones de juguetes sofisticados que fueron reemplazados por unos de madera rústica que Seguí sin remedio compraba en la feria. Estos elementos lúdicos se integran, como una evocación, en su producción artística cuando a partir de 1965, y ya muy alerta de la tendencia del movimiento *pop*, tanto del inglés como del norteamericano, comenzó a realizar unos objetos en madera. Distintas y únicas, las obras mantienen en su estructura, la multiplicidad de espacios, la geometría severa, pero como todo lo de este artista, se maneja sin muchas reglas, donde aparece un triángulo de edificios, un hexágono de jardines, el paisaje cuadrado desierto de la Pampa con su elefante polvoriento y su hombre con su muro austero, son símbolos perdidos en esa errancia coherente que no quiere tener proporción.

El imaginario colectivo

Seguí recuerda la primera vez que se encontró con el Che Guevara, quien también cordobés, era médico

con ideales, y por primera vez vio los pantalones que homogeneizaron las apariencias del mundo: los *blue jeans*.

La primera obra que vendió en su vida se la compró su abuela. Intercambio que continuó, hasta hoy para Seguí, como un acto que no significa un trato comercial sino que es una manera apostar en su talento. Ese entendimiento mutuo perduró hasta el día de su muerte.

A los 17 años, Seguí emprendió su viaje a Europa —apoyado económicamente por la abuela. Le tocó la España de Franco, en Madrid fue a clases en la Academia de San Fernando, a las que acudió como oyente mientras realizaba continuas visitas al Museo del Prado. Pasó por Francia y visitó la Inglaterra semidestruida.

Vivió holgadamente las ventajas de una Europa en reconstrucción. Y el viaje se alargó cuando un colombiano lo invitó a compartir gastos y a viajar por el norte de África: Marruecos, Algeria y Túnez.

En 1956 y durante un año intentó quedarse en Córdoba. Organizó el Centro de Arte en Nueva Córdoba, en un sótano de la Librería Paideia, donde estimuló las artes con una sorprendente exposición sobre los grabados que Pablo Ruiz Picasso había realizado mientras pintaba el *Guernica* en los meses de mayo y junio de 1937 y pertenecían al poeta español Juan Larrea. Con una de esas obras comenzó Seguí también su otra colección; esta vez de grabados.

Tal vez con ese mismo ánimo de promotor de las artes, Seguí soñó y logró fundar en 1988 el Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras. Compró y reconstruyó una enorme casa estilo republicano a la que donó obras de muchos artistas latinoamericanos.

Al descubrimiento de América

Salió en busca del mundo americano cuando tenía 21 años. En un *jeep* cruzó los Andes, visitó Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, pasó el canal Panamá y llegó a México, que era su destino final. En esta época le interesaba el informalismo, buscaba impregnarse de la fuerza telúrica de América y conocer más la autenticidad de la identidad latinoamericana.

Fue a México en busca del sentido del mundo latinoamericano, que lo representaba el muralismo mexicano. Pero la gran decepción se amarraba a otra dictadura

donde la libertad de expresión se convertía en compromiso político.

Su objetivo era estudiar grabado —que ha sido otra de sus formas de expresión. Lo aprendió en el Taller de la Plástica Mexicana, en la deformación satírica que realizó José Guadalupe Posada, el genial caricaturista de la revolución mexicana y además, como padres adoptivos tuvo a Francisco Dosamantes y a José Gutiérrez Solana. Como bien lo dice Damián Bayón en su ensayo sobre la obra gráfica de Antonio Seguí: «(...) un inventor de signos de una época ecléctica gracias a esa peregrinación iniciática —que es el único plástico continental de su tiempo capaz de conocer y comprender lo que estaba sucediendo en la génesis del arte latinoamericano de la época. Y sobre su independencia que fue en un primer momento una libertad compartida, nuestro pintor ha demostrado manejar más recursos gráficos y plásticos que la mayoría de sus compañeros internacionales de su generación. Y tuvo sobre ellos una ventaja: el éxito no lo obnubiló. Supo que le quedaba por seguir investigando: en los procedimientos, sí, pero también en los contenidos».

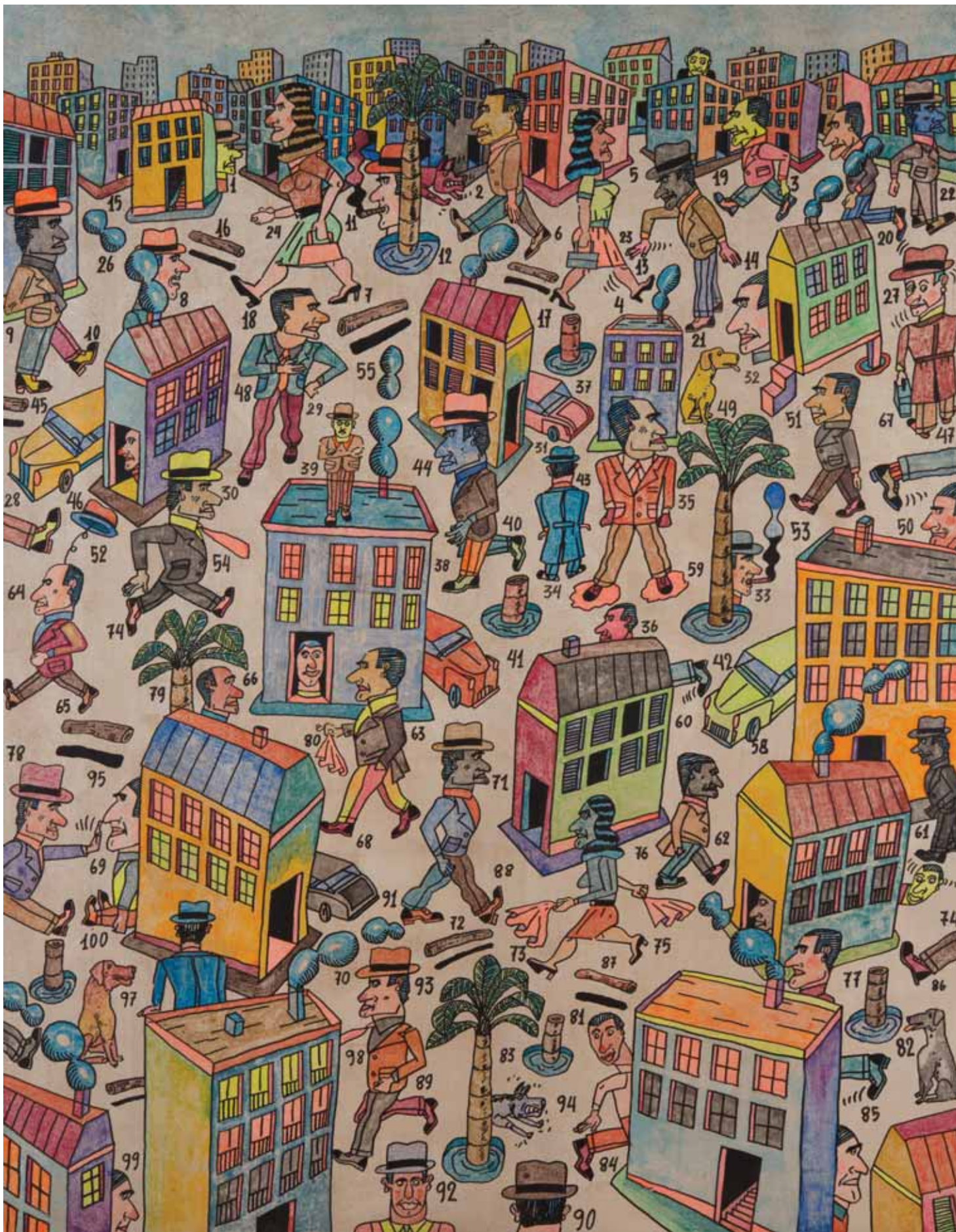
México fue el comienzo del astronómico comienzo profesional en participaciones colectivas. Hizo una en Nueva York y otra en San Francisco. Mientras caminaba por las calles en México compraba las expresiones populares y precolombinas que se llevó al Perú de vuelta a la Argentina.

La vuelta atrás

Desde 1963, Antonio Seguí se radicó en París después de que lo hicieran Picasso o Max Ernst. Pero siguiendo los pasos de muchos intelectuales que encontraron en Francia el lugar donde se acogía a los seres incomprendidos. Los escritores anglosajones como Henry Miller, Ernest Hemingway o William Faulkner encontraron el sitio en el que James Joyce logró publicar *Ulises* en 1922, donde Vladimir Nabokov lanzó a *Lolita* en 1955. Donde Miles Davis o Duke Ellington recibieron con su *jazz* gran acogida.

«Los argentinos somos un eslabón de Europa perdido en América», dice Antonio Seguí. Las inmigraciones europeas en especial, las italianas en particular, hicieron el panorama racial del país a comienzos del





siglo xx. Era una nueva Argentina con descendencia vasca, que la llamaban gallega.

Y por la misma razón para ellos el destino fue y todavía es Europa y, en especial, Francia. Así, Jorge Luis Borges la consideraba su segunda patria, donde Julio Cortázar escribió la gran mayoría de sus libros. Donde Damián Bayón se radicó a vivir su vida como historiador y profesor de arte, certero cuando señaló esa generación como: *angry generation*.

El centro de gravedad

A Seguí le interesan todas las versiones que el hombre ha tenido sobre sí mismo. Por eso ha ido construyendo meticulosamente la más impresionante colección de máscaras y figuras de arte africano. Otros mundos y otros tiempos dentro de una geografía en presente. La expresión de la razón y fuerza, concentración y vitalidad que no está tocada por los cánones de la cultura occidental.

El taller se convirtió en un centro de ideas. Primero trabajó en un modesto estudio rectangular que, dentro de una movida interesante y bohemia, se convirtió en un punto de encuentro. Hoy vive en la casa que fue de Raspail en Arcueil. Poco a poco la adquirió y recuperó una mansión donde vivían 17 inquilinos. Ahora habitan en un enorme laberinto de cuartos, escaleras en mármol, bibliotecas y múltiples salas sus colecciones de arte. En el profundo sótano de esa casa de principios del siglo xix tiene una cava que guarda botellas polvorientas de vino. En ese lugar se respira húmedo frío gótico. A la manera de Los caballeros de la mesa redonda, Seguí comparte en una mesa rectangular, oscura y rústica y larga del medioevo francés, momentos con sus allegados amigos. Al lado, detrás de una puerta, se encuentra un lugar sagrado. Mientras se ríe, Seguí confiesa que se trata de «un placer secreto íntimo». Una gruta en arco ojival que contrasta con una moderna instalación de bases con luces que tiene la perfección modulada del ritual y donde guarda su maravillosa pieza colombiana de arte precolombino.

En la parte de atrás hay un jardín metódicamente ordenado por un jardinero fiel que unifica espacios, entre hortensias moradas, rosas rojas y blancas, palmas de cera, y después se encuentra el taller donde ha pintado siempre.

El lugar donde está todo lo que necesita, asado, mate y pintura, jardín y máscaras africanas. Este lugar ha crecido menos que la casa pero es donde pasa la mayor parte del tiempo, que también ha transformado; ya no necesita prender en apuros la estufa de carbón para pintar en el invierno. Ahora es un lugar más amplio, donde entra la matizada luz parisina que al artista se le cuela en sus obras más recientes. Es un lugar ordenado sin fanatismos obsesivos. La máquina sofisticada para hacer el café es un componente importante. El mate dentro de su calabaza con su bombilla en plata y la jarra eléctrica donde calienta su agua para realizar su rito argentino es parte de su mundo cotidiano. Sus cuadros en proceso acumulados, los afortunados en bastidores y sobre distintos caballetes.

En su mesa central donde suceden los posibles escenarios de un día, aparecen los lápices Faber-Castell 88 que ruedan al lado de ceniceros donde Seguí enterraba las colillas de cigarrillos *Dunhill* que fumó por muchos años. El centro del taller es el lugar de la pintura, donde se encuentran sus acrílicos y otros elementos que en el experimento son magia de una logia secreta. El vinilo, los disolventes y dos enormes tarros llenos de pinceles de todos los tamaños para todas las líneas, formas o texturas. En otra mesa, al costado contrario donde dibuja o realiza grabados, se encuentran al lado el teléfono y el fax, que son sus mecanismos para comunicarse con el mundo —el ordenador está en una oficina de la casa. Y al lado, en una mesa de arquitecto que le sirve de escritorio, pero donde nunca se sienta, están las invitaciones de su próxima exposición, el afiche para un evento, el catálogo sobre la última muestra de Seguí y la agenda de cada año, donde apunta los múltiples compromisos. Se trata de un artista que ha logrado anclar su centro de gravedad y desde el taller se comunica con París y con el mundo mientras trabaja de sol a sol.

Como es generoso, le dedica tiempo a la gente. Al taller llegan a verlo sus amigos, periodistas, esporádicamente aparecen diversos fotógrafos: unos registran su producción, otros que, como dice él con ironía, «están en busca de la foto necrológica». También entran los galeristas que llegan por separado, uno a uno y sin cruzarse. Sus hijos lo acompañan. Al mismo tiempo entra un personaje con quien se le ha ocurrido hacer series de esculturas en plata —que las hace, como trabajaron los pre-



colombinos el oro, en moldes en cera— o el hombre que le lleva y trae siempre nuevos grabados, o el que ha sido cómplice de unos relojes que ha diseñado o el editor con sus ilustraciones. Mientras Seguí sueña con sus esculturas monumentales entra el jardinero a discutir ideas sobre un árbol, el obrero tiene preguntas, mientras hace y rehace la casa de pisos y candelabros. Seguí cada vez sale menos. Realiza sus vueltas cotidianas como la compra del pan en la vereda de enfrente cada mañana, va al café de la esquina donde compra el periódico mientras habla con el dueño francés que refunfuña sobre los acontecimientos mundiales mientras hace buches de aire y manotea las manos. Siempre alerta, es un *padre padrone*. Y siempre pintando, o como dice él socarronamente, «trabajando para la cultura».

El taller está siempre en continuo cambio porque está buscando otro espacio. El estudio como su casa se encuentra en permanente proceso. Así es su obra, pinta y dibuja, hace grabados o esculpe. Al comienzo todo es indefinido, pero como una telaraña, al final acaba en un punto preciso. Pinta y seca para sacar atmósferas, para lograr texturas de color. Dibuja imágenes humanas que se inventa en su cúmulo de series sobre manchas abstractas, trabaja el dibujo y la pintura y al final, repasa la línea. Ahora, entrado el siglo *xxi*, en sus últimos cuadros el mundo del fondo es monocromático.

La línea continua amarra la composición entera. De la esquina de un sombrero sale el principio de un edificio. Hay una preponderancia magistral en el desarrollo de la línea. La recta es la génesis del movimiento interno del cuadro. El movimiento exterior es casi un eco lejano. Y, en esa línea que se prolonga, importa lo inconcluso de la forma: una cabeza aislada, una calavera inconforme, el tronco que rueda bajo la gravedad, el perro que ladra detrás de un árbol, el transeúnte que en el ejercicio del movimiento aparece en el reflejo de una línea. En 1979 realiza su segunda versión de la *Clase de Anatomía* que integraba grafitos en tiza y ahora son ritmos de ciudad.

El dibujo lo conduce a la idea. La construye hasta dejar el rastro de una atmósfera, frota un color hasta encontrar una textura. Todas son actitudes de un proceso que tiene la genialidad de lo que Sir Ernst Hans Josef Gombrich nos muestra cuando dice: «La apariencia nos hace olvidar el proceso». Y sobre esos cambios magistra-

les de Antonio Seguí, Damián Bayón anota: «Es alguien que cambia todo el tiempo y que —paradójicamente— es siempre el mismo».

La historia de su mundo refleja una burla de la felicidad comercial, se trata de la misma subversiva figuración donde lo absurdo se cuele desde el mundo surrealista. Un teatro es un lugar privilegiado, «teatro de incitaciones y de prohibiciones, donde se representan más las profundas instancias de la vida» dice Breton. En ese mismo mundo, donde se confunde la superficie con la profundidad, la crítica Marta Traba alertó de manera asertiva sobre esa dualidad: «Es un lugar sin límites. Los cuadros de Seguí tienen todas las instancias».

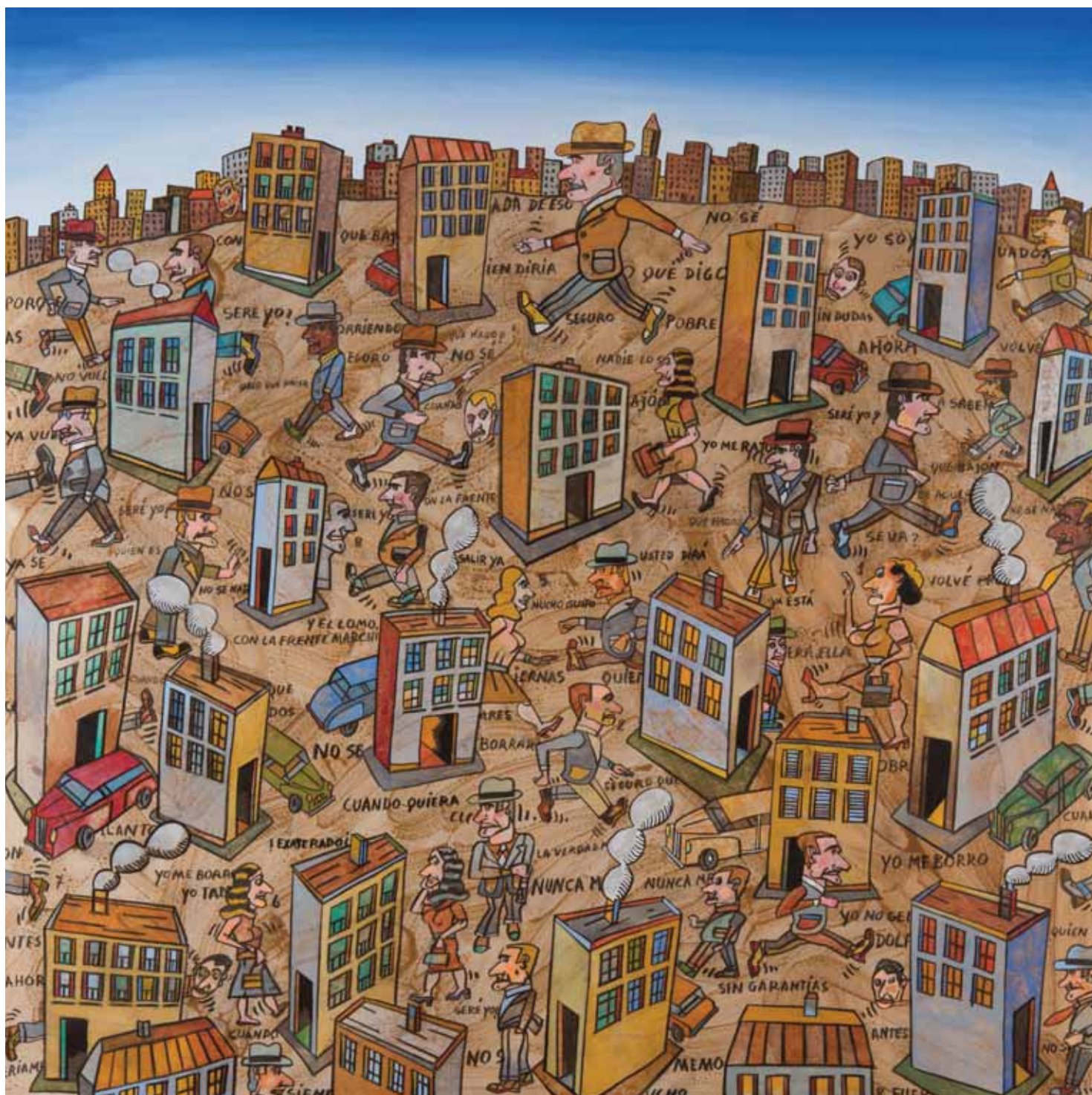
Dentro de este contexto, más su filosofía amplía de metáforas y de imágenes polisémicas de una raza de pintores con la ideología surrealista que no cuentan leyendas de una vanguardia rígida, sino que se trata de una actitud natural en donde ir más allá de la realidad es una necesidad estética. Lo hicieron los renacentistas italianos al tratar de relatar las leyendas bíblicas con imaginación humana, o lo narró Bruegel, mientras insinuaba en la deformación del imaginario colectivo, la moral y crueldad del castigo. Lo pintaron los flamencos en sus espejos, como en *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* del pintor flamenco Jan van Eyck. Igual lo incorporó a la realidad pictórica como el reflejo de una ilusión óptica don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez en su retrato real de *Las Meninas*.

El mundo de la metafísica, el otro espacio puede entenderse como la instancia que creó Beato Angélico O.P., más conocido como Fra Angélico y Fray Filippo di Tommaso Lippi, quienes buscaban la transfiguración mística. La misma que encontró Juan Sánchez Cotán en la suspensión de la gravedad de una naturaleza muerta, la conquistó Giorgio de Chirico mientras trataba de entender la soledad mecánica de un reloj que marca la espera, el tiempo de hombre universal mientras pasa un tren silencioso y sin rumbo. Raza de seres que quieren alterar al mundo en sus espacios y tiempos. Y son tan rigurosos como amplios porque tienen como rasgo único la simpatía por lo posible y por lo imposible.

Antonio Seguí, con sus obras detenidas en el tiempo de la imaginación, pinta seres esparcidos y sin rumbo en el espacio. Aunque el verbo es ser humano.







Verbo que se ahoga en su definición insegura porque tiene demasiados términos. Ése que comienza con la idea de Freud donde el hombre vive mal la ruptura que existe entre el principio del placer y el principio de la realidad. Los sentidos a veces no concuerdan con la realidad. En ese rompimiento de ilusiones mentales y condiciones reales se encuentran también las miserias íntimas. O, encontrar que la felicidad es un invento del diccionario con algún error en la gramática humana.

Sentido de la urbanidad

En un segundo momento, la obra de Antonio Seguí se encuentra marcada por una atracción por el *pop* internacional. El artista inventa su versión original con mordaz ironía e interpreta a las sociedades desde su propia orilla. En un comienzo utiliza elementos que provienen de una propuesta anti académica: asimila la fotografía en la pintura a la manera de la vanguardia, compromete espacios en las composiciones y trabaja detalles conceptuales. La palabra es otra forma de dibujo. La construye y deconstruye en múltiples espacios pictóricos. Arma y desarma la instancia figurativa que continúa con los temas sociales del retrato colectivo.

Por ejemplo, en 1972 retoma fotos de diversas épocas que conforman varias series en *Ejercicios de estilo*, donde la conducta social es su gran tema; el artista toma la figuración desde una distancia fotográfica y recrea en su tratamiento del espacio las infinitas instancias que se refieren a las relaciones humanas, interacciones de familias, parejas o grupos que han asumido la conducta regular de una sociedad de consumo bombardeada de éticas prefabricadas, de estéticas reglamentadas, donde la «pose» superficial es la imagen común y comercial de los seres humanos.

Este acercamiento al juego viene a tener una apoteosis en el transcurso de su trabajo con la obra *Haga usted la historia*, donde la propuesta de Antonio Seguí es la necesaria interacción del espectador con la obra, lo que deja espacio a una interacción que permite una interpretación múltiple y a una lectura infinita porque las piezas están determinadas por imágenes que, cuando se voltean, permiten otra lectura. La fragmentación de piezas son imágenes que tienen espacio propio.

Un nuevo acercamiento a la historia del arte le abre otro de los caminos técnicos, *La clase de Anatomía* de Rembrandt combina la pintura y deja la huella fundamental en el desarrollo posterior de su obra: el dibujo entra a quedarse en la pintura de Seguí.

El hombre urbano

Casi todos los hombres de Antonio Seguí son urbanos. Siempre lo han sido aunque algunos de ellos sean sólo paisaje. Desde que pintó a finales de los sesenta la serie *Retratos de familia* mostró su interés por la superficie plana. «Utilicé el fotorreportaje y sobre él pinté para definir una forma de expresión que correspondía, me parece, a una distancia (distancia: toma de conciencia) frente a la idea que yo tenía, en mi primera juventud del fenómeno artístico», comentó Seguí en una entrevista con Wouter Kotte en 1971. «Seguí, retomó el material gráfico para reflexionar sobre los valores sociales pre-establecidos de los instantes de “familias felices” de clase media», con televisor a bordo como sofisma común que responde a la ley contigua donde la distracción familiar del domingo donde se divierten todos bajo el sol en la playa. En el trabajo de esta época, Seguí, como siempre, nos deja con la gracia de una imagen y con el juicio a la sociedad.

El caso de Seguí es interesante, Damián Bayón comenta que el artista «no se quedó anclado a las coincidencias de la época de los 60 sino que de una manera más creativa continuó el camino». Sobre este punto —y en el mismo documento— Damián Bayón anota: «Antonio Seguí es un inventor de signos en una época ecléctica: El hecho de poseer una sensibilidad y una técnica, tan rápidas como felices, le planteó al artista varios problemas: el primero y más urgente era el camino que quería —o debía— seguir. Todo creador se encuentra inserto en un contexto mayor: Seguí no podía escapar a esa regla. Reconozcamos la coincidencia con el *pop* inglés: el de David Hockney, Derek Boshier, Ronald Brooks Kitaj, Allen Jones. Es indudable que Seguí tiene más comitancia con algunos norteamericanos —a excepción de Larry Rivers. En verdad, todos ellos —los anglosajones y Seguí— presentan un común denominador, aunque hay que reconocer que el argentino buscaba otra cosa.

Con la perspectiva que dan los treinta años trascurridos, podemos ver hasta qué punto la liberación *pop* no fue tanto una escuela como un estilo irreverente que tomaba los comics (el caso límite de Roy Lichtenstein, que sigue aferrado a la fórmula que lo hizo conocer), Antonio Seguí ha demostrado manejar más recursos gráficos y plásticos que no lograron la mayoría de sus compañeros internacionales de su generación». Y además maneja sus ventajas y lo podemos repetir: «el éxito no lo obnubiló. Supo que le quedaba mucho por investigar: en procedimientos y en contenidos».

Para la vida de cualquier ser que uno estudie, la década de los setenta fue difícil. Muere su padre y tiene un accidente que lo obliga a someterse a varias intervenciones quirúrgicas y a partir de ahí camina, paso a paso, con una inclinación sobre el lado derecho.

En la primavera de 1972, Seguí realizó su primera exposición individual en la Galería Lefebvre en Nueva York, donde presentó su serie de paisajes que llamó: *Ejercicios de estilo*. Escenas de imágenes campestres, con lagos y botes acercándose al impresionismo. Sobre este momento, el director de la galería escribió: «Seguí habla en serio cuando le pone este título porque en realidad está explorando e investigando los diversos estilos que van desde Winslow Homer hasta la técnica de los afiches. Sus temas son variados, van de lo melodramático a lo alegre. Pero todo sucede al tiempo. Y en toda esta investigación que ejercitó como experimento privado es donde aflora la magia pictórica. En una genuina nostalgia de tiempos con menos problemas. Como las piruetas del escritor Kurt Vonnegut, Seguí hace asociaciones libres, recoge historias y nos muestra obras bellas, un orden extraño y único. Y a pesar de que en sus trabajos todo parece bajo una apariencia tranquila y fresca, sin grandes esfuerzos, existe allí un enorme trabajo que podemos verlo más. En algunas de sus pinturas, en el fondo se está viendo un momento actual mientras que en el primer plano, el mundo nos deja el tiempo tan estático como recobrado. Si observan los reflejos del agua, se darán cuenta de que no coinciden con la imagen porque reflejan otras cosas. Estas caras, como las bandas de color que deja en los marcos, muestran la actualidad de la pintura de Seguí pero al mismo tiempo no deja un sentimiento romántico».

«Entre los muchos tiempos y realidades de la pintura de Antonio Seguí también aparecen otros personajes, los perros, los camellos, los elefantes. Siempre cambiando de aproximación y de técnica, de manera de pintar o de dibujar».

Por ejemplo, Antonio Seguí presentó en 1975 la serie *Homenajes al mejor amigo del hombre*. Símbolo máximo que celebramos todos los perrunos y que simpatizamos con la sabiduría de Arthur Schopenhauer: «Mientras más conozco a los hombres, más quiero a mi perro».

Julían Cairol anotó sobre ellos: «Sus sujetos son ahora como el perro conceptual de Spinoza, ellos no saben ladrar. Solemnes dignifican su presencia, nos miran arrogantes con una enigmática pose mitológica y con la ejecución perfecta, como si estuviera manufacturando una esfinge. No hay drama y en su indiferencia hay una propuesta teatral, como la propuesta de Goya. Seguí no trata de reproducir la impresión histórica de sus modelos. El significado en el carácter mismo de la pintura, es la manera libre como maneja el poder semántico del color. Cualquier elemento tiene el significado de lo digno que es el trabajo porque es el objeto de reflexión».

En 1978 realizó otra serie de pinturas sobre la obra de Rembrandt en *La lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. De nuevo el pasado y el presente que son maneras como resume vivencias sobre la historia del arte, sobreimponen imágenes, inventa nuevas posibilidades de espacios pictóricos donde la vida y la muerte tienen otras posibilidades más allá del cuerpo. Se cuela dentro del planteamiento de luz y sombra del maestro holandés, para realizar sus propias intervenciones y plantea una línea dinámica que tendrá miradas en la estructura interna del cuadro. Característica que ha desarrollado anteriormente en su serie *La distancia de la mirada*. El *graffiti* —en el dibujo es un acto de libertad. «El *graffiti* en tiza marca un diálogo en armonía con la pintura de Rembrandt, conduciéndonos al contraste y a la comparación del uno con el otro, de lo clásico rebelde con lo moderno». Sobre este punto anota Gerard Nordland, Seguí «(...) se ha unido a Rembrandt como Bacon a Muybridge o Larry Rivers con David. —Y más adelante continúa diciendo— (...) Seguí realiza todo tipo de enfrentamientos a la obra del Rembrandt, y elige la parodia, atreviéndose —como el bigote a la Mona Lisa de Duchamp— a desafiar la legitimidad de los cánones».







En esta época realiza una serie sobre Gardel, donde desacraliza el símbolo, reinventa el drama del tango en la muerte trágica del cantante en un accidente aéreo en Medellín, Colombia.

Toda la obra de Antonio Seguí tiene como *leit-motif* la figuración. La figura puede estar atomizada o reorganizada según los intereses del momento. Poco a poco, aparece el movimiento mecánico de sus personajes, caminantes sin rumbo que le dan tiempo a un ritmo inerte. Altera proporciones y libera el orden de las cosas. Crea un lenguaje de íconos urbanos donde existe un solo punto de referencia: la armonía gira y se encuentra determinada por la dinámica interna.

En este otro momento de su trabajo, el espacio tiene diversas ópticas. En algunos satura el espacio, en otros alterna y equilibra valores con vacíos, en otros modifica o unifica el manejo del color. Inventa grupos de caminantes que deambulan sobre fondos donde distribuye su mundo o aparecen otros lugares como posibles escenarios como una calle de la ciudad con edificios o un parque con miradas nocturnas.

Es el tratamiento del fondo que siempre cambia con manchas de color mientras en la superficie del lienzo se mueve entre el dibujo de sus personajes que tienen una perspectiva urbana. Sale al aire libre donde pinta parques y en otras ocasiones, que corresponden al principio de su trabajo, prefiere asfixiarse en un cubo.

En el desarrollo actual de la obra, pinta mientras dibuja. El carácter de la línea puede ser severa y continua o nerviosa e interrumpida o irresponsable y después pinta las formas mientras busca que el color homogéneo sea el conductor del ritmo. El color del fondo es siempre abstracto, se apropia de zonas, despeja otras o en otras ocasiones es complemento. Siempre cambia su vocabulario técnico que resulta tan sorprendente como inexplicable.

Para enfrentarnos a las obras de Antonio Seguí debemos tener una premisa: a Seguí le divierte pintar y lo hace con enorme placer, al tiempo que por otro lado reflexiona sobre la sociedad. Eso es importante porque es la manera como podemos entender las dos caras de la moneda de su figuración insólita, donde nos enfrentamos a la mirada irónica del artista, testigo de su tiempo y simultáneamente a una actitud amplia y fresca del pintor ante su obra. Así, ante muchas de sus propuestas aca-

bamos con la risa de Baudelaire, riéndonos de nosotros mismos —o recordando a Leonardo da Vinci cuando determina que en su eterna búsqueda del gesto es donde queda el reducto de una sonrisa misteriosa cuando decía: «Si es posible, debe hacerse reír hasta a los muertos». Sobre esta experiencia Jorge Glusberg escribe: «La relación entre el placer y la creación en Seguí es una relación de necesidad». Un placer que no se agota en el acto creativo sino que se complementa con el consumo. Pero Freud sostiene que esto también tiene una gran dosis de agresividad y se manifiesta en el caso de Seguí con un humor sarcástico y una oposición frontal a la estética y a los principios éticos basados en normas rígidas de la Academia. Como en el planteamiento de Picasso en el cubismo, la pintura se mueve en la superficie de la tela.

Como caminante irreverente de ciudades y con actitud de *voyeur* en 1985, Antonio Seguí va recogiendo símbolos e integrando otra libertad al orden y a la dinámica de sus obras. La Torre Eiffel se quiebra, el obelisco de Buenos Aires se engrandece, el racionalismo neoclásico de la Madeleine se achata. Los símbolos de la arquitectura son también objeto de esa visión cáustica desprovista de severidad y grandilocuencia. Todos los habitantes del mundo se ríen de sí mismos con el sombrero puesto, zapatos nuevos, pelo engominado, otros ahogados en un pozo de agua o inválidos que se mueven en carreta. Los apurados caminantes llevan corbata de líneas rectas que sorpresivamente las alza un viento impredecible y demarcan dirección rítmica. Todos son ejecutivos de clima intemporal en continuo movimiento. Cada uno —como todos nosotros— tiene destino diferente. El desencuentro o el destino sin destino. Sobre ese desencuentro, John Berger anota sobre la obra de Rubens que las figuras no se tocan, se transportan, se conducen, si hay alguna en que se abracen.

Las figuras femeninas aparecen anacrónicamente vestidas o desnudas, siempre hechas con una expresividad tangente. Igualmente pasan carros, aviones que sobrevuelan las ciudades entre nubes de algodón. Los edificios tienen la peculiaridad de tener nombre como la Torre de Pisa una inclinación, o igualmente las casas salen del aire, las cafeteras caminan, algunos árboles solitarios son íconos o los troncos secos que manejan el ritmo del mundo cosmopolita del siglo *xxi*.

Sobre la sucesión irremediable de aspectos que involucran sus cambios, Ellen Schwartz comentó: «En el mundo del arte, Antonio Seguí es tan intrigante como el mago Merlín: todos los años adopta una manera diferente una diferente aproximación: un nuevo tema en sus pinturas una otra técnica, un nuevo estilo o la combinación de los tres. Pero, a diferencia de Merlín, Seguí nunca se transforma. Seguí sigue su camino, arma proyectos visuales que siempre tienen su sello».

La figuración de Antonio Seguí es un repertorio tan insólito como infinito. Todo es posible: caras que caminan sin cuerpo, aparecen sus símbolos de las figuras egipcias. Le gusta estudiar y reinventar la forma del hombre, lo hace de mil formas. Vuelve a ella y crea de nuevo la idea de la figura cuando abandona la línea y se inventa la ropa, ropa sin cuerpo. Ausencia y presencia que de pronto aparecen en pedazos. En alguna instancia se desarticula el cuerpo. Cabezas sobre unas tablas con rueda le permiten el movimiento de sus mutilados. Sus personajes tienen total independencia porque la realidad se encuentra en otra parte y lo importante acá es dónde la arbitrariedad es la libertad creadora. Lo mismo sucede con el silencio y aunque los perros ladran, no existe la comunicación entre esos seres que habitan sus cuadros. Ciudades, parques o lugares comunes donde se encuentran seres humanos con las miradas sin destino.

Seguí no descansa. Siempre tiene nuevos retos y otras técnicas. Otra manera de ver y de pensar la pintura entre el dibujo es una mezcla técnica. En esta retrospectiva podemos observar cómo ha investigado y se ha expresado en todas las formas que ha querido buscándole alternativas a su lenguaje, donde el espacio tridimensional se conjuga en dos dimensiones.

Las varias épocas y las diferentes series

Las series han sido consecuentes. El común denominador de cada momento, una actitud beligerante, combate los mandamientos del establecimiento. Las leyes francesas del prohibido prohibir, más la actualidad inglesa de entender que *Lucy en los cielos* —clásica canción de los Beatles— más la imagen del hombre urbano que camina sin destino, el hombre se asoma por la ventana, el mutilado que rueda, el árbol simbólico, el charco

de anécdotas comunes que obedecen a una convicción de vida y que, en su referencia, lo ha mantenido vigente a ser lo que es. Sobre eso Damián Bayón escribe que el común denominador entre sus contemporáneos: «Hay que entender que el argentino buscaba otras cosas. Con la perspectiva que dan los años transcurridos, podemos ver hasta qué punto la liberación no fue tanto una escuela como un estilo irreverente. Era más la actitud que el género. Podía más la convicción que ese movimiento con causa presente. Los norteamericanos vivíamos el conflicto del Vietnam de la misma forma como entendíamos el embargo a Cuba, donde uno se preguntaba el valor de los peregrinos mientras la bolsa de Nueva York resonaba como la puerta abierta a la inverosimilitud. Las dos creencias sin Dios». La manipulación de los credos, el silencio oculto en frases severas. La presencia sin nombre, los juegos amables de las familias certeras. El amor imposible dentro del amor certero. El artista pudo conjugar historias para construir momentos. Supo conjugar milongas con mate para ser el artista que hace su exposición de trabajos sobre papel en el Centro Georges Pompidou que, en el siglo xxi, recibe reconocimiento institucional por su trabajo.

Así vemos cómo Seguí entra en la década de los ochenta al mundo de la textura ciudadana, donde construye, a la manera de Matisse, trabajos de su vida, sustituye el color por el *collage*. Continúa una serie de multitudes en barrios donde le interesa volver a la pintura, al planteamiento de luz y manejo del color.

En la década de los noventa aparece de nuevo salto al vacío y un giro rotundo en su rumbo a *Naturalezas muertas*. Seguí tiene una nueva forma de entender el mundo. Seguí es otro, es el mismo, ha cambiado pero siguen sus hombres urbanos caminando. Pero en este trayecto de su camino la obra obtiene densidad. La figura humana, el dibujo evidente y la ironía desaparecen y nos encontramos ante otro pintor que también habla palabras mayores.

Con el cambio de siglo aparecen otras técnicas y otros formatos. Enormes telas que representan el mundo urbano. Mujeres desnudas, los hombres elegantes atraviesan la casa y los perros se esconden y orinan detrás de árboles. Aparece la escritura como textura de fondo. La palabra nuevamente es un elemento que ha

estado presente en sus imágenes sueltas, los edificios de Córdoba y las corbatas flotantes de sus personajes manejan el ritmo, las palabras vienen con un discurso de fondo, son imágenes fonéticas. Cambia el cielo, no existe la perspectiva lineal ni hay centro porque se trata de un orden que logra en la composición.

En los cuadros de Antonio Seguí, como en el arte bizantino, no interesa la perspectiva aunque el fondo existe como un universo. Está, como siempre, la búsqueda de espacios múltiples que ahora divide en franjas verticales, en atmósferas horizontales, en una escritura donde la caligrafía nos muestra el relato interior en español que resulta un ejercicio surrealista de la escritura automática donde predomina el discurso romántico de Roland Barthes. En otros está presente en el fondo pegado a la tela, la letra impresa, el papel periódico que sugiere la reinención del mundo desde una otra textura lisa que recoge imágenes y noticias de un presente casual. El fondo se compromete como testigo, sirve como textura de las situaciones que son en parte registros de hechos circunstanciales que recogen los mundos mediáticos donde la diversidad que vive, en francés o en español.

En sus cuadros de enorme formato, por lo general no existe el centro. Los elementos de su figuración de hombres urbanos que giran sobre sus mismos centros de gravedad y el espacio caótico se ordenan en la medida en que la obra se observa como un todo. Un tono, unas texturas, un tratamiento especial del color.

La línea es su método para plasmar el universo. Línea que se desenvuelve dentro de todo el contexto urbano. Las casas claustrofóbicas, los edificios verticales, los cubos concéntricos, son métodos donde el artista logra los vacíos en ángulos rectos.

Hombres con anatomía sintética de vestido regular y con el sombrero tienen la ortografía de una época de los peinados engominados, corbatas que son la prolongación de su cuerpo, corbatines que resultan ser un punto de encuentro entre la cabeza y el resto del cuerpo. No falta el comentario de una regla fundamental del buen vestir, el calcetín con liga. Hombres urbanos, figuras en constante movimiento se unen entre sí por la prolongación de una imagen con otra. El desencuentro hace parte de su retórica. El desencuentro de la soledad individual se ahoga en un pozo de cemento, o el que en

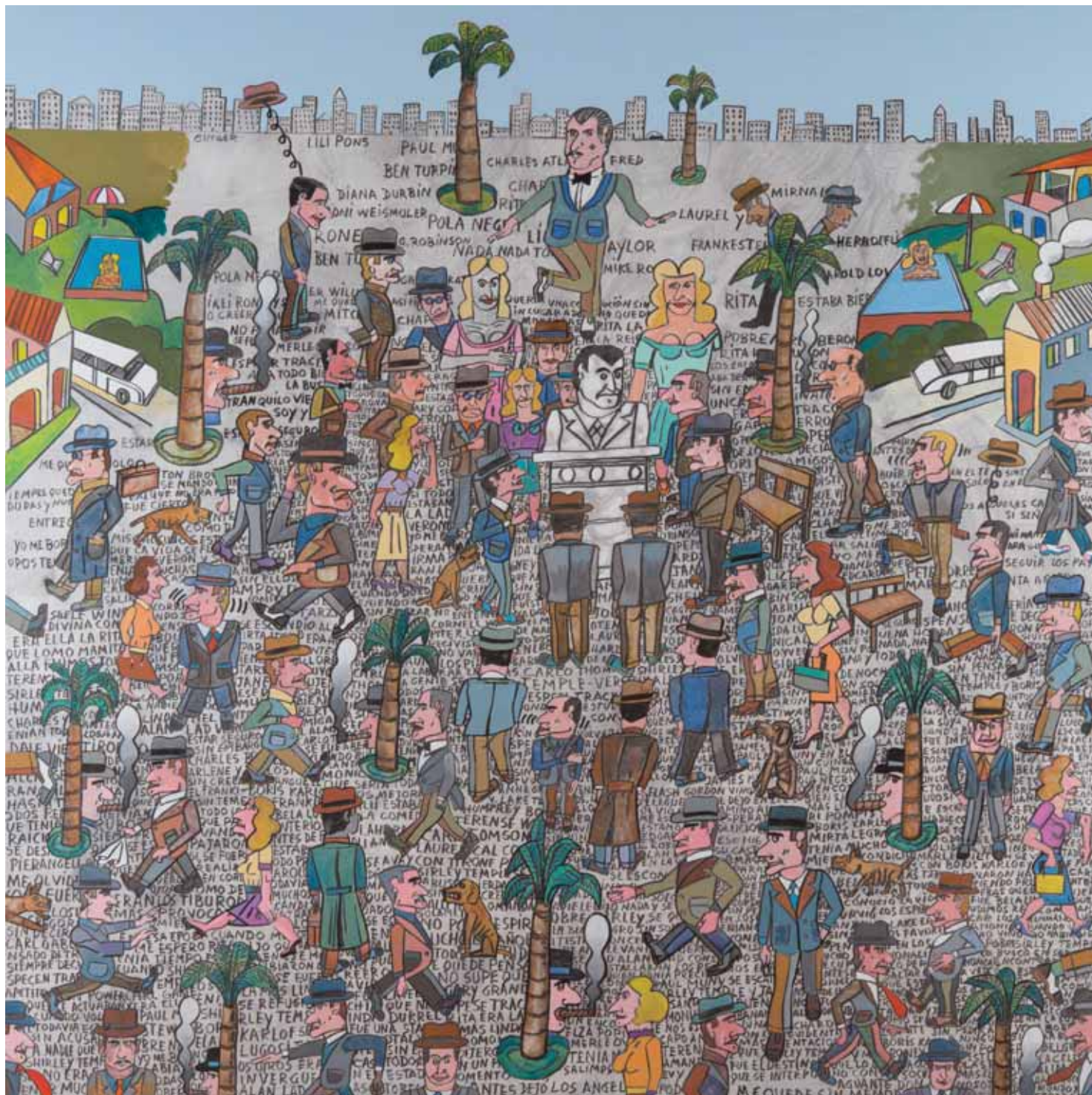
asfixia saca la cabeza por la ventana. Fragmentos del cuerpo giran en el espacio, al igual como se esparcen en un mundo sus caminantes sin destino.

La crueldad es sin duda uno de sus temas. El submundo de las venganzas ordinarias, de las miradas sote-rradas, de juicio del que señala o es señalado, la calavera de la naturaleza muerta que simboliza el discurso pictórico religioso de las vanidades del mundo.

La figuración de Antonio Seguí, que es única en el mundo, ha evolucionado. Invencible y maravillosa obra que tiene destino porque Seguí afirma todas las noches: «La obra de arte la voy a hacer mañana».







7 |
 Gente Alrededor del Monumento a Cornel Wilde
 2012
 Acrylic on canvas
 78,7 x 78,7 in.
 200 x 200 cm





Antonio Seguí

1934

Antonio Seguí born in Córdoba (Argentina).

1951-1954

Travels in Europe and Africa.

Studies painting and sculpture in France and Spain.

1957

First solo exhibition in Argentina.

Travels throughout South America and Central America.

Spends time in Mexico where he studies all the techniques of engraving.

1961

Returns to Argentina.

1963

Moves to Paris, then Arcueil, where he lives currently.

Prizes and honors

1957

Premio Universidad Nacional de Córdoba, XXII Salón Nacional de Artes Plásticas de Córdoba, Argentina.

1958

3° Premio Primer Certamen de Artes Visuales

Contemporáneas, Córdoba, Argentina.

4° Premio Adquisición, III Salón Nacional de Tucumán, Argentina.

Premio Adquisición, I Salón I.K.A. de Artes Visuales, Córdoba, Argentina.

1960

2° Premio Salón Internacional de San Miguel Allende, Mexico.

1961

2° Premio Wertheim de Pintura Rioplatense, Buenos Aires, Argentina.

1° Premio, III Salón Anual de Pintura del A.C.A., Buenos Aires, Argentina.

1962

Premio Remorino, Salón Nacional de Córdoba, Argentina.

5° Premio, I Bienal Americana de Arte, Córdoba, Argentina.

Texts by: Daniel Abadie, Edouard Glissant, E. Lucie-Smith

Conversations: Wouter Kotte, Julio Pantoga Ribeiro, Bleecker Street

1963

1° Premio, XXII Salón de Arte, Mar del Plata, Argentina.

1966

Premio Construcciones I.K.A., Bienal Americana de Arte, Córdoba, Argentina.

Grand Prize, "National Museum of Western Art", V Tokyo International Print Biennial, Japan.

1967

Gran Premio, Salón Latinoamericano de Dibujo y Grabado, Caracas, Venezuela.

Prix Musée de Lodz, Biennale Internationale de Cracovie, Poland.

Gran Premio, Salón Internacional de La Habana, Cuba.

Gran Premio, Salón Latinoamericano de San Juan, Puerto Rico.

1° Prix International de la Ville de Darmstadt, Germany.

1968

Grand Prix, Biennale de Gravure de Cracovie, Poland.

1969

Prix Transturist Skofja Loka, VIII Exposition Internationale de Gravure, Ljubljana, Slovenia.

1976

Prix Salon International de Frechen, Germany.

1977

1° Premio Benson and Hedges, Buenos Aires, Argentina.

Grand Prix, Salon de Montrouge, France.

1978

Prix Bibliophilie, Sélection 1979 — Office de Promotion de l'Édition Française, Paris, France.

1979

2° Premio Bienal Sheraton, Buenos Aires, Argentina.

1980

Médaille d'Honneur, VIII Biennale Internationale de Gravure, Cracow, Poland.

1983

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, France.

1986

Premio VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Porto Rico.

1989

Premio Di Tella a las Artes Visuales, Buenos Aires, Argentina.

1990

Gran Premio, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

Premio a las Artes Visuales (Trayectoria de un artista), AICA. Sección Argentina, Buenos Aires, Argentina.

1993

Membre Correspondant de l'Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres, France.

1994

Premio Security, Security Legal Prepayment System S.A. Compañía Argentina de Seguros, Buenos Aires, Argentina.

Associé de la Section de Peinture et de Gravure, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (Belgium).

1995

Gold Medal, XI Norske Internasjonale Grafikk Triennale, Fredrikstad, Norway.

1999

Premio Jerónimo Luis de Cabrera, Córdoba, Argentina.

2000

Académico Correspondiente en Francia, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

2002

Premio Michetti, Francavilla al Mare, Italy.

Premio Konex de Platino, (Gráfica), Buenos Aires, Argentina.

2008

Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, France.

2010

20° Premio de Pintura María Calderón de la Barca, Buenos Aires, Argentina.

2012

Prix de peinture de la Fondation Simone et Cino del Duca, Paris, France.

Solo exhibitions

2013

Musée du dessin et de l'estampe originale, Gravelines, France.
Galerie Anna-Tschopp, Marseille, France.
Galerie Argentine, Paris, France.
Durban Segnini Gallery, Miami.

2012

Galería AMS Marlborough, Santiago, Chile.
Galerie UNIVER, Paris, France.
Galerie Frédéric Storme, Lille, France.
Galería Latinoamericana, Havana, Cuba.
Galerie Sonia Zannettacci, Geneva, Switzerland.
Boutique Galerie La Niche, Paris, France.

2011

Galerie Claude Bernard et Galerie Jeanne-Bucher, Paris, France.
Anne-Marie et Roland Pallade Art Contemporain, Lyon, France.
Nora Haime Gallery, New York, United States.
Le Carmel, Tarbes, France.
Museo de Arte Moderno (MAMbA), Buenos Aires, Argentina.
Nora Haime Gallery, Pinta Art Fair, New York, United States.

2010

Le Salon d'Art, Brussels, Belgium.
Villa Tamaris Centre d'Art, La Seyne-sur-Mer, France.
Crypt of the Notre Dame de Boulogne Basilica, Boulogne-sur-Mer, France.
Espace d'Art Contemporain André Malraux, Colmar, France.
Chaos Art Gallery, Belgrade, Serbia.
Galerie Claude Bernard and Galerie Jeanne-Bucher, Paris, France.
Anne-Marie et Roland Pallade Art Contemporain, Lyon, France.

2009

Galerie Hélène Trintignan, Montpellier, France.
Galerie Sonia Zannettacci, Geneva, Switzerland.
Galeria António Prates, Lisbon, Portugal.

2008

Galerie La Passerelle, IUFM, Mont-Saint-Aignan, France.
Thanassis Frissiras Gallery, Athens, Greece.
Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires, Argentina.
Galerie Lucette Herzog, Paris, France.
Enlace Arte Contemporáneo, Lima, Peru.
Galerie Marwan Hoss, Paris, France.
Palacio Duhau, Park Hyatt, Buenos Aires, Argentina.

2007

Opera Gallery, Hong Kong.
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina.
Museo Castagnino, Rosario, Argentina.
Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, Argentina.
Galerie Anne-Marie et Roland Pallade, Lyons, France.
Ecole d'Arts Plastiques, Châtelleraut, France.

2006

Galerie Quadri, Brussels, Belgium.
Galerie Hélène Trintignan, Montpellier, France.
Galería Rubbers, arteBA2006, Buenos Aires, Argentina.
Centre Culturel du Forum, Saint-Gratien, France.
Durban-Segnini Gallery, Miami, United States.
Crid'Art, Amnéville-les-Thermes, France.
Domaine de Lescombes, Eysines, France.

2005

Galerie d'Art Graphique, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France.
Galerie Lucette Herzog, Paris, France.
Galerie Pascal Lainé, Avignon, France.
Centre d'Arts Plastiques de Royan, France.
Galerie Janine Rubeiz, Beirut, Lebanon.
Galeria 111, Lisbon, Portugal.
Galeria 111, Porto, Portugal.
Dirimart, Istanbul, Turkey.

2004

Galerie Sonia Zannettacci, Geneva, Switzerland.
Espace 1789, Saint-Ouen, France.
Musée Denys-Puech, Rodez, France.
Abbaye du Vœu, Cherbourg-Octeville, France.
Galería Rubbers (Espacio Alvear), Buenos Aires, Argentina.
Pablo Goebel Fine Arts, Mexico City, Mexico.

2003

Galerie Le Point, Beirut, Lebanon.
Le Salon d'Art, Brussels, Belgium.
Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havana, Cuba.
Quinconce des Jacobins, (Puls'Art), Le Mans, France.
Musée des Beaux-Arts/Villa Steinbach, Mulhouse, France.
Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio A. Caraffa», Córdoba, Argentina.
Galerie Ruta Correa, Freiburg, Germany.
Museo de los Niños Barrilete, Córdoba, Argentina.
6ème Triennale Mondiale d'Estampes Petit Format, Chamalières, France.
Frissiras Museum, Athens, Greece.
Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros (Province of Buenos Aires), Argentina.



2002

Galeria António Prates, Lisbon, Portugal.
Galerie d'Art Contemporain de Chamalières, Chamalières, France.
Galeria 111, Porto, Portugal.
Musée des Beaux-Arts, Carcassonne, France.
Château des Ducs de Bourbon, Montluçon, France.
Galerie Argentine, Paris, France.
The Cooper Union Humanities Gallery, New York, United States.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Galería Rubbers en El Ateneo Grand Splendid, Buenos Aires, Argentina.

2001

Galerie Jacqueline Storme, Lille, France.
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
Galería Rubbers en El Ateneo Grand Splendid, Buenos Aires, Argentina.
Espace Pierre Mendès-France, Château des Carmes, La Flèche, France.
Centre d'Art Graphique de la Métairie Bruyère, Parly (Yonne), France.
Galerie Claude Bernard, Paris, France.
Galerie Claude Bernard, FIAC, Paris, France.

2000

Musée du Château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard, France.
Ecole Municipale d'Arts, Boulogne-sur-Mer, France.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.

1999

Durban-Segnini Gallery, Art Miami '99, Miami, United States.
Durban-Segnini Gallery, Miami, United States.
Le Salon d'Art, Brussels, Belgium.
Villa Saint-Cyr, Bourg-la-Reine, France.

1998

Fundación Museos Banco Central, San José, Costa Rica.
Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
Maison de l'Amérique Latine, Paris, France.
Galerie Marwan Hoss, Paris, France.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Marwan Hoss Gallery, Brussels, Belgium.
Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina.

1997

Palais Ducal, Nevers, France.
Espace Sculfort, Maubeuge, France.
La Médiathèque, Trith Saint-Léger, France.
Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico.

Maison de l'Art, Sallaumines, France.
Espace Arc-en-Ciel, Liévin, France.
Espace Athanor, Guérande, France.
Maison de la Culture / Scène Nationale, Bourges, France.
Théâtre / Scène Nationale de Saint-Quentin-en-Yvelines, France.
Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
Galería Durban, Caracas, Venezuela.
Espace Ecureuil, Toulouse, France.

1996

Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, France.
Centro Cultural Alberto Rougés, San Miguel de Tucumán, Argentina.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Art Museum of the Americas, Washington D.C., United States.
Espace Croix Baragnon, Toulouse, France.
Espace Ecureuil, Marseilles, France.
Centre d'Art Contemporain, Istres, France.

1995

Claude Bernard Gallery, Art Miami '95, United States.
Galerie Sonia Zannettacci, Geneva, Switzerland.
Galerie Marwan Hoss, Paris, France.
Galerie du Cirque Divers, Liège, Belgium.
Le Moulin du Roc / Scène Nationale, Niort, France.
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal.
Galerie Janine Rubeiz, Beirut, Lebanon.

1994

Galeria Fernando Santos, Porto, Portugal.
Elisabeth Franck Gallery, Knokke-Le-Zoute, Belgium.

1993

Galleria San Carlo, Milan, Italy.
Galería Leonora Vega, San Juan, Porto Rico.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Porto Rico.
Galerie Winance-Sabbe, Tournai, Belgium.
Galerie Marwan Hoss, FIAC, Paris, France.

1992

Teatro Auditorium, Mar del Plata, Argentina.
Casa Rosada, Buenos Aires, Argentina.
Galerie Julio González, Arcueil, France.
Centre d'Art Contemporain, Mont-de-Marsan, France.
Galerie Sonia Zannettacci, Geneva, Switzerland.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Galerie Ruta Correa, Freiburg, Germany.
Editions du Nopal, Paris, France.
Galerie Marwan Hoss, Paris, France.
Le Salon d'Art, Brussels, Belgium.

1991

M. Gutiérrez Fine Arts, Art Miami '91, United States.
Galerie Michel Delorme, SAGA '91, Paris, France.
M. Gutiérrez Fine Arts, Key Biscayne, United States.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

1990

Claude Bernard Gallery, New York, United States.
Galerie Michel Delorme, Art Cologne '90, Germany.
Galería do Instituto Cultural Brasil-Argentina do Rio (Embajada Argentina), Rio de Janeiro, Brazil.

1989

Elisabeth Franck Gallery, Knokke-Le-Zoute, Belgium.
Elisabeth Franck Gallery, FIAC, Paris, France.
Botanique, Brussels, Belgium
Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée, La Louvière, Belgium.

1988

Claude Bernard Gallery, New York, United States.

1987

Elisabeth Franck Gallery, Art Chicago, United States.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Galerie Ruta Correa, Freiburg, Germany.
Galerie Renoir-Le Latina, Paris, France.

1986

Galería Quintero, Barranquilla, Colombia.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Praxis Galería de Arte, Santiago, Chile.

1985

Elisabeth Franck Gallery, ARCO '85, Madrid, Spain.
Elisabeth Franck Gallery, Knokke-Le-Zoute, Belgium.
Présence Contemporaine, Cloître Saint-Louis, Aix-en-Provence, France.
Praxis Galería de Arte, Córdoba, Argentina.
Galería Jaime Conci, Córdoba, Argentina.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.

1984

Galería Punto, ARCO '84, Madrid, Spain.
Centre Culturel de l'Aérospatiale, Toulouse, France.
Représente l'Argentine à la XLII Biennale de Venise, Italy.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Fundación San Telmo, Buenos Aires, Argentina.
Maison de la Culture, La Rochelle, France.

1983

Musée de Louvain-la-Neuve, Belgium.
Galerie Marquis, Vlissingen, Netherlands.
Galerie Claude Bernard, FIAC, Paris, France.
Lefebvre Gallery, New York, United States.
Galería Punto, Valencia, Spain.

1982

Elisabeth Franck Gallery, ARCO '82, Madrid, Spain.
Lefebvre Gallery, New York, United States.
École Municipale des Beaux-Arts de Boulogne-sur-Mer, France.
La Galería, Quito, Ecuador.
Galería Minotauro, Caracas, Venezuela.

1981

Lefebvre Gallery, New York, United States.
Elisabeth Franck Gallery, Knokke-Le-Zoute, Belgium.
Le Salon d'Art, Brussels, Belgium.
Leinster Fine Art, London, England.
Galerie Nina Dausset, Paris, France.

1980

Nishimura Gallery, Tokyo, Japan.
Galería de Arte Enrique Camino Brent, Lima, Peru.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.

1979

Galerie Nina Dausset, Paris, France.
Lefebvre Gallery, New York, United States.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Galerie Jacqueline Storme, Lille, France.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France.

1978

Galerie du Dragon, Paris, France.
Galería Feldman, Córdoba, Argentina.
Galerie Carmen Martínez, Paris, France.
Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina.
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
Galería Minotauro, Caracas, Venezuela.

1977

Lefebvre Gallery, New York, United States.
Víctor Najmías Art Gallery International, Buenos Aires, Argentina.

1975

Lefebvre Gallery, New York, United States.
Víctor Najmías Art Gallery International, Buenos Aires, Argentina.
Galería Feldman, Córdoba, Argentina.

1974

Galerie Fred Lanzenberg, Brussels, Belgium.
Galerie-T, Amsterdam, Netherlands.

1973

Gallery Jalmar, Amsterdam, Netherlands.
Galería Antañona, Caracas, Venezuela.
Galerie-T, Amsterdam, Netherlands.
Galerie Claude Bernard, Paris, France.

1972

Lefebvre Gallery, New York, United States.
Maison de la Culture, Rennes, France.
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.

1971

Gallery Jalmar, Amsterdam, Netherlands.
ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France.
Museum van Hedendaagse Kunst, Bois-Le-Duc, Netherlands.
Groninger Museum voor Stad en Lande, Groningen, Netherlands.
Musée de Mons, Belgium.
Noord Brabants Museum, Bois-Le-Duc, Netherlands.
Národní Galerie, Prague, Czech Republic.
Théâtre National, Centre Rogier, Brussels, Belgium.

1970

Museum Krakow, Cracow, Poland.
Kleine Grafik-Galerie, Bremen, Germany.
Neue Galerie, Baden-Baden, Germany.
Hedendaagse Kunst, Utrecht, Netherlands.
Galerie Jacqueline Storme, Lille, France.
Galerie-T, Haarlem, Netherlands.

1969

Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Peru.
Galería Pryzmat, Cracow, Poland.
Kunsthalle Darmstadt, Germany.
Galería Colibri, San Juan, Porto Rico.

1968

Galerie Claude Bernard, Paris, France.
Galerie Jeanne-Bucher, Paris, France.
Galería 22, Caracas, Venezuela.
Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina.
Pro Gráfica Arte, Chicago, United States.
Museo Universidad Puerto Rico, Mayagüez, Porto Rico.
Galerie-T, Haarlem, Netherlands.
Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

1967

Galerie Kolarcevog Univerziteta, Belgrade, Yugoslavia.

1966

Galerie Claude Bernard, Paris, France.
Casa de Las Américas, Havana, Cuba.

1965

Galerie Paul Bruk, Luxemburg City, Luxemburg.
Galerie Claude Bernard, Paris, France.
Galerie Kaleidoscoop, Ghent, Belgium.
Galería Feldman, Córdoba, Argentina.
Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
Galería Relevo, Rio de Janeiro, Brazil.

1964

Galerie Jeanne-Bucher, Paris, France.
Galerie Claude Bernard, Paris, France.

1963

Galería North, Buenos Aires, Argentina.
Galería Antígona, Buenos Aires, Argentina.
Galería Galatea, Buenos Aires, Argentina.

1962

Galería Witcomb, Buenos Aires, Argentina.
Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio A. Caraffa», Córdoba, Argentina.

1961

Galería El Pórtico, Buenos Aires, Argentina.
Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Peru.
Galería Witcomb, Buenos Aires, Argentina.
Bolles Gallery, San Francisco, United States.
Fundación "Emilio Ortíz", La Plata, Argentina.

1960

Galería Witcomb, Buenos Aires, Argentina.
Galería México, Mexico City, Mexico. 1959
Galería Génova, Mexico City, Mexico.
Galería México, Mexico City, Mexico.
Bolles Gallery, San Francisco, United States.

1958

Galería Génova, Mexico City, Mexico.
Museo Municipal de Arte, Guatemala City, Guatemala.
Museo de Arte Colonial, Quito, Ecuador.
Sociedad Económica de Amigos del País, Bogotá, Colombia.
Dirección General de Cultura, Buenos Aires, Argentina.

1957

Galería Paideia, Córdoba, Argentina.
Dirección Provincial de Cultura, Córdoba, Argentina.





Lista de obras

1 |

Ese Día

2010

Acrylic on canvas

57,2 x 44,6 in. | 145,5 x 113,5 cm

2 |

Cosas de Pueblo

2010

Acrylic on canvas

57,2 x 44,6 in. | 145,5 x 113,5 cm

3 |

Elegancia Nocturna

2011

Acrylic on canvas

25,5 x 39,3 in. | 65 x 100 cm

4 |

Un Día de Paseo

2011

Acrylic on canvas

59,0 x 19,6 in. | 150 x 50 cm

5 |

Una Mañana Temprano

2011

Acrylic on canvas

59,0 x 19,6 in. | 150 x 50 cm

6 |

Salir Corriendo

2012

Acrylic on canvas

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

7 |

Gente Alrededor del Monumento a Cornel Wilde

2012

Acrylic on canvas

78,7 x 78,7 in. | 200 x 200 cm

8 |

Sólo Él

2012

Acrylic on canvas

78,7 x 78,7 in. | 200 x 200 cm

91

Recuerdos de Provincia

2012

Acrylic on canvas

78,7 x 78,7 in. | 200 x 200 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

78,7 x 78,7 in. | 200 x 200 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

57,4 x 44,8 in. | 146 x 114 cm

78,7 x 78,7 in. | 200 x 200 cm

78,7 x 78,7 in. | 200 x 200 cm



