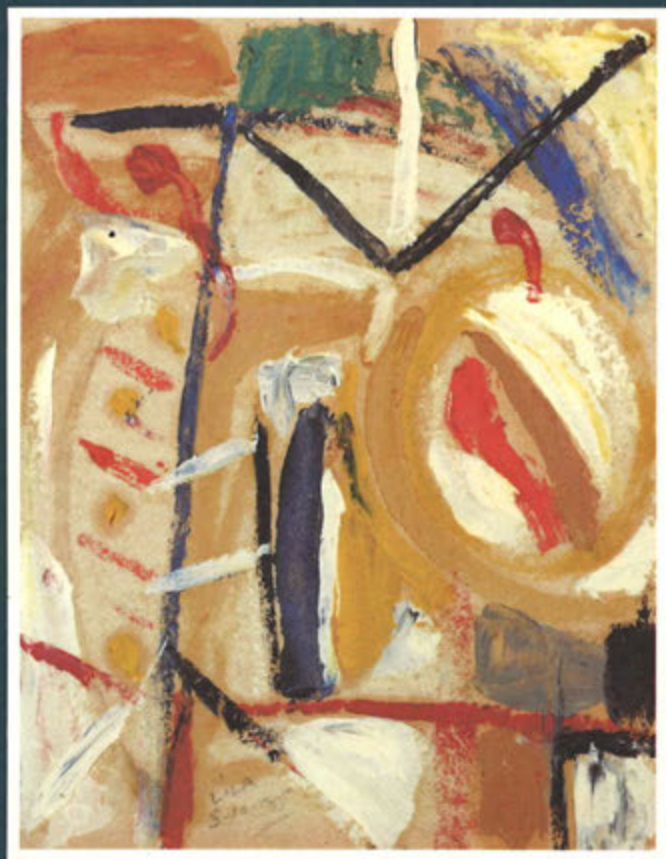


ESTEBAN LISA

TOLEDO 1895 - BUENOS AIRES 1983



GUILLERMO DE OSMA GALERÍA • MADRID, 1998

ESTEBAN LISA



ESTEBAN LISA

TOLEDO 1895 - BUENOS AIRES 1983



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

Claudio Coello, 4 - 1º izd. Tel.: 91 435 59 36 Fax: 91 431 31 75
Mañanas de 10 a 2. Tardes de 4,30 a 8,30 y Sábados de 12 a 2.

M A D R I D

Agradecemos la colaboración de la FUNDACIÓN ESTEBAN LISA
en Buenos Aires, sin cuyo apoyo esta exposición no hubiera sido posible.

Ilustración cubierta: Juego con líneas y colores. Oleo sobre papel. Fechado 5-10-1955. (Cat. número 30)

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería • © de los textos: Yves Zurstrassen, Juan Manuel Bonet, César
Paternosto • Coordinación: José Ignacio Abeijón • Fotografía: Joaquín Cortés y Alejandro Lamas • Impresión:

Artegraf, S.A. (calle Sebastián Gómez, 5. Madrid)

Depósito Legal: M - 36.856 - 1998

LE vrai art, est toujours là où on ne l'attend pas. "L'art est un personnage passionnément épris d'incognito", aimait écrire Jean Dubuffet.

Hors de tout circuit médiatisé, jeux de pouvoir, médailles; voilà un homme qui consacra toute sa vie à la recherche, en utilisant comme médium d'expression principal la peinture, l'interrogation muette de la matière.

Ces images énigmatiques nous interrogent, nous interpellent, nous attirent dans son univers spatial, dans le mystère de la vie, de sa vie. L'oeuvre de Esteban Lisa est un jeu très subtil s'élevant comme une musique qui ne perd jamais d'intensité.

On sent le plaisir du geste humain qui, dans la projection immédiate de sa pensée, imprime avec véracité les traces, les rythmes les plus profondément intimes qui l'anime.

Il nous entraîne dans un monde de prodiges, débordant d'amour et de chaleur, où notre esprit ne chemine pas encore.

L'âme aime jouer et ce n'est pas pour rien qu'il a appelé beaucoup de ses tableaux "Juego con líneas y colores". Un jeu de découvertes magnifiques qui peuvent se développer à l'infini.

Des couleurs extrêmement raffinées appliquées avec la force de l'homme de la terre. Des voyages visionnaires dans un espace poétique de grande qualité, comme un chant sacré dans le monde du silence.

YVES ZURSTRASSEN, artiste

Juillet 1998

El verdadero arte está siempre, donde no se le espera. "El arte es un personaje ciegamente prendado del anonimato", le gustaba escribir a Jean Dubuffet.

Fuera de todo circuito mediático, de juegos de poder, de premios, aquí tenemos a un hombre que dedicó toda su vida a la investigación utilizando principalmente, como medio de expresión la pintura, la interrogación muda de la materia.

Estas imágenes enigmáticas nos interrogan, nos provocan, nos atraen hacia su universo espacial, el misterio de la vida, de su vida. La obra de Esteban Lisa es un juego extremadamente sutil, que se eleva como una música, sin perder jamás su intensidad.

Sentimos el placer del gesto humano en la proyección más inmediata de su pensamiento que imprime con sinceridad las huellas, los ritmos más íntimos que le animan.

Nos lleva a un mundo de prodigios, desbordante de amor y calor donde nuestra mente no camina todavía.

Al espíritu le gusta jugar y no por nada se titulan muchos de sus cuadros "Juegos con líneas y colores". Un juego de magníficos descubrimientos que se pueden desarrollar hasta el infinito.

Colores extremadamente refinados aplicados con la fuerza del hombre de la tierra. Viajes visionarios en un espacio poético de gran calidad, como un canto sagrado en el mundo del silencio.

YVES ZURSTRASSEN, artista

Julio 1998

Juan Manuel Bonet

A QUEST FOR LISA

“El arte no es hacer *cosas*, es alcanzar un estado interno que dé posibilidades de crear contenidos”.

E.L.



SU nombre no figura en ningún diccionario español, ni siquiera en el que en 1995 les dediqué a nuestras primeras vanguardias. Si exceptuamos una muestra póstuma celebrada en 1988, su redescubrimiento ha sido cosa tan sólo de los dos últimos años. Vio la luz en Cardiel, un pueblecito toledano, y marchó a Buenos Aires en 1907, cuando todavía era un adolescente. En el otro extremo de su vida, existe una fotografía en la que, ya mayor, dos años antes de su muerte, acaecida en 1983, posa ante el inconfundible caserío de la capital de su provincia natal. Más allá de ese principio y ese final, y de su admiración por Pablo Picasso, José Ortega y Gasset o Joan Miró, apenas tuvo relación con España, y menos con su vida artística. La totalidad de su existencia transcurrió en esa Babel que es la capital argentina.

Estoy hablando de Esteban Lisa, pintor, pedagogo, pensador. Los rudimentos del arte de la pintura los aprendió en la Escuela de Arte Beato Angélico, dirigida durante años por ese interesante pintor figurativo que fue Fray Guillermo Butler. Ahí tuvo por condiscípulo a Juan del Prete, uno de los más relevantes pioneros de la abstracción argentina. Ejerció diversos oficios humildes, entre ellos el de bibliotecario de Correos. Estuvo casado con Josefina Pierini, Doctora en Filosofía y Letras e Inspectora Técnica Seccional del Consejo Nacional de Educación. Tras jubilarse como profesor de pintura en una Escuela para Adultos, en 1955 fundó, en Rivadavia 1966, su propio centro de enseñanza, la Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires “Las Cuatro Dimensiones”, y algo después el Instituto de Investigaciones de la Teoría de la Cosmovisión. Pronunció numerosas conferencias, tanto en Buenos Aires y otras ciudades argentinas, como en la vecina Montevideo, donde no sabemos si se documentó en torno al constructivismo de estirpe torresgarciesca. Publicó algunos libros de carácter abstrusamente teórico, de los

cuales en el momento en que escribo estas líneas tengo sobre la mesa tres: *Kant, Einstein y Picasso* (1956) –preciosamente editado, y en el que junto a imágenes ajenas, de Picasso, Mondrian y Hartung, figuran otras de su propia cosecha–, *La teoría de la cosmovisión y la teoría de la relatividad en la era espacial* (1972) y *La teoría de la cosmovisión y la visión de Platón* (1980), los dos últimos editados por el mencionado Instituto. Libros no tanto de reflexiones sobre el arte –excepción hecha del primero–, como en torno a la filosofía, la física, la astrofísica, los vuelos espaciales. Libros y reflexiones por los que peleó denodadamente, como lo atestigua la variopinta y por momentos pintoresca correspondencia reproducida como apéndice –a veces mediante la técnica del facsímil– en los dos últimos. Radicalmente desinteresado, en cambio, de las vanidades de la vida artística, en vida no celebró individual alguna, ni dió a conocer su pintura más allá del círculo de sus discípulos y amigos más cercanos.

Un creador marginal y secreto. Buenos Aires, cuyos laberintos nunca terminaremos de explotar, ha sido pródiga, a lo largo de este siglo, en tal clase de personajes borgianos. Se ha citado, a su propósito, y con razón, a Alejandro Xul Solar, a Macedonio Fernández. Por mi parte añadiría a la posible lista el raro poeta Jacobo Fijman –como a Xul, y como a otros ultraístas o ultraizantes, en 1948 Leopoldo Marechal lo convirtió en personaje de su gran novela *Adán Buenosayres*–, al Vizconde de Lascano-Tegui, autor, en el París de 1924, de un raro libro titulado *De la elegancia mientras se duerme*, que me descubrió Marcos Ricardo Barnatán, y a Antonio Porchia, cuyas *Voces* cautivaron primero a sus amigos de las tertulias locales, luego al Roger Caillois de los años del exilio, y por último al mismísimo André Breton...

Entre los cuadros más antiguos que se conservan de Esteban Lisa, hay varios *Paisajes urbanos*, visiones de arrabal de un gran encanto, con casitas, patios, jardinillos, chimeneas, farolas, visiones distorsionadas y cubistizantes, con algo de escenarios para relatos metafísicos, y con ese aire a *Novecento* italiano que tienen no pocas visiones suburbanas pintadas durante el período de entreguerras en el Río de la Plata, espacio cultural al que nos consta que llegaba la revista *Valori Plastici*, y por el que anduvo la Sarfatti. Tan claro está que Esteban Lisa conocía ese tipo de planteamientos, entonces a la orden del día en muchas metrópolis artísticas –recordemos ciertos cuadros del Rothko de comienzos de los años treinta– como que pronto los dejó a un lado para plantearse metas otras, más acordes con su propio sentimiento, abstracto y *absoluto* –por emplear un



término en boga algo más tarde en nuestra Escuela de Altamira-, de la pintura.

Otros cuadros de aquel período, flores contempladas desde muy cerca, o bodegones, permiten entender que Esteban Lisa aborda el camino de la abstracción a partir de la naturaleza, algo que antes que él hicieron Kandinsky, Mondrian, Malevich y demás grandes pioneros de la no-figuración.

Sin dejar todavía aquel período augural, nos encontramos aquí con un cuadro enigmático, extrañísimo, que representa a un hombre erguido y sin facciones, dividido en dos mitades de dos colores distintos –dos tonos de ocre– por una línea vertical, sobre un fondo con algo de escenario, cerrado por una suerte de telón grisáceo, de pliegues esquemáticamente clasicistas. Imagen cromáticamente muy italiana ella también, muy novecentista, pero también de cierto sabor surreal. A bote pronto, la figura que la preside me recordó a esos “medios seres” que en 1929 Ramón Gómez de la Serna dibujó y llevó a la escena del Teatro Alcázar de Madrid, en la más afortunada de sus incursiones teatrales.

Posteriormente, Esteban Lisa se fue adentrando en el universo abstracto que iba a ser por siempre el suyo. Los autores de la única monografía que se le ha dedicado, aparecida en Buenos Aires el año pasado, Mario Gradowczyk, que lo trató desde finales de los años cincuenta, y Nelly Perazzo, han subrayado pertinentemente las concomitancias entre su trabajo secreto de los años treinta, y ciertas búsquedas de artistas europeos como los rusos Ivan Puni y Liubov Popova, los alemanes Friedrich Vordemberge-Gildewart y Otto Freundlich o el italiano Alberto Magnelli, de la existencia de la mayoría de los cuales probablemente él tuviera noticias sólo dispersas, fragmentarias, tras el regreso de Europa de Juan del Prete, acaecido en 1933.

Concentrado en la pintura como en una religión, Esteban Lisa realizó la práctica totalidad de su obra en cartones de pequeño formato –a menudo pintaba al dorso de obras suyas anteriores–, afirmándose así como miembro de la familia de los exploradores de *kleine werte*, esos “pequeños mundos” en los que Kandinsky veía una de las características y también una de las virtudes de la obra de su colega de la Bauhaus y amigo Paul Klee. (A esa familia, relacionable en lo literario con la de los exploradores de las formas breves, pertenecen pintores de lo más variado, entre los que además del genial suizo, o del misterioso argentino que ahora presentamos, ocupan un lugar destacado gentes que le deben mucho al primero, como su compatriota



Meret Oppenheim, como el alemán Wols, como el belga Henri Michaux o como nuestro Eusebio Sempere).

Abstracto desde fecha temprana —desde comienzos de la década del treinta, una época en que apenas nadie trabajaba en esa clave en el Nuevo Mundo— el argentino gustaba de experimentar con armonías cromáticas sordas, con composiciones en las que se combinan la geometría y lo orgánico, la razón y la intuición, la regla y la emoción. Composiciones en la que encontramos cilindros, esferas, planos que se cruzan o superponen. Composiciones que nos hablan de un entendimiento riguroso, y al mismo tiempo heterodoxo, de lo constructivo, algo que tiene bastante que ver con lo que en Latinoamérica la historiografía y la crítica de arte han dado en designar como “geometría sensible”.

A propósito de esto último, hay que subrayar que mientras buena parte de sus compatriotas, y también otros artistas del Cono Sur, participaron en la aventura constructivista con una pasión que en ocasiones los llevó a fundar grupos y a firmar manifiestos, a polemizar entre sí, a practicar sin descanso el noble arte de la escisión —ver, sin ir más lejos, lo que aconteció con Madi, cuyas polémicas siguen coleando—, Esteban Lisa por el contrario, pese a que dedicó muchos de sus esfuerzos a una actividad fundamentalmente colectiva como es la pedagogía, y a la propaganda de sus aludidos intereses científicos y filosóficos, a la hora de pintar se encerró en la más altiva soledad, en la alta torre de un proyecto solitario, ascético, purista, espiritualista, sólo suyo, apenas compartido con nadie, del que apenas nada enseñó, y en el que no hay el menor rastro de ortodoxia o “programa” algunos.

Durante los años cuarenta, la obra de Esteban Lisa, sin dejar de estar sustentada sobre el rigor, se torna más imaginativa, más signífica, más intuitiva. Más poblada de enigmas cósmicos, también, lo cual nos lleva a pensar en los vasos comunicantes que a la fuerza existirían, entre el pintor, y el teórico de la Cosmovisión. Nos encontramos en ella con elementos —puntos, círculos, espirales, estrellas, estrías— que nos resultan familiares, ya que pueden ser puestos en relación con otros similares, con los que nos tropezamos a cada paso en los universos kleeiano y sobre todo mironiano. Cada cuadro, como un pequeño mundo, sí, como un microcosmos, como una interrogación sobre el mundo.

Contemplando detenidamente sus cuadros de su período central, los años treinta y cuarenta, cuadros en los que coexisten los amarillos, los ocres, los naranjas, los verdes, los rojos, los pardos, los oros, se advierte que al igual que Klee, pero también que Kupka,



Freundlich, Baumeister o Poliakoff –de quien diversos críticos han dicho que sus cuadros tienen algo de iconos–, Esteban Lisa le daba entonces muchísima importancia a la factura, una factura sensible, cálida, matizada, morosa, contenidamente empastada, en las antípodas de la frialdad que otros geómetras, generalmente por afán cientifista, consideran consustancial a su proyecto. Una de las claves de que estos cuadros de formato tan pequeño posean tal capacidad de irradiación, como si de imanes para la vista se tratara, radica a mi modo de ver precisamente en esa factura.

Musicalidad, también, de esta zona de la obra de Esteban Lisa. El sector más espiritualista de la abstracción siempre gustó de las equivalencias con la música, y hubo incluso quien teorizó el “musicalismo”. Sin necesidad de forzar esa nota, lo cierto es que en las primeras vanguardias hubo bastantes creadores a los que interesó esa posibilidad de hacer de la pintura algo parecido al arte, abstracto por naturaleza, de los sonidos.

Dentro de la producción del Esteban Lisa de los años cuarenta, hay que detenerse, aunque sea de pasada, en un pequeño grupo de obras en las que la realidad más cotidiana hace irrupción, en esta esfera de pintura pura, a través de ciertas imágenes extraídas de la prensa. La más llamativa, por inesperada, de estas irrupciones, y empleo el término con toda la intención, es la de esa imagen fotográfica del mismísimo Juan Domingo Perón, de uniforme, y en compañía de otros dos militares, que centra una *Composición* de 1945, cuya parte superior es ocupada por un avión, según parece de fabricación argentina. Del mismo año data otro papel de similares connotaciones, ya que su soporte es la imagen de un tanque.

Algunos de los estudiosos que me han precedido en el acercamiento a la obra de Esteban Lisa han subrayado pertinentemente las concomitancias de sus obras de la segunda mitad de los años cuarenta, y de los cincuenta y sesenta –por ejemplo sus *Juegos con líneas y colores*, algunos de ellos reproducidos en colores en su mencionado primer libro, en su mayoría firmados “Lila”, y muy precisamente fechados, en plan picassiano, como si de páginas de un diario íntimo se tratara–, con ciertas obras de la esfera Cobra, que tanta importancia le concedió al arte de los niños. En efecto, algo ha cambiado sustancialmente en su obra. Durante aquellos años finales se plantea el oficio de pintor con mucho menos apego a la geometría, con un modo de hacer deliberadamente deslavado, con una libertad de factura y una alegría cromática que nunca antes se había permi-



Salón de la Escuela de Arte Moderno, en la calle Rivadavia 1966 de Buenos Aires.

biado sustancialmente en su obra. Durante aquellos años finales se plantea el oficio de pintor con mucho menos apego a la geometría, con un modo de hacer deliberadamente deslavado, con una libertad de factura y una alegría cromática que nunca antes se había permi-

tido, y que le acercan, sí, a los supuestos de ese grupo experimental septentrional y supranacional –Copenhague, Bruselas, Amsterdam– que fue Cobra, y en términos más generales a una *abstraction lyrique*. Tan interesantes como sus óleos sobre cartón, son por aquel entonces sus pasteles sobre papel, en los que la línea cobra, como es lógico, gran protagonismo.

Según parece, desde finales de los años cincuenta hasta su fallecimiento, fue decreciendo notablemente el ritmo de la actividad creadora de Esteban Lisa, mientras en cambio dedicaba lo principal de su tiempo a la pedagogía, y también a su singular Instituto de Investigaciones de la Teoría de la Cosmovisión, en el seno del cual desplegó una actividad pública y propagandística que cabe calificar de frenética, y que contrasta con el silencio con que quiso rodear siempre su pintura.

Por último, decir que para la recientemente estrenada fortuna crítica de Esteban Lisa, fortuna crítica que estoy seguro no hará sino ir en aumento con el paso del tiempo, pues estamos en una hora propicia para la revisión y para el análisis de las obras solitarias, han sido fundamentales una serie de acontecimientos felices que se han sucedido a lo largo de estos últimos años, y a los que resulta inevitable hacer referencia: la puesta en marcha de la fundación bonaerense que lleva su nombre, animada por sus discípulos Horacio Bestani e Isaac Zylberberg, y que además de sus cuadros conserva su biblioteca y archivo, la edición por dicha fundación de la mencionada monografía de Nelly Perazzo y Mario H. Gradowczyk, los textos que su obra ha inspirado a artistas argentinos importantes como Martín Blaszko o César Parternosto, el apostolado de Guillermo de Osma y los éxitos cosechados en Arco o en la FIAC, la exposición que le acaba de dedicar el Museo Torres García de Montevideo, el prólogo que para el catálogo de esa muestra escribió el historiador norteamericano Edward J. Sullivan, ahora esta primera convocatoria madrileña, gracias a la cual el público español va a poder descubrir unos cuantos ejemplos escogidos del arte purísimo y lleno de magia de su autor, ejemplos que constituyen otras tantas interrogaciones silenciosas...

JUAN MANUEL BONET

MI ENCUENTRO CON ESTEBAN LISA

“TE voy a mostrar un artista que te va a interesar”, me dijo hace un par de años Mario Gradowczyk. Y me enseñó unos óleos de Esteban Lisa que me tomaron realmente por sorpresa. Como artista abstracto formado en la Argentina creía conocer todos los antecedentes de esa tendencia en el país. En los años treinta teníamos un pionero como Juan del Prete, que había estado conectado con la Abstracción-Creación de París; luego, hacia mediados de los cuarenta, vino la irrupción de la vanguardia, un fenómeno que abarcó las dos orillas del Río de la Plata: las influyentes y premonitorias pinturas, de marco estructurado inventadas por el uruguayo Rolf Rothfuss, las esculturas de tubos de neón del argentino Gyula Kosice, la lucidez teórica y pictórica de los concretos Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. Todo esto sin mencionar que, desde 1934, cuando retornó a su Uruguay nativo, contábamos en estas latitudes con la influyente, catalítica presencia de un protagonista del modernismo como Joaquín Torres-García.

Pero Lisa aparecía como desde la nada. Desde el olvido. Según me enteré, sin embargo, ese “olvido” lo había programado, por así decirlo, el mismo, al negarse a “armar una carrera”.

El negarse a exponer, aparte de las fuertes razones filosóficas que él tenía, plantea, desde un punto de vista objetivo, interesantes cuestiones: ¿Cuál es el grado de completitud que tiene una obra pictórica no vista, no recibida por el destinatario natural, el contemplador de arte? ¿Está completa, o es caso como un manuscrito no publicado al que solo tienen acceso algunos pocos? Es más ¿qué grado de legitimidad, podría decirse, tiene una obra visual negada a la percepción de los otros? Sin entrar a considerar las razones éticas o filosóficas, enteramente respetables, que puedan existir detrás de un solipsismo creativo, podemos pensar, ¿no existe una responsabilidad de hacer participar a los demás de un objetivo estético, cuyo destino primigenio es ser visto, percibido? ¿O, de nuevo, sólo la percepción –y la aprobación, uno asume– del creador es suficiente?

Porque lo cierto es que la decisión de Lisa de “esconder” su obra –al parecer sólo sus alumnos, como el grupo iniciático, tenían acceso a ella– nos ha privado a los que veníamos después de un modelo

interesante, vernáculo, que se apartaba de la abstracción rigurosa de la ortogonalidad neo-plasticista.

Ahora, con la perspectiva histórica, es posible percibir que Lisa se ubicaba en la orilla opuesta de los artistas concretos, que trabajaban a partir de un lenguaje exclusivamente geométrico, a espaldas de la naturaleza. Por el contrario, en la obra de Lisa aparece una abstracción gradual desde modelos naturales (las flores o el paisaje), una conexión que, aun en las obras más abstractas nunca se pierde. Esas formas curváceas, ovoidales —si hay triángulos o trapezoides, carecen de toda dureza— sin referencias extra-pictóricas aparentes, tienden a entrelazarse, sin embargo, como los órganos de un ser vivo. Y el color, curiosamente, también responde a la tonalidad de una naturaleza parca, “rioplatense”, podríamos decir, ya que carece de las voluptuosidades de los trópicos, o de las estridencias de una naturaleza inventada colorísticamente como la de los *fauves*. Luego Lisa incorpora toda una “gramática” de puntos, líneas o comas, que, trazados con una pincelada generosa, establecen un feliz diálogo con las formas en el plano. Y, más tarde aun, hacia los años cincuenta, toda esa escritura se suelta, para dar paso a una efusión de cuño expresionista.

En todo caso, hoy podemos apreciar en qué medida la obra de Lisa anticipaba muchas de las imágenes de la escuela parisina de posguerra, que, en aquéllos días, nosotros conocíamos a través de las reproducciones de *Skira* o los *Livres de Poche*.

Hubiera sido muy importante conocerlo en su momento. Pero, nunca es tarde.

Bienvenido a nuestro acervo estético.

CÉSAR PATERNOSTO, artista plástico
Nueva York, Julio de 1998

**ILUSTRACIONES
Y
CATÁLOGO**



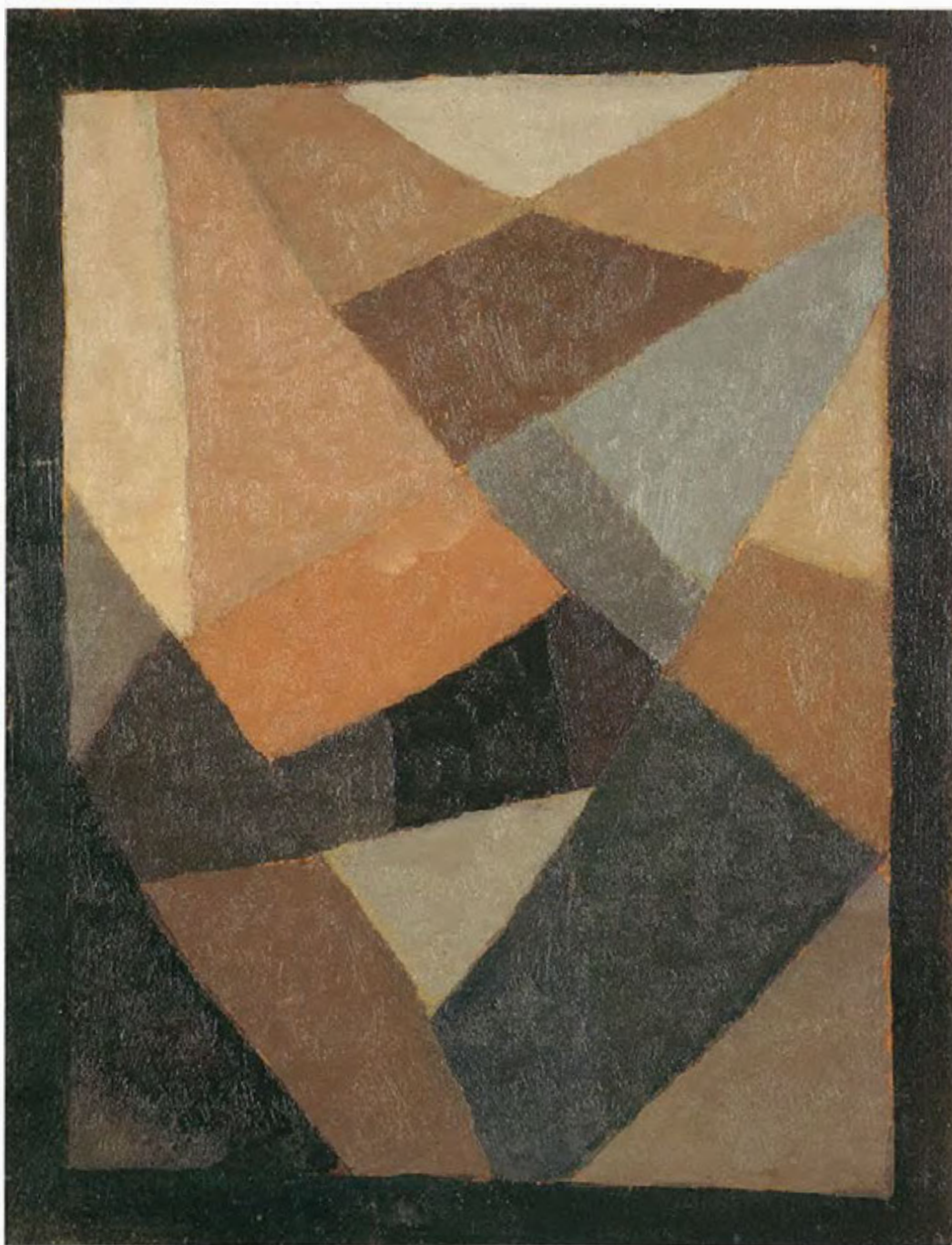
2.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, *h.* 1935



1.
FIGURA, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1930-35



4.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1935



6.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1938



7.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1940



8.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1940



9.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23,2 cm, h. 1938-1940



10.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm. h. 1939-1940

11.

COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1940-1942



12.

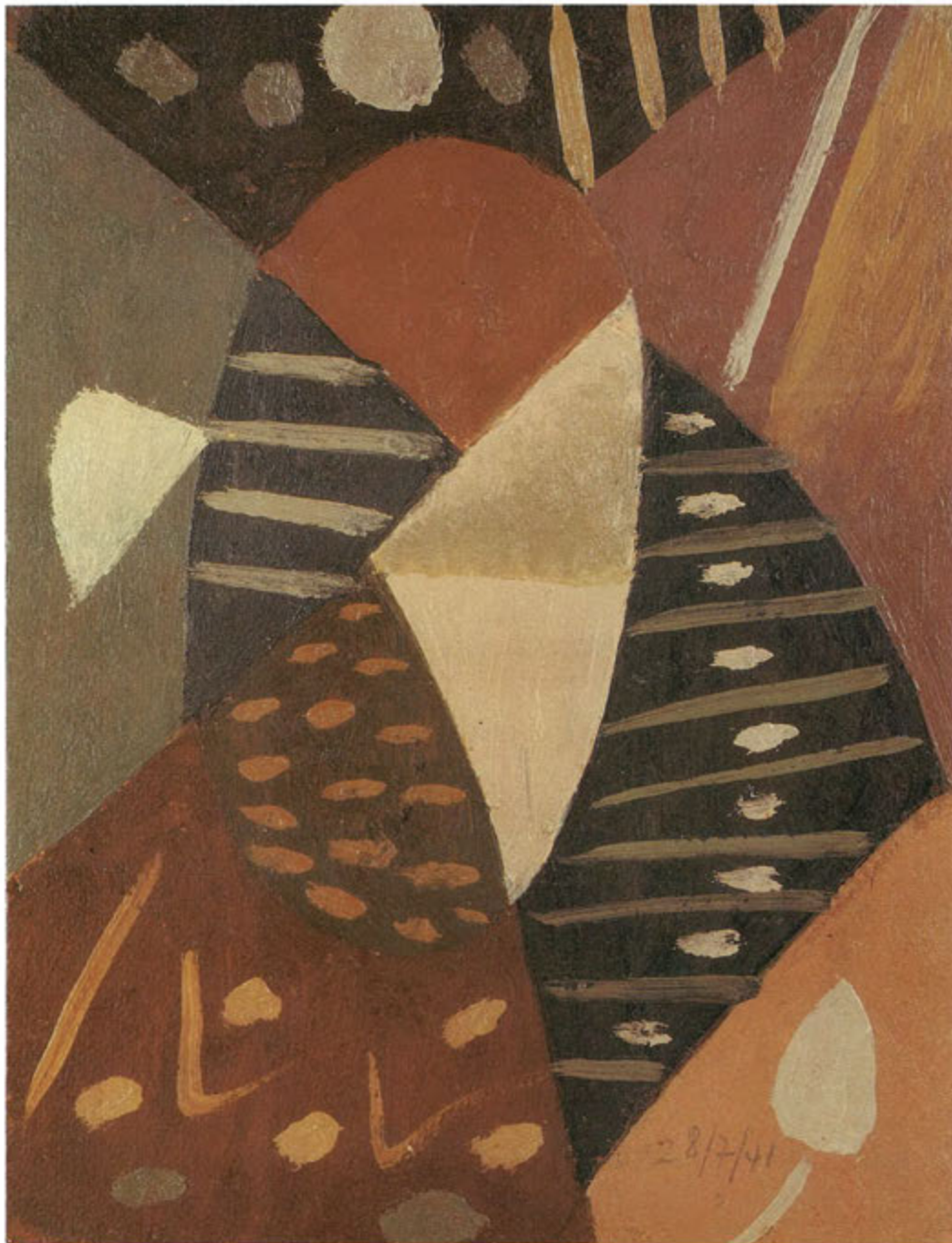
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1940



14.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30,5 x 22,5 cm, h. 1940-1942



15.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 22,7 cm, h. 1941



16.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, fechado 28/7/41, 30 x 23 cm



17.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1941-1942



18.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1941



19.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 24,5 x 15,3 cm, h. 1940-1942



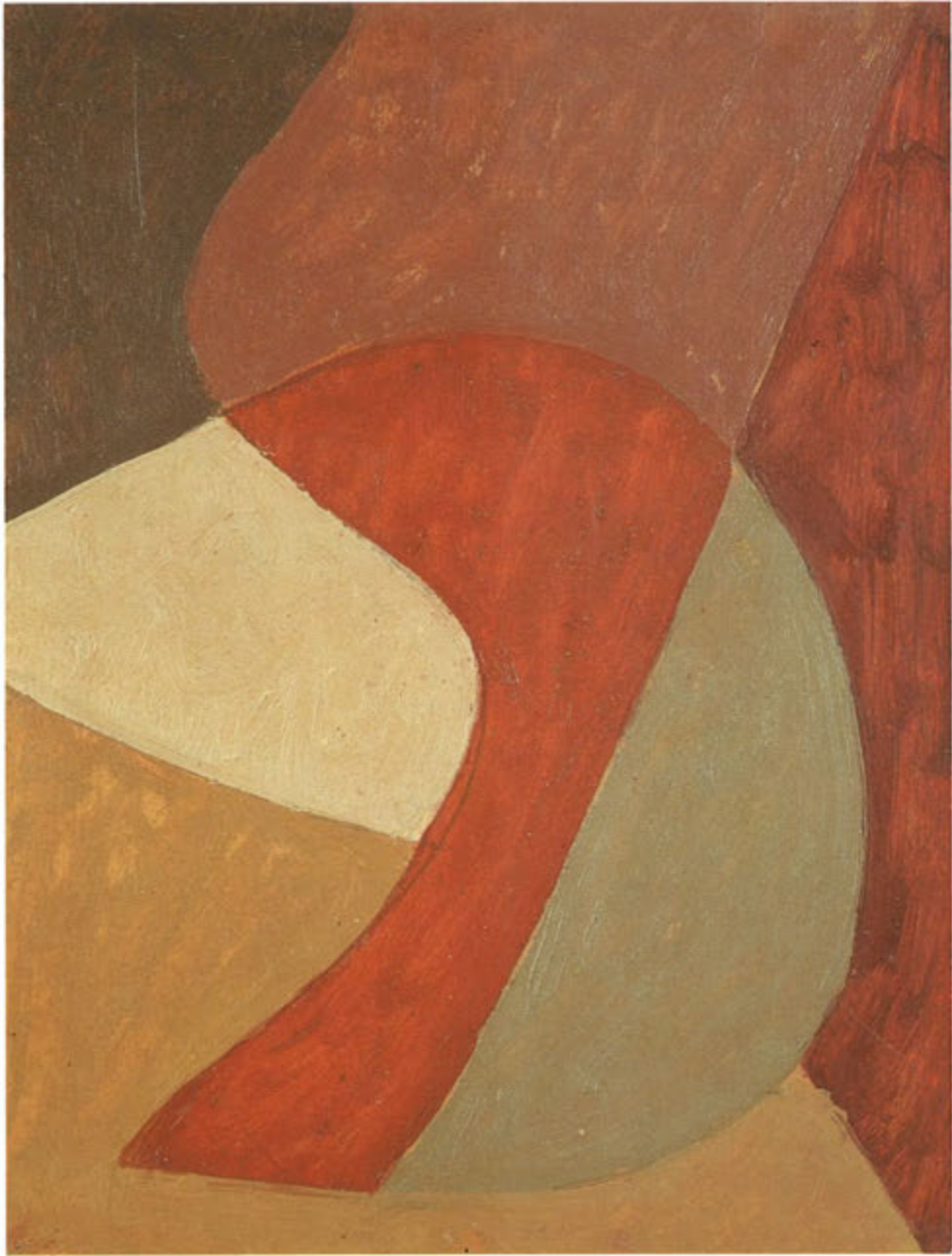
20.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón,
30 x 23 cm, h. 1940-1942



21.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1940-1945



22.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1940-1945



24.
COMPOSICIÓN, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, h. 1945



25.
JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y
fechado 2.9.54, 34,5 x 24,5 cm



27.
JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado
y fechado 14. .1955, 29,8 x 23 cm

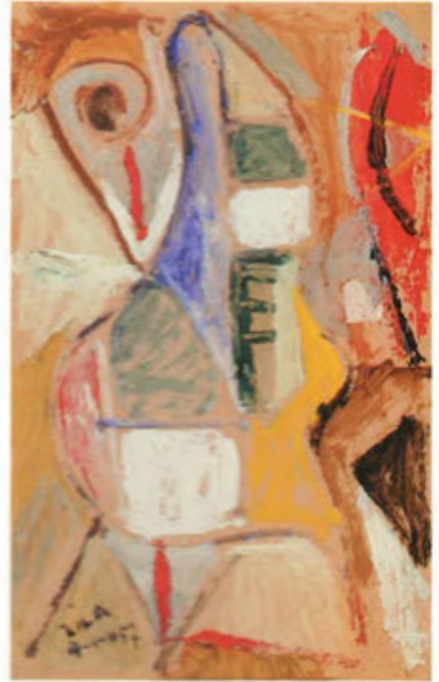


28.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y fechado 1955, 29,8 x 23,2 cm

35.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y fechado 17.11.1957,
33,4 x 21,2 cm



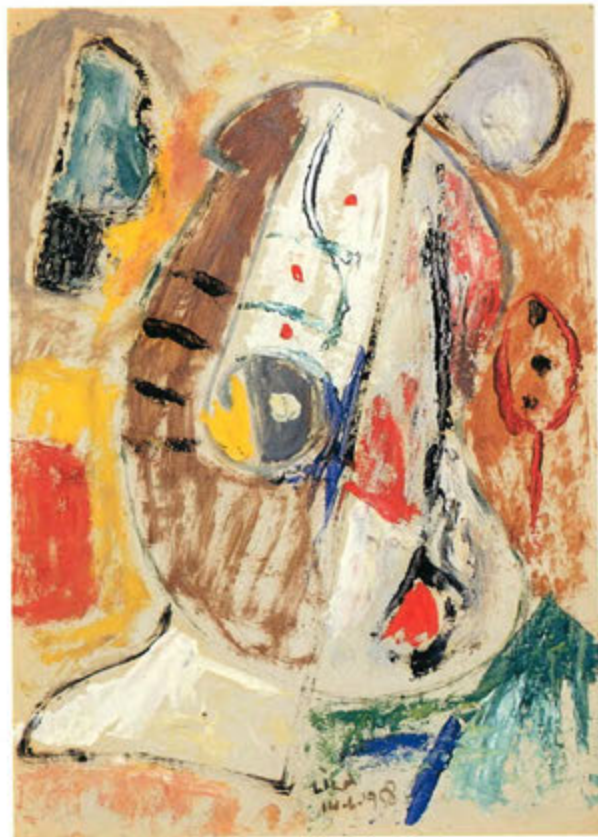
34.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre cartón, firmado y fechado
17.1.1957, 33,4 x 21,2 cm



36.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y fechado
29.11.1957, 29 x 23 cm



38.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y
fechado 14.6.1958, 34,3 x 24,4 cm



42.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, fechado 9.11.1960,
34,5 x 22,6 cm



44.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y fechado
7.8.1964, 34,9 x 21,9 cm



43.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y fechado 7.7.1964,
34,9 x 21,9 cm



45.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel, firmado y fechado
9.2.1975, 34,1 x 22 cm



47.

JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES, óleo sobre papel,
fechado 22.7.1974, 33 x 22 cm

CATÁLOGO

- 1. FIGURA**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1930-35
(N.º de inventario: III-21)
Ilustración p. 18
- 2. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1935
(N.º de inventario: II-III-50)
Ilustración p. 17
- 3. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940
(N.º de inventario: III-19)
- 4. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1935
(N.º de inventario: II-3)
Ilustración p. 18
- 5. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1935-1938
(N.º de inventario: II-II-17)
- 6. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1938
(N.º de inventario: III-35)
Ilustración p. 19
- 7. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940
(N.º de inventario: III-20)
Ilustración p. 20
- 8. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940
(N.º de inventario: III-18)
Ilustración p. 20
- 9. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23,2 cm
Hacia 1938-1940
(N.º de inventario: III-52)
Ilustración p. 21
- 10. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1939-1940
(N.º de inventario: IV-38)
Ilustración p. 22
- 11. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940-1942
(N.º de inventario: IV-V-152)
Ilustración p. 23
- 12. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940
(N.º de inventario: IV-127)
Ilustración p. 23
- 13. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1942
(N.º de inventario: IV-23)
- 14. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30,5 x 22,5 cm
Hacia 1940-1942
(N.º de inventario: IV-IV-55)
Ilustración p. 24
- 15. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 22,7 cm
Hacia 1941
(N.º de inventario IV-28)
Ilustración p. 24
- 16. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
Fechado 28/7/41
30 x 23 cm
(N.º de inventario: IV-IV-146)
Ilustración p. 25
- 17. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1941-1942
(N.º de inventario: IV-104)
Ilustración p. 26
- 18. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1941
(N.º de inventario: IV-26)
Ilustración p. 26

- 19. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
24,5 x 15,3 cm
Hacia 1940-1942
(N.º de inventario: IV-142)
Ilustración p. 27
- 20. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 X 23 cm
Hacia 1940-1942
(N.º de inventario: IV-25)
Ilustración p. 27
- 21. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940-1945
(N.º de inventario: III-38)
Ilustración p. 28
- 22. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1940-1945
N.º de inventario: III-55
Ilustración p. 28
- 23. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
28,5 x 16,5 cm
Hacia 1945
(N.º de inventario: V-48)
- 24. COMPOSICIÓN**
Óleo sobre cartón
30 x 23 cm
Hacia 1945
(N.º de inventario: V-V-138)
Ilustración p. 29
- 25. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 2-9-54
34,5 x 24,5 cm
(N.º de inventario: VI-101)
Ilustración p. 30
- 26. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 14-1-1955
29,7 x 23,2 cm
(N.º de inventario: VI-83)
- 27. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 14- -1955
29,8 x 23 cm
(N.º de inventario: VI-88)
Ilustración p. 30
- 28. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 1955
29,8 x 23,2 cm
(N.º de inventario: VI-116)
Ilustración p. 31
- 29. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 24-9-1955
30 x 23 cm
(N.º de inventario: VI-100)
- 30. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 5-10-1955
29 x 23,1 cm
(N.º de inventario: VI-133)
Ilustración en la cubierta
- 31. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 3-1-1955
29,8 x 23,1 cm
(N.º de inventario: VI-130)
- 32. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 7-1-19 7
33,8 x 22 cm
(N.º de inventario: VI-386)
- 33. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 11-1-1956
34,5 x 24,5 cm
(N.º de inventario: VI-102)
- 34. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre cartón
Firmado y fechado 17-1-1957
33,4 x 21,2 cm
(N.º de inventario: VI-120)
Ilustración p. 32
- 35. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 17-11-1957
33,6 x 21 cm
(N.º de inventario: VI-124)
Ilustración p. 32
- 36. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 29-11-1957
29 x 23 cm
(N.º de inventario: VI-122)
Ilustración p. 33
- 37. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 24-5-1958
34,5 x 24,5 cm
(N.º de inventario: VI-189)
- 38. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES**
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 14-6-1958
34,3 x 24,4 cm
(N.º de inventario: VI-176)
Ilustración p. 33

39. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 13-8-1958
34,6 x 24,5 cm
(N.º de inventario: VI-180)

40. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 1-3-1961
34,5 x 22,5 cm
(N.º de inventario: VI-204)

41. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Fechado 13-8-1960
34,5 x 22,6 cm
(N.º de inventario: VI-196)

42. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Fechado 9-11-1960
34,5 x 22,6 cm
(N.º de inventario: VI-197)

Ilustración p. 34

43. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 7-7-1964
34,9 x 21,9 cm
(N.º de inventario: VI-250)

Ilustración p. 35

44. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 7-8-1964
34,9 x 21,9 cm
(N.º de inventario: VI-234)

Ilustración p. 34

45. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 9-2-1975
Inscrito en el ángulo inferior izquierdo: "gatito, negrito, pajarito"
34,1 x 22 cm
(N.º de inventario: VI-332)

Ilustración p. 36

46. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Firmado y fechado 27-11-1977
Inscrito en el ángulo inferior izquierdo: "gatito, negrito, pajarito"
33,8 x 22 cm
(N.º de inventario: VI-338)

47. JUEGO CON LÍNEAS Y COLORES
Óleo sobre papel
Fechado 22-7-1974
Inscrito en el ángulo inferior izquierdo: "gatito, negrito, pajarito"
33 x 22 cm
N.º de inventario: VI-322

Ilustración p. 36

Mario Gradwozyk

ENTREVISTA A ISAAC ZYLBERBERG

RECORDAR a Esteban Lisa es, para mí, volver a pensar en mi pasado, cuando ese personaje tan singular y ustedes formaban parte de mi vida. Es extraño, pero su imagen, sus ojos agudos, su corta sonrisa y su pelo blanco vuelve y se reitera, junto a la de otros amigos, como Juan Velázquez. Tú has tenido una fidelidad ilimitada para con tu maestro; sería apropiado comenzar explicando por qué fue el elegido.



Esteban Lisa e Isaac Zylberberg en la inauguración de la exposición individual de este último, en la Escuela de Arte Moderno (octubre 1956).

En mi juventud me apasionaba el dibujo y lo hacía bastante bien, si lo que se apreciaba era el grado de similitud logrado entre la naturaleza, los objetos y su representación. En busca de un profesor, encontraba en todos lados respuestas laudatorias sobre mis trabajos, pero esto no me satisfacía. En mi barrio (Villa Crespo) existía una escuela para adultos donde Lisa dictaba clases de arte nocturnas. Y lo fui a ver. Recuerdo que él me dio un tema para dibujar. Cuando se lo mostré me dijo: *Está muy bien, pero no sirve para nada*. A partir de esa primera confrontación, ocurrida alrededor del 1943, se inició mi relación con Lisa que perduró hasta su muerte en 1983.

Unos cuarenta años de intenso contacto, mayormente en el plano estético.

¿Cómo era Lisa como profesor?

Poseía una personalidad muy fuerte, dominadora. Esto se debía, en parte, a su historia como inmigrante juvenil. Tenía doce años cuando sus padres lo enviaron desde un pueblo cercano a Toledo (España) a Buenos Aires, a la casa de sus tíos, dueños de un bar. Lisa relataba sus trabajos en el bar: de noche dormía debajo del mostrador.

Pero lo que forjaría su carácter sería su dominio de las filosofías herméticas, que aplicaba insistentemente en sus enseñanzas.

Él experimentaba sus ideas filosóficas herméticas con sus alumnos, manteniendo normas estrictas, como las que utilizaban los

maestros místicos. Aunque no lo explicitaba, la consigna imperante en sus clases en la escuela pública, y más tarde en su Escuela de Arte Moderno, era la siguiente: *Si tu te aguantas las penurias (pruebas) yo te daré la sabiduría*. Estas pruebas consistían en el trabajo incesante, el dibujo insistente, la fidelidad permanente.

Muchos de los alumnos que pasaron por sus escuelas no aguantaron ese ritmo y la entrega personal que necesariamente debían cumplir para ser admitidos en ese núcleo cerrado: maestro, discípulos y nada más. Por sobre todas las cosas, era tal el compromiso ético y estético que Lisa demandaba a sus alumnos que cabría contemplar la problemática personal de cada uno de ellos. Esto limitó el contacto y fuimos pocos los que continuamos con él, entre ellos Juan Velázquez y Gregorio Golowesko, lamentablemente desaparecidos. La comunicación se transmitía generalmente en una sola dirección.

Esto explicaría en parte por qué tuvo tan pocos discípulos. Su total apartamiento de las tareas plásticas del momento y de la enseñanza en estamentos oficiales de un nivel más alto fue la otra. Su actitud era la del padre poseedor (*padrone*). Exigente en el trabajo diario, nos obligaba a realizar un sinúmero de croquis en casa, y sin éstos no se podía asistir a sus clases. Pero por encima de las cosas no era empírico, sino un principista. Fue importante para mí el haberlo seguido. Sin saberlo entonces, uno con Lisa estaba protegido.

¿De qué manera tu maestro introducía a la filosofía en sus clases?

No creo que muchos artistas de la generación de Lisa hayan dedicado con tanta pasión a la filosofía, no sólo para aumentar su conocimiento personal, sino para adoptarla como herramienta para llevar adelante los conceptos estéticos del hombre.

¿Qué es el arte? ¿Para qué es el arte? ¿Por qué hay que hacer arte? Estas preguntas surgían y eran contestadas en las clases a partir de sus vivencias filosóficas y estéticas.

El arte sería, para Lisa, la máxima expresión del ser humano; es la forma que confirma la existencia del ser. El arte permite vivir la creación en un estado de libertad. El hombre y la mujer hacen arte para tomar conciencia de su existencia y probar que han vivido. El arte, entonces, es la verificación de esa existencia.

Fue un gran lector, y se había propuesto, a la manera socrática, expulsar hacia fuera lo mejor del ser humano. A eso apuntaba cuando profundizaba en la estética de Kant, que ejerció notable influencia en su discurso. Kant, al referirse a los actos apriorísticos, sostuvo que antes de hacer algo, ese algo debe estar en uno. Toda idea que

no puede ser experimentada no sirve como idea. Y Lisa fue aplicando todo esto a la enseñanza.

Creo oportuno acotar que Clement Greenberg, en su célebre ensayo *Modernist Painting* (1960) (Pintura Moderna), identificaba al Modernismo como *la exacerbación de la tendencia a la autocrítica que comenzaba con el filósofo Kant, y como el primer modernista real*. Podría decirse entonces que Lisa fue un modernista arquetípico.

En efecto, lo que Lisa hizo fue convertir esas ideas a la experiencia estética, y así confirma el pensamiento Kantiano, en el que toda idea que no se pueda experimentar no tiene razón de ser. Lisa se refirió en extenso sobre estos temas en su libro *Kant, Einstein y Picasso* (1956).

Retomando el tema de la enseñanza ¿cómo se desarrollaban las clases?

En la escuela de la calle Serrano se trabajaba mayormente con el dibujo, utilizando como modelo ornatos en yeso. También nos presentaba elementos dispuestos sobre una mesa que se debían representar, pero él no influía sobre la impronta personal del alumno.

Años después, cuando corregía en su Escuela de Arte Moderno, no se preocupaba por la forma y el color en sí, sino por sus contenidos. Repitiendo sus palabras: *la paleta del pintor es un laboratorio de investigación*. Se debería investigar aquello que es intrínseco y vivencial en uno, o sea buscar el color propio de cada uno. En otras palabras, Lisa proponía que nos busquemos a nosotros mismos, ya que como enseñan las ciencias herméticas, en el uno está el todo.

Esto marca el tiempo interno, que de alguna desaparece cuando se lo incorpora al inconsciente. Actúa en uno mismo. Sin duda el cuadro no está afuera de uno. Según mi propia experiencia, cuando uno pinta un cuadro y lo termina, se pintó a sí mismo. Esto es un corolario de mi propia vida dedicada al arte y su enseñanza siguiendo los lineamientos de mi maestro y los conceptos de los filósofos que él nos presentaba.

Lisa buscaba como se busca en la filosofía oriental, especialmente en la filosofía Zen; las cosas deben estar incorporadas dentro de uno, y solo si lo están, podremos expulsarlas hacia fuera. Lo de afuera es lo aparente; ya que no participamos. Para crear las cosas hay que alcanzar un estado especial de conciencia. Por eso sus alumnos, en grupo, dibujábamos en plazas y en el zoológico todos los

domingos. Esto era una exigencia del maestro. Pero esta no fue una exigencia caprichosa, por el contrario, nos proponía por un lado, alcanzar un estado interno que posibilite la creación, y por el otro, crear un estado externo —con sus medios físicos y su técnica apropiada— que nos permitía ascender hacia lo universal.

La vida se manifiesta en actos, según sus palabras: *Los actos son la resultante de un contenido de vida, que es a pesar de uno, fuera de su conciencia*. Por eso él citaba permanentemente esta frase de Husserl: *estos son actos ponentes de intención para*. Ese “para” es la constante del contenido de vida, y de su nunca acabar.

¿Qué significan los estado internos y externos a los que te refieres permanentemente?

De acuerdo con Lisa, el estado interno es el que permite la repetición inconsciente de una cosa que está dentro nuestro, cuando ya está internalizada. Tomemos por ejemplo el caso de un malabarista, quien arroja las pelotas al aire y las recoge en forma continua. Si en algún instante se le ocurriera pensar qué pelota va a tomar, irremisiblemente se le caerían todas. En esa práctica constante, el malabarista y las pelotas se convierten en una unidad: son indivisibles.

Esto trae a colación las enseñanzas de tiro al blanco, según lo explicaba un maestro Zen. Ninguna flecha podrá alcanzar el centro sin que el blanco esté en uno mismo; lograr ese estado interno es precisamente lo que planteaba Lisa con sus ejercitaciones. Gracias a haber alcanzado ese estado un artista como Albero Giacometti pudo crear un paisaje con solo cuatro líneas. Klee, Picasso y Torres-García también lo lograron.

En cuanto a lo externo, se trata de algo más que el mundo que nos rodea. Radica en la ejercitación de contemplar y ver la unidad, en todo. Sólo en la unidad se puede dar sentido a las cosas. Por ejemplo, Klee tomó elementos arquetípicos del mundo exterior y los introdujo dentro de su mundo interior. Jugando con los dos, obtuvo una síntesis entre la sensibilidad y la armonía en el espacio. Porque en la última instancia, la creación, según Lisa, es un juego con condiciones previas: sosteniendo fundamentalmente por la ética. A partir de allí el camino de creación transita entre lo sensible y lo racional.

Todo esto tiene que ver con una ejercitación constante de lo que es el espacio. Porque Lisa sostenía *que un espacio de 10 x 10 cm se puede introducir la totalidad del universo. No es su tamaño lo que hace al universo, no son las cosas de afuera, sino el estado interno lo que hace la inmensidad de las cosas*.

Durante sus correcciones siempre había alguien más: Kant, Platón, Husserl, Schiller, Sócrates, Kierkegaard, el Bhagavad Gita, filósofos orientales. En esas ocasiones Lisa nos leía o repetía de memoria el pensamiento de un filósofo. Esto daba fuerza a su corrección, y servía también para reafirmar sus ideas, proponiéndonos nuevos temas de reflexión.

Estas reflexiones le llevaron a adoptar una actitud singular con respecto a su propia pintura. Empezó por negar el cuadro, experimentando desde cero. *Tengo que empezar de cero, no sé nada, y por principio quiero encontrarme a mí mismo. ¡Quiero ser yo!*

¡Qué casualidad que lo mismo que él hacía, comenzó en Europa a partir del arte africano! ¿Qué pasó? En los Países cultos el artista podía transmitir mejor aquello que veía. El artista estaba afuera, en las cosas, fuera de él mismo. Cuando Picasso, Derain, Matisse y los expresionistas alemanes vieron lo que hacían los africanos, nómades y salvajes, que se quedaron impactados porque ahí no había un arte de afuera, sino de adentro. Una máscara o un fetiche —ó por lo que fuera— resultaba de una necesidad interna de representar sus miedos, sus alegrías, sus pasiones, su fe. Ellos no se decían artistas. Un artista verdadero es una parte de Dios, precisamente porque necesita crear como Dios. Y el hecho de anunciar “Yo soy artista”, sería suficiente para dejar de serlo.

Y esto me recuerda preceptos de la religión judía: sólo se puede invocar el nombre de Dios en un momento culminante de la mística. Por todo esto que Lisa nos decía: *Nadie pinta un cuadro. Venimos a trabajar, el cuadro será o no será*

¿Cómo veía Lisa la problemática de la cultura en ese tiempo, cuando fundó su Escuela de Arte Moderno en 1955?

Estaba convencido de que al hombre hay que darle cultura para que lo que haga tenga contenido. Cada pueblo en la historia dejó sus huellas en lo visceral, cada cultura dejó su huella en el arte. Por ejemplo, una pintura china está intrínsecamente dentro de su cultura, como una sola pieza; bastan tres trazos para recrear un mundo. Y esto solo se logra cuando la cultura está internalizada en el artista. Estas tres líneas son la síntesis de las vivencias unidas a una ética que nos da el derecho de arrojar, a la manera de Miró, la pintura sobre plano. Porque, desgraciadamente, muchos lo están haciendo sin derecho, y eso es mentira.

¿Cuál sería el problema que se plantea entonces? Lisa respondía simplemente: *Hay que educar*. Según sus enseñanzas, la educación ética era el elemento formativo fundamental, ya que la acumulación

de información cultural podría hacer peligrar la condición creativa del individuo. La concepción de cultura, en el decir de Lisa, es olvidar todo el saber para internalizar una síntesis que otorgue sentido a lo que hacemos.

Con respecto a la educación estética, Lisa se refería repetidamente a Friedrich Schieller, que había estudiado la filosofía de Kant. Schiller desarrolló el tema de la educación estética del ser humano y hablaba de lo racional y lo sensible, del equilibrio de esa armonía y la capacidad de juego. Cuando el hombre/la mujer pueda llegar a jugar, se convertirá en un ser total, completo. Después de analizar cómo debería superarse el individuo, Schiller expresaba: *No seas juguete de tu tiempo, da a tu tiempo lo que necesita como aporte a desarrollo del hombre.*

Lisa partía de la base de que el ser está formado por elementos intrínsecos de la condición humana: razón y sensibilidad. Cuando se actúa solo sobre lo sensible, se pierden elementos de referencia, y no existe equilibrio. Klee, como referencia, sensibilizado por su hondo sentido musical, necesitó de la pintura para que el espacio del soporte lo contenga. Por el contrario, cuando se actúa desde lo racional: solo se percibe la estructura externa de las cosas y se pierde la capacidad de asombro.

Nunca se debería perder esa posibilidad de sorprender y sorprendernos; deberíamos conservar al niño que llevamos dentro como aquel elemento que dispara esa capacidad de asombro. Cuando el niño juega lo hace en serio, y cuando descubre que alguien hace trampa, no juega más. Por eso el juego tiene un alto grado de ética, que da el sustento para sostener todo aquello. Recordemos el epitafio de Kant: *Dentro de mí la ley moral, fuera de mí, el cielo estrellado.*

Esta frase resume la actitud de Lisa frente al mundo exterior, y se convertiría quizá en su mayor mensaje para las generaciones actuales y futuras: recuperar lo ético como elemento central del ser. Dentro del contexto del arte contemporáneo, en el que predomina el marketing, lo fácil, lo inmediato, la búsqueda del éxito, sería deseable recuperar esa premisa que Lisa había defendido a rajatabla.

Volviendo al problema pictórico ¿por qué no explicas alguno de los conceptos que maneja Lisa?

Para Lisa el pintar es un acto esencial. En cuanto a sus enseñanzas pictóricas, habría mucho que decir. Veamos, a modo de ejemplo, como él planteaba el problema de los opuestos. Cómo llegar a unir dos colores opuestos entre sí: por ejemplo un amarillo y

un verde. La misión del artista, nos decía, *es unir los opuestos y darle armonía y lograr que aún los opuestos sean armoniosos*. También la vida está llena de opuestos, uno debería tratar de que no sean contradictorios, sino armoniosos.

Se me ocurre, hablando de la creación, traer a colación el caso de Kafka, quien escribió para desentrañar sus vivencias. Y lo que hizo es escribir sobre su vida y sobre sí mismo. Así creó una nueva concepción de la literatura ¿Es que acaso Kafka se había propuesto hacerlo en forma consciente?

También Goya serviría de ejemplo para mostrar como la reelaboración de sus vivencias en uno de los momentos históricos más trágicos de su tiempo, las guerras napoleónicas, trascendió en una obra armoniosa, cuyas imágenes —ejecutadas con una técnica pictórica avanzada— no ocultan el dramatismo y la fuerza épica de esos hechos (estoy pensando en su *Fusilamiento del 2 de mayo*). Tomar una vivencia concreta, la realidad de un momento histórico, internalizarla y cuando ésta aflora, lo estético le confiere contenido trascendente. Lo estético, aún en la tragedia, es alegría.

¿Por qué Lisa se negó a exponer su obra pictórica?

Aquí también se manifestaba su hermeticismo. Sólo la mostraba a aquellos que él sentía que formaban parte de él mismo. Él era muy parco, y no compartía sus vivencias más íntimas. Sería posible que hayan existido, en su juventud, razones externas. Ser abstracto en la década del '30 poseía una connotación casi subversiva. Sin embargo, creo que esa decisión tan suya respondía, por un lado, a su concepción mística. Su voluntad de no trascender más allá de un círculo de iniciados: sus alumnos, ocultaba un principio ético. Deseaba evitar el contacto con aquellos aspectos negativos del ser humano, como son el narcisismo, la vanidad, la petulancia, los que, según su posición crítica, conllevarían el desarrollo de la "carrera" de un artista. Por otro lado, él creía que no había aún logrado su objetivo, que aún no estaría listo para mostrarse.

Sin embargo, nos obligaba a mostrar nuestras cosas, para lo cual organizaba numerosas exposiciones en su Escuela. Había, en esa actitud, un gesto de generosidad y aliento para con sus alumnos.

Entonces cabría la siguiente pregunta ¿cuál sería el objetivo del artista?

La respuesta es inmediata: lograr que el acto creativo se convierta en un acto trascendente de libertad, de armonía, de juego,

dentro de un espacio universal, o sea un logro casi inalcanzable. Esa actitud evangelizadora es la que valoriza y le da actualidad a su obra. Lisa, como artista, no deseaba alcanzar nada; todo vendrá por añadidura como ser espiritual.

Por eso en sus últimas obras realizadas en las décadas del '60 y del '70 se observa una necesidad de expresión compatible con la menor utilización de los recursos expresivos que había acumulado. Podría decirse que se trata de una obra minimalista, donde la forma y el color son un pretexto para que trascienda el espíritu donde fluye una nada que, es un todo. Esta actitud sería, quizá, una auto-crítica final a su trayectoria como artista y pensador.

Finalmente, ¿cómo explicarías el interés despertado por la obra de Esteban Lisa en los artistas jóvenes, coleccionistas y críticos?

Quizá esa búsqueda de sí mismo, construida en casi cincuenta años de pintura, resulta ahora reconocible. Su obra interesa porque expresa lo que muchos, consciente o inconscientemente, buscamos. En el imaginario, nuestro encuentro con la obra de Esteban Lisa trasciende lo puramente plástico. También brinda una respuesta ética a nuestras inquietudes metafísicas. Y ese nexo establecido entre Lisa y el espectador hace realidad estos versos de Walt Whitman (tomados de *Canto a mí mismo*. 50)

Todo esto está en mí. No sé lo que es, pero sé que está en mí.

Desencajado y sudoroso, mi cuerpo está calmo y frío,

Duermo, duermo, duermo.

No lo conozco, es algo sin nombre, que no se ha dicho nunca;

que no está en ningún diccionario, ni en el lenguaje, ni en el símbolo.

Es algo que gira más que en la tierra en que yo giro;

Me anuncia que la creación es el abrazo del amante que me despierta.

Acaso pudiera decir más de sus contornos. Suplico por hermanos y hermanas.

¿Lo ven ustedes, oh mis hermanos y hermanas?

No es caos o muerte, es forma, unidad, plan, es vida eterna, ¡es alegría!

CRONOLOGÍA

- 1895* Nace en Cardiel, provincia de Toledo.
- 1907* Emigra a Argentina. Vive con sus tíos paternos en Buenos Aires.
- 1915-20* Comienza trabajar en el Correo Central. Ingresa en la escuela de Arte Beato Angelico, donde conoce al pintor Juan del Prete (1897-1987).
- 1920-30* Profesor de pintura en la Escuela para Adultos, Buenos Aires. Inicia su producción pictórica. Contrae Matrimonio con la doctora en Filosofía y Letras Josefina Pierini.
- 1930-40* Su arte evoluciona desde la figuración hacia una abstracción de carácter geométrico. Realiza estudios de Filosofía y Ciencias Modernas.
- 1940-50* La obra tiende hacia una abstracción más libre y personal. Trabaja el collage. Su producción entre el 44 y el 50 es muy escasa.



Esteban Lisa durante su viaje a España en 1981. Al fondo la ciudad de Toledo.

- 1955* Funda la *Escuela de Arte Las Cuatro Dimensiones*.
- 1956* Publica su primer ensayo *Kant, Eintein y Picasso*. Funda el *Instituto de Investigaciones de la Teoría de la Cosmovisión*.
- 1957* Publica *Teoría Psicofísica Cuadrimensional*.

- 1960-1980* Continúa su labor docente en la *Escuela de Arte Las Cuatro Dimensiones* y sus investigaciones en el *Instituto de Investigaciones de la Teoría de la Cosmovisión*. Publica varios ensayos y pronuncia numerosas conferencias.
- 1981* Viaja a España para encontrarse con su familia.
- 1983* Muere el 19 de junio en Buenos Aires, sin haber querido nunca exponer su obra.
- 1987* Se crea la fundación Esteban Lisa en Buenos Aires.

EXPOSICIONES Y BIBLIOGRAFÍA

Buenos Aires. Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori; abril, 1988. (Catálogo con un texto del artista Madí Martín Blaszkó).

Buenos Aires. Galería Palatina; marzo-abril, 1997.

Rosario. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"; agosto 1997.

Montevideo. Museo Torres-García; agosto-septiembre, 1998. (Catálogo con textos de Nelly Perazzo y Edward J. Sullivan).

Madrid. Galería Guillermo de Osma; 20 octubre - 4 diciembre, 1998. (Catálogo con textos de Juan Manuel Bonet, César Paternosto, Yves Zurstrassen, Mario Gradowczyk e Isaac Zylberberg).

...

Nelly Perazzo, Mario Gradowczyk. *Esteban Lisa*. Editado por la Fundación Esteban Lisa. Buenos Aires, 1997.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	<i>Yves Kustrassen</i>	5
A QUEST FOR LISA	<i>Juan Manuel Bonet</i>	7
MI ENCUENTRO CON ESTEBAN LISA	<i>César Paternosto</i>	13
ILUSTRACIONES		15
CATÁLOGO		37
ENTREVISTA A ISAAC ZYLBERBERG	<i>Mario Gradwozyk</i>	41
CRONOLOGÍA		49
EXPOSICIONES Y BIBLIOGRAFÍA		50

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO DE

ESTEBAN LISA

TOLEDO 1895 - BUENOS AIRES 1983

EL DÍA 29 DE SEPTIEMBRE DE 1998
FESTIVIDAD DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

Claudio Coello, 4. P^o Izd.

M A D R I D

DEL 20 DE OCTUBRE AL 4 DE DICIEMBRE DE 1998