



c
é
s
a
r



paternosto

Agradecemos la idea y el apoyo de Jorge Mara, Buenos Aires
y la colaboración de Graciela Sylvestre, Madrid

© *de este catálogo*: Guillermo de Osma Galería
© *del texto*: Antonio Manuel González Rodríguez
© *de las fotografías*: Juan Jesús Blázquez y Joaquín Cortés

Coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza
Diseño catálogo: Miriam Sainz de la Maza

ARTEGRAF, S.A. [*Sebastián Gómez, 5. Madrid*] • Depósito legal: M-1059-2006



césar paternosto

marginalidad,
desplazamientos y
ritmos


Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75
www.guillermodeosma.com • gdeosma@ciberia.es

del 17 de enero al 24 de febrero de 2006

César Paternosto: De las formas del silencio a una resonancia musical

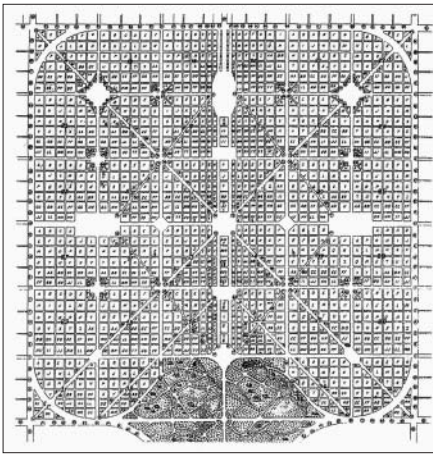
Antonio Manuel GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

... Allí estaban los dos hijos de Antiope, la hija de Asopo, Anfión y Zeto, y junto a ellos Tebas aún desmurallada. Estos empezaban a echar los fundamentos de la fortificación. Zeto sobre sus hombros transportaba la cima de una escarpada montaña, y parecía fatigado. Anfión cantando al son de su dorada lira marchaba, y una roca dos veces más grande marchaba tras sus pasos.

APOLONIO DE RODAS, *El viaje de los Argonautas*, I, vv. 735-741.

Urbs quadrata

César Paternosto nace en 1931 en La Plata (Argentina), precisamente en una ciudad fundada y construida a partir de 1882 sobre un diseño regular y utópico¹. Se proyectó como un cuadrado de 5 kilómetros de lado, dividido en pequeñas manzanas por una retícula ortogonal a la que se superpone otro sistema de líneas de menor frecuencia, girando 45 grados respecto al anterior. Dos diagonales principales parten de los ángulos del cuadrado generando, en medio, un gran centro, también cuadrado, donde se sitúan el Palacio de la Municipalidad o Ayuntamiento y la Catedral, como edificios principales, junto a varios Museos. Una fuerte simetría rige todo el diseño de la ciudad, sólo alterada en algunos detalles de ejecución. Hay un hecho singular en esta regularidad simétrica: las parcelas cuadradas a lo largo del eje principal (noreste-suroeste), en donde se alinean la Catedral y el Palacio de la Municipalidad, experimentan un progresivo estrechamiento hasta constituir rectángulos en las zonas más próximas a dicho eje, pasando de cuadrados de 120 metros de lado (módulo normal) a rectángulos que se acercan a la proporción $\frac{1}{2}$. La ciudad renacentista -regular y mandálica-, que se encuentra en el origen de la ciudad natal del artista, constituye la base geométrica y estructural del arte de Paternosto. La experiencia del control del espacio edilicio se convierte, en su pintura, en un control casi absoluto del espacio pictórico. La geometría fundamental de esta ciudad -el cuadrado- ejercerá, sin duda, una fuerte influencia en la progresiva decantación del pintor por dicho formato.



La Plata, plano fundacional. 1882

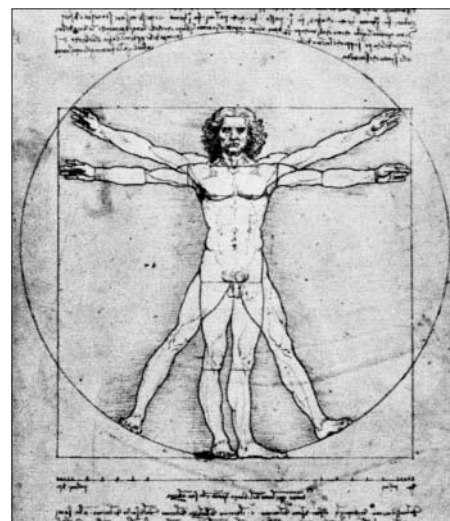
El **cuadrado** constituye una de las figuras geométricas universalmente utilizadas en el lenguaje de los símbolos. Para Cirlot, es la expresión geométrica de la *cuaternidad*, esto es, de la combinación y ordenación regular de cuatro elementos². Su carácter estático y severo, desde la perspectiva de la Psicología de la *Gestalt*, explica su utilización frecuente en todo aquello que implique organización y construcción. Es una forma que alude con mayor fuerza a lo material o intelectual racionalista. En el plano simbólico tradicional es referido al mundo, por cuanto representa los cuatro elementos de la naturaleza (tierra, agua, fuego y aire), los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones, los cuatro humores y las cuatro edades del hombre. Los cuatro puntos cardinales suministran, por otra parte, orden y fijeza al mundo. Un cuadrado sobre una superficie parece estar

¹ J. A. MOROSI / F. DE TERÁN, "La Plata: espacio urbano singular", en *Ciudad y Territorio. Revista de Ciencia Urbana*, 3, 1981, pp. 7-39.

² J.- E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1979, p. 156.

anclado y fijado en la misma: es el aspecto estático de la perfección. Con esta figura se relacionan asimismo, algunos espacios sagrados como altares, templos, ciudades, etc. Normalmente, el cuadrado se encuentra vinculado al círculo, representando la perfección posible e imposible. La cuadratura del círculo, para los alquimistas, llegó a ser el símbolo por excelencia del *aurum philosophicum* o *lapis*. La unión de las dos figuras forma la perfección cósmica ideal, pues es una simplificación de la esfera y del cubo que representan el cielo y la tierra, lo trascendente y lo inmanente.

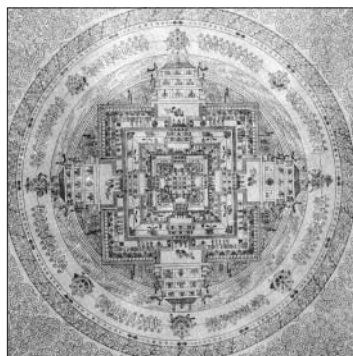
Por Plutarco sabemos que los pitagóricos concebían el cuadrado como la figura que reúne los poderes de Afrodita, Démeter, Hestia y Hera, significando que Rea, la madre de los dioses, se manifestaba a través de las modificaciones de los cuatro elementos, simbolizados en las cuatro referidas deidades (Afrodita, el agua generadora; Démeter, la tierra; Hestia, el fuego; y Hera, el aire). Según el mismo autor, Roma fue fundada sobre un *mundus*, un centro o un lugar donde se depositaban ofrendas. Se configura como un círculo organizado a través de dos ejes fundamentales perpendiculares: la *urbs quadrata* (ciudad cuatripartita). Roma era a la vez un cuadrado y un círculo. Vitruvio, en el Libro III, cap. I de su *De Architectura*, señala, por otra parte, que el círculo y el cuadrado se encuentran estrechamente ligados a las proporciones perfectas del cuerpo humano³.



Leonardo da Vinci: *Homo ad circulum*

En la tradición religiosa oriental, el hombre es, asimismo, situado en el centro del cosmos, rodeado por las dos figuras emblemáticas: los símbolos universales de la tierra y del cielo, esto es, el **cuadrado** y el **círculo**, respectivamente. La sacralización del espacio pasa a través de una forma de racionalización del tipo de la “cuadratura”, donde el diagrama mandálico constituye el modelo iconográfico fundamental. El espacio, por principio, es cuadrado. La tierra “cuadrada” se divide, a su vez, en cuadrados; cada lado de la tierra corresponde a un punto cardinal. Un ejemplo lo encontramos en el *Mandala* de Kalachakra⁴. El diseño regular de la ciudad supone introducir en la irregularidad de la naturaleza un control racional del espacio real. Un espacio construido como una totalidad sistemática, cuya forma ha de obedecer a una ley estrictamente unitaria, en donde cada elemento o sector, desde cualquier operación geométrica posible, puede ser pensado como punto de partida o de llegada. Las implicaciones místicas y filosóficas del número cuatro, base numérica del cuadrado, vienen dadas, a su vez, por el carácter impronunciado del nombre de la divinidad, el *Tetragramma* de los hebreos (YHVL). Los pitagóricos otorgaban al silencio y a lo indecible del

Tetraktys de la Década el fundamento de su doctrina matemático-armónica y filosófica.



Mandala de Kalachakra

Las formas del silencio

A partir de 1961, Paternosto comienza a interesarse por las manifestaciones artísticas del arte precolombino, realizando algunos esbozos con rudimentarias formas geométricas alusivas al arte amerindio. En dicha ocasión, siente que su pintura se “americaniza”. Son las primeras abstracciones geométricas en las que se perfilan los elementos de su nuevo lenguaje, a la vez que se entrega al estudio y profundización de la obra de

³ M. L. VITRUVIO POLIÓN, *De Architectura*, III, 1 (*Los diez libros de arquitectura*). Madrid, 1995, p. 132.

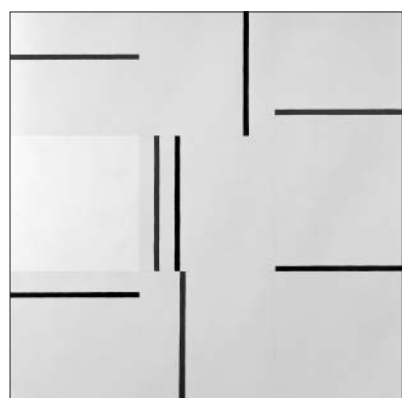
⁴ G. MURATORE, *La città rinascimentale*. Milán, 1975, p. 156.

Josef Albers, *Homenaje al cuadrado*. En 1965 ensaya las posibilidades artísticas de las bandas circulares concéntricas. Pero no será hasta 1969, a los dos años de haberse instalado en Nueva York, cuando desarrolla las primeras manifestaciones de su peculiar modo de pintar en los bordes y cantos de sus cuadros, dejando la zona frontal del lienzo vacía. Llegará, incluso, a emplear bastidores de 11 cm. de ancho, lo que dará a sus lienzos un aspecto verdaderamente escultórico. Llama, particularmente, la atención, a propósito de las formas geométricas coloreadas en los bordes y cantos de las obras de Paternosto, un pasaje pitagórico recogido por Aristóteles: “Pues el color o está dentro del límite o es límite; por eso los pitagóricos llamaban también color a la superficie”⁵. Su gesto asumía, casi sin darse cuenta o percatarse de ello, la actitud de un “chamán” andino que extiende, sobre el suelo, el pequeño tejido cuadrado que hace las veces de “mesa” o altar⁶. Al delimitar con su mantel el terreno, el “chamán” crea o circunscribe el espacio necesario para sus ritos mágicos. El cuidado con el que extiende el tejido es un signo inequívoco de la ocupación respetuosa del lugar, presentándose con humilde disposición. Coloca sobre esta “mesa” los diferentes objetos mágicos u ofrendas, que distribuye en los bordes siguiendo un particular criterio binario, tratando con ello de representar y convocar las fuerzas armonizadoras (*hampî*) y arrolladoras (*laija*) que rigen el mundo. El mantel-altar es testimonio de un orden, de una civilización basada en la práctica ritual de la reciprocidad y complementariedad, que el artista convierte, asimismo, en fundamento de su propia pintura⁷.



Mesa del ritual andino

El pintor, al igual que el “chamán” andino, dispone sus estructuras binarias (pares de colores, líneas y figuras geométricas) en los bordes y cantos de sus lienzos, resaltando la circunscripción precisa de sus telas. Si la tela chamánica mantiene con el entorno una estrecha e íntima relación, que recibe del lugar numinoso (la tierra) su fuerza sin que aparezca como algo extraña, la tela pictórica de Paternosto absorbe del espacio circundante toda su tensión hasta llegar a formar parte integrante de la obra.



Contrapunto XIV, 2004

Este “salirse por los bordes” de los lienzos lleva implícito, como señalara Calvo Serraller, una apertura de su pintura hacia el entorno físico y cultural del universo amerindio⁸. Es, precisamente, en esos extremos **marginales** donde su arte se revela particularmente original y expresivo. Si la abstracción de Kandinsky, Mondrian o Malévich tuvo como detonante un paulatino proceso de introversión y enclaustramiento, la de nuestro artista surge de la necesidad imperiosa de salir y proyectarse fuera. A la par que “cantea” sus lienzos, se ve presionado a utilizar la estructura del políptico, llegando, incluso, a trabajar con tres o cuatro formas diferentes y singulares. El empleo de colores terrosos y grises arenosos, a partir de 1975, es un signo claro de su paulatino acercamiento al ámbito y territorio del hombre andino.

⁵ ARISTÓTELES, *De sensu* (3, 439a).

⁶ P. BRUGNOLI / S. HOCES DE LA GUARDIA, “Lenguaje estructural y cromático en una pieza ceremonial moche-wari. Mantel-altar, pieza nº 0205 M.C.H.A.P.”, en V. SOLANILLA (ed.), *Actas de las II Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*. Barcelona, 2002, pp. 207-216.

⁷ Esta circunstancia impone, en cierta medida, una mirada excéntrica y ambulante; una mirada “oblicua”; un caminar de lado a lado para absorber la totalidad de la obra, como advierte el propio artista.

⁸ F. CALVO SERRALLER, “El canto de la luz”, en AAVV, *César Paternosto* (Catálogo de Exposición), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, p. 25: *Con esta idea de salirse por los bordes del cuadro, no sólo logró Paternosto desplazar la atención del centro a los laterales, sino convertirlos en manantiales luminosos, que expandían su refulgencia por entre las paredes circundantes, como si el lienzo fuera un espacio opaco o tapadera de irradiación escondida.*

En 1977 inicia un largo y decisivo periplo por el norte de Argentina, Bolivia y Perú, visitando los lugares arqueológicos de Tiwanaku, Cuzco, Ollantaytambo y Machu Picchu, algunos de los centros emblemáticos de la cultura precolombina. Percibe en el paisaje los colores que ya había incorporado a su obra, dos años atrás. Surge, así, su primera gran revelación: el poder de fascinación de la arquitectura-escultura de los antiguos incas, que se despliega ante sus ojos en toda su belleza constructivista y abstracta. A propósito de esta experiencia escribirá más tarde: *Después del viaje al Perú, la tectónica del Templo del Sol en Ollantaytambo pasó a ser la influencia más fecunda y duradera de mi pintura*. De ahora en adelante, usará de un modo sistemático el formato **cuadrado**, dividiendo verticalmente la superficie frontal en dos mitades, y haciendo referencia, cada vez más, a los monumentos y lugares arqueológicos, que entra en su pintura con una sutileza conmovedora. Sus investigaciones son cada vez más intensas, compaginándolas con su actividad creativa⁹. La crítica etiquetará estas obras con el sugestivo calificativo de “formas del silencio”.

Las voces de la montaña

Cuenta Pausanias, en su *Descripción de Grecia* (IX, 5, 7), que Anfión, durante la segunda tutela de Lico, construyó, al pie de la acrópolis Cadmea, junto con su hermano Zeto, una ciudad, Tebas, cuyas murallas fueron levantadas al pulsar su lira, atrayendo así, con su canto, las piedras. Se dice que las siete puertas, flanqueadas por torres, que defendían y cerraban la ciudad tenían que ver con las cuatro cuerdas del instrumento que Hermes le regalara, más las tres que él mismo había añadido. Apolonio de Rodas fue más explícito al señalar que Zeto había cargado sobre sus hombros la cima de una escarpada **montaña** y que Anfión cantando al son de su lira arrastraba tras de sí una **roca** dos veces más grande que aquella. Parece natural, en efecto, que los dos hermanos, que habían crecido al pie del terrible Citerón, atraídos por la llamada de la “**montaña**”, al



Machu Picchu

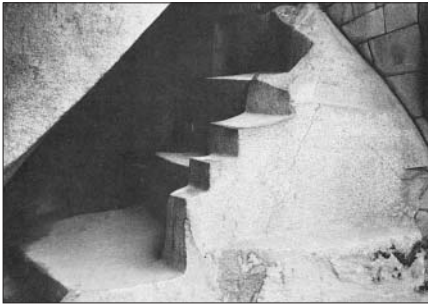
fundar una ciudad quisieran arroparla con el manto de ésta y con la música eólica que brama en sus cumbres. En el imaginario mítico de la antigua Grecia, el Citerón debió ser tenido como un lugar sobrecogedor e iniciático, pues algunos de sus más grandes héroes -Heracles, Edipo y el mismo Anfión, entre otros- fueron abandonados, al nacer, a su suerte y crecieron protegidos por su sombra. La humanidad soñará con estas ciudades “musicales” durante muchos siglos, hasta que un día olvide sus míticos orígenes. Las ciudades se alejarán cada vez más de la **montaña** que les dio sentido, para vivir a espaldas de ésta, perdiéndose, incluso, la posibilidad de “reproducirla”. Las extrañas y retorcidas formas que le imprimirá la imaginación medieval alejarán de la ciudad su beneficiosa influencia. La montaña, como el bosque que ampara, se convertirá en algo “inhóspito, aterrador y profundamente hostil al ser viviente que osa introducirse en ellos”¹⁰. No será hasta época relativamente reciente, que la **montaña** vuelva a fascinar y a “encantar” con su irresistible misterio.

Cuando hoy contemplamos, a pesar del deterioro y de su actual estado de ruina, lo que fueron las sorprendentes ciudades y centros ceremoniales de la civilización inca -el templo de Qoricancha en Cuzco, el Machu Picchu u Ollantaytambo- la imagen mítica de la Tebas amurallada de Anfión nos viene a la memoria como un sorprendente paralelismo, que ni la distancia cultural y artística, ni el alejamiento geográfico y temporal entre ambas manifestaciones logran atenuar y disipar¹¹. Estas ciudades y centros ceremoniales fueron contruidos teniendo en cuenta la presencia y la forma de la **montaña**. El profundo respeto que el hombre andino tiene por la sobrecogedora cordillera que atraviesa casi todo el continente amerindio se deja sentir en

⁹ El resultado de sus investigaciones se plasmará en una iluminadora tesis que publicará en 1989 el Fondo de Cultura Económica. Vid., C. PATERNOSTO, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires-México, F.C.E., 1989.

¹⁰ K. CLARK, *El arte del paisaje*. Barcelona, 1971, p. 15.

¹¹ Los estudiosos hablan, incluso, de posibles contactos entre el Mediterráneo y el noroeste africano con el continente americano, en los comienzos de la era cristiana.



Escaleras. Machu Picchu

el cuidado con el que construye sus espacios sagrados y sus viviendas bajo la “protectora mirada” de aquélla.

El **Machu-Picchu**, construido en el espinazo de una **montaña**, a 2.700 metros de altura y a 400 metros por encima del curso del río Urubamba, que transcurre a sus pies, constituye todo un símbolo y un ejemplo. Una ciudad construida sobre una cima y “tallada” verdaderamente en la **montaña**. Los dos ejes -vertical y horizontal- asumen una significación peculiar, antropomórfica y terrenal. Encontramos aquí las cuatro dimensiones o polarizaciones del espacio “sagrado” (numinoso) inca: la generada por la vertical *hanan* (arriba)

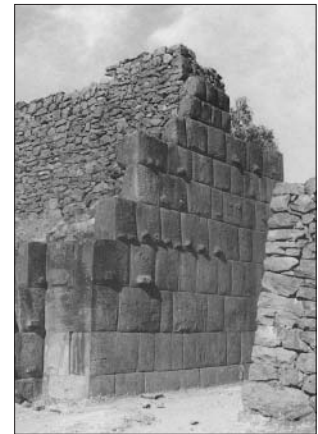
- *hurin* (abajo) que liga la tierra con el cielo o la llanura con la montaña, magnificada por la descomunal escala de ésta; y por la horizontal *anti* (sol naciente) - *konti* (sol poniente) que conecta la cordillera con la selva y el día con la noche¹². Dichas dimensiones no son contradictorias ni contrapuestas, sino concebidas como principios complementarios e intercambiables. La atracción y armonía del hombre andino con su entorno y con la inmensa cordillera que le sirve de techo y horizonte han marcado, desde tiempos inmemoriales, su concepción del mundo. La imagen más llamativa y espectacular de este complejo monumental, tal vez, la obra más suprema de la escultura-arquitectura inca, es, sin duda, el llamado **Intiwatana** (literalmente, “poste donde se ata al sol”), con sus cortes escalonados y su característica forma asimétrica. Se ha dicho que el **Machu Picchu** es como una especie de mandala, encerrado en círculos concéntricos dentro de un cuadrado.

La **música**, igualmente, ocupó -y ocupa todavía hoy- un papel relevante, tanto en las ceremonias rituales como en las tareas cotidianas del andino. Una actividad integradora, que permite la unión y armonía con el entorno. Constituye una medida del tiempo y del espacio; una medida del trabajo y de la siembra. El hombre andino contaba, asimismo, con una escala pentatónica y se servía de instrumentos de viento (*guayllaquepa* o trompeta de caracol, *quena*, silbato, *antara* y *pototo*, una especie de trompeta de calabaza) y percusión (*pomatinya* o tambor de piel de puma, sonajas, *chalchalchas* y bastones de ritmo). Se ha sugerido, a propósito del centro ceremonial de Chavín de Huántar (cultura muy anterior a la de los incas), en donde ha aparecido un relieve con un ejecutante-músico tocando una *guayllaquepa*, la utilización de un tipo de ruido producido por un complejo sistema hidráulico sonoro. Una especie de túnel o acueducto que funcionó deslizando agua del río Wachecha (parte alta) hacia el río Mosna (parte baja); el agua, al caer por una escalinata, debía producir por turbulencia un gran ruido que reverberaba y se amplificaba a través de túneles y galerías hasta resonar en la parte sagrada del lanzón (templo)¹³. En el **Machu-Picchu**, las escalinatas -a veces dobladas- cumplen una función simbólica que permiten contemplarlas como elementos de conexión con el *hanan* y el *hurin*.

Las murallas o paredes que dan acceso, generalmente, a los lugares sagrados o rituales, como Qoricancha y Rumiccolca, se alinean en hileras de “cantos” rectangulares o cuadrados casi regulares. Algunos de éstos presentan curiosas protuberancias o nudos, que siguen una serie de ritmos, que muy bien podrían estar



Muro interior. Qoricancha

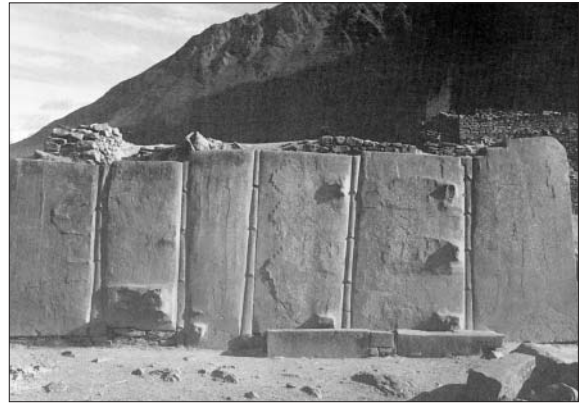


Portal de Rumiccolca. Cuzco

¹² En realidad, se orienta hacia sudeste (la dirección hacia Cuzco), hacia donde nacía el sol de diciembre, tiempo de las lluvias fertilizantes que renovaban el ciclo cósmico.

¹³ C. BOLAÑOS, “La música en el antiguo Perú”, en AAVV, *La música en el Perú*. Lima, 1988, p. 14.

marcados por una música ceremonial que debía acompañar el curso de las procesiones. Algo parecido a lo que vemos en los frisos laterales del **Partenón**, donde las figuras, que avanzan en procesión, mantienen entre sí distancias que evocan un ritmo musical en donde se alternan los tiempos largos y breves. Asimismo, los “nudos” encastrados en las cinco filigranas que separan los seis monolitos del llamado **Templo del Sol** (Ollantaytambo), forman una secuencia rítmica en dirección al lugar del trono del Inca que, curiosamente, utiliza el mismo sistema de intervalos perfectos de la música griega (esto es, $1/2$, $2/3$ y $3/4$). El refinamiento de estas construcciones señala, por otra parte, la importancia ceremonial dada a los ritos sagrados que tenían que ver con la salida del sol. Para Paternosto, se trata de una especie de semiótica visual-táctil, similar al sistema de “nudo-cuerda” del *qipu*, considerado un instrumento o dispositivo mnemotécnico y de cálculo, que muy bien podía haber sustituido a la escritura en una cultura, como la inca, que no desarrolló un lenguaje alfabético escrito¹⁴.



Templo del Sol. Ollantaytambo. [foto: C. Paternosto]

Vivencias de un lenguaje perdido

El conocimiento de los textiles andinos marcará y reforzará la predilección de Paternosto por la estructura ortogonal de la **urdimbre** y la **trama** y por sus peculiares diseños abstractos y geométricos. La característica retícula de Mondrian -los clásicos ejes verticales y horizontales- adquiere en su pintura un significado nuevo y distinto. En 1993, se atreve con la escultura, impregnada de referencias directas a los espacios sagrados y a los grandes monumentos del pasado inca. Su obra comienza a “hablar” el “lenguaje perdido” de una ancestral civilización: *La ‘abstracción como significado’* -señala Paternosto- *aspira a ser un nuevo lenguaje que, paradójicamente, se enraizaba con antiguas corrientes de pensamiento simbólico que contemplan la abstracción como una metáfora visual, un pensamiento no-verbal, de enorme potencial.*

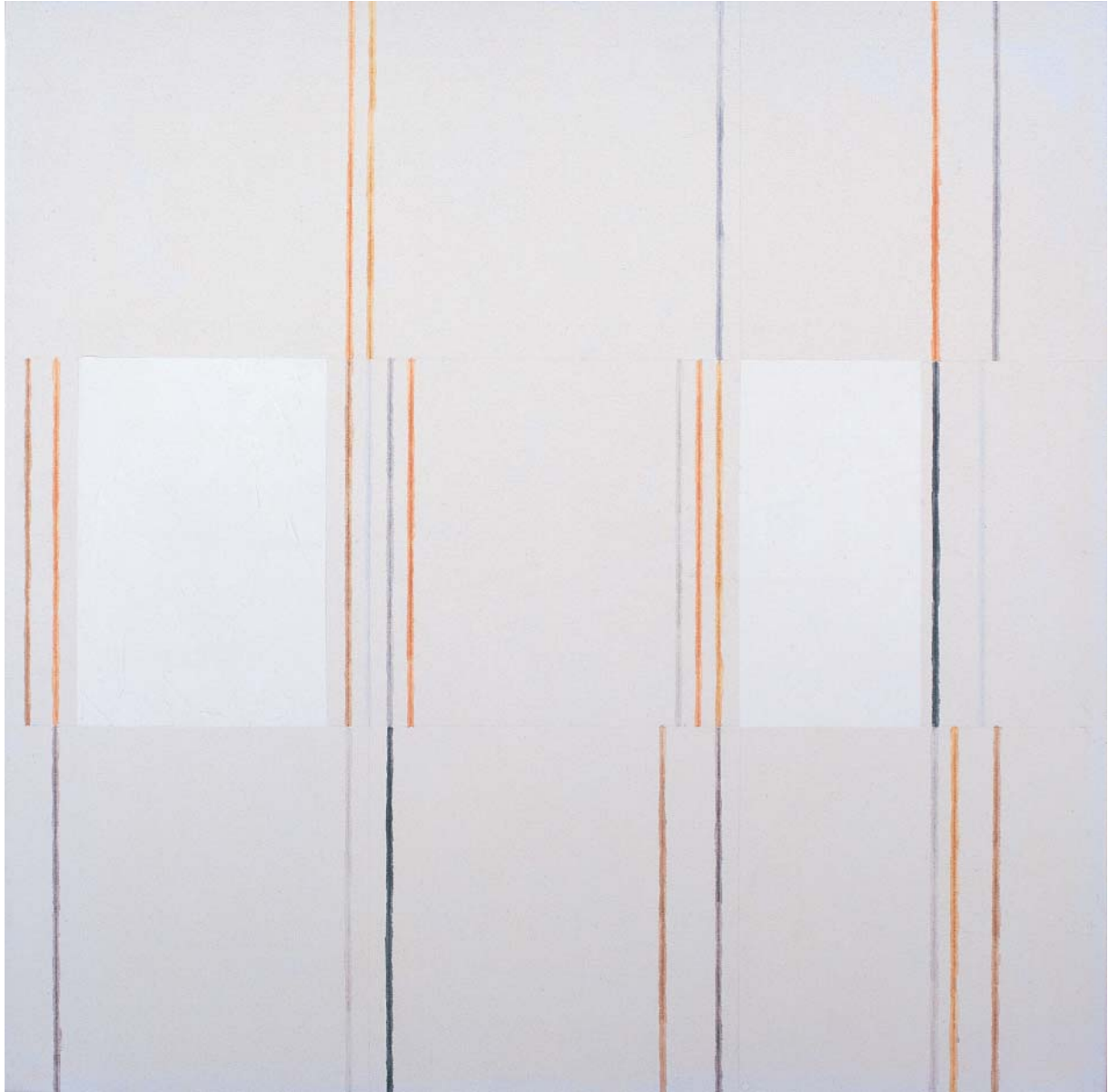


Paternosto en su estudio, 2005 [foto: A. M. González]

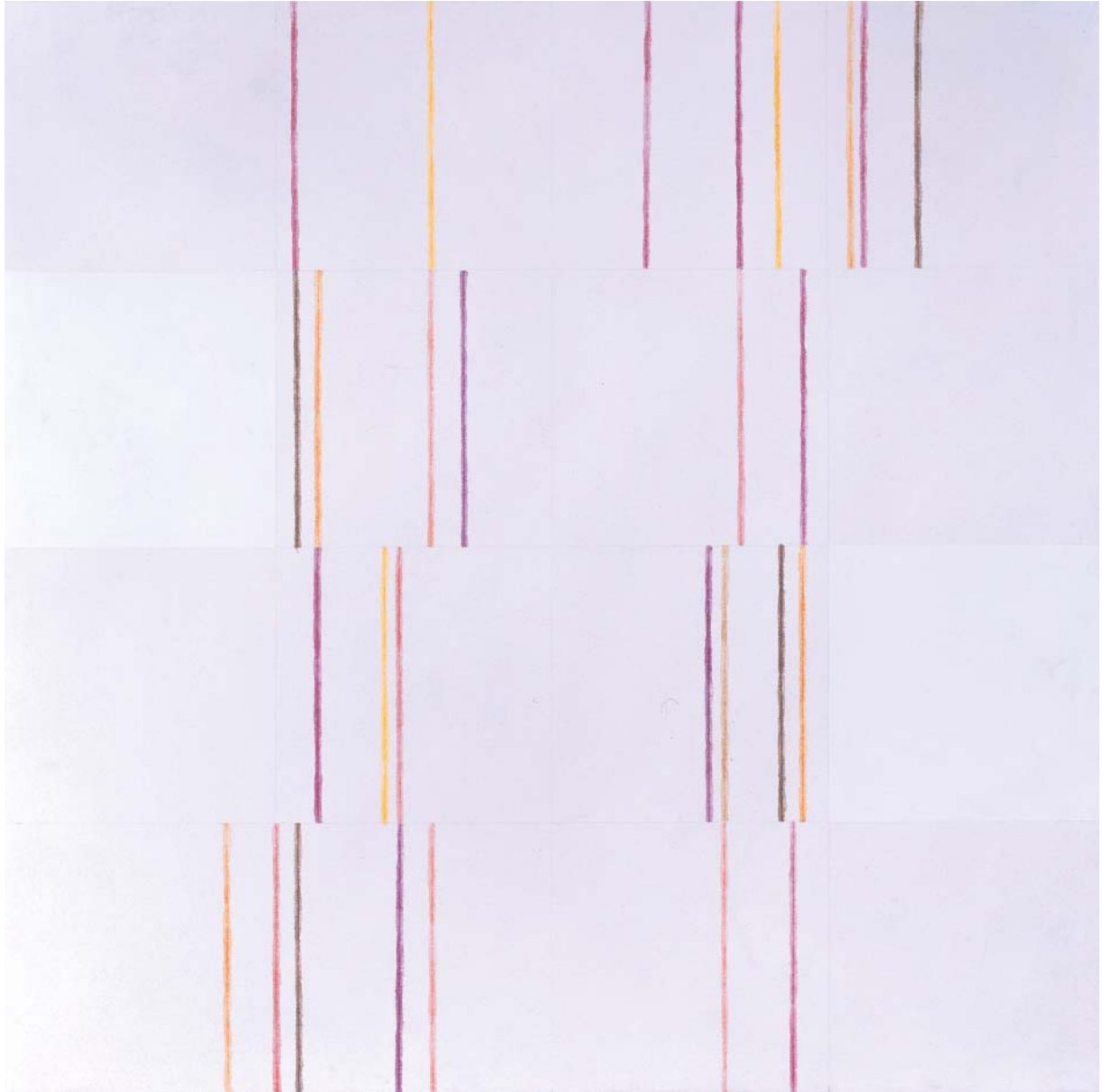
El intento de descifrar los signos de este “lenguaje perdido” le llevará a indagar sobre las posibilidades de su reconstrucción y de su utilización artística. La magia de los lienzos de Paternosto no está tanto en lo que dice o hace, como en lo que sugiere. La estructura de la música constituye para él una opción interesante, pues con estos elementos establece un criterio estético que le permite crear ritmos y establecer sucesiones armónicas¹⁵. Parece, así, intuir las resonancias que se advierten detrás de las mallas y urdimbres de las geometrificaciones de la antigua cultura incaica. Las siente como los sonidos de un lenguaje que desconoce, pero cuya estructura rítmica percibe con toda nitidez. Siente que la clave de su enigma está en las equivalencias musicales. Como artista compenetrado con dicha tradición tiene la intuición de su “sonido

¹⁴ Vid. C. PATERNOSTO, *op. cit.*, p. 140. Agradezco a la profesora Alicia Alonso y al Dpto. de Antropología de América, de la Universidad Complutense, sus inestimables sugerencias sobre el mundo amerindio

¹⁵ El artista debía de estar familiarizado con el lenguaje musical, ya desde su infancia, pues su madre había sido profesora de piano.

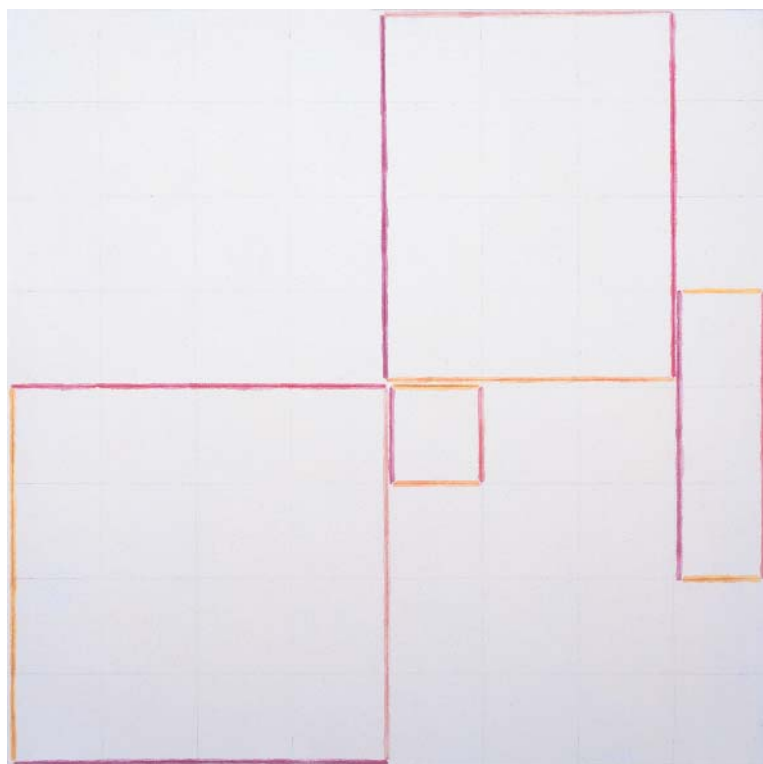
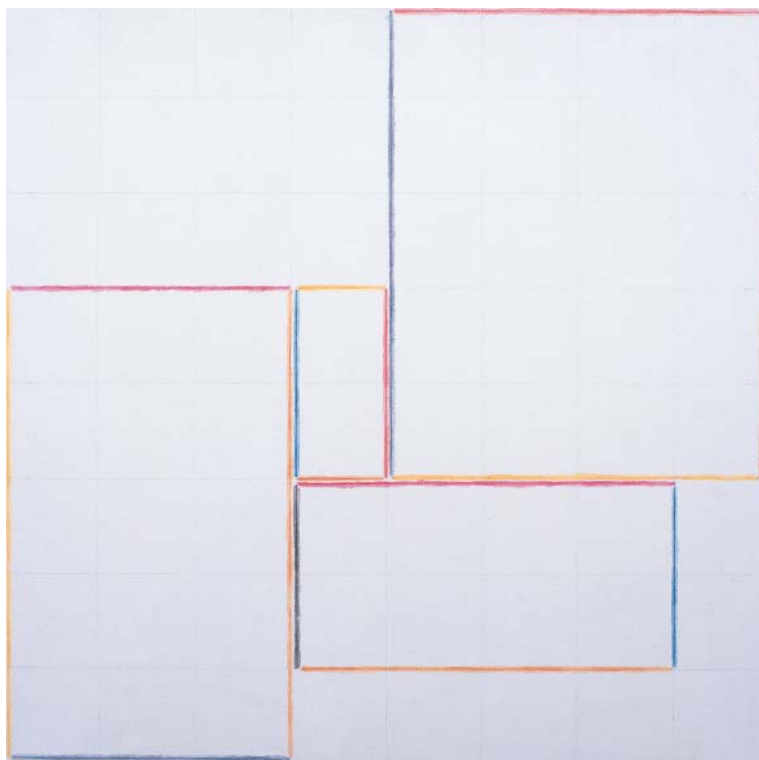


Hilos de agua, Buenos Aires, 1 de enero de 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 1]

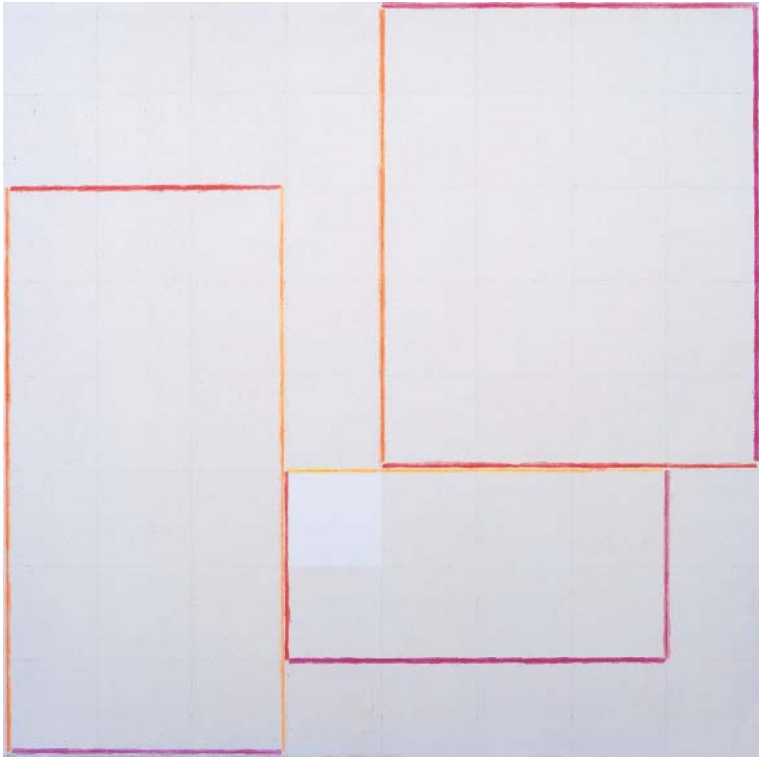


Hilos de agua, ritmos laterales, 1, 2004; 70 x 70 cm [Cat. núm. 2]

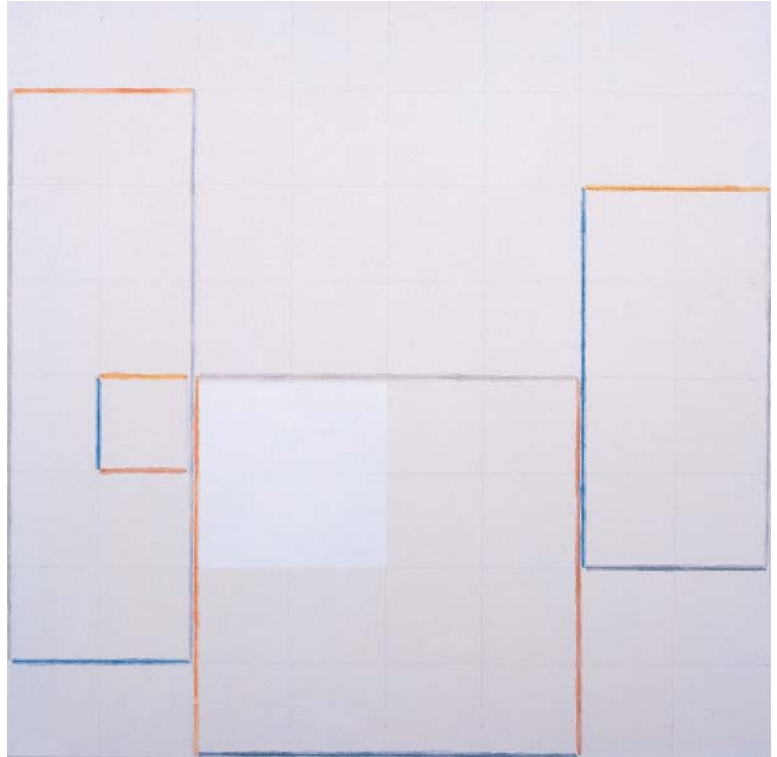
Rectángulos para I, 2005; 60 x 60 cm
[Cat. núm. 3]



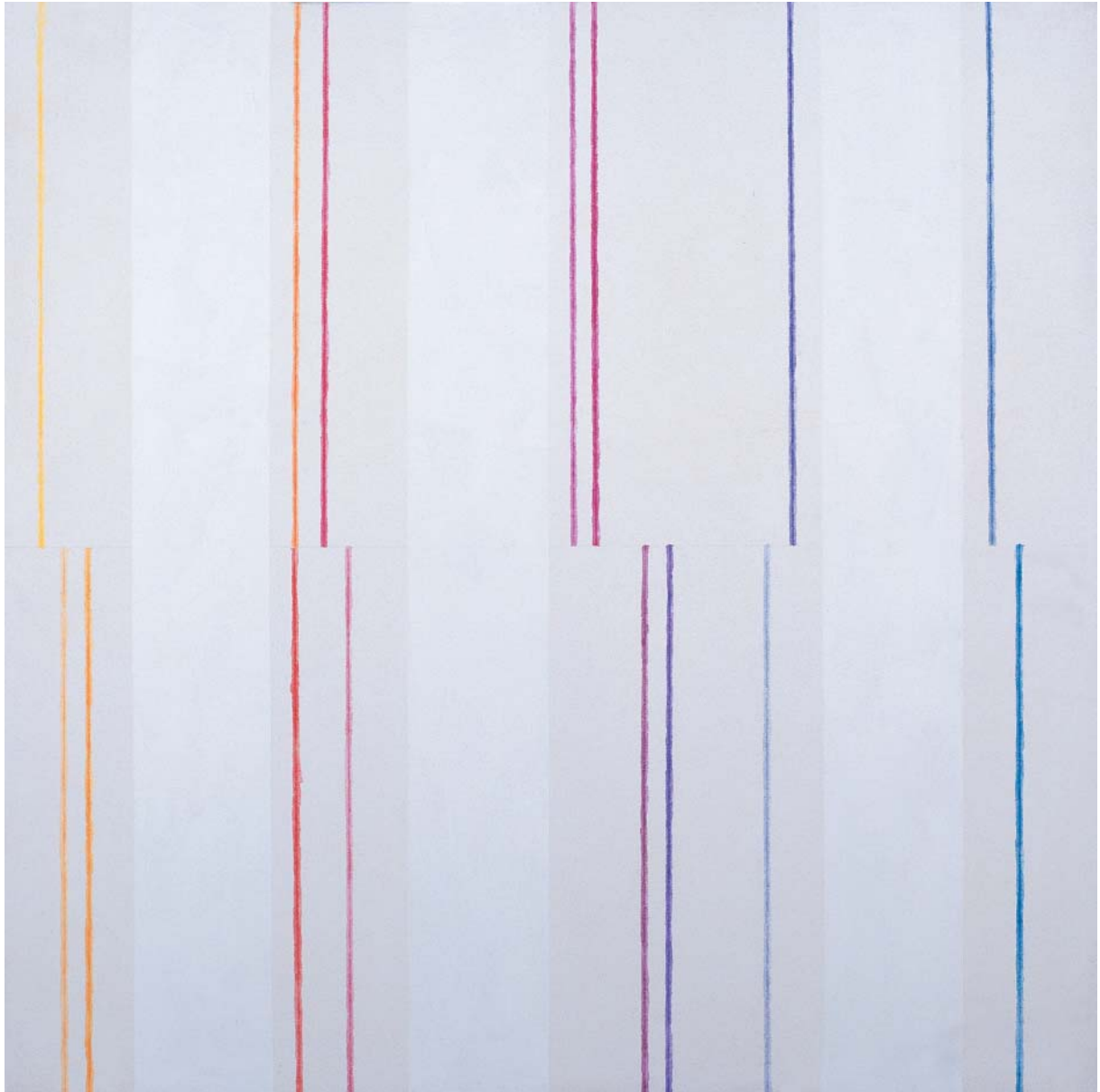
Rectángulos y anamorfosis, 2005; 60 x 60 cm
[Cat. núm. 4]



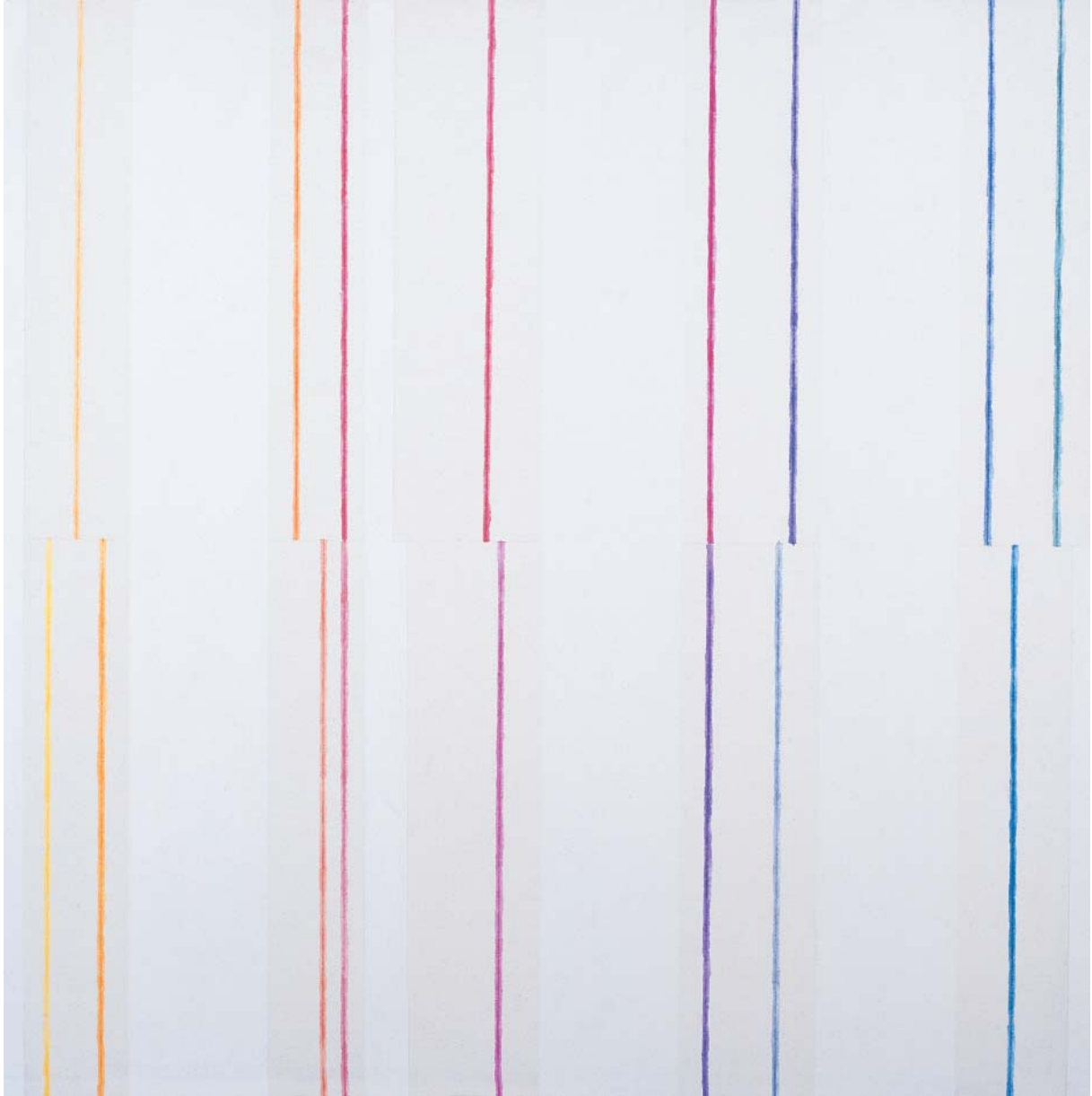
Pequeño cuadrado y rectángulos, 2005; 60 x 60 cm
[Cat. núm. 5]



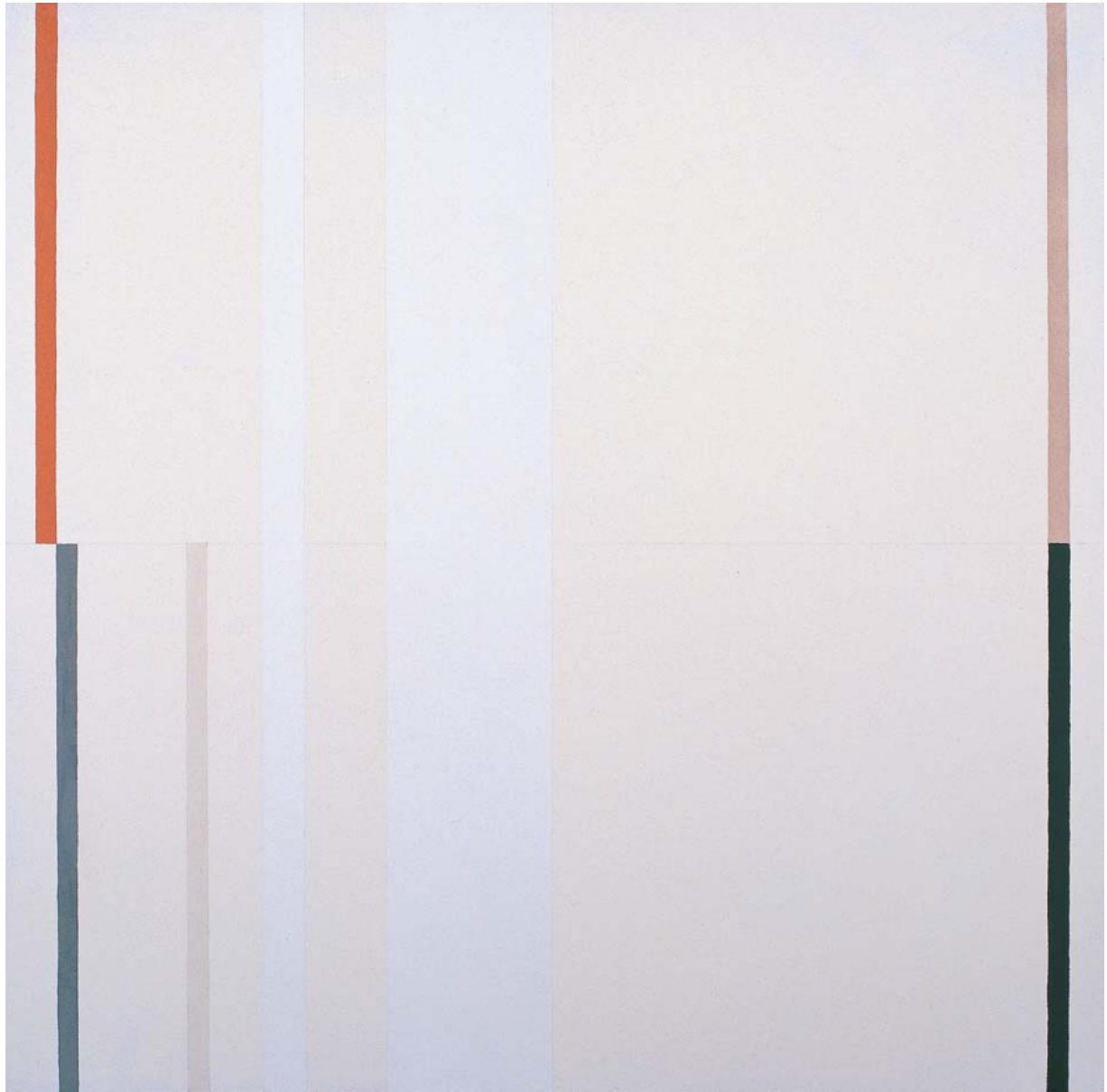
Tres cuadrados aproximados, 2005; 60 x 60 cm.
[Cat. núm. 6]



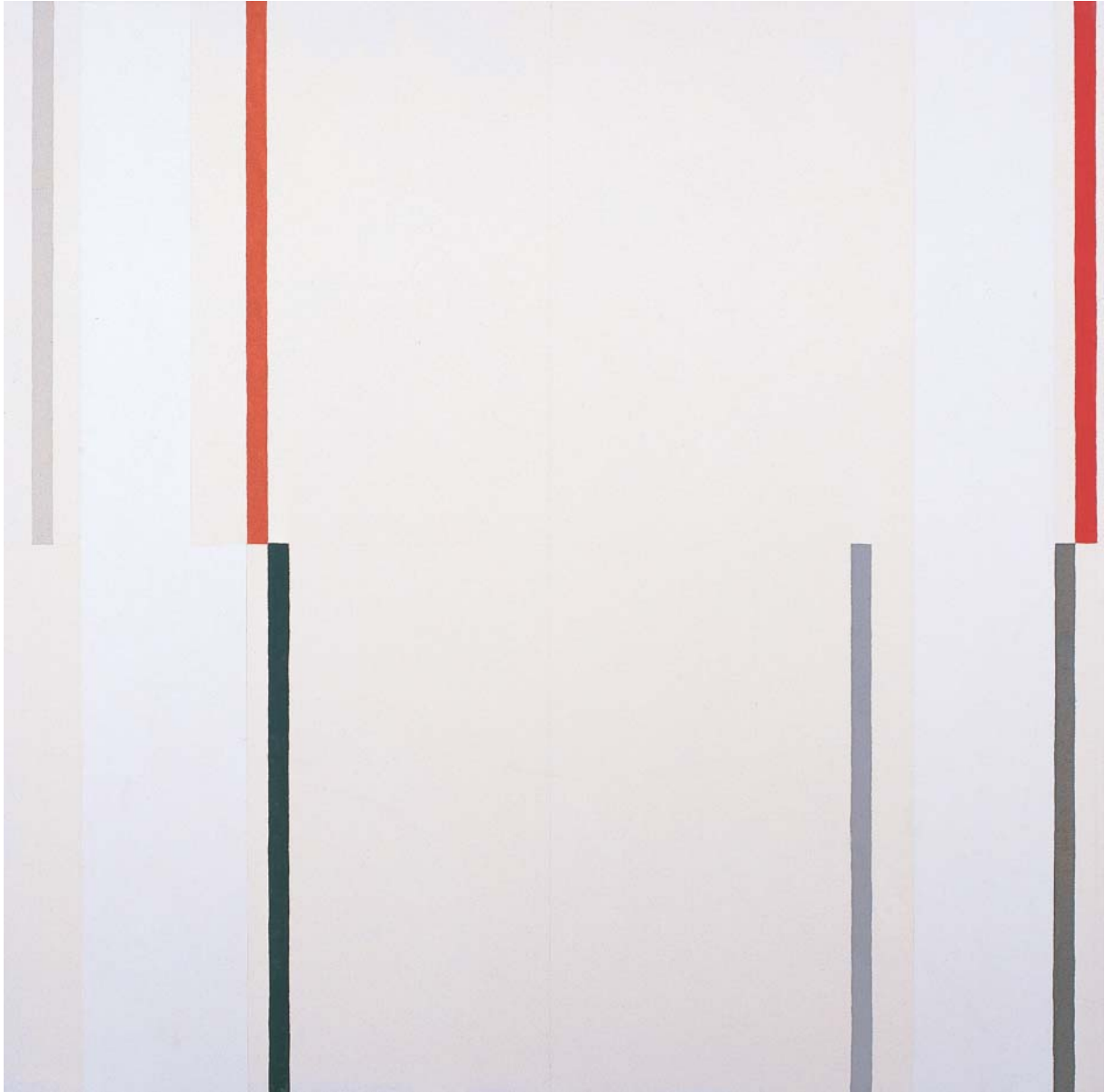
Variación rítmica sobre el espectro (¡Salud, viejo Newton!), 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 7]



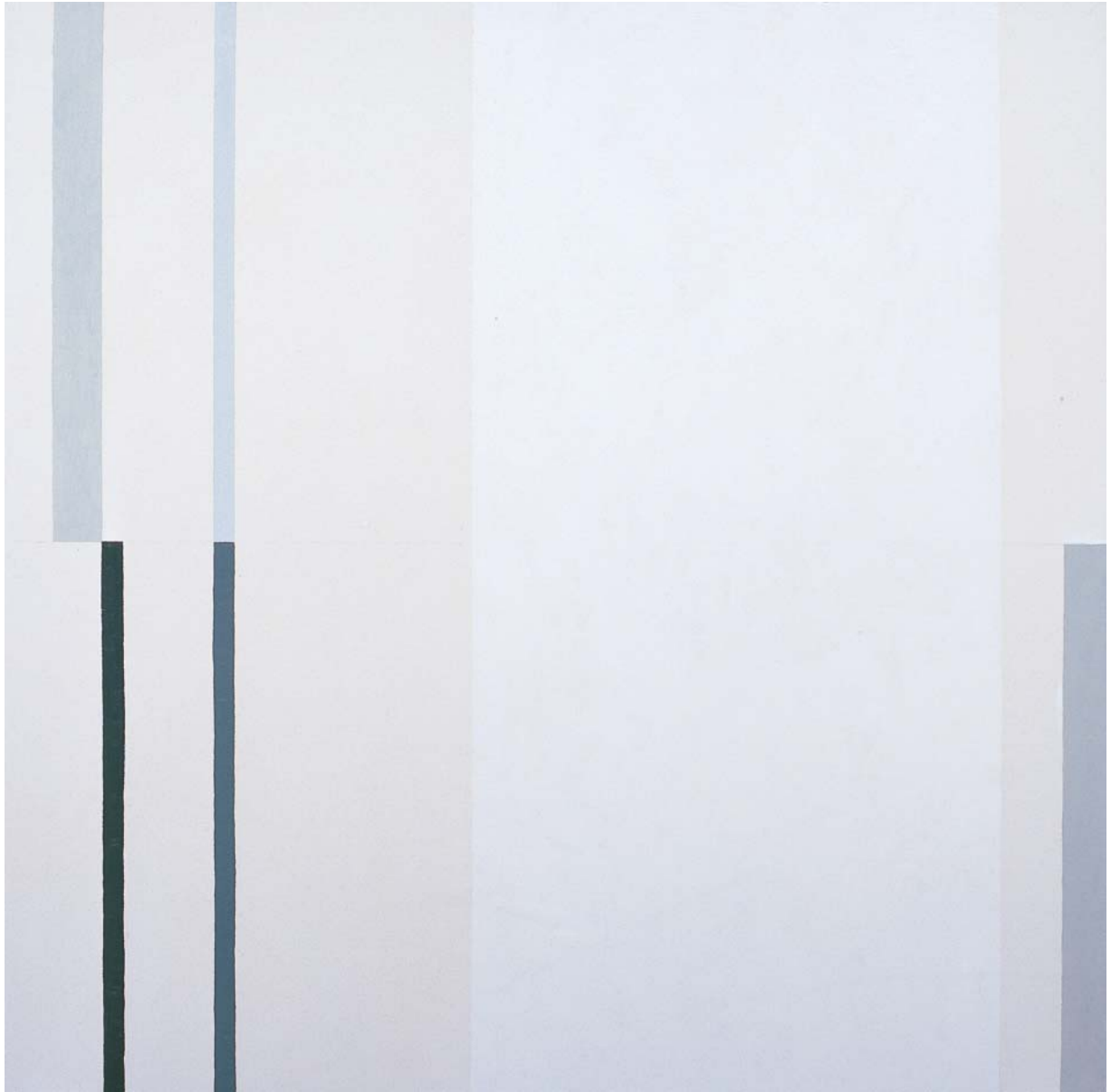
Variación rítmica sobre el espectro II, 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 8]



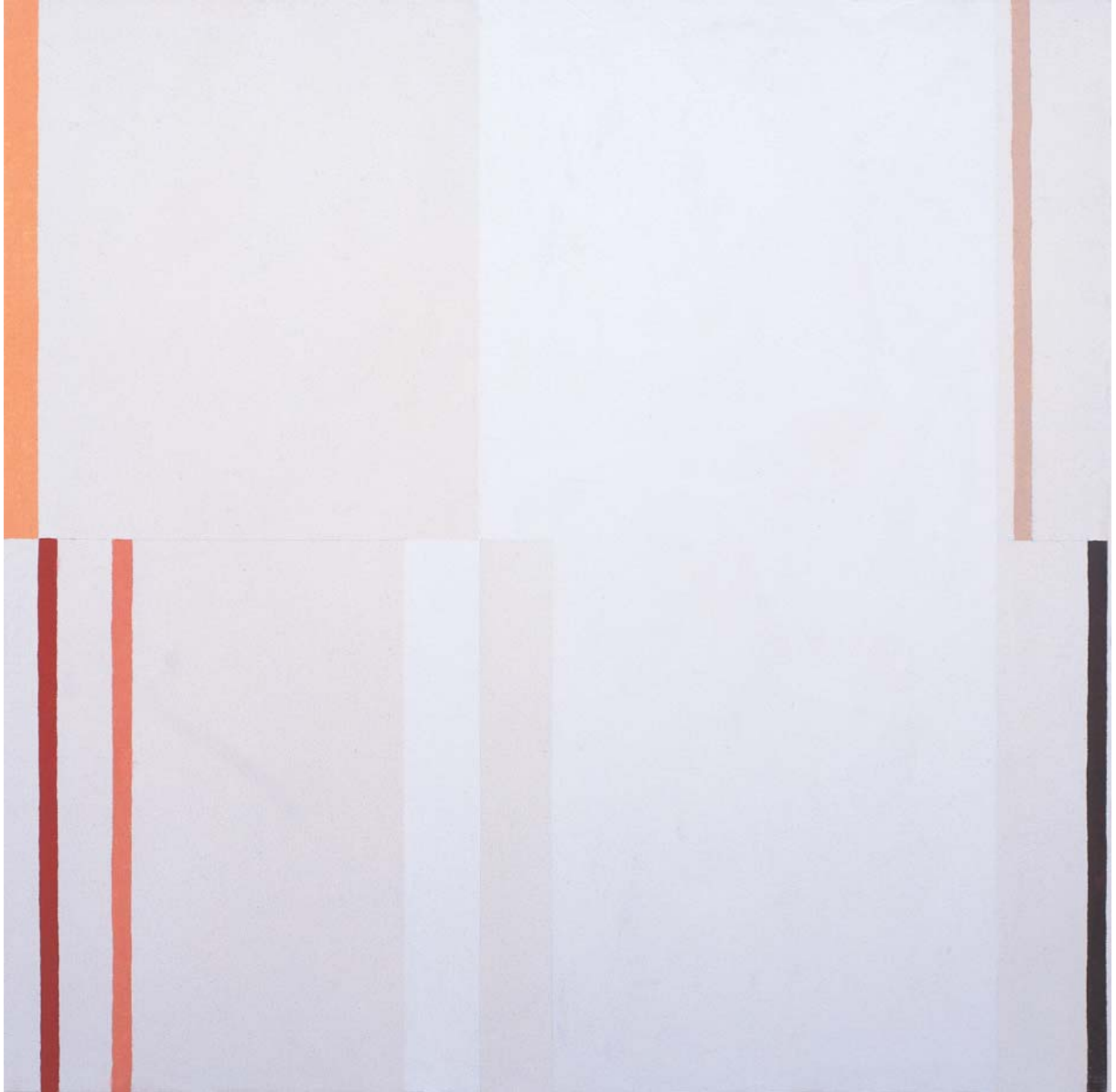
Ritmos verticales, 5, 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 9]



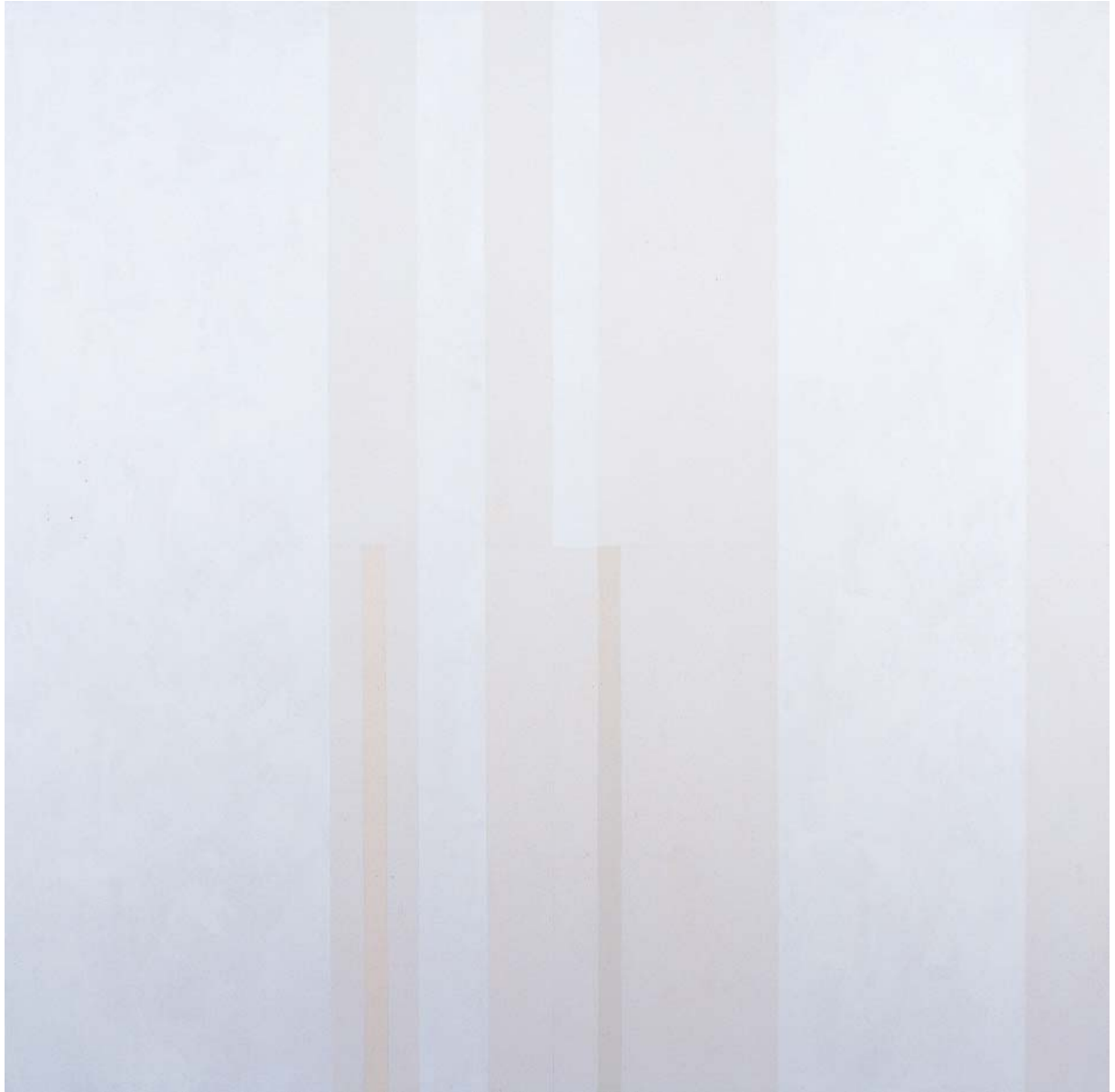
L vertical, 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 10]



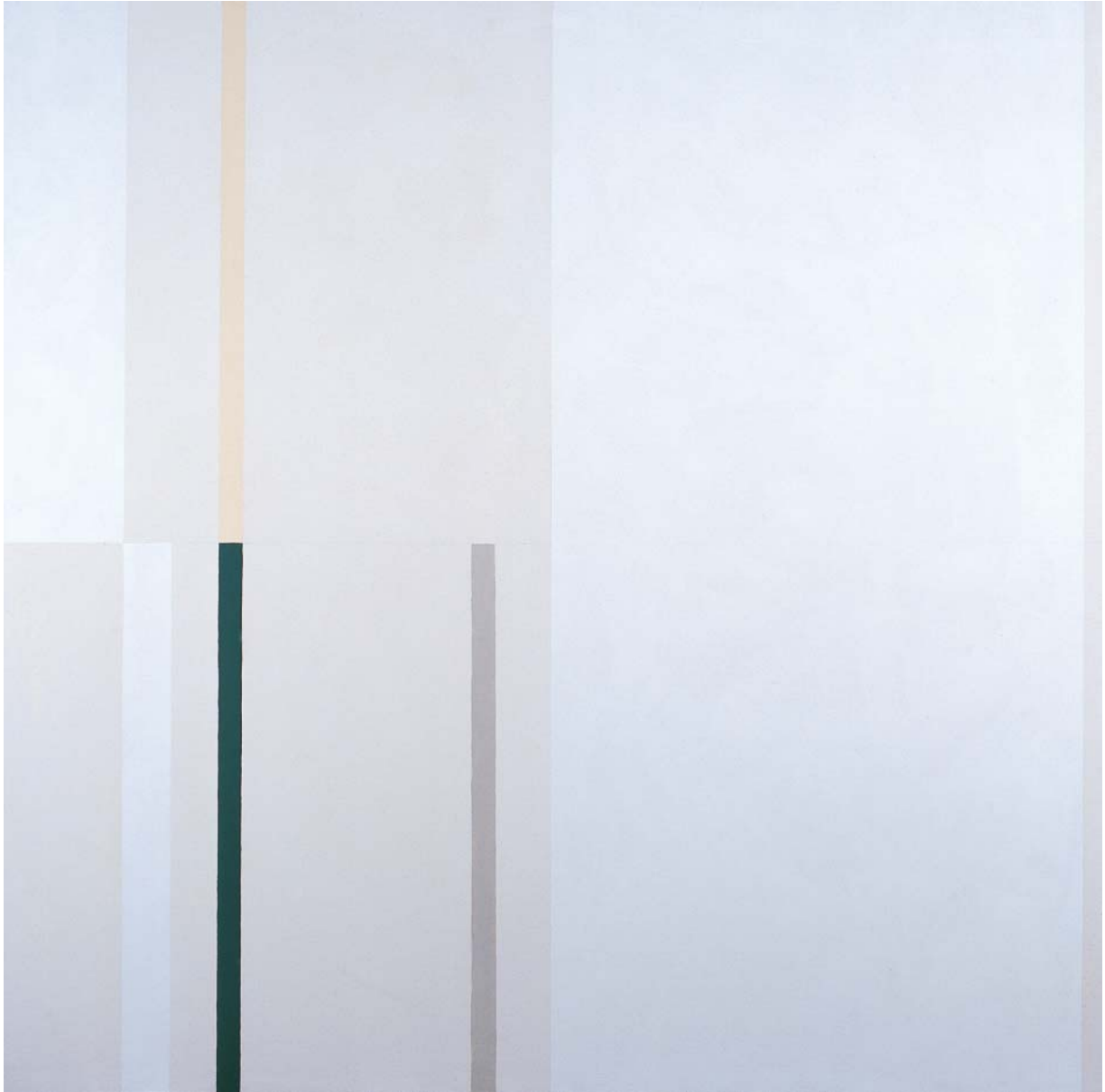
Ritmos verticales: en grises, 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 11]



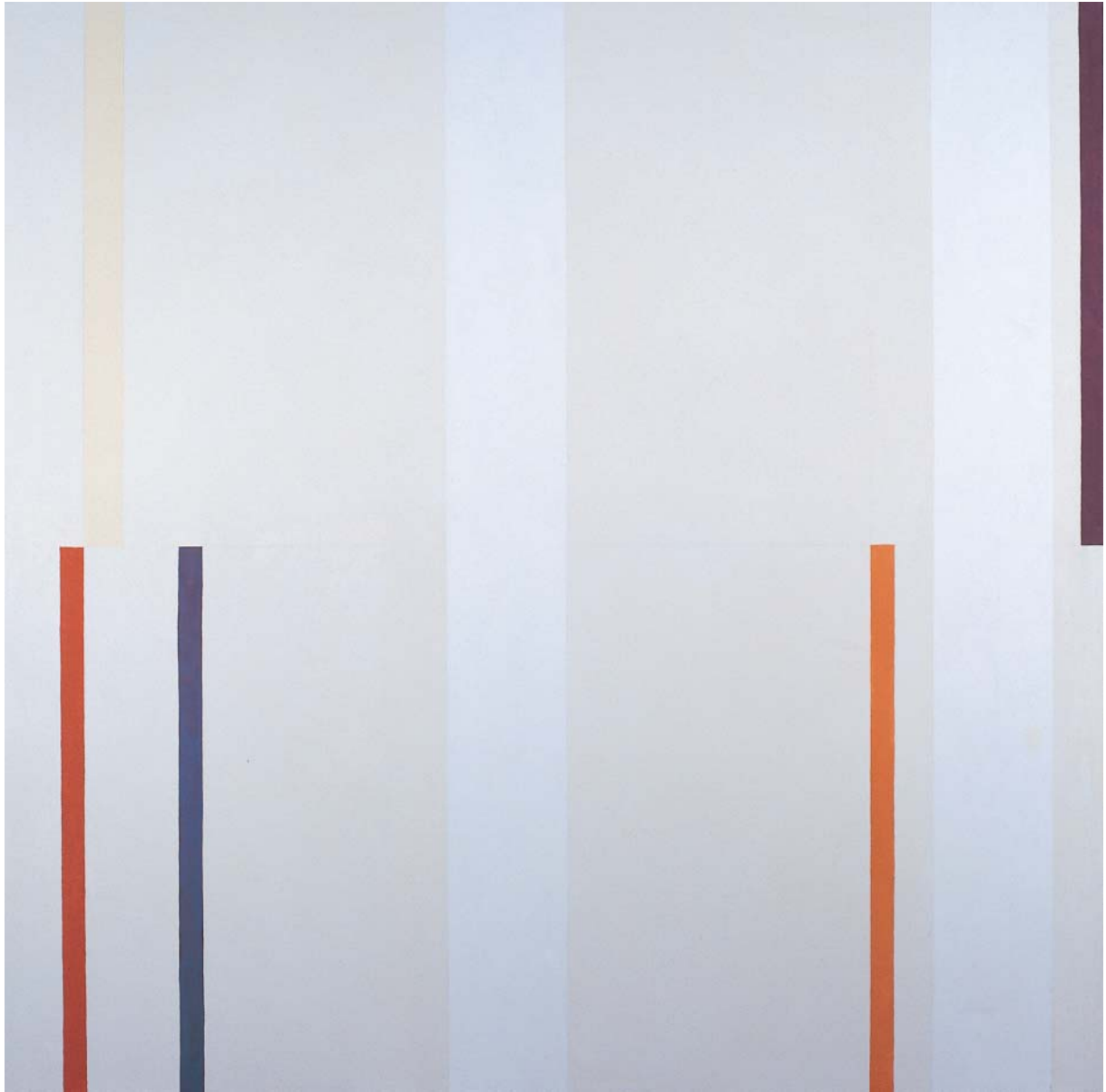
Ritmos verticales y forma blanca, 2005; 60 x 60 cm [Cat. núm. 12]



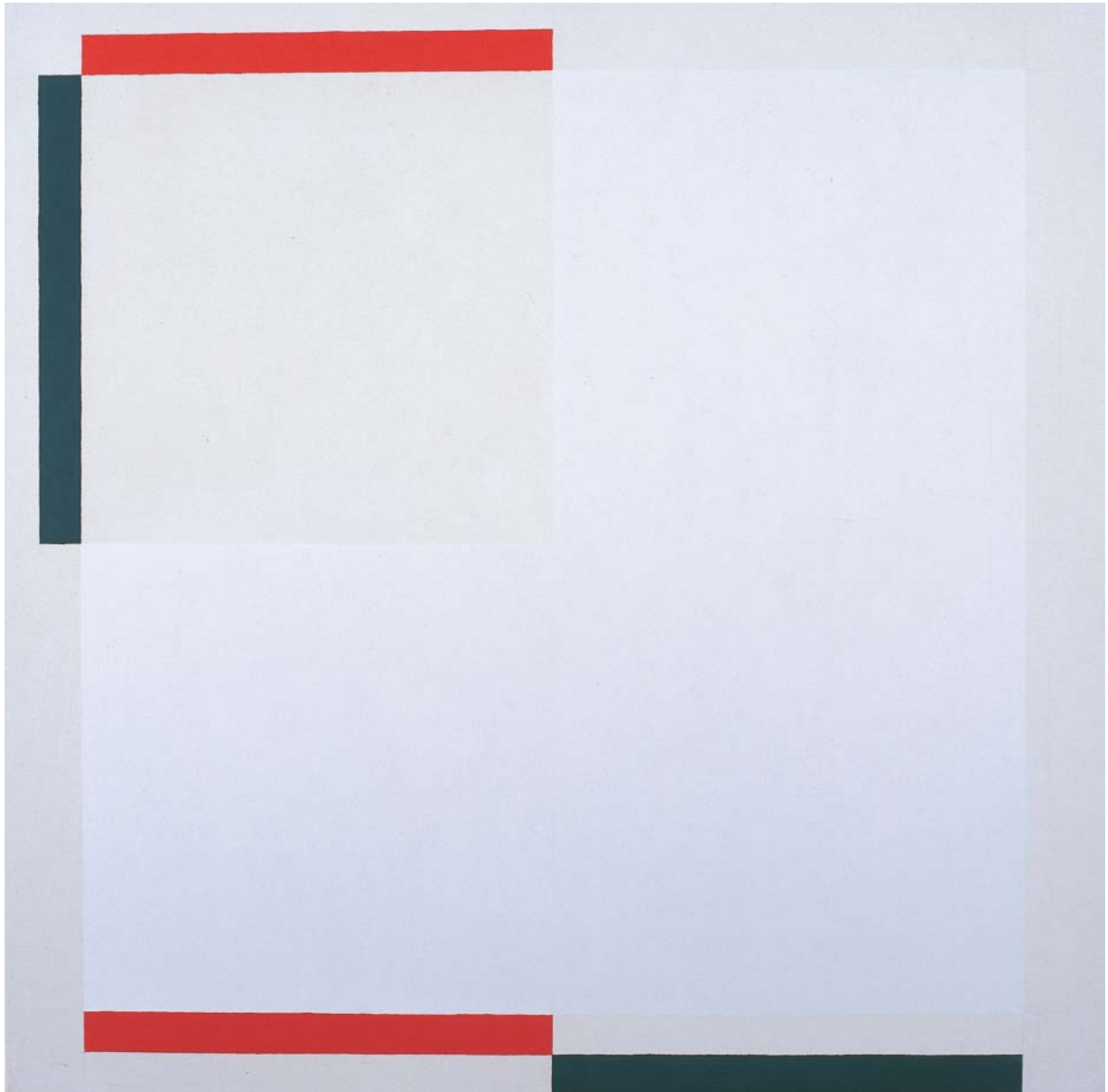
Pausas blancas, 2005; 100 x 100 cm [Cat. núm. 13]



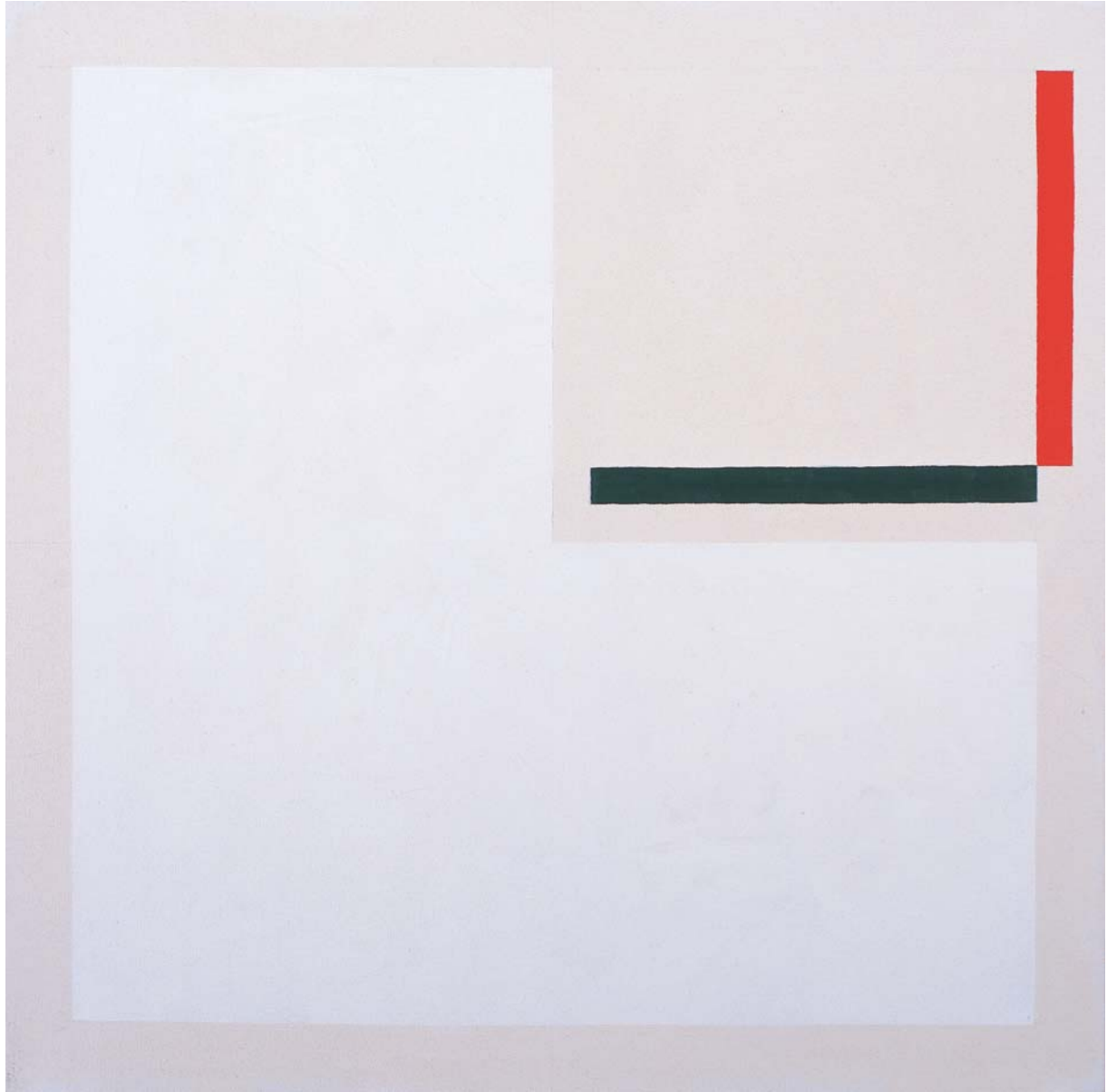
Ritmo vertical, en blanco, 2005; 140 x 140 cm [Cat. núm. 14]



Recordando a BN, 2005; 140 x 140 cm [Cat. núm. 15]



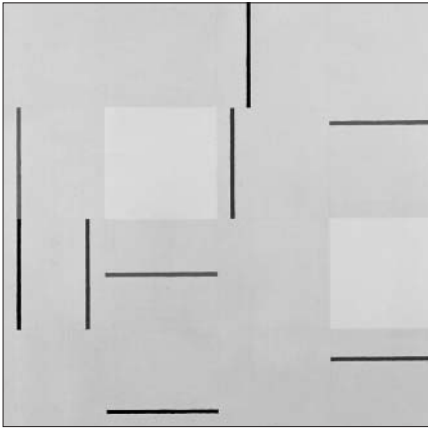
L en espejo, 2005; 80 x 80 cm [Cat. núm. 16]



Marginalidad y desplazamientos, serie L, 6, 2005; 60 x 60 cm [Cat. núm. 17]



Marginalidad y desplazamientos, nueva serie, 17, 2004; 70 x 70 cm [Cat. núm. 18]



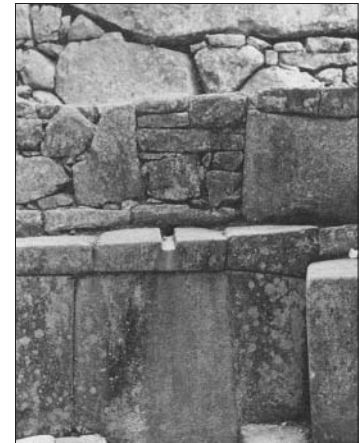
Contrapunto XVII, 2004

interior”, de su vibración íntima. Antes de que el lenguaje discursivo, verbal, pueda hallar sus significados, sabe de su resonancia; de su música. Una música visual que lleva en sí misma el poder de la fascinación y el “encantamiento”. A veces los poetas, como en el caso de Paul Valéry, afirman escuchar en su interior la “melodía”, el ritmo sonoro del poema, antes de que las palabras acudan de forma certera a adecuarse a sus ritmos y sonidos¹⁶.

Las series (**Confluencia, Anabasis, Hilos de agua, Contrapunto y Marginalidad y desplazamientos**) en formato rigurosamente cuadrado, que Paternosto viene realizando, desde 1997, presentan ritmos y cadencias musicales, con sucesiones sincopadas, al modo de la música serial. Sus declaraciones al respecto son muy reveladoras:

Estando en Buenos Aires fui a un concierto del Quinteto CEAMC, dedicado a la música serial -un viejo amor-. Esta experiencia no sólo reavivó mi interés por esa música, sino que también inspiró variaciones en mi trabajo con los ‘Hilos de agua’. Ahora las líneas son espaciadas a manera de ritmos o notas y silencios, mientras que toda esta ‘partitura’ estaba desarrollada dentro de una retícula, conspicuamente trazada con lápiz (un efecto residual de mi ya largo compromiso con los textiles antiguos).

La armonía se elabora y se metamorfosea de una obra a otra. Los elementos verticales se yuxtaponen para crear estructuras contrapuntísticas, que oscilan entre la simetría y la asimetría; entre lo axial y el descentramiento. Tensión hacia el infinito y hacia la circularidad sin fin, que no cede ante los bordes frontales del lienzo, alternándose sucesivamente en los cantos del mismo. Juega con una réplica visual del contrapunto musical, que dispone a través de sus delgadas líneas verticales coloreadas, en consonancia con los siete colores del espectro solar y las siete notas de la escala diatónica¹⁷. Las líneas se estructuran a partir de la “malla” que forman las cuadrículas en las que divide, simétricamente, el cuadrado del lienzo (cuatro verticales y cuatro horizontales). Las líneas coloreadas que forman los “hilos de agua”, trazadas con lápices de acuarela, adquieren ese aspecto tembloroso, tan peculiar, al ser reforzadas con el pincel húmedo. La disposición general semeja una gran partitura, donde las bandas horizontales constituyen la trama melódica de los “sonidos” que avanzan y se cruzan, confrontándose y armonizándose, en las sucesiones verticales. El blanco absoluto del fondo es al espacio visual lo que el silencio es al continuo temporal. Resulta sugerente ver los **Hilos de Agua** a partir de las imágenes que debían de ofrecer en el **Machu-Picchu** el agua deslizándose a través de los pequeños canales escalonados.



Estanques y canales. Machu Picchu

Su capacidad de invención parece no agotar las posibilidades expresivas de su lenguaje reducido (superficies, líneas, colores e intervalos). Sus pinturas constituyen una síntesis de rigor conceptual y de pura intuición. La “cuadratura del círculo” a la que alude Leonardo en su interpretación vitruviana de las proporciones del cuerpo humano -y que ya he señalado al comienzo-, podría entenderse como “circulación del cuadrado”: un cuadrado que gira sobre sí mismo. Estos lienzos, canteados en sus lados visibles, sugieren, en efecto, una circulación de este tipo. En algunos, el artista juega con el fenómeno de la anamorfosis, al pintar rectángulos

¹⁶ P. VALÉRY, *El cementerio marino*. Madrid, 1970, p. 19.

¹⁷ No deja de ser interesante el hecho de que los musicólogos y estudiosos de la música del antiguo Perú señalen la presencia de la escala diatónica (la octava) junto a la habitual escala pentatónica. Algunas *antaras* de Nazca estaban constituidas por catorce tubos cilíndricos.

de distintos tamaños que sitúa en el canto y en la superficie frontal de los mismos. Mediante la observación oblicua las figuras del canto y del frente simulan ser idénticas. Con ello, el artista atrae la atención del espectador desde todos los ángulos, incorporando el espacio de la sala donde se exhiben las obras a la propia organización interna de sus superficies. Éstas irradian y se expanden por las cuatro dimensiones espaciales del lienzo, hasta proyectarse en el ámbito del espectador.



Quipu. Región de los Andes, 1438 – 1530

La circularidad del lienzo no deja de ser una variante, interesante por otra parte, del uso cubista del “punto de vista múltiple”, que otorgaba a los motivos o asuntos del cuadro una plenitud escultórica. El desplazamiento de las líneas o de los elementos pictóricos hace más evidente la presencia física del lienzo o del soporte; esto es, la presencia cautivante y reiterativa del formato cuadrado. Una especie de *mise-en-abîme* del cuadrado, como si se tratara de un juego de espejos planos enfrentados. La estructura fija del tejido -la urdimbre y la trama- permanece visible en todas las variaciones

“sinfónicas” a la que es sometida. El espectador es invitado a acercarse y alejarse a lo largo del recorrido de la exposición, de forma alternativa, como si reprodujera el característico movimiento de la tejedora mientras procede al cruzamiento de los hilos de la urdimbre y de la trama. El arte de Paternosto está abierto a nuevas y constantes líneas de investigación o experimentación.

Su pintura se nos revela, así, como el punto de partida de una nueva dirección, de una nueva trayectoria, en la controvertida y apasionante historia de la abstracción pictórica. Con motivo de su reciente exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, señalé que sus obras, en especial las últimas, constituían una apertura al callejón sin salida de las experiencias límite de la pintura occidental, que van desde Malévich, Mondrian y Albers hasta Rothko, Torres García, Newman y el Minimalismo¹⁸. Todos estos pintores, con Kandinsky como guía espiritual, sentaron, sin duda, las bases del lenguaje de la abstracción que abrió el camino de la pintura hacia una nueva verdad o certidumbre fundamental, que apuntaba hacia la consecución de un absoluto visual¹⁹●

¹⁸ A. M. GONZÁLEZ, “La luminosa ingravidez de César Paternosto”, en *Descubrir el Arte*, 2004 (Febrero), año V, n. 60, p. 103.

¹⁹ J. GOLDING, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid, 2003.



Triptico *Black and Tan Fantasy*, 1974

Catálogo de obras

1. **Hilos de agua, Buenos Aires, 1 de enero de 2005**
2005
Lápices de acuarela, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 9
2. **Hilos de agua, ritmos laterales, 1, 2004**
Lápices de acuarela, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
70 x 70 cm
reproducido en pág. 10
3. **Rectángulos para I, 2005**
Lápices de acuarela y yeso sobre lienzo
60 x 60 cm
reproducido en pág. 11
4. **Rectángulos y anamorfosis, 2005**
Lápices de acuarela y yeso sobre lienzo
60 x 60 cm
reproducido en pág. 11
5. **Pequeño cuadrado y rectángulos, 2005**
Lápices de acuarela, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
60 x 60 cm
reproducido en pág. 12
6. **Tres cuadrados aproximados, 2005**
Lápices de acuarela, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
60 x 60 cm.
reproducido en pág. 12
7. **Variación rítmica sobre el espectro (¡Salud, viejo Newton!), 2005**
Lápices de acuarela, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 13
8. **Variación rítmica sobre el espectro II, 2005**
Lápices de acuarela, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 14
9. **Ritmos verticales, 5, 2005**
Témpera, emulsión acrílica y polvo de mármol sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 15
10. **L vertical, 2005**
Yeso, polvo de mármol y témpera sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 16
11. **Ritmos verticales: en grises, 2005**
Óleo, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 17
12. **Ritmos verticales y forma blanca, 2005**
Óleo, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
60 x 60 cm
reproducido en pág. 18
13. **Pausas blancas, 2005**
Óleo, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
100 x 100 cm
reproducido en pág. 19
14. **Ritmo vertical, en blanco, 2005**
Óleo, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
140 x 140 cm
reproducido en pág. 20
15. **Recordando a BN, 2005**
Óleo, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
140 x 140 cm
reproducido en pág. 21
16. **L en espejo, 2005**
Óleo, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
80 x 80 cm
reproducido en pág. 22
17. **Marginalidad y desplazamientos, serie L, 6, 2005**
Témpera, yeso y polvo de mármol sobre lienzo
60 x 60 cm
reproducido en pág. 23 y detalle en la cubierta
18. **Marginalidad y desplazamientos, nueva serie, 17, 2004**
Emulsión acrílica, polvo de mármol y *acqua óleo* sobre lienzo
70 x 70 cm
reproducido en pág. 24
19. **Cuarteto: contrastes y fugas, 2, 2005,**
Témpera sobre papel plegado
56 x 76 cm
20. **Trío: pares de complementarios, 2005**
Témpera sobre papel plegado
56 x 76 cm
21. **Cuarteto: contrastes y fugas, 3, 2005**
Témpera sobre papel plegado
56 x 76 cm
22. **Trío: dos sectores del espectro, 2005**
Témpera sobre papel plegado
56 x 76 cm
23. **Trío: fugas en armónicos, 2005**
Témpera sobre papel plegado
56 x 76 cm

césarpaternosto

[La Plata, Argentina, 1931]

De 1967 a 2004 vive en Nueva York.

Actualmente reside en Segovia

- 1956 Estudia pintura con el Prof. Jorge R. Mieri
- 1957-60 Cursos de *Visión* con el Profesor Héctor Cartier. Escuela de BB.AA, Universidad Nacional de La Plata
- 1958 Se licencia en Derecho. Universidad Nacional de La Plata
- 1961 Curso de *Estética* con el Profesor Emilio Estiú. Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de La Plata
- 1966 **Primer Premio, III Bienal de Arte Americano**, Córdoba, Argentina. Jurado presidido por Alfred H. Barr Jr.
- 1972 **Viaja a Europa**. Visita Francia, Alemania e Italia
Beca de pintura de la Guggenheim Memorial Foundation
- 1974 Viaja a París, Madrid y Londres
- 1977 Viaja por el norte de Argentina, Bolivia y Perú
Comienza a estudiar la escultura monumental de los incas
- 1978 Ricardo Martín-Crosa publica “**Las formas del silencio**” (Revista *Confirmado*, Buenos Aires) una crítica a su exposición en la Galería Artemúltiple
- 1979 Retorna al Perú. Fotografía sitios arqueológicos en las áreas de Cuzco, Ollantaytambo y Nazca
- 1980 Continúa la investigación en Lima. Fotografía las ruinas de las civilizaciones de la Costa Norte
- 1981 Designado *Visiting Scholar* en la New York University
En el catálogo *Cesar Paternosto: Paintings 1969-1980* (N. York: Center for Interamerican Relations), se publican los ensayos “The Abstraction of Memory” de Lucy R. Lippard y “The painting of César Paternosto” de Ricardo Martín-Crosa
- 1982 **Programa cultural** dedicado a la obra de César Paternosto; 30 m. Fuji Television Channel, Tokio
- 1983 Aparece el libro de Lucy R. Lippard, *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory* (New York: Pantheon Books), en el que se analiza su obra
- 1986 Viaja a México. Fotografía los sitios arqueológicos de Oaxaca y Yucatán
Profesor Adjunto de Historia del Arte en Cooper Union, Nueva York
- 1987-90 Instructor adjunto en SUNY College en Old Westbury, Long Island, Nueva York
- 1988 Retorna al Perú. Fotografía las nuevas excavaciones en el área de Cuzco y Ollantaytambo
- 1989 Se publica su libro *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*; prólogo de Nicolás Sánchez Albornoz (Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1989)
- 1990 Beca de la Pollock - Krasner Foundation
- 1991 Dicta el Curso *Pre-Columbian Art: the Other Esthetics* en Parsons School of Design, Nueva York
Conferencia: *Re-Imagining Torres-García's Vision* ponencia en el simposio “Inverted Map: The School of the South”. The University of Texas at Austin, Texas
Beca de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation
Beca: *Artista en residencia*. Study and Conference Center en Bellagio, Italia (The Rockefeller Foundation)
- 1992 **TV film: Schone Kunsten, Ver Meg Buenos Aires, BRTN**, 60 m. Dirigido por Jef Cornelis, realizado con motivo de la exposición *América, Novia del Sol*, en el Museo Real de Bellas Artes, Amberes, y que es televisado por TV Nacional Belga. Documenta una conversación entre Víctor Grippo y César Paternosto
Conferencia: *Joaquín Torres-García and the Hemispheric Sources of Abstraction*, ponencia en el simposio “Crosscurrents of Modernism - Four Latin American Pioneers”. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
- 1993 Aparece el libro de Barbara Braun *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art* (New York: Harry N. Abrams, Inc.), en el que se estudia su obra
- 1996 Se publica la versión inglesa de *Piedra abstracta*, titulada *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art*, con traducción de Esther Allen. (University of Texas Press, Austin)
- 1998 Organiza la exhibición *North and South Connected: An Abstraction of the Americas* en la galería Cecilia de Torres Ltd. de Nueva York; escribe el ensayo
Conferencia: *Abstraction as Meaning*, en el Kunstmuseum de Berna
- 2000 Beca: *Artista en residencia*, Fundación Valparaíso, Mojácar, Almería
- 2001 Comisario de *Abstraction: The Amerindian Paradigm*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas; viaja al IVAM Centre Julio González, Valencia. Escribe el ensayo principal y compila el catálogo
- 2003 Beca: *Artista en residencia*, Study and Conference Center en Bellagio, Italia (The Rockefeller Foundation)
- 2004 En el catálogo *César Paternosto*, se publica el ensayo del comisario, Tomás Llorens, “Menos es más, si es más”, y el texto de Francisco Calvo Serraller, “El canto de la luz” (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia) ●

exposiciones individuales

- 1962 Galería Rubbers, Buenos Aires
- 1964 Galería Lirrolay, Buenos Aires
- 1965 Centro por la Libertad de la Cultura, Buenos Aires
- 1966 Galería Bonino, Buenos Aires
- 1968 AM Sachs Gallery, Nueva York
- 1970 AM Sachs Gallery, Nueva York
- 1971 Galería Carmen Waugh, Buenos Aires
- 1972 Galerie Denise René-Hans Mayer, Düsseldorf
- 1973 Galerie Denise René, Nueva York
- 1974 Galerie Denise René, París



[Foto: I. González Chao]

- 1976 Galerie Denise René, Nueva York
- 1977 Galería Artemúltiple, Buenos Aires
- 1978 Galería Artemúltiple, Buenos Aires
- 1979 Galería Sandiego, Bogotá
- 1981 *Paintings: 1969-1980*. Center for Interamerican Relations (hoy Americas Society), Nueva York
- 1982 Fuji Television Gallery. Tokyo
- 1984 Mary-Anne Martin Fine Arts, Nueva York
Galería del Retiro, Buenos Aires
- 1986 *Obras en Papel, 1961-1986*. Foro de Arte Contemporáneo, México D.F.; Museo Rayo, Roldanillo, Colombia
- 1987 *Retrospectiva*. Fundación San Telmo, Buenos Aires; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata
- 1989 Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires
- 1993 Galería Durban/César Segnini, Caracas
Abstraction as Meaning, Exit Art, The First World Gallery, Nueva York
- 1995 Galería Cecilia de Torres Ltd., Nueva York

- 1997 Galería Rubbers, Buenos Aires
- 1999 Galería Rubbers, Buenos Aires
- 2001 *White/Red, ocho pinturas, 1969-1999*. Art in General, Nueva York
Obra reciente. Cecilia de Torres Ltd, Nueva York
La visión oblicua: Exposición en Carmen Waugh, Buenos Aires 1971/2001. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. [Reconstrucción de la exposición de 1971]
- 2002 *Obra reciente*, Galería La Ruche, Buenos Aires
Dis solving: Threads of Water and Light, con Cecilia Vicuña. The Drawing Center, Nueva York
Into Union: Cecilia Vicuña & César Paternosto. Latin collector, Nueva York
- 2003 *Obra en papel*. Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York
- 2004 *Exposición antológica*; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
Marginalidades, desplazamientos, hilos de agua, contrapuntos. Galería La Ruche, Buenos Aires;
- 2005 *Marginalidades, desplazamientos, hilos de agua, contrapuntos*. Dan Galería, São Paulo
- 2006 *Marginalidades, desplazamientos y ritmos*. Galería Guillermo de Osma, Madrid

principales exposiciones colectivas

- 1961 *Arte Nuevo*. Buenos Aires
- 1965 *Latin American Art Since Independence*. Yale University Gallery, Nueva Haven, Connecticut
- 1966 Premio Nacional. Instituto Di Tella, Buenos Aires
III Bial de Arte Americano. Córdoba, Argentina
- 1967 *The 1960's: Painting and Sculpture from the Museum Collection*. Museum of Modern Art, Nueva York
- 1968 *Beyond Geometry*. Center for Interamerican Relations, Nueva York
- 1970 II Bial Coltejer. Medellín, Colombia
Twelve Artists from Latin America. John and Mable Ringling Museum, Sarasota, Florida
- 1971 I Bial Americana de Artes Gráficas. Cali, Colombia
- 1973 *Tropic of Cancer/Tropic of Capricorn*. Art Gallery of the University of Massachusetts, Amherst, Mass
Program-Accident-System. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Alemania
- 1974 *Cruz-Diez, Le Parc, Paternosto, Simón, Soto, Tomasello*. Galería Aeel, Madrid
- 1975 7ème Festival International de la Peinture. Cagnes-sur-Mer
- 1976 *Mono+Bichromie*. Galerie Denise René, París
Artistas de la galería. Gimpel & Hanover Gallery, Zurich
- 1977 *Arte Actual de Iberoamérica*. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid
Lines of Vision: Recent Latin American Drawings. Center for Interamerican Relations, (Americas Society), Nueva York

- 1981 *Evolution de l'Art Abstrait Constructif, 1920-1980*. Galerie Denise René, París
- 1984 I Bienal. La Habana, Cuba
- 1987 *Latin American Artists in Nueva York Since 1970*. Archer M.Huntington Gallery (hoy Jack S. Blanton Museum) University of Texas, Austin
Fifty Years of Collecting - An Anniversary Selection-Paintings since World War II. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
- 1988 *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. The Bronx Museum of the Arts, Nueva York
- 1989 III Bienal. La Habana, Cuba
- 1990 *The Decade Show*. Studio Museum en Harlem, Nueva York
- 1991 *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García y su legado*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; University of Texas, Austin; Museo Tamayo, Ciudad de México y Museo del Bronx, Nueva York
- 1992 *América, Novia del Sol*. Museo Real de Bellas Artes, Amberes
Latin American Artists of the Twentieth Century. Expo'92 de Sevilla; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París; Museum Ludwig, Colonia y MoMA. Museum of Modern Art, Nueva York
- 1995 Premio MARCO. Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 1996 *Argentinien: Ursprünge und Erbe*. Viaja a los Museos de Giessen, Erfurt, Dresden y Berlin-Dahlen en Alemania
Premio MARCO. Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey
- 1997 Bienal Mercosul. Porto Alegre, Brasil
- 1998-99 *Next to Nothing-Minimalist Works from the Albright-Knox Art*. Anderson Gallery, Buffalo, Nueva York
- 1999 *Art construit, art cinétique d'Amérique Latine*. Galerie Denise René, París
Argentina Siglo XX. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires
Peintures et Sculptures d'Amérique Latine. Colección del Museo de Bellas Artes de Caracas.
Festival de Biarritz, Francia
- 2000 *The End: An Independent Vision of Contemporary Culture, 1982-2000*. Exit Art: The First World Gallery, Nueva York
Square Roots. Cecilia de Torres Ltd., Nueva York
- 2001 *Abstraction: The Amerindian Paradigm*. Palais des Beaux-Arts, Bruselas; IVAM Centre Julio González, Valencia
Modernism in Montevideo and Buenos Aires, 1930s-1960s. Cecilia de Torres Ltd., Nueva York
- 2002 *Modernism in Montevideo, Nueva York & Buenos Aires: 1930's-1970's*. Sicardi Gallery, Houston, Texas
- 2003 *Geometría Sensível - 25 Years later*. Cecilia de Torres, Ltd., Nueva York

colecciones

The Museum of Modern Art, Nueva York
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
Albright-Knox Gallery, Buffalo, Nueva York
Jack S.Blanton Museum, University of Texas, Austin
MAC, Miami Art Central, Miami
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina
Cancillería Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires
Etzold Collection, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Alemania
Kunstmuseum Bern, Suiza
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Colección Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
Instituto Cervantes, Alcalá de Henares
Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso, Universidad de Valladolid
Denise René, París
Kasahara Collection, Osaka, Japón
Museo de Bellas Artes, Caracas
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas
Museo de Arte Moderno Fundación Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas
Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba



El artista en su estudio. Segovia, 2005. [Foto: I. González Chao]

Indice

Antonio Manuel GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

César Paternosto:

De las formas del silencio a una resonancia musical

3

Ilustraciones

9

Catálogo de obras

29

Biografía

30



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. + 91 435 59 36 • gdeosma@ciberia.es