



INSURRECTO
JORGE PEREIRA

INSURRECTO

JORGE PEREIRA: COLECTIVO, SOCIAL, INDIVIDUAL, HISTÓRICO, FUTURO

Insurrecto / Pablo Matias de Sousa
contribuciones de María José Herrera ; Philippe Cyroulnik ;
dirigido por Pablo Matías de Sousa ; Ángeles Ascúa. - 1a edición bilingue -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Insurrecto
Pablo Matías de Sousa, 2016.
220 p. ; 21 x 17 cm.

AdS Editor
ISBN 978-987-42-1941-1

1. Arte Argentino. 2. Arte. 3. Pintura. I. Sousa, Pablo Matías de II. Herrera,
María José, colab. III. Cyroulnik, Philippe, colab. IV. Sousa, Pablo Matías de,
dir. V. Ascúa, Ángeles, dir.
CDD 709

Impreso en la Ciudad de Buenos Aires
Septiembre, 2016.

Agradecimientos

Jorge Berneman, Juan José Pagani, Laura López, Hugo Kantis, Rubén Ascúa,
Liliana Tudela, Aldo de Sousa, Jorge Braidá, Inés Antonini y Esmeralda Rapetti.

Editado por / Edited by

AdS Editor

Dirección / Direction

Ángeles Ascúa

Pablo de Sousa

Edición / Editing

Pablo de Sousa

Textos / Texts

Ángeles Ascúa

Philippe Cyroulnik

María José Herrera

Diseño / Design

Pablo de Sousa

Fotografía / Photography

Agustín Belussi

Sofía Lorenti

Ignacio Rubiales



Jorge Pereira, *Autorretrato*,
fotomontaje, 27,5 x 39,5 cm. 1964.

INSURRECTO

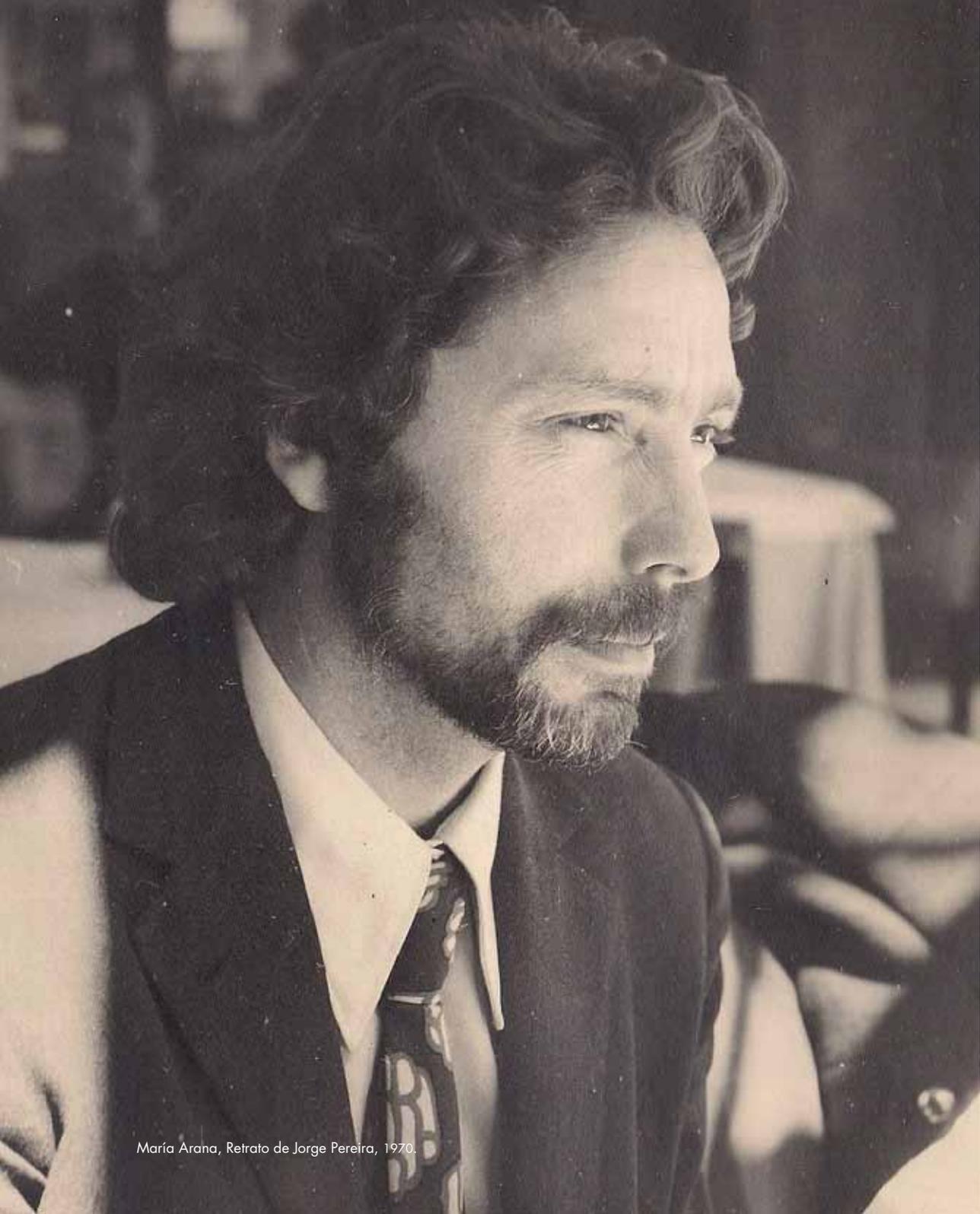
Un día, en la casa de Jorge Pereira, Pablo encontró en un cajón los fotogramas que dieron inicio a la posibilidad de gestar el presente libro. Reconstruir todas las historias que los hicieron posible, fue el motor que movilizó nuestro proyecto. En ellos encontramos su labor docente, su trabajo como diseñador, pero sobretodo un artista inmenso capaz de generar experiencias tan lúcidas como arriesgadas en relación a su propio imaginario. Me conmueve pensar que estas experiencias fotográficas fueron en principio una herramienta de transferencia educativa, y elijo ese término porque es el que se utiliza para hablar de un material que se le enseña al otro (en el sentido de mostrar) entero y abierto para que lo aprehenda y lo transforme como pueda. Con ese criterio —y esa convicción— realizamos esta publicación a partir de la admiración hacia nuestro maestro.

La casa de Jorge es un lugar impresionante, un templo moderno y habitado. Está atravesada por muchas ventanas, como si fuera un gran invernadero, de la chimenea se escucha el canto de un pájaro y los desniveles me obligan a estar muy atenta. De frondosa vegetación, las paredes, los sillones, las escaleras están cubiertas de libros y de obras. El taller está en un lugar extraño, donde no se sabe bien a que nivel estamos de la tierra porque se ve el césped a la altura de la vista, sensación que se amplifica con sus pinturas monumentales y todos sus colores que iluminan los libros y revistas, un tesoro con el otro. Los gatos, que circulan como la música, nos muestran el lugar donde de repente uno se puede encontrar con un número de la épica NUEVA VISIÓN o una pieza original de Joseph Albers o una carta de Walter Gropius eximia en su diseño y con una firma *a puño* grande y segura y nos emocionamos – ¿cómo si no?!

Cuando vi su *obra* por primera vez enseguida entendí que demandaban un libro, un lugar donde queden registrados todas esas aventuras. Y también un fuerte deseo de que todos los seres humanos conozcan su obra. Obra entendida como construcción, a su modo *integral*.

La tarea fue ardua, quisimos mostrar toda su pluralidad a su manera: simultánea, total, anacrónica, entrelazada, anárquica y polifónica. Por eso, en este espacio insurrecto conviven tanto los planes de estudio, su obra gráfica, bocetos, piezas de diseño, registros. Recuperamos su voz a través de sus textos y entrevistas, con el mayor desprejuicio que pudimos encontrar. Este libro es un poco caótico como él, pero también revalsa de ideas poderosas y muy precisas.

Historias como la Jorge Pereira forman el espíritu de AdS EDITOR desde donde la galería ALDO DE SOUSA continua con su misión de abordar episodios trascendentales del arte latinoamericano entanblando vínculos entre artistas de distintas generaciones y recorridos.



María Arana, Retrato de Jorge Pereira, 1970.

Hasta hoy la formación artística se ha desarrollado en forma anárquica, y en la mayoría de los casos de una manera anti-artística, sobre todo por medio de las instituciones encargadas de la formación ~~de~~ de base para la creación. La carencia de principios metodológicos, (si es que alguna vez existieron) pone por debajo de cualquier tipo de enseñanza la referida al arte. Pobablemente nunca tuvimos tantas materiales, y tan pocas ideas saludables.

Por supuesto, que existieron en nuestro país, movimientos de importancia y que ciertas personalidades desarrollaron tareas de una jerarquía y calidad que llegaron a marcar toda una ~~época~~ época dentro de movimientos internacionales, ~~sin embargo~~ sin embargo hoy no queda nadie, de estos artistas, ~~en el país~~ en el país, o se transformaron, en vulgares seguidores de una crítica, complaciente ~~o empujados~~ *o empujados a países de mayor desarrollo técnico.*

Pobablemente la falta de responsabilidad, en estos y otros problemas, ~~contribuya~~ contribuya en gran medida, a la actual crisis de nuestras *artes* artes visuales. Responsabilidad que debemos ~~enfrentar~~ *enfrentar* frente a toda ~~la~~ la desorientación, ambigüedad y caos, al que todo ~~el mundo~~ el mundo contribuye de una manera u otra.

Es de una manera urgente que debemos encarar el replanteo, prácticamente de todos los principios que dan base a la ~~formación~~ formación de creadores, ~~con el fin de darles una orientación.~~

Un artista capaz de influenciar (en forma integrada, su sensibilidad e inteligencia en una síntesis de comunicación) al medio, ~~es un verdadero actor cultural.~~ Solamente así habremos contribuido positivamente, con el destinatario último, en que el arte queda plenamente justificado. *La cultura. -*

Jorge Pereira
4 de Agosto 1969.



JORGE PEREIRA: COLECTIVO, SOCIAL, INDIVIDUAL, HISTÓRICO, FUTURO

POR ÁNGELES ASCÚA

JORGE PEREIRA nació en 1936 en La Plata, capital de provincia, ubicada a 56 kilómetros de Buenos Aires. Su padre Ramón era comerciante, su madre Felicitas Gutiérrez se dedicaba a la enseñanza, era maestra de párvulos y de confección. La familia también la integraba su hermano Ramón, siete años menor que él, con quien compartiría distintas aventuras artísticas. De temprana vocación, estudió en el bachillerato de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde tuvo la oportunidad de conocer a profesores que signaron sus intereses e impulsaron sus indagaciones fundantes para la creación. La Escuela en general brindaba una enseñanza academicista pero también ofrecía talleres con algunos maestros interesados por las vanguardias, lo que configuraba un espacio de fuerte estímulo intelectual. De entonces Pereira recupera las clases de dibujo de Adolfo De Ferrari que proponían una forma de trabajar la figura humana a través de estructuras, con otro tipo de situaciones de construcción para plantar el dibujo, más allá de la preocupación por el parecido. También cursó grabado con Fernando López Anaya y todos los sábados asistía al taller libre Visión de Héctor Cartier que fue fundamental para los autores de su generación. Pereira recuerda a Cartier como un propagandístico de toda la modernidad, un divulgador de la revolución del arte.

Foto: Pupeto Mastropasqua
Retrato de Jorge Pereira, fotografía, 1963.

Interesado por todas las poéticas del siglo XX, Cartier se ocupó de traducir libros que no estaban en Argentina para transmitir las nuevas formas de concebir el *lenguaje visual*. Sus clases abordaban los diversos movimientos modernistas, desde el cubismo al dadaísmo, el constructivismo y la BAUHAUS.

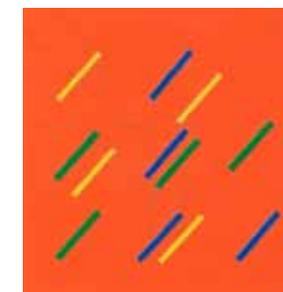
Ahí fue donde Pereira conoció a Gonzalo Chaves, Hugo De Marziani, Raúl Mazzoni y Héctor Puppo con quienes, a finales de la década del cincuenta, conformó el taller de la calle 1 y 72 en la casa de De Marziani. Los artistas congregados en ese espacio, describe Pereira, estaban muy concentrados en su estilística bastante libre, bastante rara para los muchachos de la época, se habían abocado a aprehender de los movimientos modernos, se dedicaron a estudiarlos a fondo en una búsqueda voraz, entendiendo al arte en su forma más diseminal posible. La actividad colectiva lo alentaba a salir de la academia y, marginalmente, poder ver otros autores contemporáneos.

Las obras construidas en ese momento eran fruto de una labor muy experimental, no eran gestadas para ser exhibidas públicamente. El grupo no expuso, no se dedicó a mostrar. En parte destruía los trabajos que anualmente realizaba. No le daba importancia a ese tipo de cosas

Sus primeras obras fueron concebidas en ese contexto y, según afirma, ponen en práctica las aspiraciones de las vanguardias del '45. Se tratan de una serie de pinturas compuestas por grandes planos casi vacíos habitados por formas geométricas ortogonales, de colores planos y pocos elementos. El arte concreto es un arte puro, las cosas existen realmente, son, no figuran otra cosa, no te recuerdan a nada.

Debido a sus intereses políticos, se vinculó a Milcíades Peña -publicista, historiador y militante del trotskismo que reivindicaba el concretismo en contraposición al realismo socialista del Partido Comunista- quien lo contactó con Virgilio Villalba miembro de la ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO-INVENCION. Luego se acercó a otras figuras como Manuel Álvarez, Martín Blaszkó, Alfredo Hlito "Al pensar en los artistas que fundaron estos movimientos, sus obras y sus trabajos teóricos se ve la superación del arte tradicional, la superación de esa figuración cretina, uno siente esa época como heroica e irrepetible."¹

1. Jorge Pereira, entrevista de Cristina Rossi en Cristina Rossi "Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta" en *La abstracción en la Argentina: siglo XX y XXI*, Buenos Aires: Fundación Espías, 2010 p. 143.



Virgilio Villalba, *Pintura concreta*, óleo sobre tela, 90 x 90 cm. 1957.

Jorge Pereira, collage (verde), 16 x 16 cm. 1961.

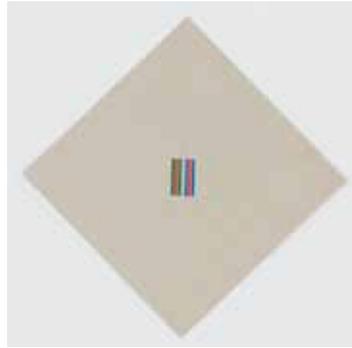
Jorge Pereira, collage (naranja), 14 x 14 cm. 1962.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm. 1973.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela,
60 x 60 cm. 1967.



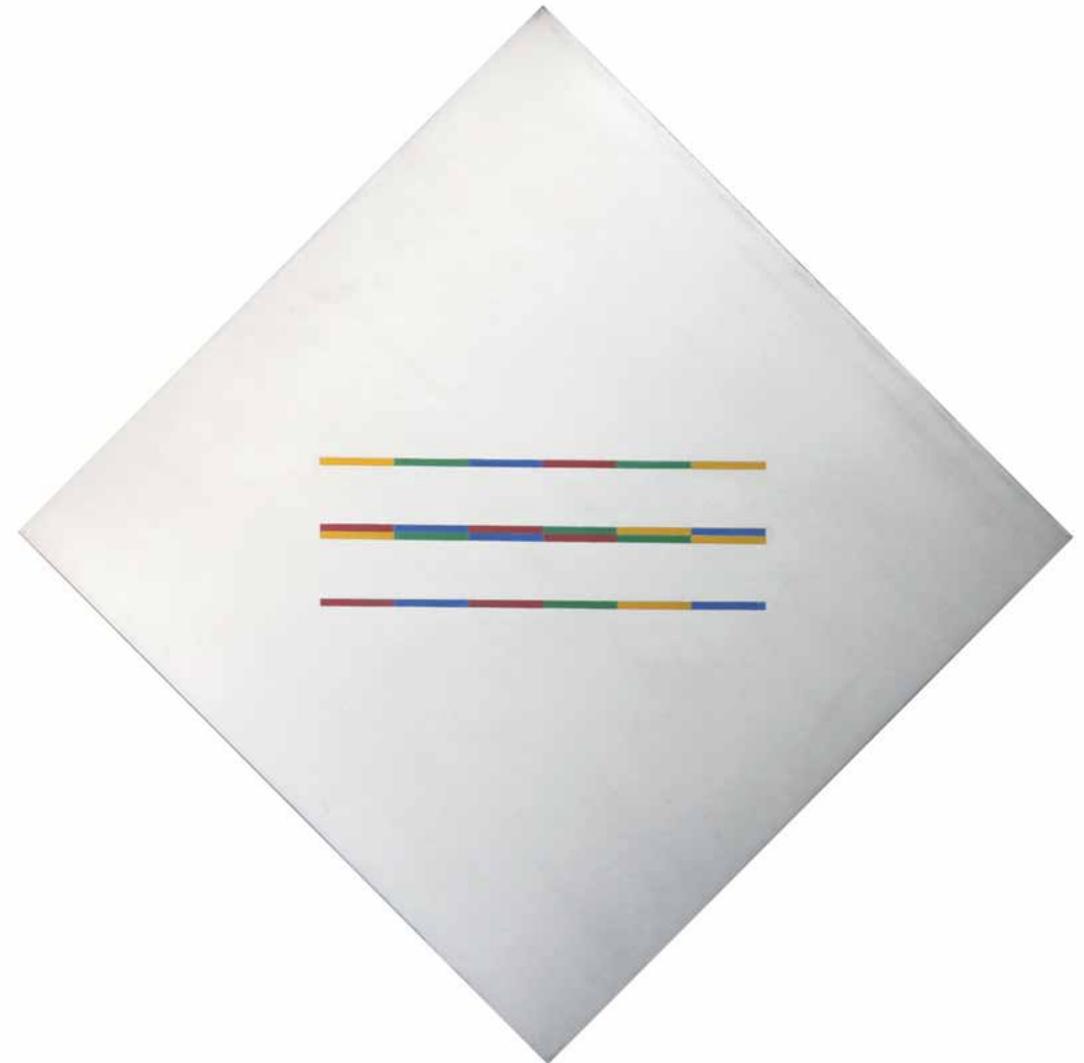
Jorge Pereira, collage, 25 x 25 cm.

Para estos artistas, el arte se sostenía no sólo como una renovación de lenguaje sino también con una fuerte impronta social, una exigencia de compromiso ideológico. La práctica artística se vislumbraba con optimismo, como una herramienta para la liberación del hombre, un motor -en términos de Pereira- de voluntad de impulso. Mercedes Reitano² plantea que la tradición de las vanguardias era el precedente adecuado y libertario, una estrategia creativa capaz de vincular a los fenómenos de transformación comunitaria a través de los lenguajes abstractos por su connotación progresista.

Las líneas, los colores, los volúmenes juegan en sus obras el juego de los ecos y las correspondencias. Equivalencias y diferencias, llamados y respuestas. Estas pinturas tan rigurosas, tan pinturas pintadas reposan sobre una estabilidad tensional.

Alejandro Puente, prólogo a la muestra en la galería CASA DE MADERA, Mar del Plata.
Buenos Aires, noviembre de 1989.

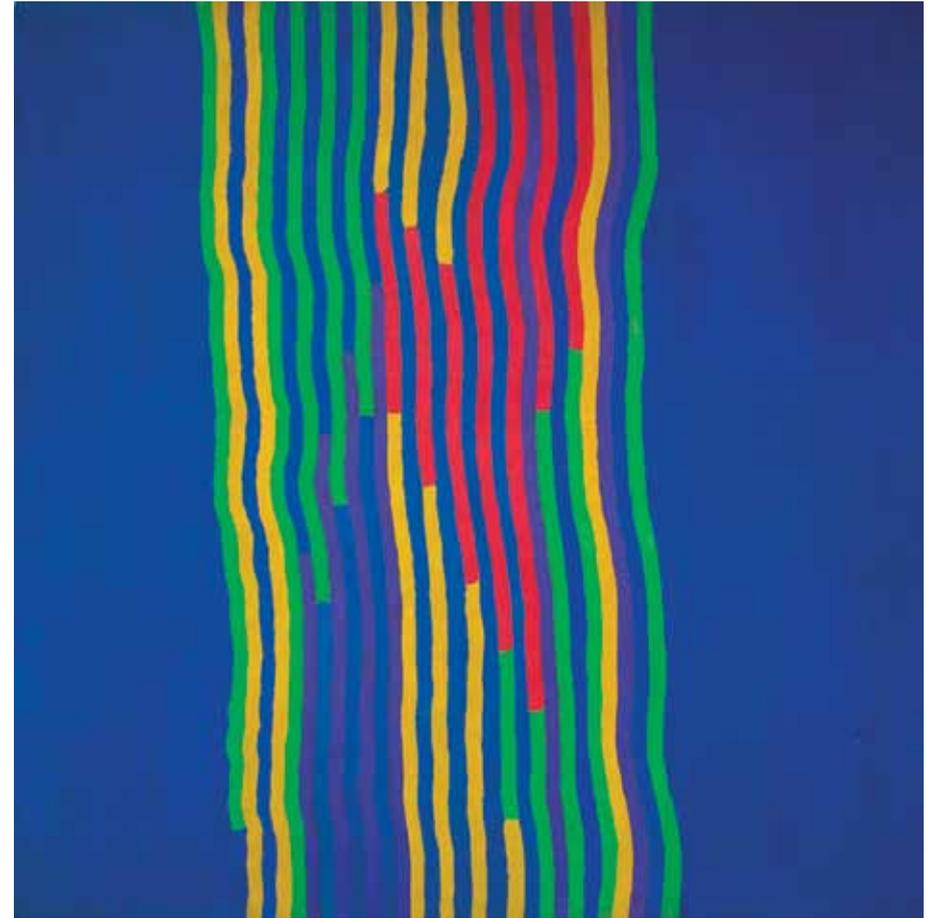
² María de las Mercedes Reitano "Arte Nuevo en La Plata 1960-1976" en *Arte Nuevo en La Plata 1960-1976*. Centro Cultural Recoleta, 30 de marzo a 29 de abril de 2007.



Jorge Pereira, *Pintura concreta*,
óleo sobre tela, 146 x 146 cm. 1961.



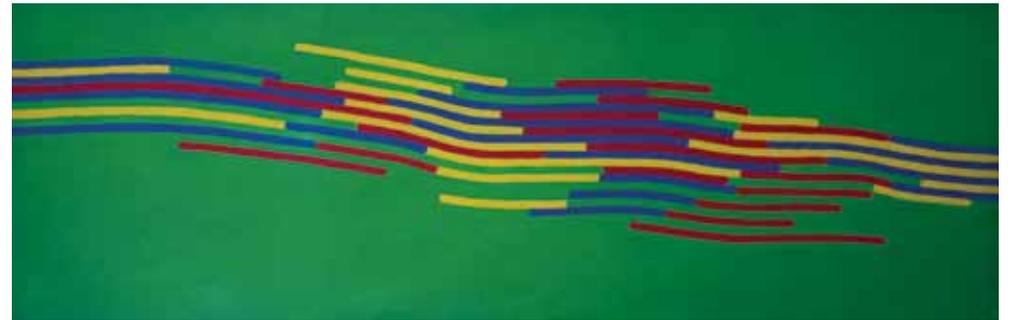
Jorge Pereira, *Pintura concreta*,
acrílico sobre tela, 100 x 100 cm. 1967.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm. 1975.



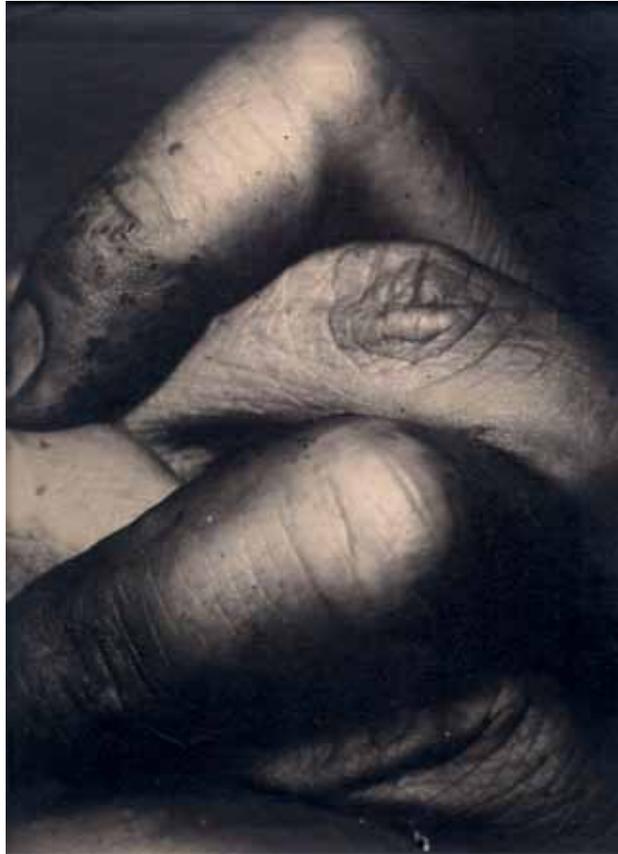
Jorge Pereira, acrílico sobre papel, 28 x 9 cm. 1972.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 185 x 60 cm. 1975.
Jorge Pereira, *Trayectorias*, acrílico sobre tela, 185 x 60 cm. 1970 - 1976.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 71 x 71 cm. 1980.



Jorge Pereira, fotografía, 30 x 24 cm. 1965.

VISIÓN INTEGRAL

Visión:

f. Contemplación inmediata y directa sin percepción sensible.

Integral:

adj. Que comprende todos los elementos o aspectos de algo.

adj. Fil. Dicho de cada una de las partes de un todo: que entra en su composición sin serle esencial, de manera que el todo puede subsistir, aunque incompleto, sin ella.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

El grupo aumentó sus miembros y desde 1961 se denominó VISIÓN INTEGRAL. Con el tiempo tuvieron que mudar el taller a la calle 42 en la casa de Puppo y se incorporaron Ricardo Zelarayán, poeta que traducía inglés y francés textos de Max Bill, Lázló Moholy-Nagy, Naum Gabo y Antoine Pevsner para circulación interna; Manuel López Blanco, Roberto Rollié y eventualmente también contaban con la participación de Juan Carlos Romero. Sus intereses también incluían el diseño, disciplina que estudiaban a través de las publicaciones de la BAUHAUS, de la que admiraban su empeño por introducir el arte en la vida cotidiana. En la recurrencia sobre aquellos autores, se apropiaron de la idea de *totalidad* en la que la plástica, la arquitectura y el diseño correspondían a una concepción filosófica (...) *una panacea que revolucionaría el mundo de los objetos...*³ También la ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO ya sostenía una *invencción integral*, que incluía la pintura, arquitectura, composición urbanística, poesía y música, como asimismo el manifiesto MADÍ que caracterizaba sus principios a partir de la intervención en todos los medios de la creación artística.

3. Jorge Pereira, entrevista de Cristina Rossi en Cristina Rossi "Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta" en *La abstracción en la Argentina: siglo XX y XXI*, Buenos Aires: Fundación Espías, 2010 p. 143.



Jorge Pereira, *Roberto Rollié*, fotografía, 15 x 22 cm. 1964.



Sillas diseñadas por Gonzalo Chaves.

En ese momento Gonzalo Chaves había desarrollado una silla en chapa plegada, es a partir de ese proyecto que se propusieron realizar piezas de uso diario.

Estas ideas inducen a Roberto Rollie a impulsar la creación de la carrera de Diseño en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Universidad, hecho que se concretó en 1963 bajo la dirección de Daniel Almeida Curth.

En el año '64 nosotros ya teníamos la idea bauhausiana, se creó la carrera de diseño y fuimos para ser alumnos. Terminamos siendo profesores.

Desde 1969 hasta 1975 Pereira se desempeñó como Profesor Adjunto de la Catedra de Diseño de Comunicación Visual de la Escuela Superior de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata, actividad que debió interrumpir debido a la persecución política de la que fue víctima.

EXPERIENCIAS CON Y SIN CÁMARA

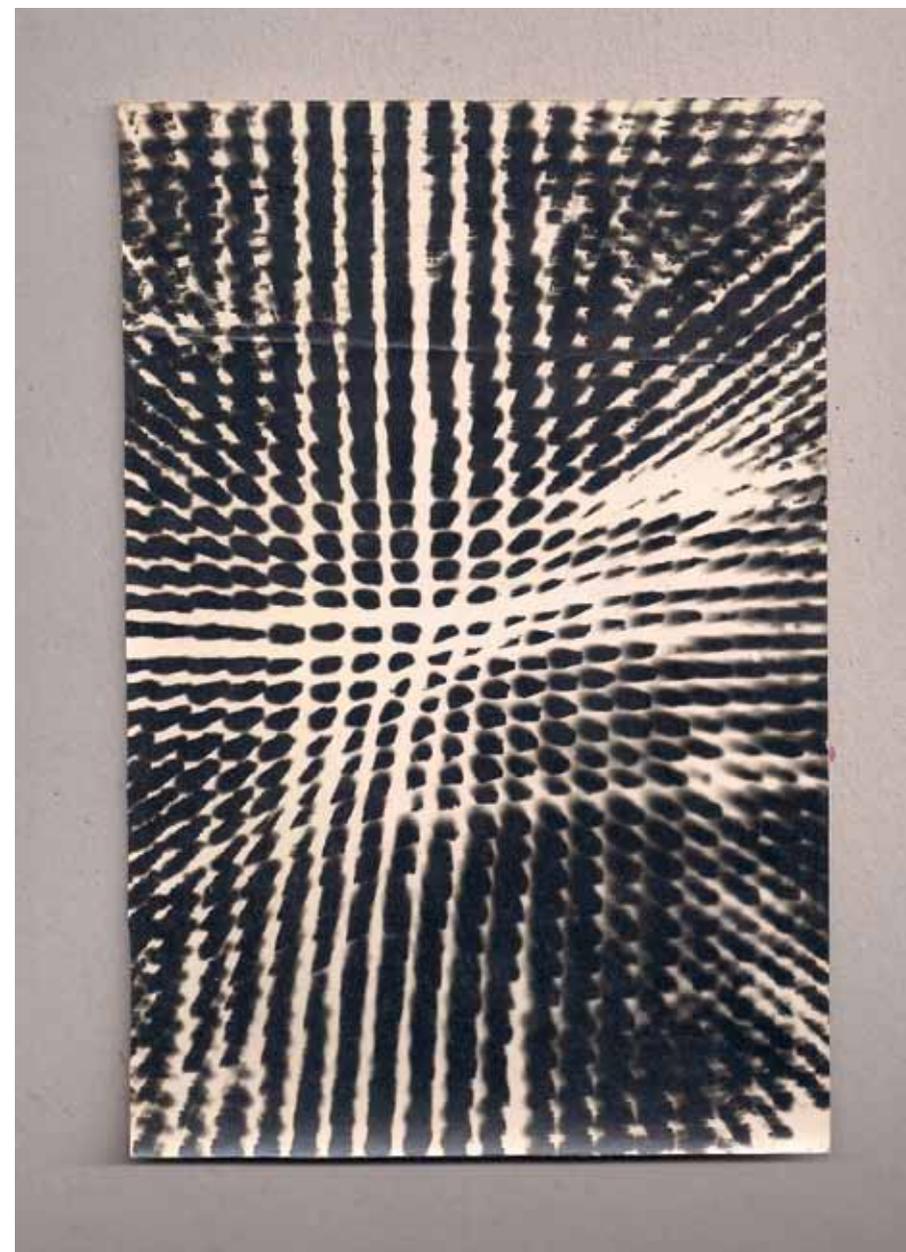
En ese taller de la calle 42 Jorge Pereira comienza a desarrollar sus experiencias fotográficas de laboratorio. La técnica *fotograma* consiste en la creación de una imagen fotográfica sin el uso de una cámara, se obtienen mediante la colocación de objetos por encima de una superficie fotosensible, como una película o papel fotográfico, y la exposición posterior a la luz directa. Estas obras de Pereira se caracterizan por el caos y lo azaroso en el uso de diversos materiales, ensayando con sus múltiples reacciones, utilizando ya sea cortes vegetales, aceites, detergentes, barridos de tinta china, cintas scotch, incluso el ala de una libélula.

Lo concreto (real-único-irrepetible) de estas obras presentan un inequívoco conflicto con la fotografía tradicional (abstracción copia de lo real-repetible), ya que la utilización del medio fotográfico plantea resultados inesperados que posibilitan nuevas exploraciones de la imaginación situándonos en niveles de la imagen cada vez más complejos.

Participó en 1967 en la *Cinquième Biennale de Paris*, realizada en el MUSÉE D'ART MODERNE, con seis obras de esa serie denominada *Cosmos*.



Carta de invitación a *Cinquième Biennale de Paris*, 1967.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*, fotograma, 18 x 12 cm.

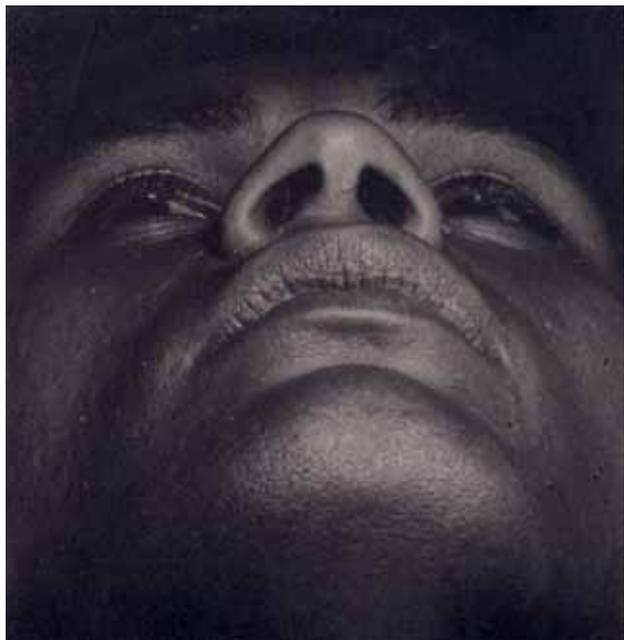
Las transformaciones subjetivas del creador, nos presentan en el FOTOMONTAJE la unidad de síntesis y significado que se dan en la realidad en constante transformación. Dialéctica de visión y pensamiento en el acto PRESENTATIVO de la imagen. El problema fotográfico se convierte así en un hecho consciente y creador, en vez de un hecho casual y mecánico.

Es en la INVESTIGACION DE NUEVAS FORMAS y en la búsquedas de espacios y luces no convencionales, donde la FOTOGRAFIA-EXPERIMENTAL desarrolla las NUEVAS REALIDADES. NUEVAS REALIDADES que deberán integrarse a la vida del hombre actual.

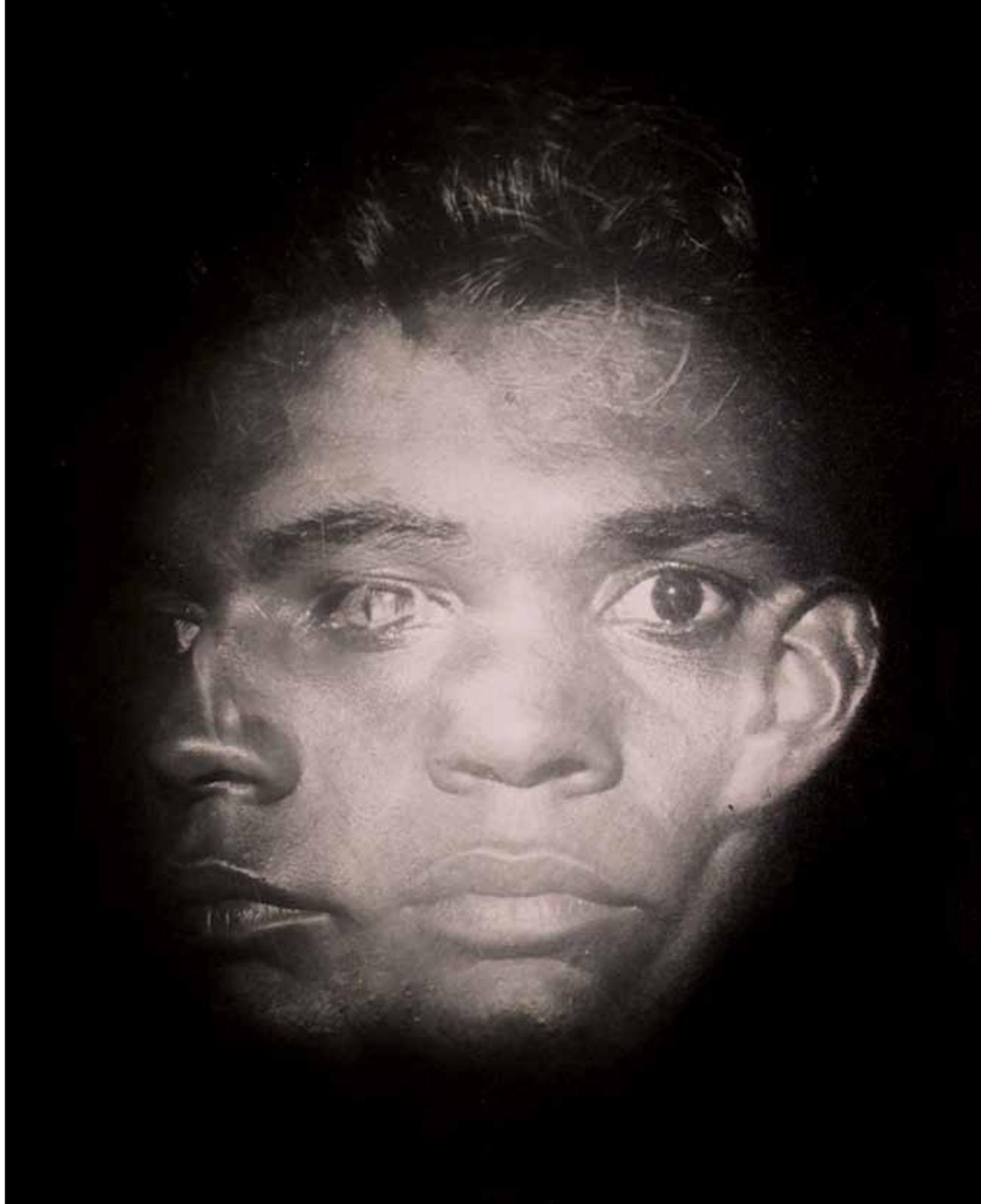
Jorge Pereira 165

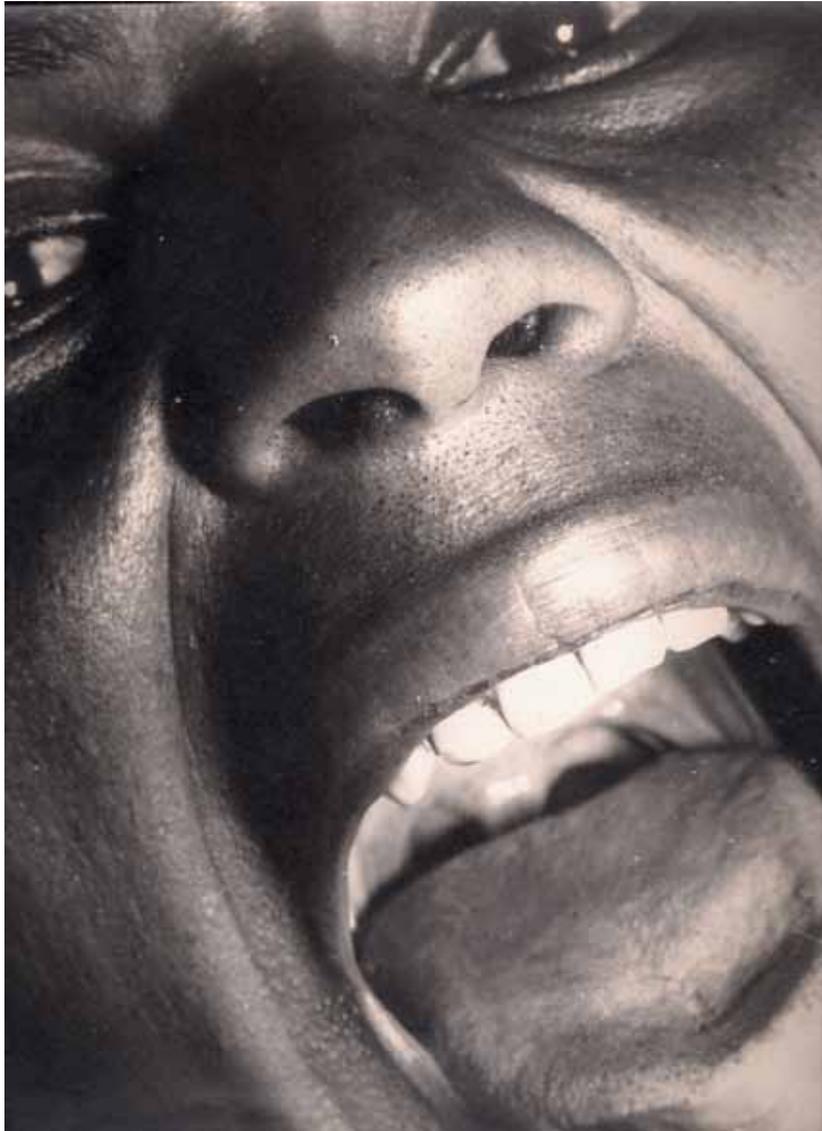


Jorge Pereira, fotograma, 20 x 18 cm. 1964.



Jorge Pereira, *Gonzalo Chaves*, fotografía, 18 x 18 cm. 1964.
Jorge Pereira, *Gonzalo Chavez*, fotomontaje, 16 x 22 cm. 1964.

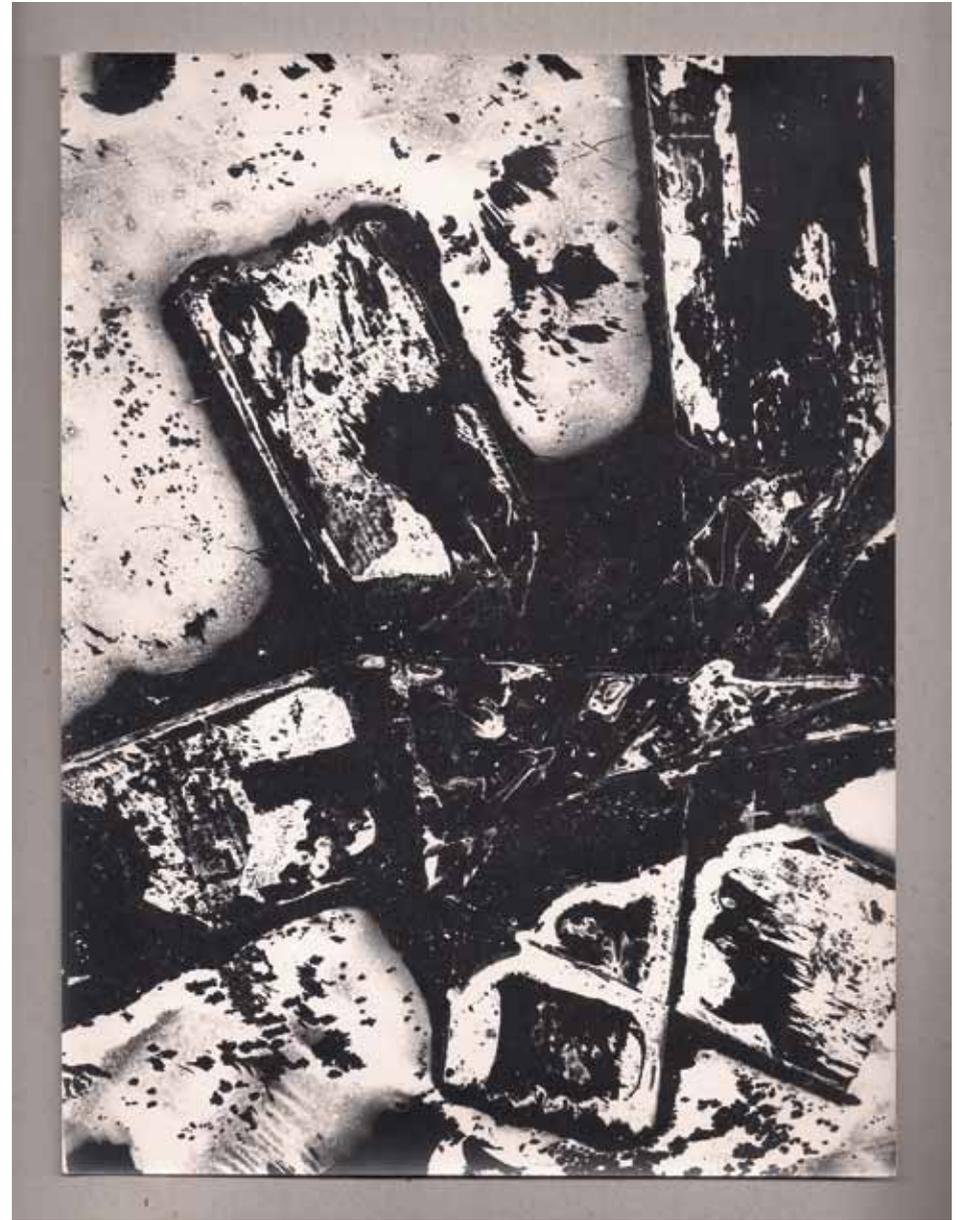




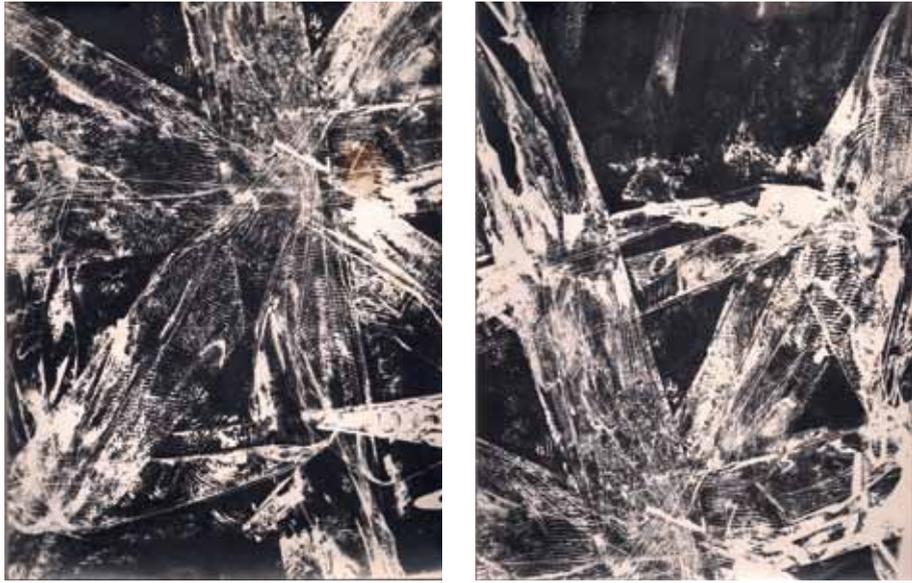
Jorge Pereira, *Gonzalo Chaves*, fotografía, 18 x 13 cm. 1964.



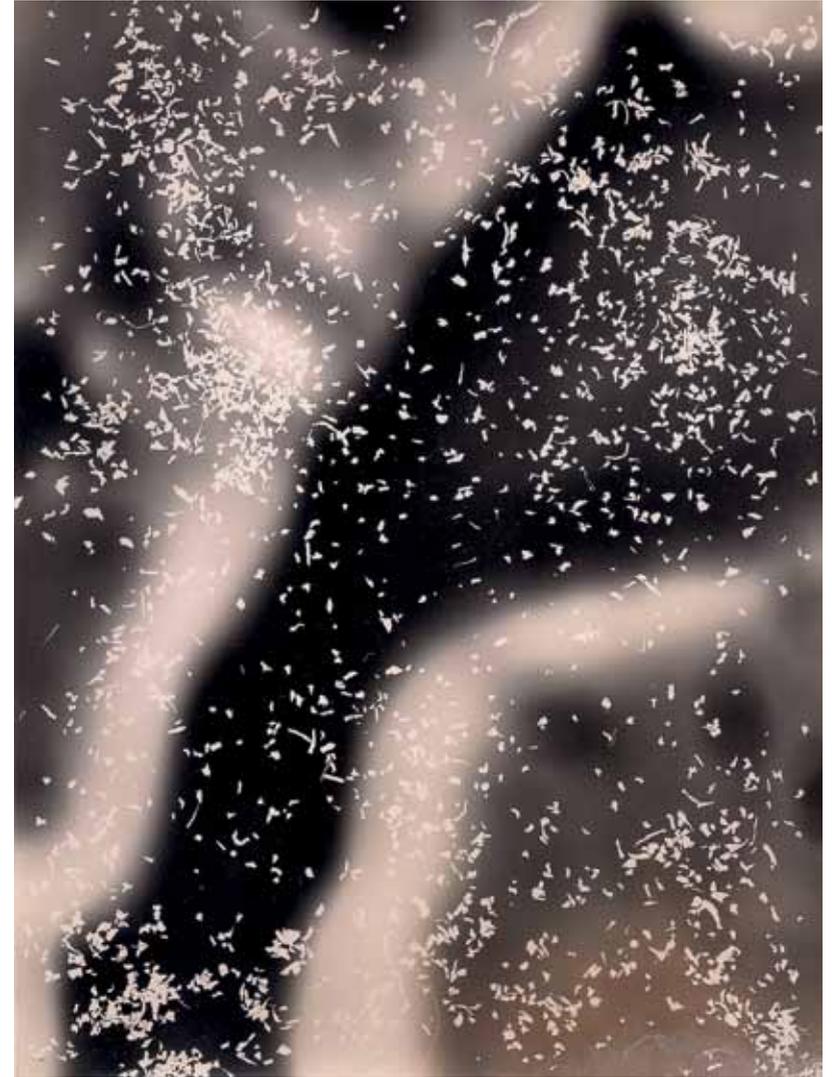
Jorge Pereira, *Raúl Mazzoni* fotografía, 16 x 18 cm. 1964.



Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm. 1965.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*, fotograma, 24 x 18 cm. 1966.
Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*, fotograma, 24 x 18 cm. 1965.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*, fotograma, 24 x 18 cm. 1968.



Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm.





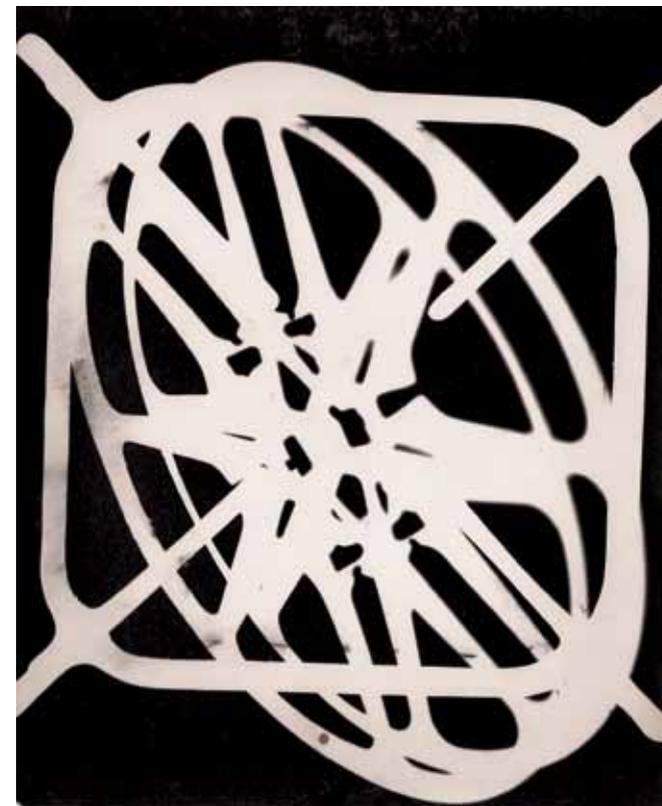
Jorge Pereira, fotograma, 21 x 18 cm.



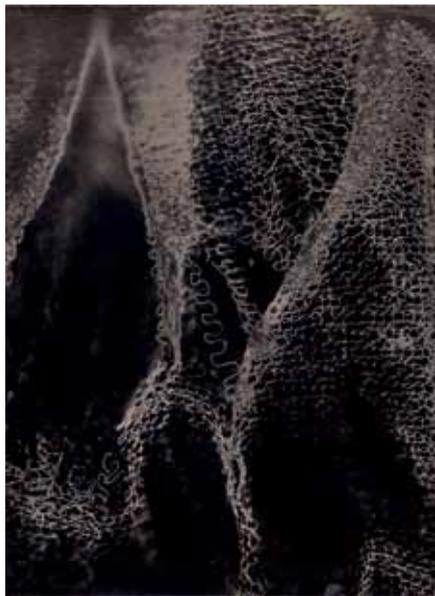
Jorge Pereira, fotograma, 22 x 18 cm. 1966.



Jorge Pereira, fotograma, 33 x 29 cm. 1964.



Jorge Pereira, fotograma, 21 x 17 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm.
Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 24 x 13 cm.



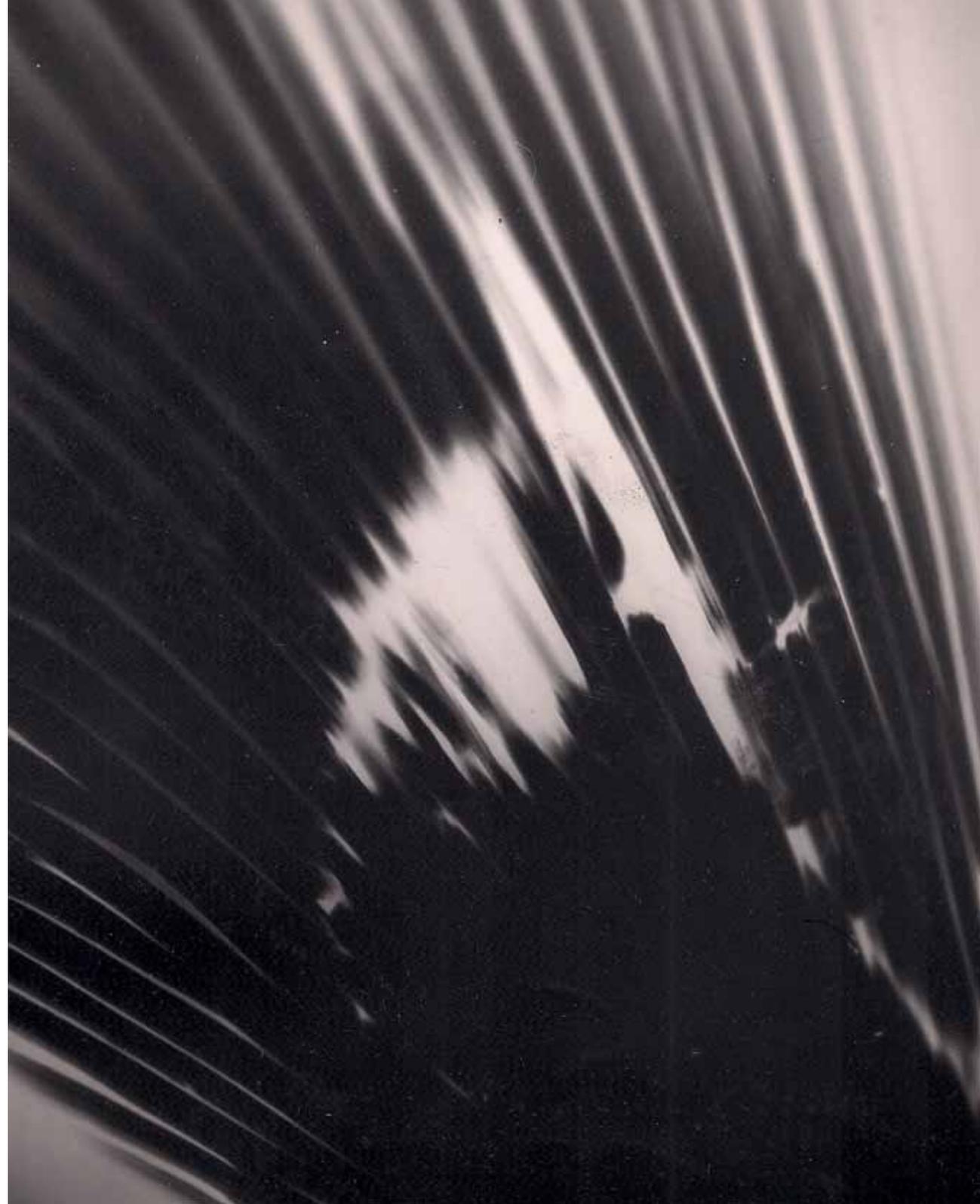
Jorge Pereira, fotograma, 22 x 18 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 22 x 17 cm.

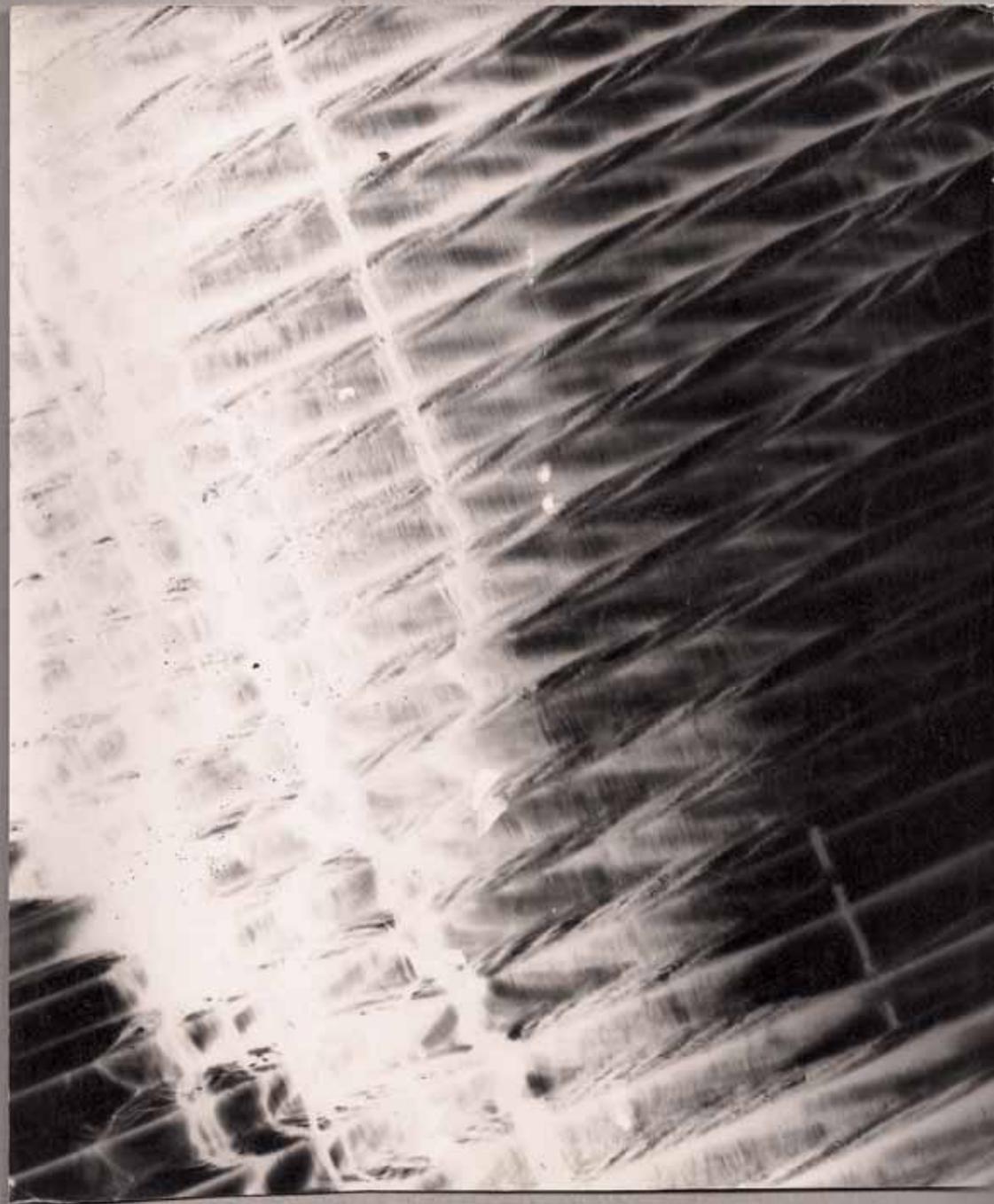


Jorge Pereira, fotograma, 21 x 18 cm. 1968.
Jorge Pereira, fotograma, 21 x 17 cm. 1966.





Jorge Pereira, *Fotograma 31*, 20 x 18 cm. 1967.
Jorge Pereira, *Fotograma 47*, 17,5 x 21 cm. 1967.





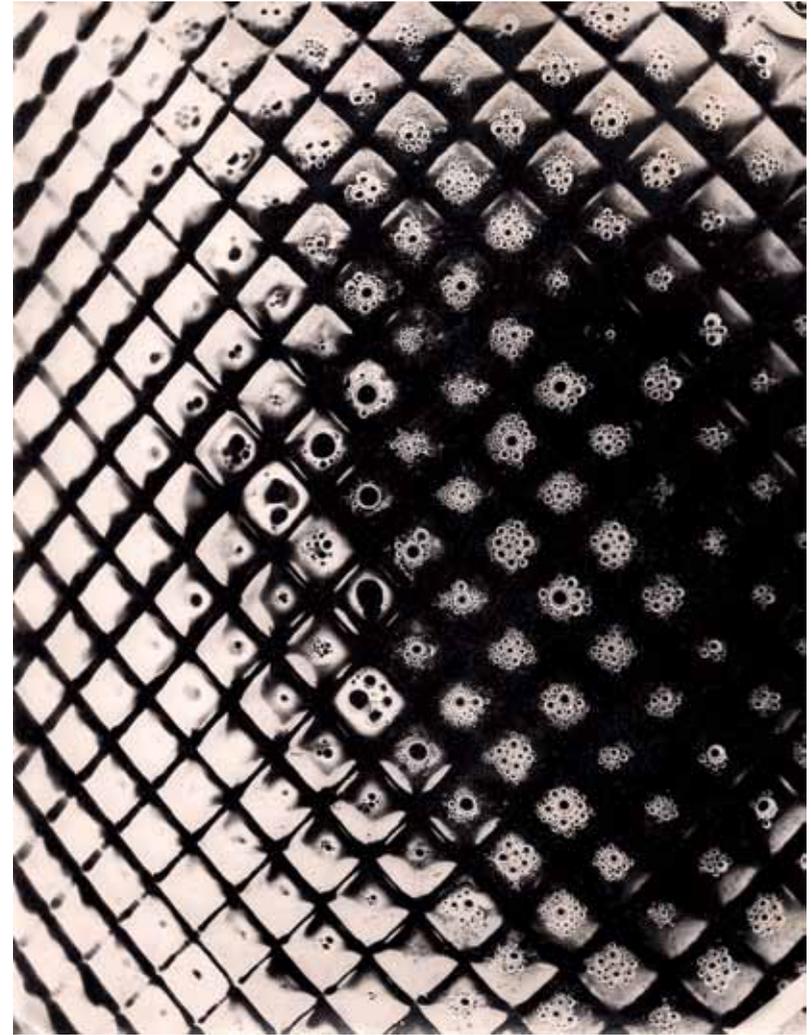
Jorge Pereira, fotograma, 35 x 30 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 34 x 30 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 30 x 19 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 23 x 18 cm. 1967.



Jorge Pereira, fotograma, 32 x 17 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 37 x 26 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 39 x 30 cm. [izq]
Jorge Pereira, fotograma, 36 x 29 cm.



Jorge Pereira, fotograma, 25 x 26 cm.

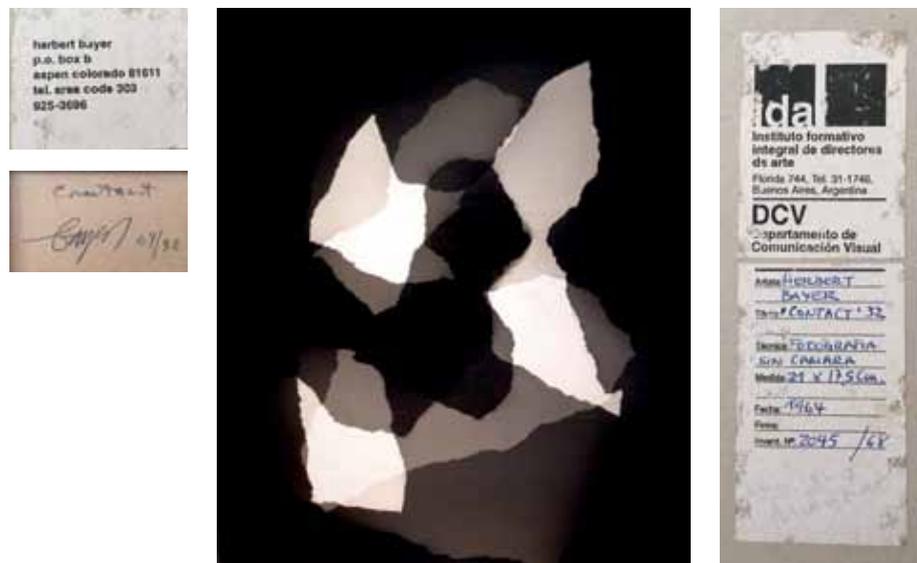


Jorge Pereira, fotograma, 30 x 30 cm.



IDA (INSTITUTO FORMATIVO DE DIRECTORES DE ARTE)

Todo el grupo había desarrollado teorías de enseñanza, cuando se abrió el INSTITUTO FORMATIVO DE DIRECTORES DE ARTE en Buenos Aires en 1962 convocaron a Pereira para ocupar el área de *Nuevas metodologías de creación*, una parte abarcaba la fotografía como impulsor detonante de lo creativo. Entre 1967 y 1968, desde esta institución, mantuvo un vínculo epistolar con Max Bill, Walter Gropius, Herbert Bayer, Gyorgy Kepes, entre otros. Con Herbert Bayer intercambiaron fotogramas que fueron expuestos en IDA en 1968 exposición que prologó Jorge Romero Brest. Parte de esos documentos aún los atesora Pereira, el resto fue destruido en un allanamiento que realizara *Coordinación Federal* a comienzos del *Proceso de Reorganización Nacional* impuesto por el golpe de estado de 1977. Hasta la restauración de la democracia en 1983, Jorge Pereira realizará numerosos viajes a Lyon, Francia.



Herbert Bayer, *Contact 64*, fotograma, 21 x 18 cm. 1964.

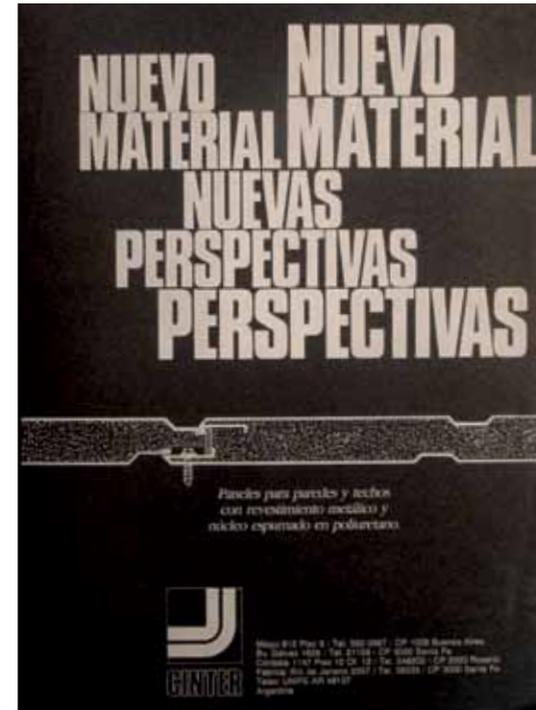


Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm. 1964.

DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Los miembros del VISIÓN INTEGRAL desarrollaron varios proyectos en Mar del Plata gracias a Nicolas Jiménez, un diseñador oriundo de la ciudad costera, por esa razón fue en aquella localidad donde concretaron la exposición de *Josef Albers Grabados a máquina* hacia 1962 en la GALERÍA F. B.

Luego contratan a Pereira por un año para plantear proyectos de señalética y propaganda de gobierno, lo que se configuró como una oportunidad muy valiosa debido a que se trataba de *diseño social* que era lo que más le interesaba. Ese fue el inicio de una extensa obra gráfica y urbanística que realizaría para aeropuertos, hospitales, zoológicos; actividad a la que se dedicaría por más de 30 años.



Catálogo exposición *Joseph Albers Grabados a máquina*, organizada por VISIÓN INTEGRAL en la GALERÍA F. B. Mar del Plata, 1962.

Jorge Pereira, publicidad para *Cinter*, 1985.
Jorge Pereira, publicidad para *Ika Renault*, 1982.



Jorge Pereira y Raúl Pane, desarrollo de imagen SIAP.
Desplegable, logo y stand en colaboración con Arq. Raúl Grióni.



Jorge Pereira, fotograma, 23 x 18 cm. 1967.

Cualquier tentativa de acercarnos a una posible definición de diseño nos obliga a encuadrarlo dentro de las realizaciones humanas. Karl Marx en una corta frase analiza este problema de la siguiente manera “El hombre real, actuante, produce objetos y obras; tiene una necesidad fundamental de objetivarse; no se produce a sí mismo y no se crea como hombre más que a través de los productos y de las obras” (...) El objeto y el sujeto, o el hombre y el producto, se nos aparecen, múltiples enlazados, en sus relaciones de producción, en un sistema económico. Pero, hay otras categorías. El sujeto colectivo, social, individual, histórico, futuro, ideal, etc. El objeto por otra parte se nos presenta con las mismas características y con los mismos atributos. Pero no es posible abordarlos desde las parcialidades que las categorías nos dan, aunque éstas pueden servirnos para analizarlos. En última instancia el sujeto y el objeto se nos presentan irreales, conceptuales. (...) ¿Es posible una crítica de los objetos a través de una programática del diseño? En principio esta oportunidad nos entusiasma. La historicidad de los objetos es la historicidad del hombre, ellos representan su cultura, su liberación, pero también su alienación. Sus aciertos o sus errores. Su estilo de vida o la carencia. (...) Hoy no podemos tener el candor de decir que el diseñador es un artista, pero tampoco podemos decir que sea un mero técnico al servicio de la producción y del consumo.

Jorge Pereira, *Programática de diseño*.

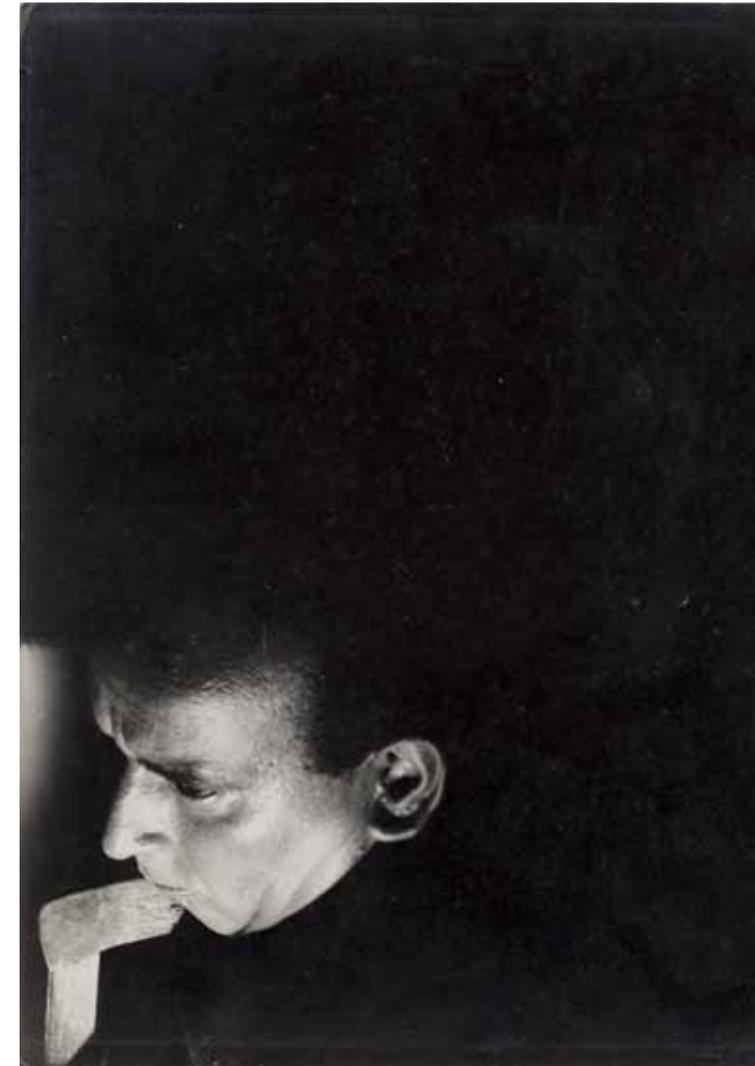
Texto para el Congreso de Diseño Latinoamericano,
Buenos Aires, 1974.



Jorge Pereira, proyecto de diseño de urbanización para el área turística de San Telmo.

Jorge Pereira, CVS presentación gráfica del artista Entremont.

Jorge Pereira, Retrato del actor Víctor Manso, fotografía, 30 x 24 cm.





Jorge Pereira, *Mural cinético*, 6 x 15 m. Varig Cruzeiro, Buenos Aires, 1974.
Detalle de obra *Multi-espacial*, 100 x 100 cm. acrílico sobre madera, 2015.



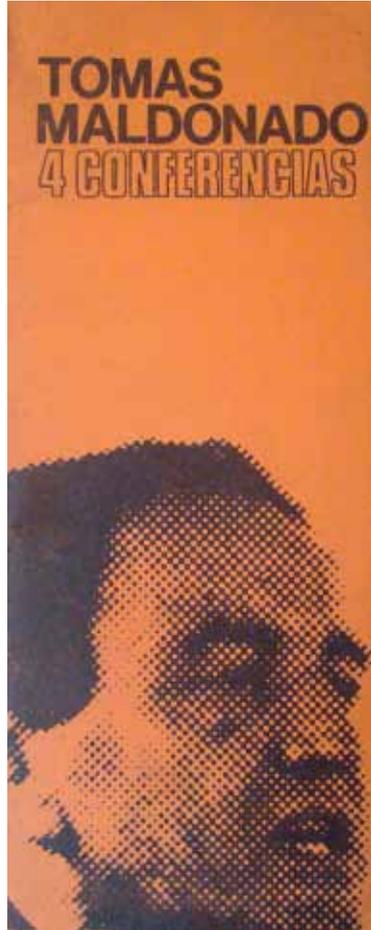
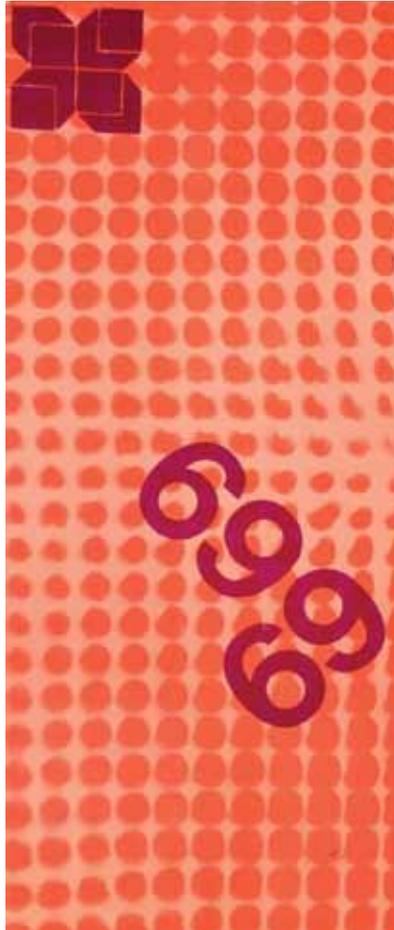
Jorge Pereira, *fotograma*, 23 x 18 cm. 1965.



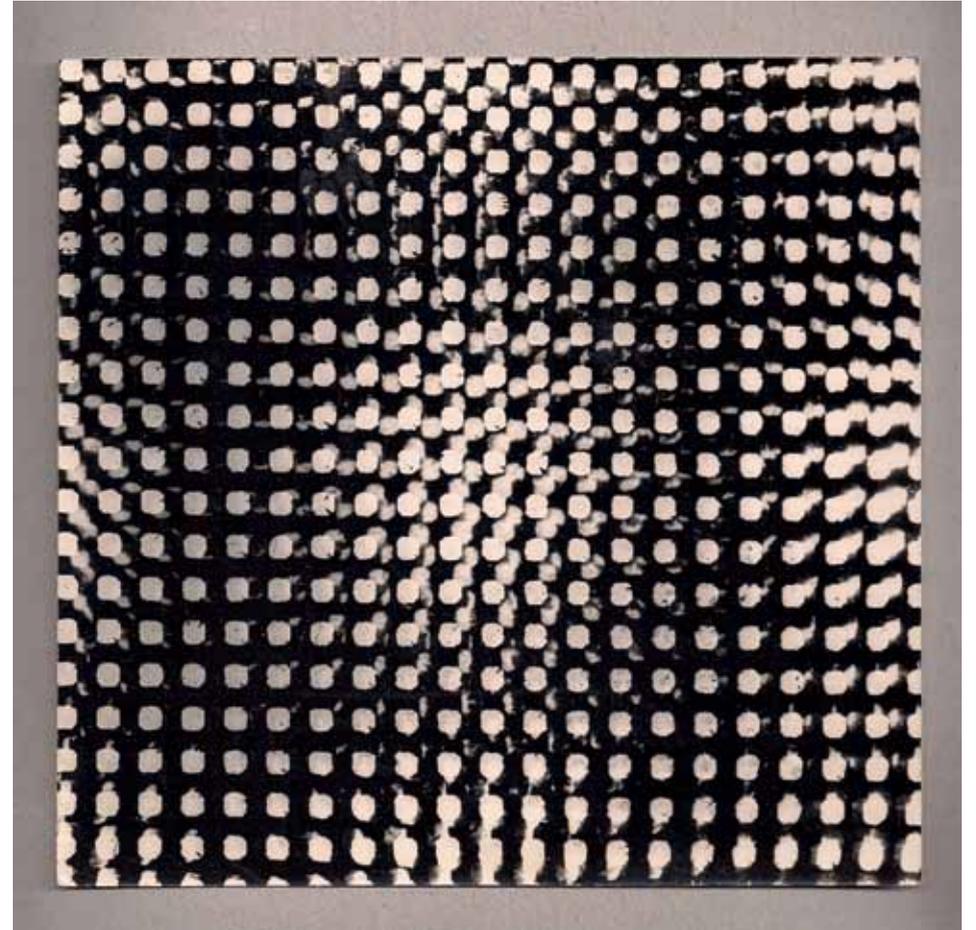
Jorge Pereira, fotograma, 40 x 30 cm. 1968.



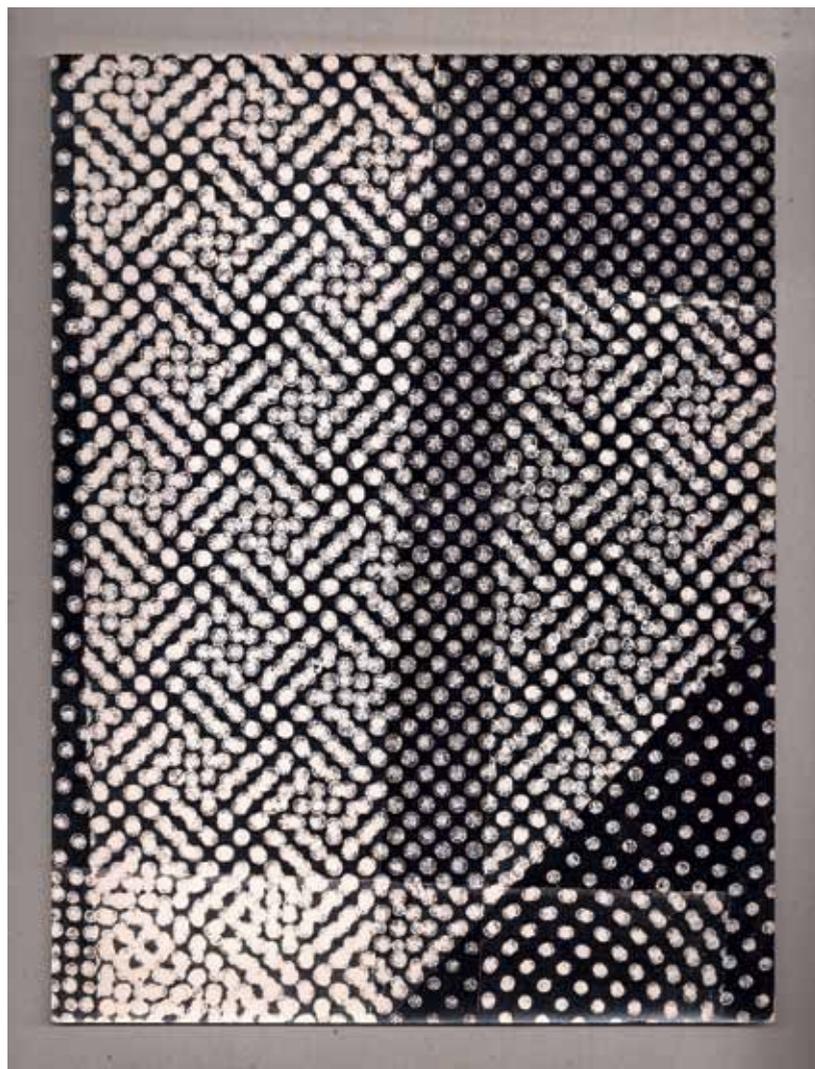
Isologotipo para *Pereira/Pane y asociados*, 1970.
Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932.



Jorge Pereira, diseño para estudio Limet, 1968.
Jorge Pereira, publicación, 1973.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*, fotograma, 18 x 18 cm.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*,
fotograma, 24 x 18 cm.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*,
fotograma, 18 x 23 cm.



Jorge Pereira, de la serie *Cosmos*,
fotograma, 21 x 17 cm.



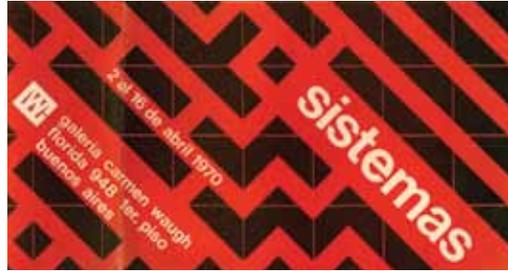
CEV (CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN VISUAL)

A fines de la década del '60 Rollié, Mazzoni, Mario Casas, Romero y Jorge Pereira fundan el CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN VISUAL, también colaboraban como invitados Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana y Andrés Jiménez. Además de continuar con la indagación de distintas técnicas, se abocaron a la producción de múltiples, la articulación de elementos modulares y la vinculación del arte con la industria a través del concepto de *sistemas*.

En abril de 1970 realizaron la exposición *Sistemas* en la galería CARMEN WAUGH, en septiembre del mismo año en la galería EL GALPÓN de Santa Fe y finalmente en el MUSEO DE BELLAS ARTES de Luján, provincia de Buenos Aires. La muestra fue prologada por Kenneth Kemble. Para la ocasión, Jorge Pereira expuso una serie de prismas verticales que en la combinación apelaban a un uso lúdico, permitiendo al espectador la organización de conjuntos en situaciones espaciales plásticas creadas por él mismo.



Jorge Pereira, fotografía, 30 x 24 cm. 1965.



"MI EXPERIENCIA GRUPAL HA SIDO ENRIQUECEDORA Y HE TENIDO LA SUERTE DE TRABAJAR TEÓRICA Y PRÁCTICAMENTE CON CREADORES INTELIGENTES, CON LOS CUALES HE COMPARTIDO IDEAS Y PROYECTOS, EXPOSICIONES Y PUBLICACIONES, TAMBIÉN RECHAZOS Y CRÍTICAS DEMOLEDORAS ... Y SOBRETUDO UNA PARTE IMPORTANTE DE LA VIDA."

Jorge Pereira, catálogo para exposición *Sistemas*, Carmen Waugh, 1970.

Jorge Pereira, diseño de marca para Indaras S.A.

Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 240 x 60 cm. 1969.

Foto: Integrantes del CEV junto a un sistema de cubos de Mazzoni.

De izquierda a derecha: Casas, Romero *de pie*, Pereira, Mazzoni y Rollié.

Foto: Gentileza Juan Carlos Romero.

designers

consultores en diseño de comunicación visual

PEREIRA.



El sistema está compuesto por ~~diez~~ prismas de base triangular. Cada prisma es tratado como elemento básico presentando una única configuración.

La idea de utilizar prismas triangulares ~~en~~ surgió ante la posibilidad de mecanización del movimiento de los prismas.

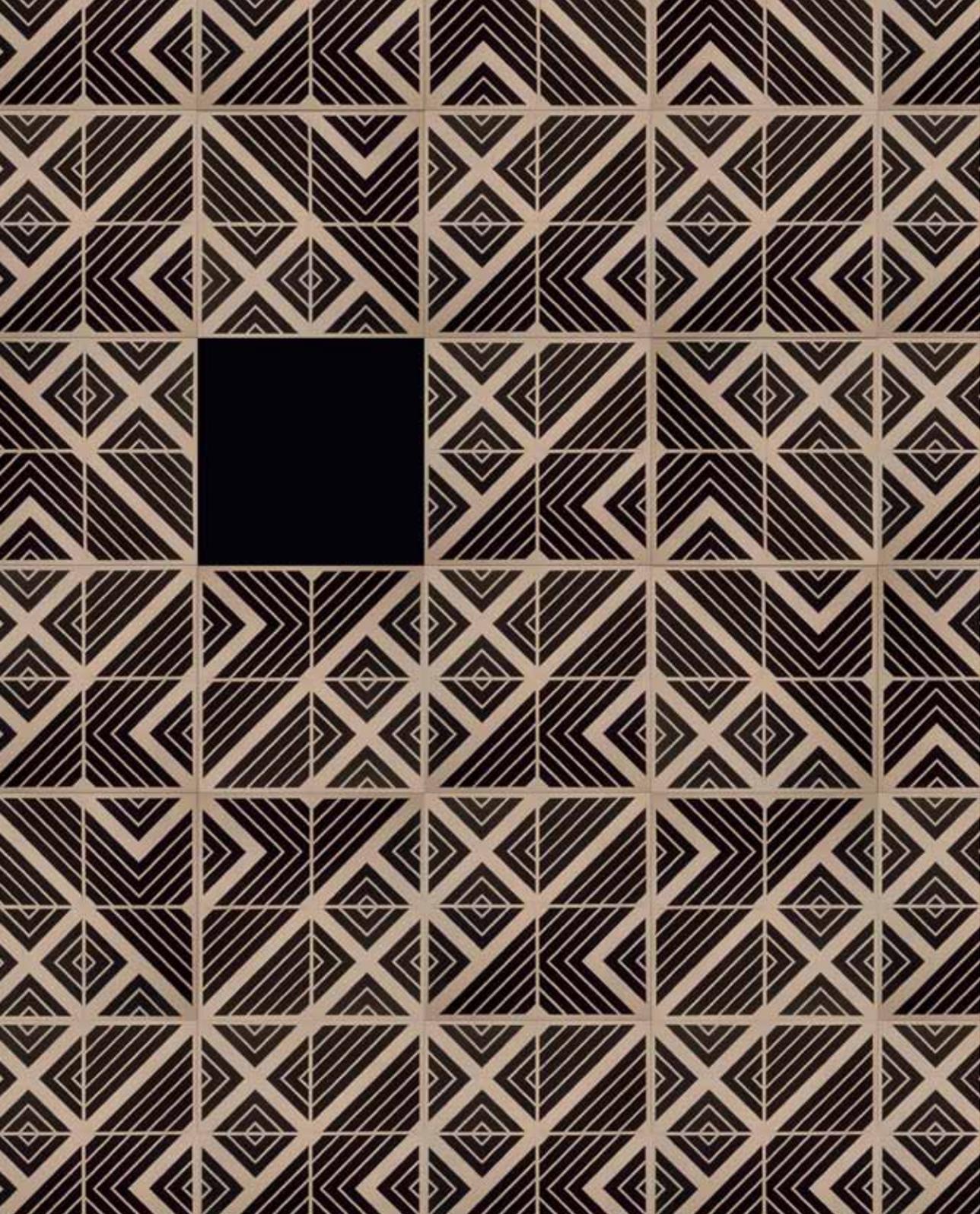
El sistema permite a través de su configuración, disponer a los elementos en el espacio tridimensional, sin perder la unidad del conjunto. Estas configuraciones permiten al espectador la organización de los conjuntos y lo ponen en situaciones espaciales plásticas creadas por él mismo.



Jorge Pereira, collage, 5 x 20 cm.

Jorge Pereira, *Sistemas*, acrílico sobre tela, 4 módulos de 36 x 36 cm. c/u, 1970.

Jorge Pereira, *Sistemas*, acrílico sobre tela, 4 módulos de 36 x 36 cm. c/u, 1970.



En el caso particular de esta experiencia se entiende como *sistema* la articulación de elementos donde cada uno de ellos está relacionado con los otros de modo tal que configuran un conjunto coherente, y donde el resultado no puede ser explicado por las partes sino por la trama de relaciones por los cuales se vincula. Más que parte, cada uno de los elementos aparece como miembro y el conjunto debe ser entendido como una totalidad y no como un agregado.

La unidad estándar por sus propias características no solo provoca una particular modalidad compositiva, sino que además se adecua a la producción en serie lo cual se desprende de sus cualidades intrínsecas. Esto permite al artista utilizar métodos de producción íntimamente ligados a la tecnología moderna.

La organización se hace móvil y las diferentes operaciones de articulación provocan sucesivas posibilidades de vinculación que son admitidas por el *sistema*.

En síntesis la experiencia plástica entendida como *sistema* es una totalidad abierta, dinámica, que permite al emisor manejar complejidades y cambios, y al perceptor intentar la comprensión de la estructura por medio de su experiencia con las partes articulables.

Jorge Pereira, *Sistemas*, 1970.

Jorge Pereira, diseño de modulo para *sistema*.

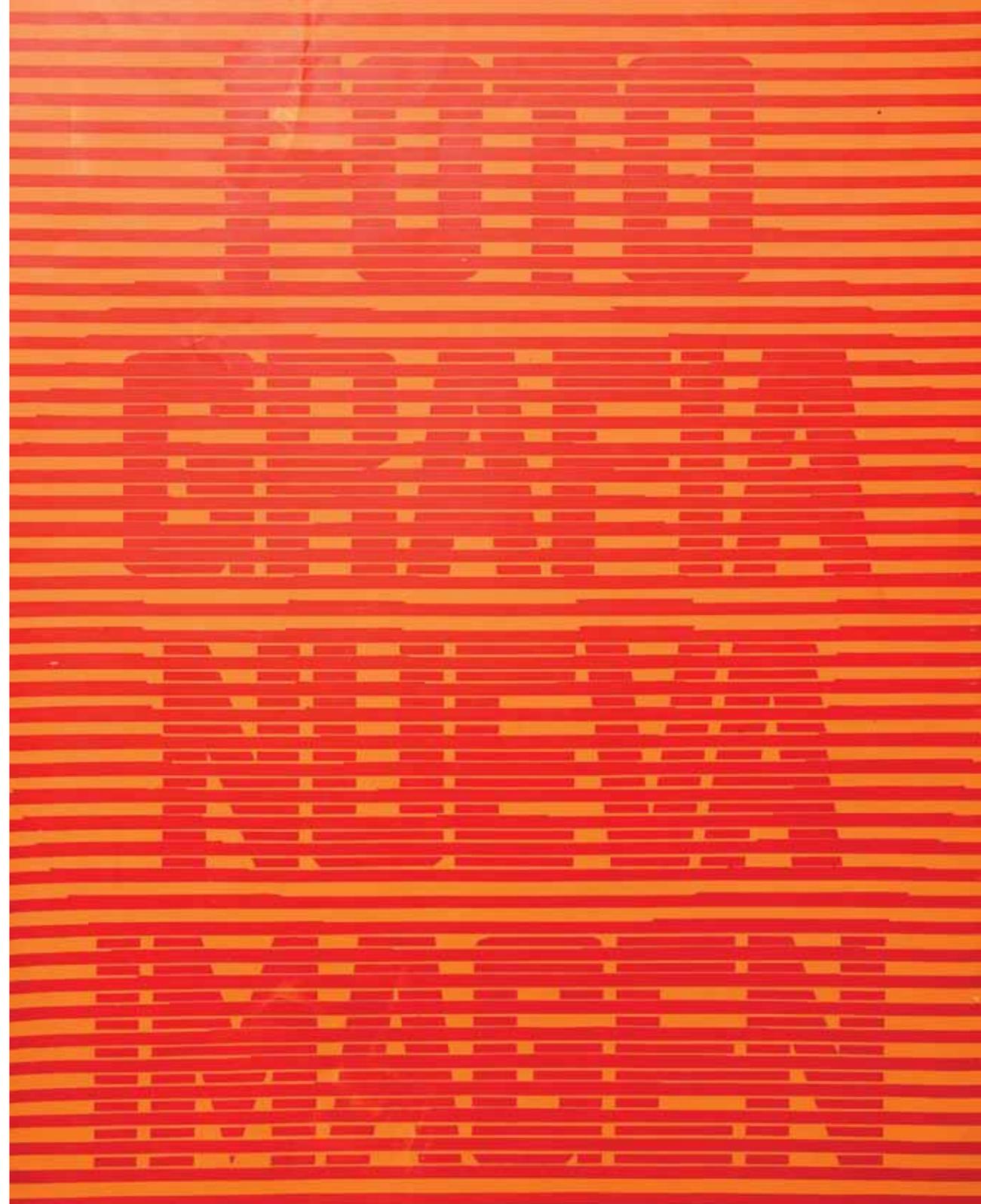
En ese mismo año participaron de *Fotografía Nueva Imagen - Movimiento de Grupos Fotográficos* en GALERÍA LIROLAY, oportunidad en la que se congregaron siete agrupaciones de fotógrafos. Luego, en 1971, organizaron la exhibición *Experiencias visuales con medios fotográficos* en la galería ODIN de La Plata y participaron de la exposición *Fotografía tridimensional* en el CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN CAYC.

Esta utilización de la fotografía modifica esencialmente su visión tradicional; con esta exhibición se pretende mostrar que ya ha dejado de ser un sistema de formas; sino una mediación entre el hombre y lo real, una instrumentalización del producto *sujeto-objeto* que no se mueve en el espacio *real-estático*, sino en un espacio semántico. La habilidad técnica ha sido transformada por la imposición de una estructura completa, sensible, ideológica, que constituye la técnica en objeto de conocimiento.

Jorge Glusberg, texto para *Fotografía Tridimensional*,
Centro de Arte y Comunicación, 1971.



Diseño de Jorge Pereira para la exposición
Fotografía Nueva Imagen, Galería Lirolay, 1970.





Jorge Pereira, instalación, medidas variables,
expuesta en Fotografía Tridimensional CAYC, 1971.
Photography, 7th International Biennial Londres, 1972.



Jorge Pereira, fotograma, 24 x 18 cm.





Jorge Pereira, fotograma, 27 x 17 cm. 1967.



Jorge Pereira, *Fotograma 60*, 57 x 48 cm. 1967.



Jorge Pereira, fotograma, 29,5 x 29,5 cm.



LA LUZ ES UN MATERIAL

POR

PHILIPPE

CYROULNIK

Traducción: Amaya Lainez
Foto: Jorge Pereira

Jorge Pereira es una de las figuras destacadas del arte abstracto argentino. Goza de un reconocimiento indiscutido en la escena nacional y se inscribe en el cruce de diferentes tradiciones de la abstracción, ya sea de *Arte Concreto* como de *Arte Cinético*. Su obra se caracteriza por la importancia dada al color, a la línea y a las interferencias visuales que pueden producir en sus articulaciones. Dentro de esta tradición de vanguardia, Pereira se distingue por su disposición a la experimentación, desatándose del canon dictado por una u otra corriente.

Así es que tantas veces se sintió atraído por esos espacios límite donde el monocromo está de algún modo abriendo sus bordes a la policromía y donde la pintura se abre a la espacialidad. Pienso especialmente en la obra *Multi-espacial* de la colección del MACLA (ver pág. 167). En ésta, además, se plantea de forma latente la cuestión de la monocromía en cada uno de los cuatro elementos del políptico. En su dinámica expansiva, el color parece transportar el blanco del fondo hacia los márgenes del cuadro. Aunque como políptico es una policromía, tenemos que dar a cada parte su grado de autonomía, especialmente en la presencia de tres unidades pictóricas compuestas cada una por uno de los tres colores primarios y el uso de un cuarto color complementario aditivo: verde.

Sin ir más lejos, existe aquí una aproximación puntual a la cuestión de lo monocromático y de la relación entre *color, forma y fondo*, como constitución misma del cuadro. En Argentina, dicha problemática ha sido poco abordada y trabajada por los pintores, con la reciente excepción de Juan José Cambre. Pese a que no continuó con el desarrollo, Pereira hizo hincapié en la lógica potencial que surge en su labor de cuestionar *radicalmente* el problema del color. En Estados Unidos artistas como Marcia Hafif¹ han hecho de este tipo de reflexiones el marco programático de su trabajo. En Francia, dicha cuestión de la *forma, color y fondo* y el proceso de creación como elemento estructurante del cuadro son aspectos que trabaja el pintor Stéphane Bordarier², eso no excluye una apropiación más firme del gesto de cubrir la superficie. Tal es el caso de Marcia Hafif como podemos observar en su sitio web en la serie *Acrylic Painting* o de forma más distanciada en la serie *Red Painting*. Stéphane Bordarier elige, en cambio, dejar que el color juegue su *rol* para así trabajar el plano, aprovechando la relación entre espacio colorido y reservas del cuadro.

Dentro de esta misma lógica Pereira plantea, en algunas de sus pinturas, reflexiones semejantes a las que han podido desarrollar artistas como Bridget Riley³ en Inglaterra, François Morellet⁴ en Francia con algunas de sus pinturas y de sus obras policromas sobre papel, o incluso pintores de los años 60 como el italiano Antonio Scaccabarozzi⁵ o el polaco Henryk Stazewski⁶.

1. Marcia Hafif nace en 1929 y vive en Estados Unidos. Ver sitio web <http://marciahafif.com>

2. Se puede consultar *Stéphane Bordarier; Pinturas 1996-2005*, publicado por la editorial Actes Sud y en la galería Jean Fournie, París.

3. Bridget Riley nace en Londres en 1931. Eric de Chassesey señala que Bridget Riley, después de *Continuum*, abandona toda práctica con tendencia a la desmaterialización. Nos referimos a obras como *Late Morning* (1967), *Dominance Portfolio, Blue* (1977), o *Lilac Painting* de la colección del Museo de Arte Moderno de París. Comentando los escritos de Riley titulados *L'esprit de l'oeil*, publicados por la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, Arnaud Pierre dirá: "tanto si se interesa por el color, el dibujo o la composición, lo que cuenta al final es la precisión de las relaciones. Misma lección de la abstracción, que acreditaba haber favorecido el ejercicio del juicio de valor puro" (in *Crítica* N° 32, Rennes, Francia 2008). Si recordamos también la importancia que le acordaba a los ritmos y a las cadencias tanto visuales como musicales, podemos encontrar puntos en común con la obra de Jorge Pereira.

4. François Morellet (1926-2016) fue miembro fundador del GRAV junto a Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral y Victor Vasarely. Pero su obra, de fuerte connotación experimental, irónica y lúdica, va más allá de la simple problemática cinética. Nos referimos a obras como *Tirets jaunes, roses, bleus, verts sur blanc* (1956) de la colección del Centro Georges Pompidou de París o *Pi coloré* de 2001.

5. Nos referimos en particular a las obras del italiano Antonio Scaccabarozzi (1936-2008) de los años 60 y en especial a una pintura como *Profilo* (1967). Posteriormente el artista trabajará solo con película de polietileno.

6. En los cuadros de Henry Stazewski (1894-1988) predominan las formas geométricas y abstractas simples, así como los colores puros y contrastados. Stazewski buscó las leyes de composición plástica que debían corresponder con las leyes universales de la construcción del mundo.

De la misma manera la línea no se reduce a la ortogonalidad, sino que moviliza las potencialidades ópticas de sus ondulaciones. La idea es jugar con la dimensión espacial del color en la vibración de la línea y la fuerza visual de su persistencia retiniana. A ello, Pereira le suma la miscelánea visual y cromática que le permiten las asociaciones ópticas que ha suscitado y las superposiciones de color que generan. Así podemos verlo en una obra como *Multi-espacial* (ver pag. 198) con líneas ondulantes verticales. Consigue de este modo asociar a la óptica una dimensión sensible. De este punto de vista pone en juego mecanismos ópticos y perceptivos que Marcel Duchamp utilizaba para sus *Rotoreliefs*.

La importancia de la óptica y de la luz en la percepción del color y de la forma (al igual que un cierto número de artistas antes que él) lo empujó hacia la fotografía y a su costado más experimental: la utilización de la *luz* y la *sombra*, el estado de positivo a negativo, las posibilidades que aporta el trabajo directo con la materia sensible, el juego de contrastes y de recortes, así como la variedad de efectos que puede producir.

Entendemos el interés que la fotografía ha podido suscitar en Pereira —especialmente el fotograma— por ser huella directa de la luz sobre la superficie fotosensible del papel sin la mediación del aparato y del lente fotográfico. Ese es el origen de este conjunto de obras que Pereira realizará en los años 60, más precisamente en 1967 y 1968. Es evidente que parte de una experiencia donde se cruzan los nombres de Moholy-Nagy, Hans Richter y Man Ray, pero es importante destacar el uso singular y original que le dará. Pocos son los artistas que utilizan esta técnica (en Francia, podemos hoy citar al fotógrafo Pierre Savatier⁷ que hace aparecer a los objetos plenamente en la imagen). Al observar este conjunto de obras impresiona la libertad de experimentación que le ha permitido el fotograma, dentro de este contexto, su producción se ha despojado de numerosas censuras que se imponía en su obra pictórica. No deja de sorprender la extensión que esta técnica le permitirá alcanzar a su producción visual, hasta apropiarse de experiencias y procesos heterodoxos respecto de la tradición del *Arte Concreto* o del *Cinetismo*.

7. A propósito del artista francés Pierre Savatier, podemos ver algunas de sus obras en su sitio web <http://pierresavatier.com>. Es representado por la galería Jean Brolly, París.

DE LA LUZ

Lo primero que se destaca en este conjunto es la dialéctica de la luz y de la oscuridad que hunde y disimula el trazo y el contorno de las formas y de las líneas. La luz hace y deshace los contornos, interpreta el rol de un lápiz inmaterial que produce diferencias de intensidad y contrastes luminosos.

Este uso directo de la luz lo va a llevar a movilizar parámetros adicionales a aquellos propios a su pintura. Va a permitir la solarización de los elementos icónicos, la corrosión del trazo y la difracción de las formas, tal y como puede verse en los fotogramas de las páginas 54 y 109.

DEL NEGATIVO Y DEL POSITIVO

La reversibilidad que habilita el fotograma es fundamental puesto que otorga una importancia plástica tanto a la luz como a la sombra, a la forma como a su vacío. Ésto le permite a Jorge Pereira encontrar su *dibujo* en lo impensado, no en el trazo ni en el marco, sino en el contacto y el sentido táctil. Hervé Gauville señalaba en 1995 que “lo que el fotograma le permite a Moholy-Nagy y que no le permiten ni la pintura ni el dibujo, es producir efectos paradójicos; de una atemporalidad instantánea y de una profundidad de campo de plano puro” (in *Libération* del 15 de noviembre), que puede perfectamente aplicarse a Jorge Pereira. Ese doble impacto sobre la relación entre forma y fondo es una de las consecuencias del cambio y del desplazamiento que se operan.

LA FORMA Y EL OBJETO

Otro elemento importante es el desdibujamiento de los límites entre forma y objeto. Este proceder induce a un proceso que altera el significado de las formas. Como si el objeto fuese más bien la matriz de una forma que se separa de él y la forma un objeto de luz. Frente a las *imágenes* de Pereira, estamos ante un más acá o más allá del objeto.

EN LO BLANCO Y NEGRO, EL MOVIMIENTO DE LA LUZ

Pero uno de los aspectos más interesantes de este trabajo es el uso del movimiento en el trabajo de la *luz/materia* y las incidencias que tienen en la imagen final. Efectivamente, hay que destacar que la apropiación de Pereira de la técnica del fotograma lo lleva más allá de su terreno personal del campo pictórico.

Asume así una gestualidad del uso de la luz, el movimiento de su dibujo sobre la superficie sensible, la presión y distensión que puede ejercer. A partir de ahí se establece un movimiento, un juego de arabescos que desplazan su trabajo más allá del juego de la línea y de la forma. Asume una expresividad de la *luz/materia* y de su trazado. Deja desplegar los meandros digitales en el contacto con la materia sensible para darles una rítmica que podemos apreciar en los fotogramas de las páginas 60 y 61.

EL CUERPO COMO MATERIAL

Uno de los signos de este desbordamiento de los marcos fijados por el mismo artista en su trabajo pictórico es la utilización del cuerpo como material propicio a aportar una textura y un dibujo particular a la imagen que surge en la superficie del papel fotosensible. Dichas imágenes toman en cuenta la materia o la matriz que puede constituir tanto la piel, el rostro y la dermis; sin por ello omitir el cuerpo en el fotograma. Por tanto, de un modo metonímico, irrumpe algo del campo del antropomorfismo. Nos hace pasar, en un abrir y cerrar de ojos, de un tiempo *fotográfico* (por emplear un barbarismo) a un tiempo humano y a lo que el *tiempo* inscribe como marca o estigma *en el cuerpo*. De ahí surgen imágenes muy fuertes, que se anticipan veinte años a una problemática distinta y más fotográfica que abordara John Coplans⁸ a partir de su propio cuerpo, privilegiando la textura del mismo como índice de deterioro y degradación.

EL TRAZO Y LA TRAMA

De las herramientas utilizadas, el trazo luminoso es lo que le interesa. Pero debido a su repetición, el efecto trama que dibuja en la superficie va de algún modo, a estructurar y dar una textura a la materia fotográfica.

8. En 1978, el artista anglo-americano John Coplans (1920-2003), luego de un largo período de inactividad, retoma su actividad artística y elige el médium. La singular obra que surgirá de ello está constituida por autorretratos que el artista compone a partir de su cuerpo desnudo. La idea de cuerpo a pedazos se impone desde la primera serie de *Self-Portraits* (1984) y lidera la construcción de todos sus autorretratos, realizados exclusivamente en blanco y negro. Después de series de torsos, rodillas o pies, *Body Parts* [Partes de cuerpo] (2001-2002) pone de manifiesto la evolución de su trabajo: el cuerpo del artista puesto en pedazos vuelve a juntarse en montajes orgánicos que van más allá de toda realidad (y de todo realismo) de los componentes del cuerpo humano. Caracterizados por la ausencia del rostro y desprovistos de índices relativos al contexto de la captura de la imagen, los autorretratos de John Coplans buscan una universalidad y una objetividad en la representación del cuerpo.

Eso le permite encontrar un diagrama o una geometría que serían los *despojos* del material y del objeto, como lo podemos percibir en los fotogramas de las páginas 46 y 109. Se trata de una *abstracción* generada por los materiales de nuestro entorno, puestos a prueba en una doble confrontación con la luz y la superficie fotosensible del papel. Estoy pensando en particular en los fotogramas de las páginas 59 y 82.

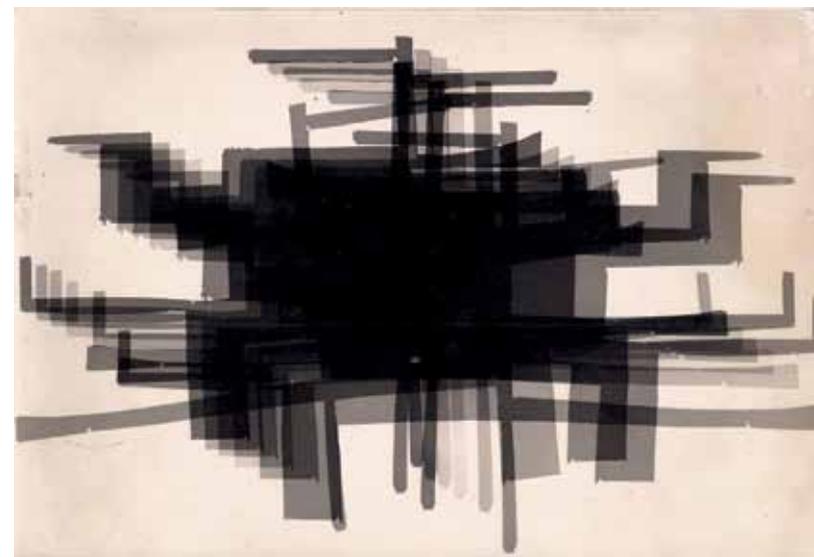
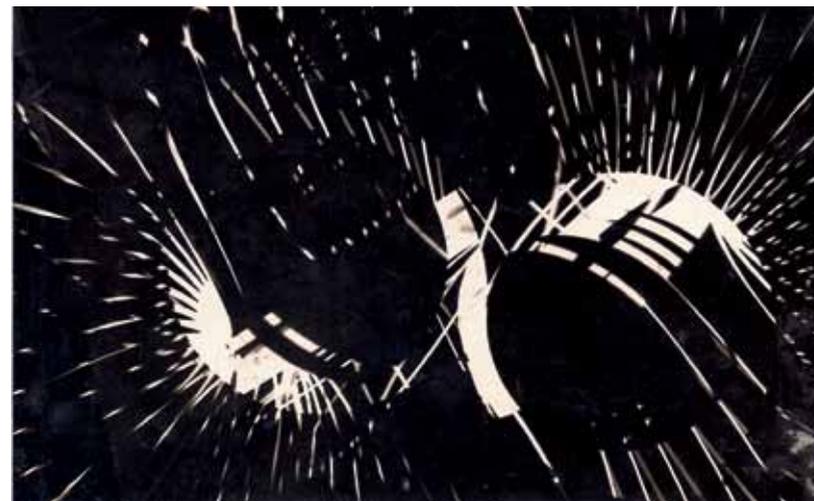
Esto incidirá en ciertos trabajos gráficos de Pereira con el uso de fotogramas donde el objeto es tratado en negativo y utilizado como un juego de signo gráfico. Esto concluirá en realizaciones de una calidad excepcional, que podemos comparar con los *neo-dadaístas* americanos. Pienso especialmente en los trabajos realizados para SIAP (ver pág. 72).

Tal vez sea necesario remarcar que en 1967 Jorge Pereira mantiene un intercambio epistolar con Joseph Albers y Max Bill; su trabajo hará referencia a la experiencia de estos grandes artistas, llegando incluso más lejos que el campo mismo de sus obras.

En sus fotogramas, la relación entre el blanco y el negro, generan espacios intersticiales que funcionan de alguna manera como reservas de blanco. Lo mismo hace con la pintura. La dimensión rítmica y la sensación de movimiento que su proceder dan a la *imagen* en sus fotogramas, están vinculados a ciertos parámetros de su práctica pictórica.

Quisiera terminar con uno de los fotogramas que muestra este desplazamiento radical que pudo operar con respecto a su práctica pictórica. Se trata de *Fotograma 31* de la página 54 que concentra el contraste luminoso en un sutil gradiente, el gesto del trazado y el indicio de un objeto material. No son simplemente huellas, *pinturas* o *escritos* o incluso movimientos *escripturales*, sino algo del espectro impactante de todo ello. En esta obra, son *revelados* en una *imagen/superficie*, una captura, un *punctum* de la luz y de su sombra, un precipitado de trazos y de su disolución, la revelación del *tacto* sucediendo en la imagen. De ahí capta el eco de una forma, de un gesto o de una imagen... en la ilusión de su paso.

El fotograma ha sido un *pasaje* en la obra de Jorge Pereira, un pasaje delimitado en el tiempo. Esta experiencia excepcional, por su potencia y densidad, para no repetirse y agotarse, sólo podía circunscribirse en el tiempo.





JORGE PEREIRA: LA BAUHAUS EN OTRA PARTE

POR
MARÍA JOSÉ
HERRERA

Foto: Retrato de Jorge Pereira
por Roberto Rollié

En uno de sus tantos exilios que la llevaron de ciudad en ciudad por Alemania (Weimar, Dessau, Berlín) y finalmente los Estados Unidos, la BAUHAUS *también* se refugió en La Plata. Así parece aseverarlo la intensa actividad de un grupo de activos docentes arquitectos, diseñadores y artistas que, como Jorge Pereira, continuaron en la segunda mitad del siglo XX, la línea que la escuela alemana había dejado, su ética de una enseñanza artística involucrada en el desarrollo de una sociedad más equitativa.

Indudablemente los años que siguieron a la recuperación luego de la Segunda Guerra Mundial fueron de gran creatividad y de retomar caminos que habían quedado trancos por diversas circunstancias, entre ellas la guerra. En América Latina muchos proyectos de la temprana modernidad comenzaron a tener visos de concreción. En la Argentina de mediados de los 50, el programa político y económico denominado *desarrollismo* que venía de la mano de una renovada democracia, abrió el campo artístico hacia una modernización acelerada y una plataforma de discusión acerca de la vida social abonada por la creación en la universidad de disciplinas como la sociología, y el afianzamiento del urbanismo y las teorías del diseño.

En la capital provincial de Buenos Aires, La Plata, las curricula académicas se renovaban y profesores de las escuelas de Bellas Artes como Héctor Cartier (introducido de la asignatura VISIÓN)¹ y el arquitecto Daniel Almeida Curth, eran convocados para crear, en 1960 el primer departamento de Diseño de la Universidad de La Plata, que contenía Diseño industrial y Comunicación visual, es decir Diseño gráfico. Desde sus comienzos, estas orientaciones tuvieron la intención innovadora de no solo atender a lo artístico sino de vincularse directamente a la idea de transferencia social.²

Figuras como el argentino Tomás Maldonado y el suizo Max Bill -ambos fueron docentes en la escuela de Diseño de Ulm en Alemania- eran paradigmáticas para pensar el diseño como disciplina social.³

Heredero de las ideas del productivismo ruso y la BAUHAUS, en sus años en Buenos Aires Maldonado introdujo en nuestro país el concepto de *buena forma* de Max Bill y fundó la revista *nueva visión*, cuya propuesta enfocaba el diseño, la imagen, la comunicación y la arquitectura, como la cultura visual del entorno contemporáneo. También creó el primer estudio de diseño y comunicación del país. En Europa, como docente de la Escuela Superior de diseño de Ulm, se empeñó en dar al diseño el valor de instrumento científico. Colaboró en la elaboración de lo que se conoce como el *Modelo de Ulm*: una metodología para el diseño que lo liga con la industria. *El diseño de producto no es arte*, aseveró situando a la proyectación en relación directa con la producción y su alcance social. En este contexto, el diseñador adquiere un nuevo rol y por ende debe atender no sólo las cuestiones inherentes al uso del producto, sino también

1. Héctor Cartier ingresa a la Cátedra Visión de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata (hasta 1965), donde enseña la teoría gestáltica de la nueva objetividad alemana y la de la percepción de Maurice Merleau-Ponty. La cátedra se dicta los sábados y reúne a un importante número de alumnos.

2. Véase, Verónica Devalle, *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

3. En 1948, Tomás Maldonado viajó a Europa. Allí conoció a Max Bill, y entró en contacto con los representantes europeos del arte concreto, de la arquitectura moderna y del diseño. A su regreso a Buenos Aires, Maldonado escribió un artículo, el primero de su profusa producción, sobre la relación entre el diseño industrial y la sociedad. Max Bill, en 1953, había comenzado a reunir a los antiguos profesores de la Bauhaus para crear la Escuela Superior de Diseño de Ulm, la que fuera hasta 1968, año de su cierre, una de los principales centros de vanguardia internacional de diseño.

a su funcionamiento, fabricación e incluso distribución en el mercado. El diseño para Maldonado está al servicio del hombre y buscar mejorar su ambiente. Es de hecho una forma de la economía del ambiente que, emparenta ciencia, técnica y las necesidades básicas del usuario.

“La Plata miraba a Buenos Aires de costado y a Ulm de frente: ese era literalmente el norte”, asevera Verónica Devalle⁴. Efectivamente, esa influencia se percibía en los programas de estudio y la visita tanto de Maldonado como de Gui Bonsiepe en 1963 profundizó el entusiasmo por la actualización de la enseñanza de la BAUHAUS. En este contexto de revisión de los ideales de la modernidad se instala la figura de Jorge Pereira, fotógrafo, pintor, teórico y experimentador visual, como suele él mismo presentarse.

Desde 1958 Pereira pinta vinculado a la poética que el Arte Concreto trazara en los años 40. A través de su contacto con Virgilio Villalba, uno de los fundadores de la ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO-INVENCION, reflexiona sobre el constructivismo y las posibilidades plásticas del plano, privilegiando el desarrollo de la línea.

Pocos años después comparte el taller de la calle 1 y 72 con Hugo De Marziani, Gonzalo Chaves, Héctor Puppo y Raúl Mazzoni. Forman el grupo VISIÓN INTEGRAL (VI IN), al que se unen Roberto Rollié, Nicolás Jiménez, Manuel López Blanco y Ricardo Zelarayán.

El trabajo en grupo comienza a ser una dinámica habitual entre los jóvenes argentinos. Ese mismo año, en Buenos Aires, se presentaban los grupos *Otra Figuración*⁵ y *Arte Destructivo*⁶. A los integrantes de VI IN los unía las ideas socialistas y el interés de llevar el arte a la esfera pública en el entorno urbano. En síntesis, la proyección social de sus trabajos experimentales a partir del arte, el diseño gráfico e industrial.

4. Devalle, op. cit. p. 344

5. Deira, Macció, Noé y de la Vega junto a Sameer Makarius y Carolina Muchnik, en la Galería Peuser.

6. Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells, en Galería Lirolay.

Respecto a esta agrupación señaló Pereira: “(...) VISIÓN INTEGRAL [tenía la] concepción constructiva, fundamentalmente concreta, que sumaba el trabajo de los constructivistas rusos, los neoplasticistas Mondrian, van Doesburg, Vordemberge-Gildewart y Max Bill, las corrientes del Río de la Plata y el diseño del BAUHAUS y de ULM. Es decir, participábamos de la idea integradora de los objetos en la vida cotidiana, pensábamos que el diseño era una esperanza, una panacea que revolucionaría el mundo de los objetos...Se incorporó al taller un laboratorio fotográfico que nos permitió acceder a la problemática de la luz y de la creación por medios no tradicionales. La fotografía no representativa generada sin cámara, desarrollada por Man Ray, Laszlo Moholy Nagy y Herbert Bayer, donde el artista descubre, selecciona el espacio y la forma a través del caos y de lo azaroso. Estudiamos las definiciones del espacio y las formas bi y tridimensionales, el color, la tipografía, etc. También realizamos un importante trabajo de equipo dirigido por Rollié sobre la formulación del Campo Pictórico como espacio visual.”⁷

Del *caos como valor* hablaba Luis Felipe Noé, miembro de *Otra Figuración*, y la idea rondaba las poéticas de entonces tanto desde una visión científica aplicada a lo social, como desde la perspectiva filosófica del existencialismo tan en boga.

UNA FOTOGRAFÍA INDICIAL: ENTRE EL AZAR Y EL PROYECTO

Cuando en 1962 Pereira comienza su serie de fotogramas, la fotografía aún se debatía entre ser una mera técnica o una forma de arte. Incorporada tempranamente en los años treinta a las colecciones del MUSEO DE ARTE DE MODERNO DE NUEVA YORK (MoMA), la fotografía en Latinoamérica no tenía aún status de arte, a pesar de los esfuerzos de personalidades como Grete Stern (discípula de la BAUHAUS) o Anatole Saderman, por ejemplo⁸.

7. citado en Cristina Rossi, “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta”, en: Isabel Plante y Cristina Rossi. *La abstracción en la Argentina: Siglos XX y XXI*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010, p. 144.

8. Desde su fundación en 1956, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires incluyó la fotografía. Pero el Museo Nacional de Bellas Artes, mayor reserva artística del país, no tuvo sino en 1995 una colección de fotografía. Sara Facio fue quien gestionó y curó hasta años recientes ese patrimonio.

El prestigio de la fotografía venía de la mano del documento o del registro exacto de un ojo sensible conducido por medio de un instrumento mecánico, la cámara. Su función era “reflejar nítida y simbólicamente nuestra forma de vivir, de sentir y de pensar, fijándola con claridad e inequívocamente”, señalaba Aldo Pellegrini en 1960.⁹ Visiblemente, esta concepción dejaba a la abstracción fuera de los lenguajes que la fotografía podía asumir.

No obstante, la experimentación fotográfica tenía extensos antecedentes, precisamente en la BAUHAUS. Si bien la historia del fotograma, fotografía sin cámara, se remonta al siglo XVIII, fue a principios del siglo XX con las vanguardias históricas que cobró su dimensión artística con la intención de romper las reglas del dadaísmo, el valor del azar del surrealismo y la NUEVA VISIÓN propuesta por las teorías de la forma desarrolladas por la BAUHAUS.

Los fotogramas son imágenes obtenidas por la impresión de objetos sobre negativos vinílicos o papel fotográfico, solamente por la acción de la luz sin cámara. Es decir, evidencian la luz, la corporizan, y son índice de la presencia de los objetos.

Pereira señala que esta práctica, la de montar objetos, moverlos, desfasarlos, que implica el fotograma tiene que ver con su búsqueda de representar el caos. Con el fotograma actúa sobre el plano de luz, la expresión más pura de la fotografía, buscando formas abstractas, incidentales, que se desenvuelven entre el azar y el proyecto.¹⁰

Algunas veces trabaja haciendo *collages*, fijando pequeños objetos y hasta insectos (juega con las transparencias de las alas), dibuja con tinta china sobre los acetatos, regula los tiempos de exposición, mezcla técnicas y revela estos registros de imágenes enigmáticas y poéticas.

En 1965 Pereira realiza una exposición en el *Instituto Formativo Integral de Directores de Arte* (IDA) del cual fue fundador y director. En el catálogo señala:

9. Citado en: Valeria González, *Fotografía en la Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.

10. Entrevista con la autora, mayo 2016.

“Las transformaciones subjetivas del creador, nos presentan en el *fotomontaje* la unidad de síntesis y significado que se dan en la realidad en constante transformación. Dialéctica de visión y pensamiento en el acto *presentativo* de la imagen.

El problema fotográfico se convierte así en un hecho consciente creador, en vez de un hecho casual y mecánico. Es en la *investigación de nuevas formas* y en la búsqueda de espacios y luces no convencionales, donde la *fotografía-experimental* desarrolla *nuevas realidades*. *Nuevas realidades* que deberán integrarse a la vida del hombre actual”.¹¹

El término *nuevas realidades* devino categoría artística a partir de las exposiciones de los concretos en 1948. El *Salon de Realités Nouvelles* de París, reunían a esas imágenes que, como las definieran los artistas en distintos manifiestos, son realidad por sí mismas, no son mimesis ni reflejo del entorno fenoménico. También esto cabía a la fotografía, a juicio de Pereira, cuando los fotogramas expresan la dialéctica de la visión y el pensamiento en el mismo instante que el autor los realiza y, es allí, donde cobran su entidad.

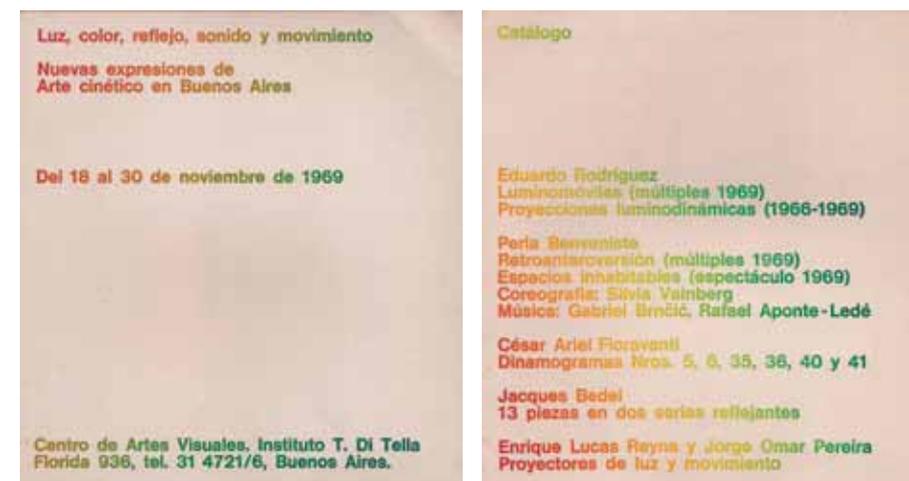
En 1967, Pereira participó con sus fotografías experimentales en la Sección Argentina, de la *Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et internationale des Jeunes Artistes*, en el MUSEO DE ARTE MODERNO de la ciudad de París. Presentó seis trabajos en blanco y negro de la serie *Cosmos* (1966-1967).

Entre 1968 y 1970 Pereira forma parte del EQUIPO CONCENTRA, junto al diseñador Marc Jamín, el diseñador industrial Lucas Reyna y el arquitecto Carlos Palacios. Se interesan por el empleo de la luz y, a partir de proyecciones realizan caleidoscopios con imágenes sobre pantallas y diferentes soportes, en continuo movimiento. Esta serie se llama *Lumos* y con estas obras habían participado en el Festival de las Artes de Tandil y de un espectáculo de danza presentado en el Teatro San Martín.

11. Exposición en el Instituto Formativo Integral de Directores de Arte (IDA), 1965

A partir de estas experiencias comienzan un diálogo con Nicolas Schöffer, pionero de la escultura cibernética que realizaba trabajos similares en París.¹²

La superposición de tramas y el impacto de la luz, acercan sus fotogramas a la experimentación cinética, es decir al estudio de la percepción referida al movimiento real o virtual. En consonancia con las investigaciones de los artistas ópticos y cinéticos, Pereira presentó junto a Enrique Lucas Reyna *Proyectores de luz y movimiento*, en la exposición *Luz, color, reflejo, sonido y movimiento*. Últimas tendencias del arte cinético realizada en el INSTITUTO DI TELLA, en 1969.



12. En 1961, el envío oficial francés era la exposición del maestro del “luminocinematismo”, Nicolas Schöffer (1912-1992). Romero Brest vio la obra y pensó en adquirir una para el MNBA. La pieza, *Lux 2* –una de las presentadas en aquella VI Bienal–, ingresó en 1964 al museo y fue considerada invaluable para conocer los valores de la modernidad internacional en la principal vidriera del arte en la Argentina. Acompañada por la música del compositor concreto Pierre Henry, la instalación de Schöffer tenía el atractivo del espectáculo en su encanto féérico de luz, color y movimiento.

Desde el IDA, Pereira dicta junto a Sameer Makarius un curso de Fotografía Creativa. Makarius, desde fines de los 50 venía experimentando varias técnicas de fotografía abstracta. Había participado con algunas de ellas en la exposición *Otra Figuración*, cuya propuesta era sacar partido de una figuración enriquecida por la abstracción del informalismo. Makarius utilizó el *cliché verre*, pintura sobre vidrio para ser proyectada y creo los *proyctogramas*, de técnica similar e impresos sobre papel fotográfico.

Bajo el espíritu de lo que hemos denominado la BAUHAUS EN OTRA PARTE, Pereira sueña con mostrar a sus estudiantes la producción de la emblemática escuela alemana. En el marcado espíritu internacionalista de aquellos años, como director del IDA, entre 1967 y 1968 intercambia correspondencia con Max Bill, Walter Gropius y Herbert Bayer¹³.

Luego de tratativas varias, las obras de Bayer se muestran en el IDA, Florida al 700, bajo el título *Herbert Bayer. Fotogramas. 1960/1966*, prologado nada menos que por el director del CENTRO DE ARTES VISUALES DEL DI TELLA, el influyente Jorge Romero Brest. En el prólogo el crítico señaló cómo Bayer: “mantiene el espíritu de los pioneros y el entusiasmo de los años 20, [de] los nuevos universos de las formas para un Hombre nuevo. Utopía de las vanguardias que aún debe conquistarse”. Estas palabras de Romero Brest son extensivas a la acción de Pereira que, como artista y en este caso gestor, buscó retomar la tradición humanista y transmitirla a los futuros diseñadores, los *diseñadores del ambiente*, como los pensaba Maldonado.¹⁴

Pero la relación con Bayer no terminó con dicha exposición sino que también incluyó un intercambio de proyectos de los alumnos del IDA para que el maestro austríaco los evaluara.

13. Herbert Bayer (Austria, 1900, EE.UU. 1985) fue diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto. Innovó como diseñador de publicidad. Estudió cuatro años en la Escuela de la Bauhaus, y después fue director de impresión y publicidad en la sede de Dessau, desde 1925 hasta 1928. Influenciado por el minimalismo desarrolló un estilo visual nítido y adoptó una fuente *sans serif* y en minúsculas para todas las publicaciones de la Bauhaus. En 1968 preparó la exposición del catálogo *50 años Bauhaus* en Stuttgart, que llegó a Buenos Aires y cubrió la totalidad de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes en 1970.

14. Reproducido en: *Jorge Pereira. Fotogramas: Experiencias con La Bauhaus*. Galería Aldo de Sousa, 2014, s.p.

EL PARADIGMA DEL SISTEMA

En 1970, a partir del intercambio epistolar con los maestros de la Bauhaus, Pereira funda junto con otros artistas constructivos platenses, el Centro de Experimentación Visual (CEV). Realizan experiencias sobre fotografía abstracta y aplican el concepto de *sistema* a la producción artística. El CEV estaba formado por Rollié, Mazzoni, Mario Casas, y Juan Carlos Romero y, como invitados en algunas exposiciones estuvieron Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana y Andrés Jiménez.

En este nuevo grupo los artistas intentan explorar opciones que vinculan al arte con la industria¹⁵, como la creación de *múltiples* y sistemas, en piezas cuya articulación en módulos permite diferentes posibilidades de transformación de la imagen. La idea de participación y democratización del acceso al arte subyace a esta iniciativa que tenía réplicas en distintos grupos artísticos del país y del exterior desde la década anterior.

El grupo participa en *Sistemas*, en la GALERÍA CARMEN WAUGH de Buenos Aires. En el catálogo el artista y crítico Kenneth Kemble señalaba: “El problema de la creación en las artes visuales argentinas, que tanto nos ha preocupado a todos, solo tendrá un comienzo de solución el día en que tengamos plena conciencia de que los procesos de la creación pueden ser analizados, sistematizados y codificados a nivel consciente y que pueden enseñarse y aprenderse; así como los procesos mentales (racionales y emotivos, conscientes o inconscientes) de los cuales ellos derivan, también pueden ser explicados y manejados voluntariamente, es decir, el día en que pongamos el acento sobre los procesos; por sobre los resultados (...)”.¹⁶

Reafirmando los dichos de Kemble los artistas apuntaron: “En principio nuestra acción está encaminada a desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción, es decir, crear las posibilidades para que el perceptor participe, rompa la incomunicación y elimine la distancia que existe entre él y el mensaje visual.

15. Esta intención tuvo su momento de auge desde mediados de los 60 con exposiciones como *Plástica con Plásticos* (1966), *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, 1968 y los Premios *Artistas con acrílicos Paolini* (1970-1976).

16. Kenneth Kemble. (Prólogo), *Sistemas*, Galería Carmen Waugh de Buenos Aires, 2 al 16 de abril de 1970. Reproducido en Amigo R, Dolinko, S., Rossi, C., *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 120.

Entendemos en función de esto que la realización individual sólo será posible en tanto el producto de nuestro hacer se integre a la vida social”.¹⁷

Dos años antes de estas declaraciones se había formado en Buenos Aires el Centro de Arte y Comunicación, una entidad privada fundada por el crítico e industrial Jorge Glusberg. El CAYC tenía una propuesta similar en cuanto a la perspectiva social y el trabajo en equipos interdisciplinarios. Pereira y muchos de los artistas platenses participaron de las actividades del CAYC por aquellos años.

También en 1970 Pereira participa en *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*, en la Galería Lirolay, junto a Ramón Pereira, Juan Carlos Romero y Rollié como integrantes del CEV. El Movimiento de grupos fotográficos evidenciaba la todavía ausente consideración de la fotografía como arte. Se proponían ser independiente de todas las instituciones nacionales e internacionales e incorporar la fotografía a los salones de arte.

Un año después, en 1971, el CAYC organizó la exposición *Fotografía Tridimensional*, a la que invita a investigadores plásticos y fotógrafos argentinos y extranjeros a trabajar sobre todos los registros posibles de la fotografía: “foto volumen, foto volumen articulable, foto sistemas (rompecabezas), fotoproyección sobre cuerpos estáticos, foto relieve, foto panel modificado con espejos, fototiras que ocupan distintos planos, foto relieves ópticos, aplicación del color, técnicas mixtas”, según enumera un artículo periodístico.¹⁸

El objetivo de la exposición era poner a la fotografía a disposición de los plásticos para que exploren más allá de las figuras estáticas de la fotografía tradicional en dos dimensiones. Participaron los futuros miembros del GRUPO DE LOS TRECE, junto a varios otros fotógrafos locales, entre ellos Jorge Pereira y artistas extranjeros como Christo, Dan Graham, Alan Kaprow, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Denis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, entre otros.

La exposición fue polémica, en especial para los fotógrafos tradicionales, y dicha polémica expresa a las claras la situación aún inestable de la fotografía como arte a comienzos de los 70. Si fotografiar es grabar o dibujar por medio de la luz, ¿cómo es que aún no

17. Reproducido en Amigo R, Dolinko, S., Rossi, C., *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 121.

18. Revista *Primera Plana*, Buenos Aires, enero 1972.

se la ha asimilado al arte?, se preguntaba el periodista de *Primera Plana*.¹⁹ La presencia de tan destacados artistas internacionales, la variedad de obras y procedimientos y la fundamentación teórica de Jorge Glusberg en el catálogo, dan la pauta de los nuevos caminos para la fotografía que se verificarían en la importancia que ésta cobra para el arte conceptual en los 70, en particular en los artistas del *arte de sistemas*, ligados al CAYC.

Señala Glusberg: “...la fotografía es el registro isomórfico de un evento original pero continua en el tiempo, desarrolla un sistema. Es una estructura original, proyectada y seleccionada por el artista (...) y es una unidad legible que puede ser decodificada”.²⁰

Efectivamente, el análisis de la fotografía desde la perspectiva de las ciencias del lenguaje, la muestran como una representación, un recorte que lejos está de reflejar la realidad ya que es una realidad en sí misma: una nueva realidad como la denominaba Pereira y su grupo. Un sistema de signos, de índices, una compleja cadena de significaciones que no dependía de la cámara y cuyas funciones para el arte estaban siendo exploradas.

Pereira venía trabajando en ese sentido y el *fotopanel modificado con espejos* que menciona el artículo, fue su participación. Un panel con un fotograma que, extendido sobre el piso enfrente de tres espejos en forma de “V”, formaban un sistema que garantizaba la permanente multiplicación de la imagen.

“Lo concreto (real-único-irrepetible) de estas obras presentan un inequívoco conflicto con la fotografía tradicional (abstracción copia de lo real-repetible), ya que la utilización del medio fotográfico plantea resultados inesperados que posibilitan nuevas exploraciones de la imaginación situándonos en niveles de la imagen cada vez más complejos”, señaló recientemente Pereira.²¹

En ese sistema que la fotografía implica y en la exploración espacial que la cruzó con las máquinas lumínicas y el arte cinético, Pereira ya había conquistado la tercera dimensión. Unos años más tarde la lleva a la pintura. Obras como *Sin título*, 1976 (ver pag. 161), denominada *Multi-espacial* expande los planos de color por los bordes del bastidor, subrayando el carácter objetual de la pintura y el quiebre de su tradicional visión frontal.

19. *ibidem*

20. *ibidem*

21. Catálogo de la exposición *Jorge Pereira: Experiencias con La Bahuaus*, Buenos Aires, Galería Aldo de Sousa, 2014.



LA LUMIÈRE EST UN MATÉRIAU

By Philippe Cyroulnik

Jorge Pereira est une des figures importantes de l'art abstrait argentin. Il a une reconnaissance incontestée sur la scène argentine et s'inscrit au carrefour de plusieurs traditions de l'abstraction, qu'il s'agisse de l'art concret ou de l'art cinétique. La caractéristique de son œuvre est la place importante accordée à la couleur et à la ligne mais aussi aux interférences visuelles qu'elles peuvent produire dans leurs articulations. C'est que dans cette tradition d'avant garde, Pereira se singularise par une disponibilité à expérimenter et à ne pas s'en tenir aux canons édictés par tel ou tel courant. Ainsi a-t-il été plusieurs fois attiré par ces espaces limites où le monochrome est en quelque sorte ouvert en ses bords à la polychromie et où la peinture s'ouvre à la spatialité. Je pense en particulier au *Mutliespacial* de la collection du MACLA. Dans cette œuvre d'ailleurs se pose de façon latente la question du monochrome dans chacun des éléments de ce quadriptyque. Ici la couleur, dans sa dynamique expansive, semble déporter le blanc du fond sur les marges du tableau. Même si en tant que polyptique il s'agit d'un polychrome, on doit accorder à chacune des parties une part d'autonomie, d'autant plus que nous avons ici un usage propre à trois des unités picturales de l'une des trois couleurs primaire et pour la quatrième une couleur additive complémentaire, le vert.

Sans s'engager plus avant il y a là une approche ponctuelle de la question du monochrome et de la couleur/forme/fond qui pose la question de leur relation dans la constitution du tableau. En argentine c'est une problématique qui a été peu abordée et travaillée par les peintres ; à l'exception récente de Juan José Cambre. Même si elle n'a pas été développée plus avant par Pereira, elle souligne la logique possible qui surgit dans tout travail interrogeant *radicalement* la question de la couleur. Aux Usa des artistes comme Marcia Hafif¹ en tirant les conséquences en ont fait le cadre programmatique de leur travail. En France cette question de la forme couleur et du processus qui la constitue comme élément structurant du tableau est un des aspects du travail d'un peintre comme le français Stéphane Bordarier².

1. Marcia Hafif est née en 1929 et vit aux USA voir le site marciahafif.com

2. On peut consulter *Stéphane Bordarier, Peintures 1996-2005, édition Actes Sud et le web de la galerie Jean Fournie, Paris.*

Cela n'exclut pas une prise en charge plus affirmée du geste de recouvrement, ce qui est le cas pour Marcia Hafif comme on peut le voir dans son site pour la série *Acrylic Painting* ou de façon plus distanciée dans sa série *Red Painting*, ou au contraire le choix de laisser la couleur jouer son «rôle» comme c'est le cas pour Stéphane Bordarier pour travailler le plan en mettant à profit la relation entre espace coloré et réserves dans le tableau. En ce sens il n'est pas sans se rapprocher dans certaines de ses peintures des recherches qu'on pu mener des artistes comme Bridget Riley³ en Angleterre, François Morellet⁴ en France pour certaines de ses peintures et de ses œuvres polychromes sur papier ou encore des peintures des années 60 de l'italien Antonio Scaccabarozzi⁵ ou du polonais Henryk Stazewski⁶.

De même la ligne ne se réduit pas à l'orthogonalité mais mobilise les potentialités optiques de ses ondulations ; il s'agit de jouer l'extension spatiale de la couleur par la vibration de la ligne et la force visuelle de sa persistance rétinienne. Il y adjoint les amalgames visuels et chromatiques que lui permettent les associations optiques qu'il a suscitées et les superpositions de couleur qu'elles génèrent comme on peut le voir dans une œuvre comme *Multiespacial* aux lignes ondulantes verticales de 2011. Il arrive ainsi à

3. Bridget Riley est née à Londres en 1931. Eric de Chassey fait remarquer que Bridget Riley, après *Continuum*, abandonne toute pratique qui tendrait à la dématérialisation (qui va devenir l'une des principales voies de l'Op Art en particulier aux États Unis) nous pensons ici à des œuvres comme *Late Morning* de 1967 ou *Dominance Portfolio, Blue*, 1977. Ou *Lilac Painting* de la collection du Musée d'art moderne de la ville de Paris.

A son propos Arnaud Pierre, commentant ses écrits publiés sous le titre *L'Esprit de l'œil* par l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris, remarquait : « qu'elle s'intéresse à la couleur, au dessin ou à la composition, c'est la précision des relations qui compte à la fin. C'était déjà la leçon de l'abstraction, qu'elle crédite d'avoir favorisé l'exercice du jugement visuel pur » (in *Critique* N° 32, Rennes, France 2008). Si on rappelle aussi l'importance qu'elle accordait aux rythmes et aux cadences tant visuelles que musicales, on peut trouver quelques correspondances avec l'œuvre de Jorge Pereira.

4. François Morellet (1926-2016) fut membre fondateur du GRAV avec Julio Le Parc, Horacio Garcia Rossi, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral et Victor Vasarely). Mais son œuvre qui a une forte connotation expérimentale, ironique et ludique est plus large que la simple problématique cinétique. Nous nous référons ici plutôt à des œuvres comme *Tirets jaunes, roses, bleus, verts sur blanc* de 1956 (collection du Centre Pompidou à Paris) ou *Pi coloré* de 2001.

5. Pour l'artiste Italien Antonio Scaccabarozzi (1936-2008) nous pensons à des œuvres des années 60 en particulier à une peinture comme *Profilo* de 1967. Ultérieurement l'artiste ne travailla qu'avec des films en polyéthylène.

6. Les tableaux d'Henryk Stazewski (1894-1988), étaient dominés par les formes géométriques et abstraites simples ainsi que par des couleurs pures et contrastées, Stazewski chercha les lois de composition plastique qui devaient correspondre aux lois universelles de la construction du monde.

associer à la fois une dimension sensible à l'optique dans son travail. D'un certain point de vue il met en jeu des mécanismes et des processus optiques que Marcel Duchamp travaillait dans les processus visuels et perceptifs qu'il produisait avec ses *Roto-reliefs*.

L'importance de l'optique et de la lumière dans la perception de la couleur et de la forme (à l'image d'un certain nombre d'autres artistes avant lui) le poussa à s'intéresser à la photographie dans ce qu'elle permettait comme expérimentation: par l'usage de la lumière et de l'ombre, par le bouleversement qu'elle permettait quant au statut du positif et du négatif, par les possibilités qu'ouvrait le travail direct avec la matière sensible, le jeu de contrastes et de découpe mais aussi la variété des effets qu'elle pouvait produire.

On comprend l'intérêt que la photographie a pu représenter pour Pereira, en particulier le photogramme en ce qu'il est une empreinte directe de la lumière sur la surface photosensible du papier sans l'intercession de l'appareil et de la lentille photographique. C'est cela qui est à l'origine de cet ensemble de photogrammes que Pereira va réaliser dans les années 60, en particulier en 1967/68. Il est clair qu'il part d'une expérience où l'on croise les noms de Moholy Nagy, Hans Richter et Man Ray. Mais il nous faut souligner l'usage singulier et original qu'il va en faire. Pas si nombreux sont les artistes qui font appel à cette technique (en France on peut citer aujourd'hui le photographe Pierre Savatier⁷ mais qui laisse l'image des objets qu'il utilise advenir pleinement).

Ce qui est frappant, à regarder cet ensemble de travaux, c'est la liberté d'expérimentation que le photogramme lui a permis. C'est aussi le fait que sa production s'est dans ce contexte délestée d'un certain nombre d'interdits qu'il s'imposait dans son travail pictural. On ne peut qu'être frappé par l'extension du domaine de sa production visuelle que cette technique va lui permettre; jusqu'à s'approprier des expériences et des procédés hétérodoxes en regard de la tradition de l'Art Concret ou du Cinétisme.

7. A propos de l'artiste français Pierre Savatier, on peut voir des œuvres de l'artiste sur le Site (pierresavatier.com). Il est représenté par la galerie Jean Brolly, Paris

DE LA LUMIÈRE

La première chose qui ressort dans cet ensemble c'est la dialectique de la lumière et de l'obscurité qui vient creuser, ou voiler le trait et le contour des formes et des lignes. La lumière fait et défait les contours, elle joue le rôle d'un crayon immatériel qui produit des différences d'intensité et des contrastes lumineux.

Cette utilisation directe de la lumière va l'amener à mobiliser des paramètres supplémentaires à ceux propres à sa peinture. Elle va permettre la solarisation des éléments iconiques, la corrosion du trait et la diffraction des formes comme on peut le voir dans ses photogrammes pages 59 et 109.

DU NÉGATIF ET DU POSITIF

Cette réversibilité qu'autorise le photogramme est fondamentale. Puisqu'elle accorde une importance plastique autant à la lumière qu'à l'ombre, la forme qu'à son vide. Elle permet à Jorge Pereira de trouver son *dessin* dans ce qui en serait l'impensé, non pas le trait ni le cadre, mais le contact et le touché. Hervé Gauville notait en 1995 à propos de Moholy Nagy que « ce que le photogramme permet à Moholy-Nagy et que ne permettent ni la peinture ni le dessin, c'est de produire des effets paradoxaux, ceux d'une atemporalité instantanée et d'une profondeur de champ de pure surface » (in Libération du 15 novembre). Cela peut parfaitement s'appliquer à Jorge Pereira. Ce double impact sur la relation entre forme et fond est une des conséquences de ce renversement et de ce déplacement qui s'opère.

LA FORME ET L'OBJET

Un autre élément important est l'ébranlement de la distinction entre la forme et l'objet. Ce que ce procédé induit c'est un processus qui vient altérer le signifié des formes. Comme si l'objet était plutôt la matrice d'une forme qui se séparait de lui et la forme un objet de lumière. Face aux « images » de Peirera, nous sommes donc en deçà ou au delà de l'objet.

DANS LE NOIR ET BLANC, LE MOUVEMENT DE LA LUMIÈRE

Mais un des aspects très intéressants de ce travail est l'usage du mouvement dans le travail de la lumière /matière et les incidences qu'il a sur l'image produite. En effet il faut remarquer que l'investissement par Pereira de la technique du photogramme l'entraîne au delà des territoires qui étaient les siens dans le champ pictural.

Il prend en charge là une gestualité de l'usage de la lumière, le mouvement de son dessin sur la surface sensible, la pression et le relâchement qu'il peut opérer. Du coup se met en place un mouvement, un jeu d'arabesques qui déportent son travail au delà du jeu de la ligne et de la forme. Il va prendre en charge une expressivité de la matière-lumière et de son tracé. Il laisse se déployer les méandres de ses touchés de la matière sensible pour leur donner une rythmique qu'on peut apprécier dans les photogrammes pages 60 et 61.

LE CORPS COMME MATÉRIAU

Un des signes de ce dépassement des cadres que s'était fixés l'artiste dans son travail pictural, est l'usage du corps comme matériel propre à donner une texture et un dessin particulier à l'image qui va surgir à la surface du papier photosensible. Ce quelques images qui surgissent prennent avant tout en compte la matière ou la matrice que peuvent constituer la peau, le visage et le derme. Mais elles n'en font pas moins apparaître le corps dans le photogramme. Du coup, sur un mode métonymique, quelque chose de l'ordre de l'anthropomorphisme fait irruption. Il nous fait passer, l'espace d'un regard, du temps « photogrammique » (pour employer un barbarisme) au temps humain et à ce que *le temps* inscrit comme marque et stigmaté *sur le corps*. Et voici que naissent quelques images très fortes qui ne sont pas sans anticiper ce que, vingt années plus tard dans une problématique différente et plus photographique un artiste comme John Coplans⁸ va produire avec son propre corps mis à mais en privilégiant la texture du corps comme indice de son usure et de sa dégradation.

8. En 1978, l'artiste Anglo-américain John Coplans (1920-2003) après une longue période d'arrêt reprend une activité artistique et choisit le médium L'œuvre singulière qui en est issue est constituée d'autoportraits que l'artiste compose à partir de son corps nu. L'idée du corps morcelé s'impose à lui dès la première série de *Self-Portraits* (1984) et préside à la construction de tous ses autoportraits, exclusivement en noir et blanc. Après des séries de torses, de genoux ou de pieds, *Body Parts* [Parties du corps] (2001-2002) témoigne de nouvelles évolutions du travail : le corps de l'artiste mis en morceaux est réassemblé dans des montages organiques dépassant toute réalité (et tout réalisme) des composantes du corps humain. Caractérisés par l'absence du visage et dépourvus d'indices concernant le contexte de la prise de vue, les autoportraits de John Coplans recherchent une universalité et une objectivité de la représentation du corps.

LA TRACE ET LA TRAME

De l'outil qu'il va solliciter, c'est la trace lumineuse qui l'intéresse. Mais par sa répétition, l'effet trame qu'elle institue sur la surface va en quelque sorte la structurer et donner une tessiture à la matière photographique.

Cela lui permet de retrouver une grille ou une géométrie qui seraient les « dépouilles » du matériau et de l'objet, comme on peut le percevoir dans les photogrammes pages 46 et 109. Il s'agit d'une « abstraction » engendrée par les matériaux de notre environnement, à l'épreuve de leur double confrontation à la lumière et à la surface photosensible du papier. Je pense en particulier aux photogrammes pages 59 et 82.

Cela aura une incidence sur certains des travaux graphiques de Pereira avec l'usage de photogrammes où l'objet est traité en négatif et utilisé comme un jeu de signe graphique. Cela donnera quelques réalisations d'une qualité exceptionnelle et qu'on peut comparer au graphisme des néo-dadaïstes américains par exemple). Je pense aux travaux qu'il a réalisés pour SIAP (page 72).

Il faudrait peut être remarquer qu'en 1967, au moment où il échange des courriers avec Joseph Albers et Max Bill, son travail se réfère à l'expérience de ces artistes majeurs, mais va au delà du champ même de leurs œuvres.

Dans ses photogrammes mais dans le cadre d'une relation entre noir et blanc, Les espaces interstitiels fonctionnent un peu comme des réserves de blanc ; c'est aussi le cas dans sa peinture. La dimension rythmique et la sensation de mouvement que la manière de procéder donne à l'« image » dans ses photogrammes ne sont pas sans relation avec certains de paramètres de sa pratique picturale.

Je voudrais terminer par un des photogrammes qui montre ce déplacement radical qu'il a pu opérer par rapport à sa pratique picturale. Il s'agit du *Fotograma 31* qui concentre le contraste lumineux, a subtilité du dégradé, le geste du tracé et l'indice d'un matériau-objet. Ni simplement empreintes, « peintures », ou « écritures » ou encore mouvements

scripturaux, mais un peu le spectre saisissant de tout cela. Dans cette œuvre, sont *révélés* en une image/surface, une saisie, un punctum de la lumière et de son ombre, un précipité du trait et de sa dissolution, la révélation du *touché* advenant à l'image. Il en tire l'écho d'une forme, d'un geste ou d'une image... dans le fantôme de leur passage.

Le photogramme a été un *passage* dans l'œuvre de Jorge Pereira, un passage délimité dans le temps. Du fait de sa puissance et de sa densité, cette expérience exceptionnelle ne pouvait, au risque de se répéter et de s'épuiser, qu'être circonscrite dans le temps.

JORGE PEREIRA: THE BAUHAUS IN ANOTHER PLACE

By María José Herrera / Traducción Lucía Arancibia

In one of its many exiles, that took the school city by city through Germany (Weimar, Dessau, Berlin) and finally the United States, the Bauhaus *also* took refuge in La Plata. This is how it is asserted by a group of working artists, designers, architects and teachers that, like Jorge Pereira, continued in the second half of the XX century, the path the German school had left, its ethics of an artistic teaching involved in the development of a more equal society.

The years that followed the recovery of the Second World War were undoubtedly, of huge creativity and of taking up the paths that had been left by various factors, like the war among others. In Latin America, many early modernity projects started to acquire precision. In the mid-50s Argentina, the political and economic policy called *desarrollismo* in Spanish, which came along with a renewed democracy, led the artistic field to an accelerated modernization and a discussion platform about social life held by the creation in the university of areas like sociology and the strengthening of urbanism and design theories.

In the provincial capital of Buenos Aires, La Plata, the academic courses of studies were updated and Fine Arts schools professors like Héctor Cartier¹ (father of the subject *Vision*) and the architect Daniel Almeida Curth, were called to create, in 1960, the first Design Department of La Plata University. This institution included Industrial Design and Visual Communication, that is to say Graphic Design. Since their beginning, these courses had the innovative purpose of working not only on the artistic aspect but also on the social one, linking themselves to the idea of social transference².

1. Héctor Cartier joins the *Vision* Chair of the Fine Arts College of La Plata (until 1965), where he taught the Gestaltic theory of the new German objectivity and of Maurice Merleau-Ponty's perception. The classes were on Saturdays and gathered a great number of students.

2. Vide, Verónica Devalle, *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

People like the Argentine Tomás Maldonado and the Swiss Max Bill, both teachers in the Design School of Ulm in Germany, were paradigmatic to think of design as a social doctrine³.

Having inherited the Russian Productivism ideas and the Bauhaus ones, Maldonado introduced, during his years in Buenos Aires, the Max Bill's concept of "gute form" and founded the magazine *new vision*, whose proposal considered design, image, communication and architecture as the visual culture of the contemporary context. He also created the first design and communication studio of the country. In Europe, as a teacher of the Design College of Ulm, he insisted on giving design the value of a scientific instrument.

He collaborated in the processing of what is known as the *Ulm Model*: a methodology for design that links it to the industry. *The design of a product is not art*, he asserted putting the projection in direct relation to the production and its social scope. In that context, the designer acquires a new role and therefore he has to focus not only on the natural issues of the use of the product but also on its functioning, production and even market distribution. The design for Maldonado is to the service of humans and seeks to improve their habitat. In fact, it is a way of the environmental economics that stretchily links science, technique and the basic needs of the user.

"La Plata looked at Buenos Aires from a side and at Ulm face to face: that was literally the North", Verónica Devalle⁴ asserts. That influence, was indeed seen in the academic programs and the visits of both Maldonado and Gui Bonsiepe in 1963 deepened the zest for updating the Bauhaus teaching. It is in this context of modernity ideals revision that the figure of Jorge Pereira is settled. He is, as he tends to introduce himself, a photographer, painter, theorist and visual experimenter.

3. In 1948, Tomás Maldonado travelled to Europe. He met Max Bill there and started having contact with the European Concrete Art, modern architecture and design representatives. When he returned to Buenos Aires Maldonado wrote an article, the first one that had huge media presence, about the relationship between industrial design and society. Max Bill, in 1953, had started to gather the old-times teachers of the Bauhaus to create the Design Superior School of Ulm, which was until 1968, its closing year, one of the main international design avant-garde center.

4. Devalle, op. cit. p. 344

Since 1958, Pereira paints in relation to the poetry that the Concrete Art laid down during the 40s. It is through his contact with Virgilio Villalba, one of the founders of the CONCRETE ART-INVENTION ASSOCIATION, that he reflects about constructivism and the artistic possibilities of the design, favoring the development of the line.

A few years later, he shares the 1st and 72nd Street studio with Hugo De Marziani, Gonzalo Chaves, Héctor Puppo and Raúl Mazzoni. They create the group INTEGRAL VISION (IN VI), and Roberto Rollié, Nicolás Jiménez, Manuel López Blanco and Ricardo Zelarayán jumped in later on.

Group work started to be a common dynamic among Argentinean youngsters. The same year in Buenos Aires, the groups *A different Figurativism*⁵ and *Destructive Art*⁶ (*Otra Figuración* and *Arte Destructivo* in Spanish) were introduced. The members of IN VI were tied by the socialist ideas and the interest of taking the art to the public sphere in the urban context.

That is to say, the social projections of its works, out of the art, graphic and industrial design.

In relation to the Association, Pereira stated: "(...) INTEGRAL VISION has the constructivist conception, basically concrete, which sums up the Russian constructivists work, the Neoplasticist Mondrian, Van Doesburg, Vordemberge-Gildewart and Max Bill, the movements of Río de La Plata and the Bauhaus and Ulm design. That is to say, we participated in the idea of integration of the objects in every-day life; we thought design was hope, a panacea that would change the world of objects. A photography lab was added to the studio, which allowed us to have access to the lightning problems and the creation through non-traditional means. The *non-representative photography* produced without camera, was developed by Man Ray, Lazlo Moholy Nagy and Herbert Bayer. In this *cameraless* type of photography the artist discovers, selects the space and the bi and tri dimensional shapes, the color, the typography, etc.

We also did an important team work led by Rollié about the formulation of the Pictorial Field as visual space⁷.

5. Deira, Macció, Noé and de la Vega along with Sameer Makarius and Carolina Muchnik, in Peuser Gallery.

6. Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras and Luis Wells, in Lirólay Gallery.

7. cit. in Cristina Rossi, "Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta", in: Isabel Plante and Cristina Rossi. *La abstracción en la Argentina: Siglos XX y XXI*, Buenos Aires, Espigas Foundation, 2010, p. 144.

Luis Felipe Noé, member of *A New Figurativism* referred to the "chaos as value" and the idea went round the poetics of that time both from a scientific vision, applied to the social world, and from a philosophic perspective of the Existentialism in fashion.

A FIRST PHOTO: BETWEEN FATE AND PROJECT

In 1962, when Pereira starts his photograms series, photography was still fighting between being a mere technique or an artistic work. It was early incorporated during the 30s to the MUSEUM OF MODERN ART (MoMA) collections, but it didn't have art status in Latin America, though people like Grete Stern (Bauhaus disciple) or Anatole Sadernan⁸ for example worked hard for it. The prestige of photography came hand in hand with the exact capture of a sensitive eye managed by means of a mechanic instrument: the camera. Its function was "to reflect clearly and symbolically our way of living, feeling and thinking, focusing it clearly and by any means", Aldo Pellegrini pointed out in 1960⁹. This conception clearly left abstraction aside of the languages that photography could undertake.

However, photographic experimentation had broad record, precisely in the Bauhaus. Even though the history of the photogram, photograph without camera, goes back to the XVIII century. It was at the beginnings of XX century with the historical vanguards that it acquired its artistic dimension with the aim of breaking the Dadaism rules, the Surrealism value to fate and the "new vision" suggested by the theory of the form developed by the BAUHAUS.

The photograms are images made out by the printing of objects on vinyl negatives or photographic paper, only by the action of the light without the camera.

Pereira points out that this way of working of the photograms: mounting, moving, changing objects has to do with his searching for representing chaos. With the photogram, he works on the light plane, the purest expression of photography, looking for abstract and incidental shapes, which evolve between fate and project¹⁰.

8. Since its foundation, the Modern Museum of Art of Buenos Aires included photography. However, the National Fine Arts Museum, which is the biggest artistic reservoir of the country, did not have a photograph collection until 1995. Sara Facio was the person who managed and the curator of that heritage until very recently.

9. Cit. in: Valeria González, *Fotografía en la Argentina 1840-2010*, Buenos Aires, ArtexArte Editions of Alfonso and Luis Castillo Foundation, 2011.

10. Interview with the author, May 2016.

Sometimes he works doing *collages*, mounting small objects and even insects (he plays with the transparency of the wings), he draws with Chinese ink on the acetate papers, controls the exposure times, mixes techniques and develops these enigmatic and poetic images registers.

In 1965 Pereira exhibits in the Arts Directors Integral Formative Institute (*Instituto Formativo Integral de Directores de Arte - IDA* in Spanish). He was the founder and director. In the catalog, he points out:

The subjective transformations of the creator show us in the photogram the synthesis and union of meaning that appear in real life in constant change. Thought and vision dialectics as is depicted by the image itself.

The photographic problem turns out to be, in this way, a conscious creation fact, instead of a mechanic and casual one. It is in the research of new shapes and in the search of nonconventional spaces and lights, where the experimental hptography develops new realities.

*New realities that should become part of the current human life.*¹¹

The phrase *new realities* became an artistic category out of the exhibitions of the concrete pictures in 1948. The *Salon de Realités Nouvelles* of Paris, gathered these images, that as artists of different manifestos would define, are reality by themselves, not a mimesis or reflection of the surrounding phenomena. This also applies to photography, Pereira thought, when the photograms express the vision and thought dialectics at the same moment that the author makes works on them and, it is there, where they get their identity.

In 1967, Pereira represented Argentina with his experimental photographs in *Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et internationale des Jeunes Artistes*, in the MUSEUM OF MODERN ART OF PARIS. He showed for the first time six black and white works of the series *Cosmos I* (1966-1967).

11. Exhibition in the Arts Directors Integral Formative Institute (*Instituto Formativo Integral de Directores de Arte IDA* in Spanish), 1965.

Between 1968 and 1970, Pereira is part of the Focus Team (“Equipo Concentra” in Spanish), with the designer Marc Kamín, the industrial designer Lucas Reyna and the architect Carlos Palacios. They have an interest in the use of light, and based on projections they make kaleidoscopes with images on displays and different formats, in continuous movement. This series is called *Lumos* and with these works, they had participated in the Arts Festival of Tandil and in a dancing show in San Martín Theatre.

It is from these experiences that they start getting in contact with Nicolas Schöffer, a cybernetic sculpture pioneer that did similar works in Paris¹².

The superposition of grids and the impact of light take his photograms close to kinetic experimentation, that is to say, to the study of virtual or real movement perception. In line with the kinetic and optic artists research works, Pereira introduced together with Enrique Lucas Reyna *Movement and light Projectors* (*Proyectores de Luz y Movimiento* in Spanish), in the exhibition *Light, color, reflections, sound and movement. Last Trends of Kinetic Art* held in Di Tella Institute in 1969.

Form the IDA Pereira offers a CREATIVE PHOTOGRAPHY course with Sameer Makarius. Makarius, since the end of the 50s was experimenting with several abstract photography techniques. He had participated with some of them in the exhibition *A Different Figurativism*, whose idea was to take advantage of Figurativism enriched by the abstraction for Informalism. Makarius used the “cliché verre”, glass based painting to be projected and created “projectograms”, with a similar technique and printings on photographic paper.

With the spirit of what we called *The Bauhaus in another place*, Pereira dreams of showing his students the production of the emblematic German school. Framed in the

12. n1961, the official French contribution was the master’s exhibition “lumino kinetic art” of Nicolas Schöffer (1912-1992). Romero Brest saw the work of art and thought of getting one for the MNBA. The art object, *Lux 2* –one of the works exhibited in that VI Biennial–, arrived in 1964 to the museum and was considered invaluable to know the values of international modernity in the main Argentine Art window. Together with the music of the concrete composer Pierre Henry, the display of Schöffer had the appealing of a show in its fairy charm of light, color and movement.

noticeable international spirit of those years, as director of IDA, between 1967 and 1968, he exchanged mail with Max Bill, Walter Gropius and Herbert Bayer¹³. After several negotiations, the works of Bayer were exhibit in IDA, 700 Florida Street, entitled *Herbert Bayer. Photograms. 1960/1966*, prefaced by no other but director of the Visual Arts Center of Di Tella, the influential Jorge Romero Brest.

In the preface, the critic pointed out how Bayer *keeps the spirit of the pioneers and the enthusiasm of the 20s, of the new universes of shapes for a new man. An avant-garde utopia that must still be conquered*. These words are applicable to Pereira's actions who, as an artist and in this case director, tried to recover the humanist tradition and pass it on the future designers, the *environmental designers*, as was in Maldonado's' mind.¹⁴

Far from ending in that exhibition, the relationship with Bayer also included a projects exchange of the students of IDA to be evaluated by the Austrian master.

THE PARADIGM OF THE SYSTEM

In 1970, as a result of the exchange of letters with the masters of the Bauhaus, Pereira founded with other artists from La Plata, the VISUAL EXPERIMENTAL CENTER-VEC (Centro de Experimentación Visual- CEV in Spanish). They experimented on abstract photography and apply the concept of "system" to the artistic production. The members of the VEC were Rollié, Mazzoni, Mario Casas and Juan Carlos Romero and also participated Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana and Andrés Jiménez as guests in some exhibitions.

13. Herbert Bayer (Austria, 1900,USA, 1985) was a graphic designer, painter, photographer and architect. He innovated as an advertising designer. He studied four years in the Bauhaus and later on he was an advertisement and printing director in Dessau venue, from 1925 to 1928. Influenced by Minimalism he developed a clear visual style and adopted a *sans serif* font and lower case letter for all the Bauhaus publications. In 1968 he was in charge of the catalog exposition *50 years Bauhaus* in Stuttgart, which arrived to Buenos Aires and occupied all the rooms of the National Fine Arts Museum in 1970.

14. Reproduced in : *Jorge Pereira. Photogramas: Experiencias with The Bauhaus*. Aldo de Sousa Gallery, 2014, s.p.

In this new group, the artists try to explore options that link art to industry¹⁵, like the creation of *multiple* and systems, in objects whose articulation in modules allows different possibilities of image transformation. The idea of participation and democratization to the access of art underlies this new initiative that had replicas in different national and international artistic groups since the last decade.

The group participates in *Systems*, in CARMEN WAUGH GALLERY of Buenos Aires. In the preface, the artist and critic Kenneth Kemble notes: *The problem of creation in Argentinean Visual Arts, that worried us all, will only start to be solved the day that we are fully conscious that the creation processes can be analyzed, systematized and codified in a conscious level and they can be taught and learned; in the same way as the mental processes (rational and emotional, conscious or unconscious) of which they derive can also be explained and voluntarily managed, that is to say, the day we focus on the processes above the results (...)*¹⁶

Reasserting Kemble's sayings, the artists pointed out: *Our action is basically directed to demythologize the creative process and weigh up as key the acceptance, we mean, creating the possibilities of participation of the receiver, so that he can break the lack of communication and remove the distance between him and the visual message. Therefore, personal fulfillment will only be possible only if our work's products fits into social life.*¹⁷

Two years after these statements, the COMMUNICATION AND ARTS CENTER (CAYC in Spanish) was formed in Buenos Aires, a private entity founded by the industrial and critic Jorge Glusberg. The CAYC has a similar offer regarding the social perspective and interdisciplinary teamwork. Pereira and many other artists participated in the activities of the Center during those years.

15. This intention has its Golden moment from the mid 60s with exhibitions like *Plástica con Plásticos* (1966), *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, 1968 and the prizes *Artistas con acrílicos Paolini* (1970-1976).

16. Kenneth Kemble. (Prologue), *Sistemas*, Carmen Waugh Gallery of Buenos Aires, April 2nd to 16th, 1970. Reproduced in Amigo R, Dolinko, S., Rossi, C., *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Espigas Foundation and Argentine National Endowment for the Arts, 2010, p. 120.

17. Reproduced in Amigo R, Dolinko, S., Rossi, C., *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Espigas Foundation and Argentine National Endowment for the Arts, 2010, p. 121.

In 1970, Pereira also participated in *New Image Photography, Photograph Groups Movement (Fotografía Nueva Imagen and Movimiento de Grupos Fotográficos in Spanish)* in LIROLAY GALLERY, along with Ramón Pereira, Juan Carlos Romero and Rollié as members of the VEC.

The PHOTOGRAPH GROUPS MOVEMENT showed that photography was still not considered as art. The Movement aimed at being independent of all the national and international institutions and incorporating photography to the art venues.

A year later, in 1971, the CAYC organized the exhibition *Tridimensional Photography (Fotografía Tridimensional in Spanish)* and invited plastic researchers and national and international photographers to work on all the possible registers of photography: *volume photo, volume assembling photo, photosystems (puzzles), photo-projection on static objects, photo relief, mirror-transformation panel photo, photo strips that occupy different planes, optical photo relief, use of color, mixed techniques*, a journalist article lists¹⁸.

The objective of the exhibition was to put photography in the hand of the visual artists for them to explore beyond the static shapes of traditional photography in two dimensions. The future members of the GROUP OF THE THIRTEEN (Grupo de los Trece in Spanish) participated, along with other local photographers, like Jorge Pereira and international artists like Christo, Dan Graham, Alan Kaprow, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Denis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, among others.

It was a controversial exhibition, especially for the traditional photographers, which clearly depicts the still unstable situation of photography as art at the beginnings of the 70s.

If taking photos is recording or drawing through light *how come that it has not yet been taken as art*, the journalist of the newspaper *Primera Plana* wondered¹⁹. The presence of outstanding international artists, the variety of works and procedures, the theoretical argument of Jorge Glusberg in the catalogue, were a hint of the new paths for the

18. *Primera Plana* Magazine, Buenos Aires, January 1972.

19. *ibidem*

photography that would be tested through the importance photography takes for the conceptual art in the 70s, especially in the artist of the *art of systems*, bonded to CAYC.

Glusberg points out: *...photography is the isomorphic register of a genuine event but it lasts in time, it develops a system. It is an original structure, projected and selected by the artist (...) and it's a readable unit that can be decoded.*²⁰

In effect, the analysis of photography from the perspective of language sciences, show it as a symbol, a cutback that is far from reflecting reality because it's a reality in itself: a new reality as Pereira and his group named. A system of signs, of indexes, of a complex chain of significance that did not depend on the camera and whose functions for the art were being explored.

Pereira was working on the base of that idea and the "photo panel modified with mirrors". That was his contribution. A panel with a photogram that, laid out in front of three mirrors in "V" shape, forms a system that guaranteed the steady multiplication of the image.

The concrete (real-unique-incomparable) of these works show an unambiguous conflict with traditional photography (abstraction copies from the real-possible) since the use of the photographic means sets out unexpected results that open the door for new imagination explorations putting ourselves in more and more complex levels of the image, Pereira recently stated²¹.

Considering the system photography implies and the exploration of space that he mixed with light machines and kinetic art, Pereira had already conquered the third dimension. A couple of years later he takes this to painting. Works like *Sin título*, 1976, (p. 161) called *Multi-spatial* enlarges the planes of color through the frame limits, highlighting the object-like nature of the painting and the break of its traditional frontal vision.

20. *ibidem*

21. Exhibition Catalogue *Jorge Pereira: Experiencias with the Bahuaus*, Buenos Aires, Aldo de Sousa Gallery, 2014.

JORGE PEREIRA: COLLECTIVE, SOCIAL, INDIVIDUAL, HISTORIC, FUTURE

By Ángeles Ascúa / Traducción Lucía Arancibia

Jorge Pereira was born in 1963 in La Plata, the capital city of the province located 56 km from Buenos Aires. His father Ramón was a merchant, his mother Felicitas Gutiérrez was devoted to kindergarten teaching and dressmaking. He also had a seven years old younger brother, Ramón, with whom he shared different artistic experiments.

He had an early artistic calling, he studied in the High School of the Fine Arts College of the National University of La Plata, where he had the opportunity of meeting professors who influenced his interests and motivated his prevailing inquiries for creation. The School had an academic type of teaching but it also offered workshops with some teachers who were interested in avant-garde movements, which was a strong space of intellectual stimulus. At that time, Pereira restarts the drawing classes of Adolfo De Ferrari, which suggested working on human figures through structures, with different types of building situations, to place the drawing beyond the *similarity concern*. The professor Manuel López Blanco introduced readings about philosophy and orientalism. He also attended engraving classes with Fernando López Anaya and every Saturday he went to the free workshop called *Vision* of Héctor Cartier, which was key for the authors of his generation. Pereira recalls Cartier as an advertiser of all the modernity, an art revolution promoter. Cartier was interested in all the XX century poetics and he worked on the translation of books that were not in Argentina to pass on the new ways of understanding visual language. His classes touched upon different modernism movements, from Cubism to Dadaism, Constructivism and the Bauhaus.

Pereira met Gonzalo Chaves, Hugo De Marziani, Raúl Mazzoni and Héctor Puppo there. At the end of the 50s, they formed all together the 1st and 72nd Street studio in the house of De Marziani. All the artists that gathered in that venue were quite focused on their stylistics, *quite free and bizarre for the people of that time*. They had devoted themselves to understand the modern movements, they deeply studied them in a fierce search, conceiving art in its most broaden sense. The group activity pushed him to go out of the academy and, marginally, be able to see other more contemporary authors.

The works of art built at that time were the result of a highly experimental work, they weren't done to be exhibited in public: *The group didn't exhibit, it was not devoted to show. They destroyed part of the annual work they did. They didn't care much about that.*

His first artistic works were born in that context and, as he asserts, they show the ambitions of the avant-garde movements of the 1945. They are a series of paintings built out of huge empty planes inhabited by orthogonal geometrical shapes, of solid colors and few elements. *Concrete art is pure art, things really exist, they are, they don't suggest or remind you of anything else.*

Due to his interests in politics, he started having contact with Milcíades Peña –publicist, historian and Trotskyan activist who defended Concretism against Social Realism of the Communist Party- and who put Pereira in contact with Virgilio Villalba, member of the Concrete Art-Invention Association. Later on, he got closer to other authors like Manuel Álvarez, Martín Blaszkó and Alfredo Hlito. *When I think about the founder artists of these movements, their works, their theoretical deeds, the improvement of traditional art can be seen, the overcoming of that dull Figurativism. One can feel it as a heroic and unique period.*¹

For these artists, art was held not only as a language renewal but also as a strong social stamp, an ideological commitment demand. The artistic practice was looming with optimism as a freedom tool for humanity, an engine-in Pereira's own words- of *thrust will*. Mercedes Reitano¹ considers that the Avant-garde tradition was the appropriate and libertarian precedent, a creative strategy capable of linking the community transformation phenomena through abstract language for its progressive connotation.

The lines, the colors, the volume play in his works the echoes and matching game. Similarities and differences, questionings and answers. These paintings are so tough, so painted paintings lying on a tense stability.

Alejandro Puente, prologue to the exhibition of the Gallery *Casa de Madera* in Mar del Plata.

Buenos Aires, November 1989.

1. María de las Mercedes Reitano "New Art in La Plata 1960-1976" in *Arte Nuevo en La Plata 1960-1976. Cultural Center*, March 30th-April 29th, 2007.

INTEGRAL VISION (VISIÓN INTEGRAL in Spanish)

Vision:

f. Direct and immediate contemplation without sensitive perception.

Integral:

adj. That contains all the elements or aspects of something.

adj. Fil. Each of the individual parts of a whole: which are part of it but not essential, so the whole can survive, though incomplete, without them.

SPANISH REAL ACADEMY

The group enlarged the number of members and since 1961 it was called INTEGRAL VISION. As time went by they had to move the studio to 42nd Street in Puppo's house and the poet Ricardo Zelarayán, who translated French and English texts of Max Bill, Moholy Nagy, Gabo and Pevsner for internal circulation ; Manuel López Blanco, Roberto Rollié jumped in. Eventually, Juan Carlos Romero also participated.

His interests also included design, which they studied through the Bauhaus publications. They admired the Bauhaus' zest for introducing art in daily life. Consequently, due to the influence of those authors, they took over the idea of art as a whole on the base of which plastic, architecture and design were part of a philosophical conception *a panacea that would revolt the world of the objects*². In addition, the CONCRETE ART ASSOCIATION already had an integral *invention*, which included painting, architecture, urban composition, poetry and music, as well as the MADI manifesto that characterized its principles out of the intervention of all the artistic creation means.

At the same time, Gonzalo Chaves had created a folded sheet chair, and it is due to that project that they resolved to build daily use objects. (CHAIR).

These ideas carried Roberto Rollié to motivate the creation of the course of studies of Design in the Fine Arts School, which depended on the University, something that happened in 1963 under Daniel Almeida Curth direction.

2. Jorge Pereira, interview of Cristina Rossi in Rossi, Cristina "Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta" in *La abstracción en la Argentina: XX and XXI centuries*, Buenos Aires: Espías Foundation, 2010 p. 143.

In the year '64, we already had the Bauhaus idea and the course of studies for Design was created and we went as students and ended up being professors.

From 1964 to 1975 Pereira worked as an Assistant Professor of Visual Communication Design Chair of the Design College of the National University of La Plata. However, he had to stop working there because he was a victim of the political persecution of those years.

PHOTOGRAMS

It is in that 42nd studio that Jorge Pereira starts developing his lab photography experiences. The technique *photogram* consists of the creation of photographic images without the camera. The images are made from the placing of objects on a photosensitive surface, such as photographic paper or film layer, and the following direct light exposure. These type of works, were characterized by chaos and luck in the use of different materials, trying out multiple reactions, using from vegetables cuts, oils, detergents, Chinese ink sweeps, scotch tape to even a dragonfly wing.

The concrete (real-unique-incomparable) of these works show an unambiguous conflict with traditional photography (abstraction copies from the real-possible) since the use of the photographic means set out unexpected results that open the door for new imagination explorations putting ourselves in more and more complex levels of the image.

He participated in 1967 in the Cinquième Biennale of Paris, held in the MUSÉE D'ART MODERNE, with six works of that series called *Cosmos*.

The photographic means (not only the ones related to the camera but also related to the lab processes) set out unexpected and impossible results in a different way. When the experimenter properly selects these outcomes, the product is unique. The means many times help overcome the characteristic limitations of the imagination, placing it in a more complex level.

As a result of the photogram, a new type of image is created, which can have similarities but which is unique, hence the urgent need of its use in the enrichment of the visual field.

Ramón Pereira. Visual experiences with photographic means. *Visual Experiences Center*. Odin Gallery, June 1971.

ADI (IDA in Spanish)

Arts Directors Integral Formative Institute (*Instituto Formativo Integral de Directores de Arte-IDA* in Spanish).

The whole group have developed teaching theories, when the **THE ARTS DIRECTORS FORMATIVE INSTITUTE** (*Instituto Formativo de Directores de Arte IDA*, in Spanish) was opened in Buenos Aires in 1962. Pereira was called to take on the *New methodologies of creation* area, a part of this included photography as a trigger of creativity.

Between 1967 and 1968, from this institution, he exchanged mail with Max Bill, Walter Gropius, Herbert Bayer, Gyorgy Kepes, among others. Herbert Bayer sent a series of photograms, which were exhibited in IDA in 1967 and prolonged by Jorge Romero Brest.

Part of those documents are still in the hands of Pereira, the rest was destroyed by a federal coordination raid at the beginnings of the *Duty National Re organization Process* due to the coup of 1977. Jorge Pereira frequently travelled to Lyon, France until the restoration of democracy in 1983.

DESIGN

The members of **IN VI** carried on many projects in Mar del Plata thanks to Nicolas Jiménez, a local designer. For that reason, the exhibition of Josef Albers Machine Engravings was held there in **F.B. GALLERY** back in 1962.

Later on, they hired Pereira to propose political signage and propaganda projects, which was a valuable opportunity because it was *social design* and he was very interested in that area. That was the starting point of a vast graphic and urban work done to airports, hospitals, zoos. He devoted himself to this type of activity for more than 30 years.

Any attempt to get closer to a possible definition of design obliges us to frame it among human deeds. Carlos Max analyses the issue in a short phrase:

The real man, active, produces objects and works; he has a basic need to objectivize; he does not produce himself and does not create as human but through products and works of art (...) The object and the subject, or men and product, appear to us connected in different ways, in their relations of production, in an economic system. However, there are other categories. The collective, social, individual, historical, future, ideal subject. The object, on the other hand, appears with the same characteristics and qualities. However, it is impossible to deal with them with the partiality categories that appear, though they can be helpful to analyze them. That is to say, the subject and the object appear in front of us unreal, conceptual. (...) Is it possible to criticize objects through programmatic glasses of design? In principle, we are delighted with that opportunity. The history of the objects, is the history of men, they represent his culture, freedom but also his alienation. His rights and wrongs. His lifestyle or deficiency. (...) In the present we can't honestly say that the designer is an artist, neither can we say that he is a mere technician to the service of production and consumerism.

Jorge Pereira. Programática de diseño. Text for the Latin American Design Congress. Buenos Aires, 1974.

VEC (CEV in Spanish) Visual Experimentation Center

At the end of the 60s Rollié, Mazzoni, Mario Casas, Romero and Jorge Pereira founded the **VISUAL EXPERIMENTATION CENTER** (*Centro de Experimentación Visual* in Spanish). Ramón Pereira, Raúl Pane, Juan Eduardo Leonetti, María Arana and Andrés Jiménez also collaborated as guests. They not only continued with the inquiry of different techniques, but also devoted themselves to the production multiples, the articulation of modular elements and the connection of art with industry through the concept of *systems*.

In April 1970, they held the exhibition *Systems* in the **CARMEN WAUGH GALLERY**. The same year, in September in **EL GALPÓN** de Santa Fe gallery and finally in the **MUSEUM OF FINE ARTS OF LUJÁN**, Buenos Aires Province. Kenneth Kemble wrote the prologue for the event. For that show, Jorge Pereira exhibited a series of vertical prisms that in combination appealed to a playing gaming use, offering the spectator the organization of groups in plastic spatial situations created by the spectator himself.

In the specific case of this experience, the system of articulation of elements is understood as a place where all the items are related to each other in such a way they form a coherent group and where the result can't be explained by the individual parts but by the weave of relations through which they relate. Each of the elements appear as a member, more than as a part and the group must be understood as a whole and not as an addition. The standard unity not only causes a specific way of composing, but besides it adapts to the production in series, which emerges from its intrinsic qualities. This allows the artist to use production methods closely related to modern technology.

The organization turns to be changing and the different articulation operations trigger successive linking possibilities that are admitted by the system.

To sum up the plastic experience conceived as a system is an open and dynamic whole that allows the issuer to manage the complexities and changes, and the receiver to try to understand the structure through his experiences with the articulable parts.

During the same year, they participated in *New Image Photography-Movement of Photographic Groups (Fotografía Nueva Imagen - Movimiento de Grupos Fotográficos* in Spanish) in LIROLAY GALLERY. In that event, seven photographers associations gathered. Later, in 1971, they organized the exhibition *Visual Experiences with photographic means (Experiencias visuales con medios fotográficos* in Spanish) in ODIN GALLERY in La Plata and participated in the exhibition *Tridimensional Photography* in the ART AND COMMUNICATION CENTER (CAYC in Spanish). Glusberg gives his argument in the text he prepared for the exhibition:

This way of using photography basically changes its traditional vision; with this exhibition we try to show that it had already stopped to be a system of shapes; it is a mediation between humanity and reality, an instrumentation of the product subject-object that does not move in the real-static space, but in a semantic one. The technique has been transformed as a result of the imposition of an ideological, sensitive, complete structure that builds the technique in a knowledge object.

My team experience had been enriching and lucky to work practically and theoretically with intelligent creators, with whom I have shared ideas and projects, exhibitions and publications, and also harsh rejection and criticism...and above all, an important part of life.

PAINTINGS

The different artistic series of Jorge Pereira are a result of the domination of specific systems that he imposes on each work of art. In a sequel, one method prevails and regulates the organization of elements with variations from work to work in terms of tones, format, deepness, relief; but the series situation is the one that rules. The variations are endless and that is why the passage to another formal disposition is so slow.

THE INFORMAL, BUT CONTROLLED SITUATION, AN EXPERIMENT TO FOLLOW

His formal research can be seen as a continuous talk with concrete art commands. He found out that as they have always worked with geometrical shapes, irregular ones are left aside, which are also, from his perspective, concrete. The working formats are conceived as an energy field. He notices that the formats give the field speed as the shapes start organizing. Hence, he changes its measures and layout. His works are characterized by, the very long format for example, build up from a system where a certain quantity of squares are repeated to make up the patron. Therefore, the path of the shapes show entirely different space/time situations.

I made use of two or three squares to enlarge and each time the work of art acquired more and more speed as I added that square proportion.

He also warned that a painting can go round a whole space, place, a situation that didn't need to necessarily be flat.

EACH COLOR IS A MEMBER

As a result of many readings, Pereira came to the conclusion that the eye can visualize in a glimpse up to 8 different elements. As units start to appear, groups start to be formed, which when they exceed a certain quantity, they are perceived as a texture.

Color is understood as *energy*, that spreads in two forces: vibration and spreading.

There are two colors that work well with each other and produce harmony and there are others that in the mixing, they generate disharmony. He relies on Albers theories to verify through his works that there are certain colors that when they get together they lose meaning and, the other way round, they merge.

Jorge Pereira conceives the chromatic tension in physics terms. Having this logistics in mind, he deduces that the *pure green does not recall*, for him it's a primary color that takes him to rethink the chromatic circle. By including green, he changes the general arrangement: it has yellow above, blue underneath as opposites and the other pair of red and green, along with the secondary colors add up to eight colors in total, which are the ones he uses to work. These ideas draw up *a system of color work*, similar to music, which he uses to compose as if they were sounds.

The vibrations among primary colors are highly contradictory and atonal because there is direct colors crash. However, among the analogous colors (those that are in both sides of any color in the circle, they are neighbors) harmony is built.

All his works have that type of foundations.

This series of paintings challenges the surveying, they make the pictorial display radiate and impose a sculpture-like tour. As one moves round these works, the view modifies depending on the sight angle, there are even some shapes that disappear. The use of fabric edges can be understood as a consequence of the questioning of the frame supported by César Paternoso through the "oblique vision". In his search, he found out that in the traditional medium, many situations stay hidden and that by placing them in a diamond layout, all the lateral shapes could be seen. In this way, Pereira demands making reception more complex, leading to an active and physical participation of the spectator. This is how he started with the dominating idea of *Multiple Spaces (Multiespacialismo* in Spanish) which he has developed since 1977.

It is in that point that Pereira opts for a way out that even modifies the concept of geometry. His works leave aside the rigor of the shape that structured the work in an oppressive way, to take it to an expressive level where the multi-spatial aspect can express itself.

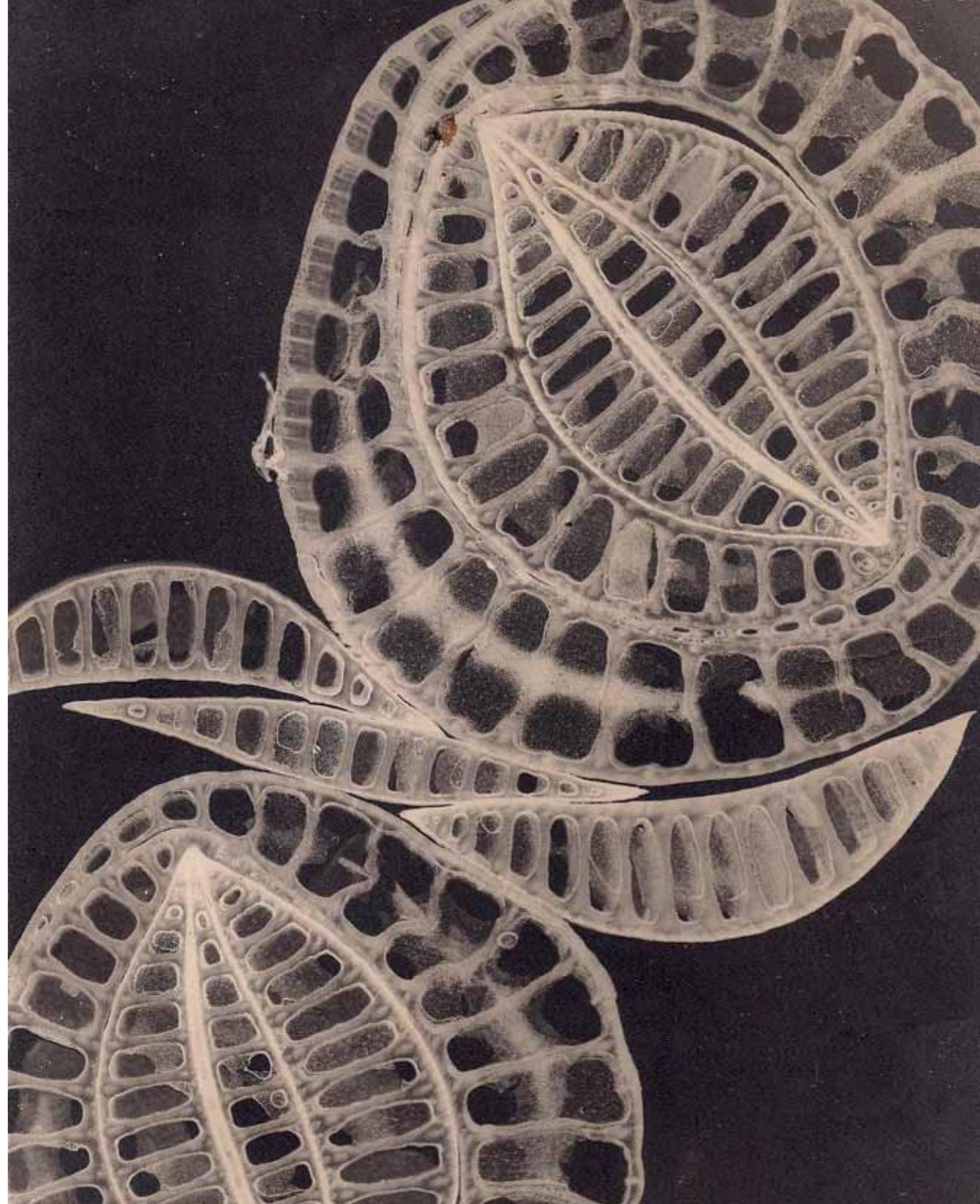
This multi-spatial idea focuses on a painting that goes out of the rigorous plane of the fabric to allow the existence of a work that can be visited, that demands the real space similar to sculpture, so that it could be seen. According to this, his works seem to be among what could be defined as objects. And, though it is true that quality is definitely for a reason spatial, it is also true that his purpose is not to move away from painting, but to modify it, and give it a new space...

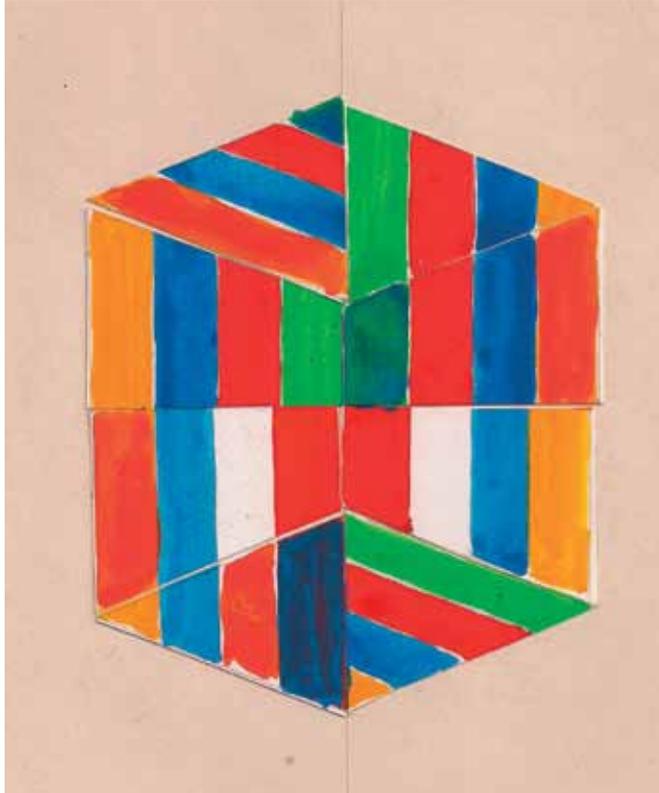
Ricardo Alvarez Martin. City Artist. Jorge Pereira
November 1st 1997.

Jorge Pereira work is, above all, a refined reflection about the layout, which since the second half of the century was conquered, denied, insulted, questioned and blocked. That plane generated through the decades the huge heterogeneity of movements among the limits of constructivism. "As one of the most special figures it is worth highlighting the natural privilege that Jorge Pereira gives to the sensitive reason in the reflexive elaboration of his works. He manages to establish a delicate balance between the conceptual and the visual. This equilibrium is a sign of plastic syntaxes in an aesthetic passage that allows really catching readings for our senses and it is also a sign of a clear externalization of internal relations in the poetic organization of the image.

This assumption of the rationality of men in the process of creation gives Jorge Pereira's works project-like character that identifies him with positions held by the pioneer movements of Concrete Art-Invention (Arte Concreto-Invención in Spanish) and the White Manifest Space Specialists (Espacialistas del Manifiesto Blanco in Spanish). This is shown by his proposals of space interrelations where the artistic object suggests a presence that moves a standstill art in the unconscious and projects it to more natural, clear and hopeful areas in the human destiny.

Dalmiro Sirabo. September 1992.





Jorge Pereira, t mpera sobre papel,
17,5 x 24,5 cm. 1970/1997.

LA SITUACIÓN INFORMAL PERO CONTROLADA

Las diversas series pictóricas de Jorge Pereira responden a la dominación de determinados sistemas que impone a cada una de ellas. Por secuencia permanece un método que rige la organización de los elementos con variaciones de obra en obra ya sea de tono, de formato, de profundidad, de relieve; pero impera la situación de serie. Las variaciones son infinitas por eso es muy lento el pasaje a otra disposición formal.

Sus investigaciones formales se pueden interpretar como un constante diálogo con los mandatos del arte concreto. Encuentra que al desarrollar siempre formas geométricas se había dejado de lado las formas irregulares, que bajo su punto de vista, también son concretas. Los formatos de trabajo son concebido como campo energético. Percibe que las estructuras le dan velocidad al campo a medida que se van organizando las formas. Por eso fue cambiando sus medidas y disposición. Son característicos de sus obras, por ejemplo, el formato muy largo, construido a partir de un sistema donde se repiten una cantidad de cuadrados para conformar el soporte, consiguiendo que el recorrido de las formas presenten situaciones de *espacio/tiempo* totalmente diferentes.

Empleaba dos o tres cuadrados para alargar y cada vez la obra se tornaba más y más veloz a medida que agregaba esa proporción cuadrada.

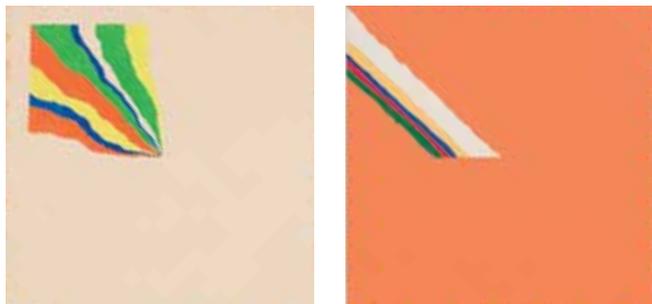
También advirtió que una pintura podía recorrer todo un espacio, un lugar, una situación que no necesariamente tenía que ser un plano.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 70,5 x 70,5 cm. 1986.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm. 1976.



Jorge Pereira, acrílico sobre papel, 28,5 x 28,5 cm.
Jorge Pereira, collage (naranja), 50 x 50 cm.
Jorge Pereira, collage (verde), 40 x 40 cm.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm. 1983.



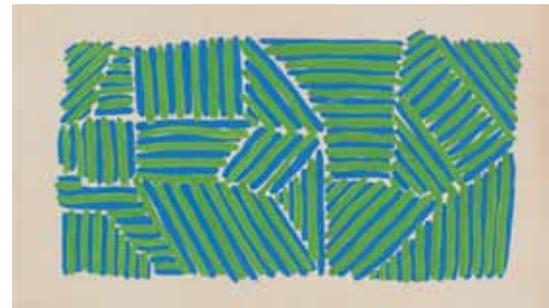
Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 98 x 196 cm. 1988.
Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 98 x 196 cm. 1988.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela, 60 x 60 cm. 1976.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela,
70,5 x 70,5 cm. 1977.



Jorge Pereira, têmpera sobre papel, 36 x 26 cm.



Jorge Pereira, têmpera sobre papel, 52 x 39 cm.
Jorge Pereira, t mpera sobre papel, 52 x 33 cm.



Jorge Pereira, t mpera sobre papel, 50 x 40 cm.

CADA COLOR ES UN INDIVIDUO

A partir de diversas lecturas Pereira concluyó que el ojo puede visualizar en un solo vistazo hasta 8 elementos diferentes. En la medida que aparecen más unidades se van configurando grupos, que cuando exceden cierta cantidad, son percibidos como una textura.

El color es entendido como *energía*, que se esparce en dos intensidades: vibración y difusión. Hay colores que se fusionan unos con otros y generan armonía y hay otros que en la reunión generan disonancia; se apoya en las teorías de Joseph Albers para comprobar a través de sus obras que hay colores que si se juntan con otros pueden perder significado y, a la inversa, fundirse. Jorge Pereira vive las tensiones cromáticas en términos físicos. Con esa lógica deduce que el *verde puro no evoca ni al azul ni al amarillo*, lo considera un color primario y este descubrimiento lo incita a reformular el círculo cromático. Con la inclusión del verde, cambió la disposición general: tiene el amarillo arriba, el azul abajo como opuestos y el otro par del rojo y el verde, con los secundarios cuenta ocho colores en total que son los que utiliza para trabajar. Estas ideas formulan un sistema de trabajo del color, similar a la música, con los que compone como si fueran sonidos.

Las *vibraciones* entre colores primarios es bastante contradictoria y atonal porque se da un choque directo entre los colores. En cambio, entre los colores análogos (aquellos que en el círculo se encuentran a ambos lados de cualquier color, son vecinos) se contruye una armonía por difusión. Todos sus trabajos tienen este tipo de cimentación.



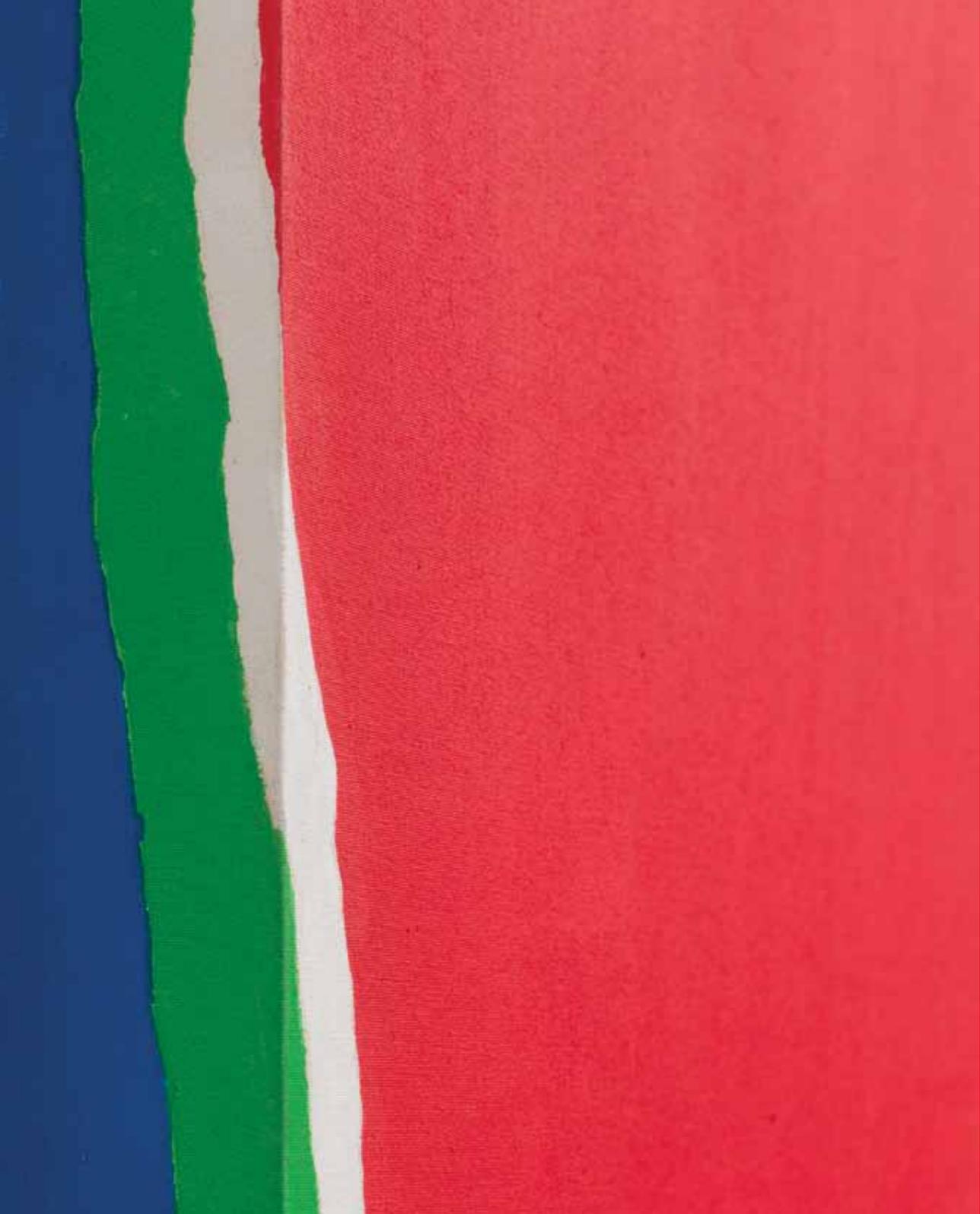
Jorge Pereira, *Multiespacial*,
acrílico sobre tela, 160 x 160 cm. 1998.
Colección MACIA / Premio Michetti



Jorge Pereira, *Multiespacial*,
acrílico sobre tela, 100 x 100 x 13 cm. 1997.



Jorge Pereira, *Multiespacial*,
acrílico sobre tela, 100 x 100 x 13 cm. 1997.
Premio Michetti.



Esta serie de pinturas desafían la planimetría, hacen desbordar la tradicional pantalla pictórica e imponen un recorrido a la manera escultórica. A medida que se transita alrededor de estas obras, la vista se modifica dependiendo el ángulo de observación, inclusive hay formas que desaparecen. El uso de los cantos de la tela puede ser interpretada como una consecuencia del cuestionamiento del marco sostenido por César Paternosto a través de la *visión oblicua*. En la búsqueda encontró que en el soporte tradicional muchas situaciones quedaban ocultas y que al ubicarlo en rombo permitía ver todas las formas laterales. De este modo Pereira exige complejizar la recepción, induciendo una participación activa y corporal del espectador, así comenzó la idea que denominó *Multi-espacial* y desarrolló desde 1997.

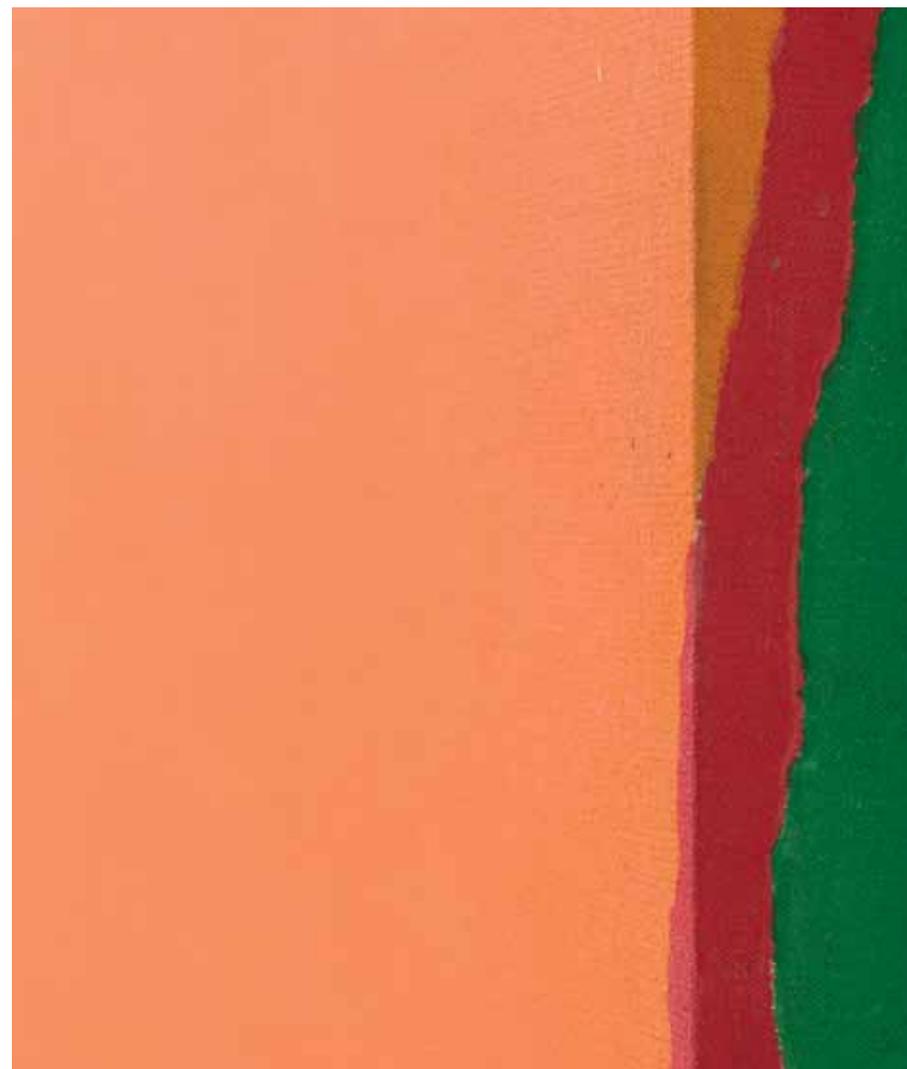
Es en ese punto en el que Jorge Pereira opta por una salida que modifica hasta el concepto mismo de la geometría. Sus obras dejan de lado el rigor de la forma, aquel que estructuraba la obra de manera opresiva, para llevarla a un nivel de expresividad en el que puede manifestarse libremente, la multi-espacialidad. Esta idea de multi-espacialidad, se centra en una pintura que ha dejado el plano riguroso de la tela para permitir la existencia de una obra recorrible, que requiere del espacio real, uno similar al de la escultura, para poder ser vista. Según esto, sus obras parecieran encontrarse dentro de aquello definible como objetos, y si bien es cierto que la cualidad es por algo decididamente espacial, también es cierto que su propósito no es alejarse de la pintura, si no más bien, modificarla, darle, si se quiere, una nueva espacialidad...

Ricardo Alvarez Martín. *Artista de la ciudad: Jorge Pereira,*

1 de noviembre de 1997.

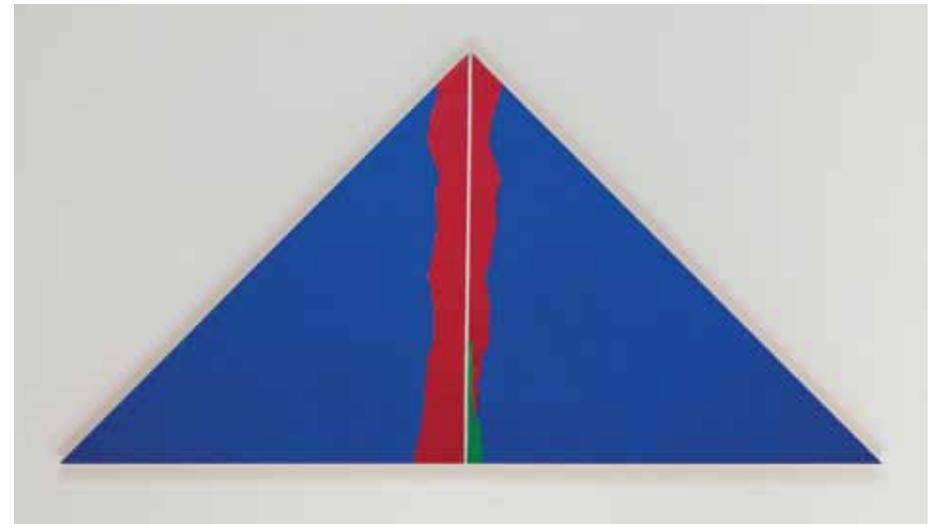


Jorge Pereira, *Multiespacial*,
acrílico sobre tela, 72x 72 x 6 cm. 1997.





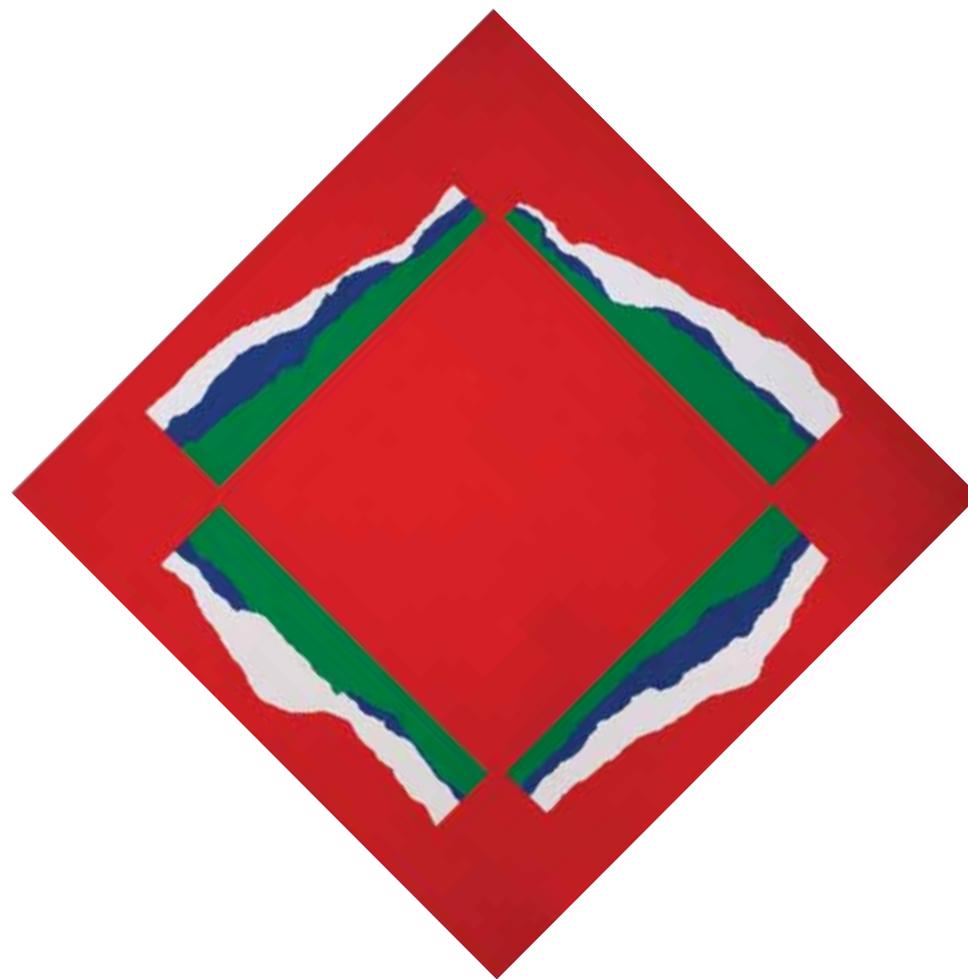
Jorge Pereira, *Multiespacial*,
acrílico sobre tela, 71x 71 x 5 cm. 1992.



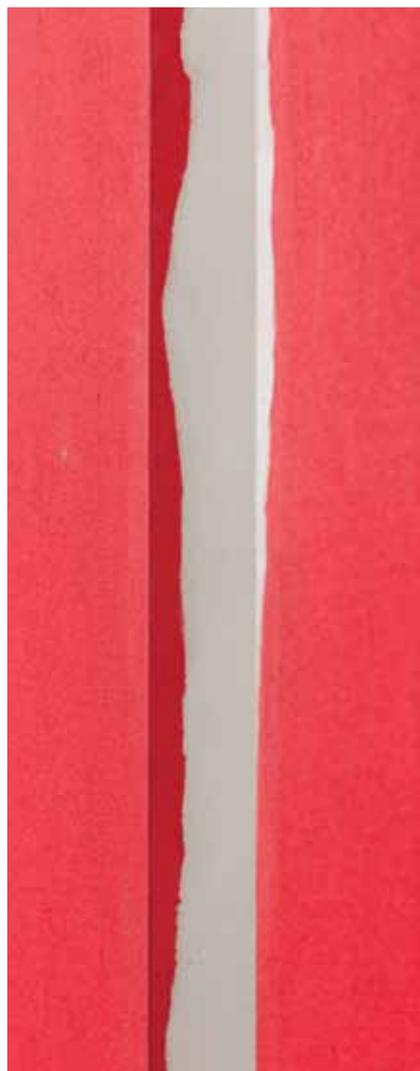
Jorge Pereira, *Multiespacial*, acrílico sobre tela, 98 x 197 cm. 1989.
Jorge Pereira, *Multiespacial*, acrílico sobre tela, 40 x 80 cm. 1997.



Boceto para obra,
collage, 5 x 5 cm. 1989.



Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre tela, 170 x 170 cm. 1989.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela,
190 x 32,7 x 7,5 cm. 1997.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela,
190 x 32,7 x 7,5 cm. 1998.

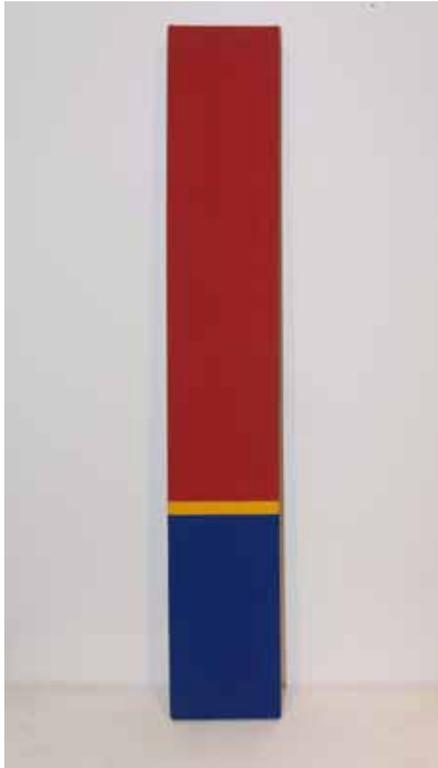




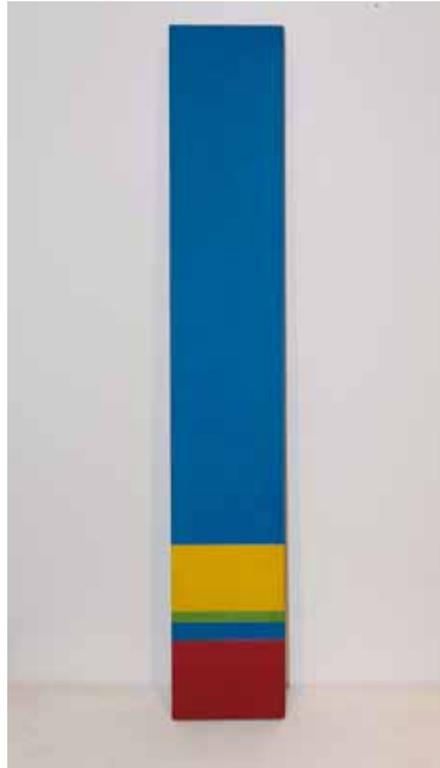
Jorge Pereira, acrílico sobre tela,
155 x 12 x 3 cm c/u. 1997.



Jorge Pereira, acrílico sobre tela,
155 x 11 x 3 cm. 1997.



Jorge Pereira, *Pintura concreta*,
acrílico sobre soporte rígido entelado,
75 x 11 x 3 cm. 1968.



Jorge Pereira, *Pintura concreta*,
acrílico sobre soporte rígido entelado,
75 x 11 x 3 cm. 1968.



Jorge Pereira, acrílico sobre soporte rígido entelado,
75 x 12 x 3 cm. 1967.



Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre madera, 107 x 14 x 3 cm. 2004.



Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre soporte madera, 107,5 x 14,5 x 3 cm. 2004.

Como particularidad más importante merece destacarse el natural privilegio que Jorge Pereira otorga a la razón sensible en la reflexiva elaboración de sus obras. Él logra establecer un delicado equilibrio entre lo conceptual y lo visual, equilibrio que señala la presencia de una sintaxis plástica en un discurso estético que permite lecturas de gran atracción por parte de nuestros sentidos y de una clara exteriorización de las relaciones internas en la organización poética de la imagen...

Dalmiro Sirabo, Septiembre de 1992.

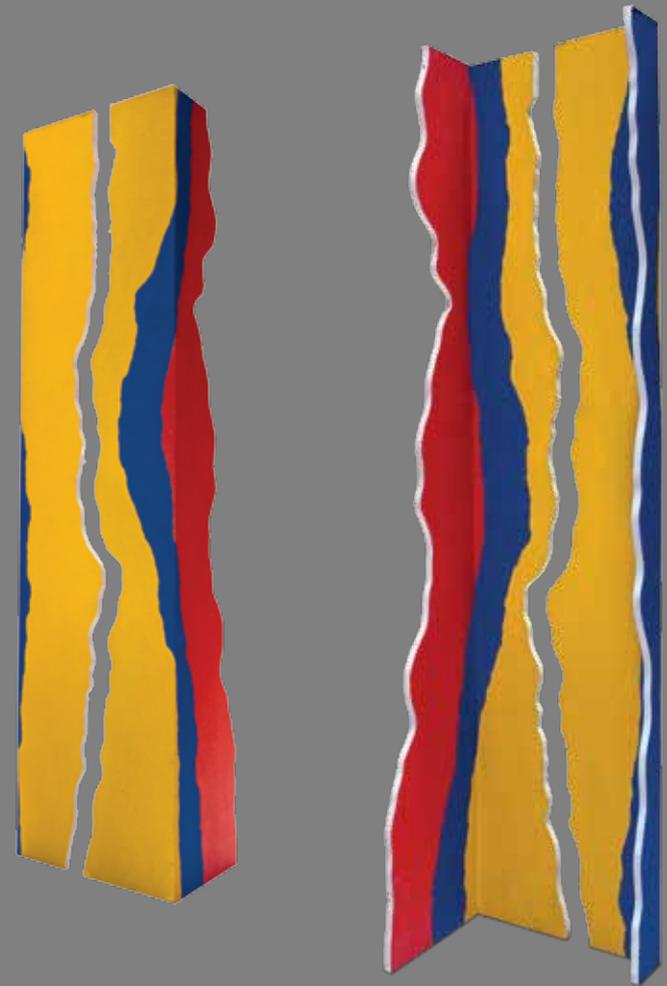
Desde los conceptos espaciales de Lucio Fontana hasta la pintura Multi-espacial de Jorge Pereira hay una continuidad vanguardista; la ruptura con el pasado. Una continuidad, en parte, basada en la inseparabilidad espacio temporal de la obra de arte.

El Multi-espacialismo está basado en el sincretismo pictórico-escultórico que ha sido el centro obligado de la renovación plástica. Tal que la mutación de la pintura en escultura y de la segunda en la primera presupone un flujo de fuerte contenido energético capaz de fundir -como en efecto tienen los trabajos de Pereira- la dialéctica tetradimensional entre la obra y el ambiente.

La discontinuidad de los bordes y de las bandas se imponen a las seguras, idealizadas, perfectas figuras euclidianas, científicamente destruidas por accidentales trayectorias en las pinturas Multi-espaciales del artista argentino, coincidente con el desarrollo de la nueva y revolucionaria *mandelbrotiana* geometría de la naturaleza. Una confrontación diacrónica entre el neoplasticismo, inmóvil superficie encarcelada en la grilla ortogonal de Mondrian o en aquella inutilmente virada a 45° de Theo van Doesburg, y la sísmica estratificación perceptiva de las pinturas Multi-espaciales de Jorge Pereira vuelve a la actualidad la fundamental premisa del *espacialismo* fontaniano *Noi continuamo l'evoluzione del mezzo nell'arte*. Evolución garantizada poéticamente por el blanco que Pereira ha llevado al vértice absoluto de su visibilidad y tangibilidad.

Antonio Gasbarrini, Roma, diciembre de 1996.

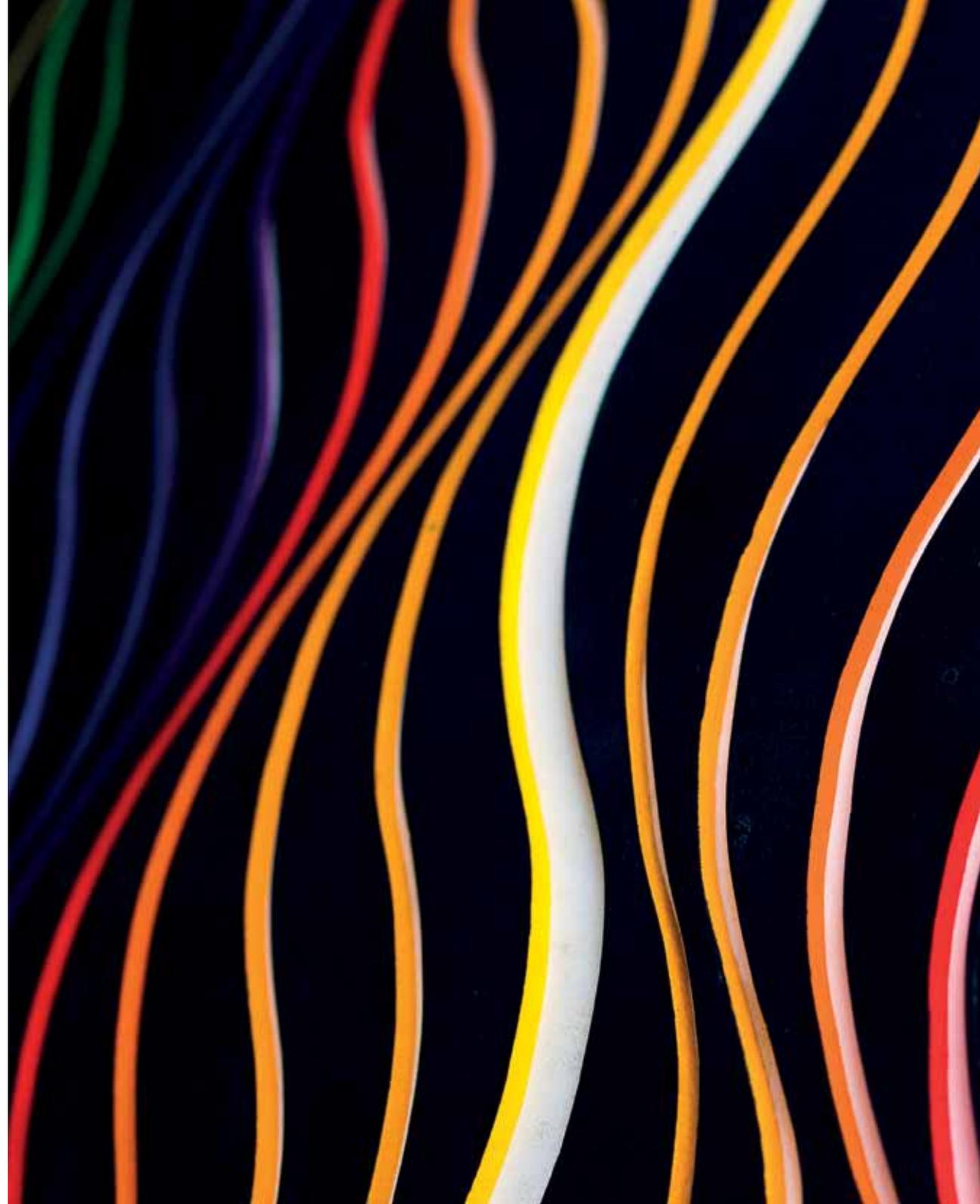




Jorge Pereira, acrílico sobre madera,
150 cm. de altura, medidas variables, 1993.



Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre madera, 80 x 143 x 6 cm. 2015.



La obra de Jorge Pereira, ante todo, es una afinada reflexión sobre el plano, ese plano que desde la segunda década del siglo fue conquistado, negado, denostado, cuestionado y atravesado; ese plano que a lo largo de décadas generó la enorme heterogeneidad de corrientes dentro de los límites del constructivismo.

Herederero de esa ya auténtica tradición (...) Pereira sabe que irrumpir en la superficie es todo un acto, una aventura, pues el plano es un elocuente silencio, una incandescencia, ¿un vacío o un lleno?. He aquí la cuestión. Si fuera un vacío tal vez sería fácil abordarlo pero es obvio que para el artista no se trata de un vacío, de aquí sus intervenciones –siempre esas mínimas unidades ópticas- son fruto de largos rodeos y meditaciones para alcanzar al fin la estrategia de abordaje. Su argumento –esas franjas casi siempre realizadas con los primarios- desplazándose por los márgenes, ocupando la centralidad o alguna otra zona de la superficie parecieran erguirse contra el blanco que aprieta o expulsa como negándose a esas irrupciones y es este juego sutil el que entrega a la obra una singular dinámica.

Otras veces el plano aparece perforado o con la potente irrupción de un relieve, alternativas que se suman a la dinámica de estas obras para agregar variedad a su estricto mensaje.

Raúl Santana, octubre de 1996.

Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre madera,
150 x 27,5 x 8,5 cm. 2016.

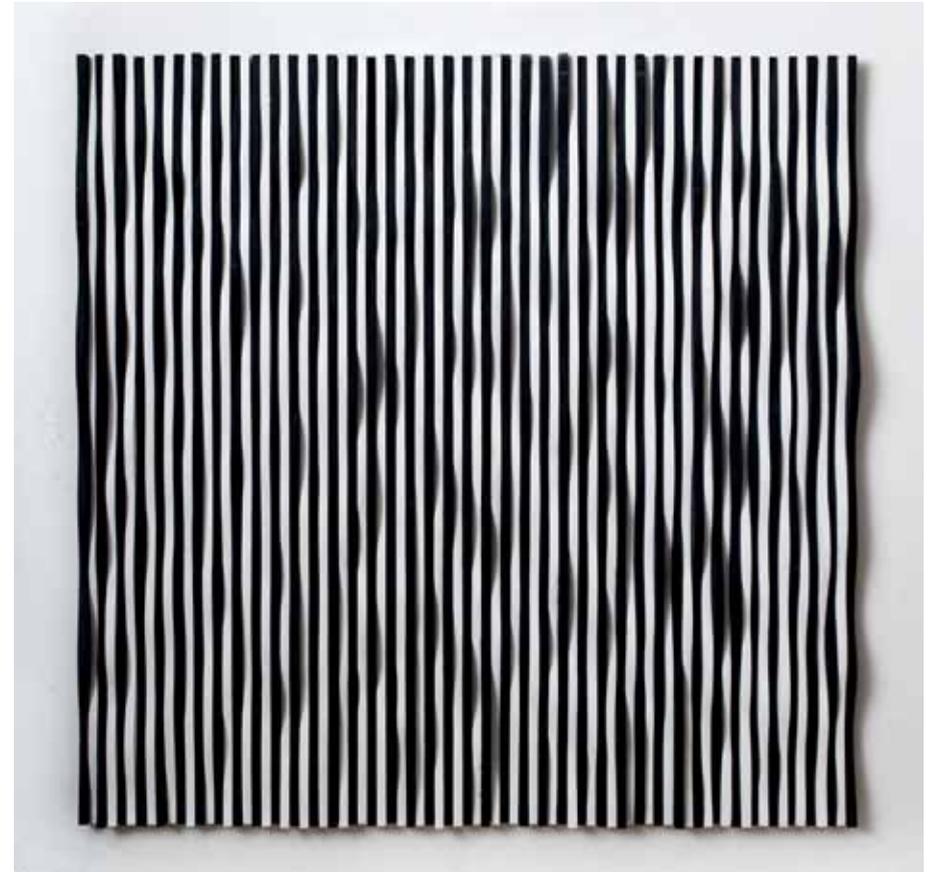




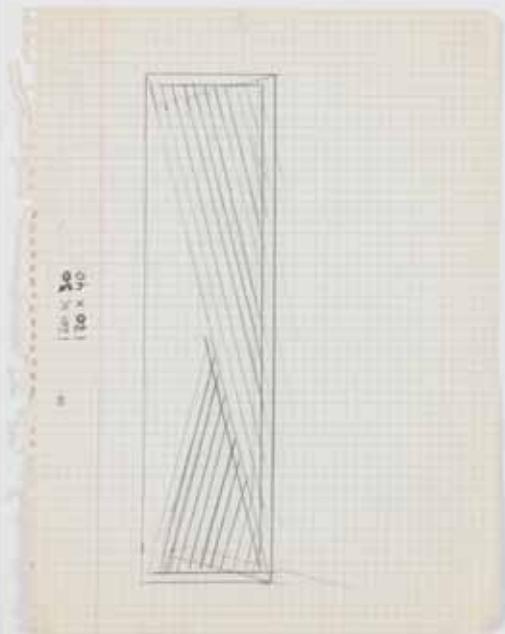
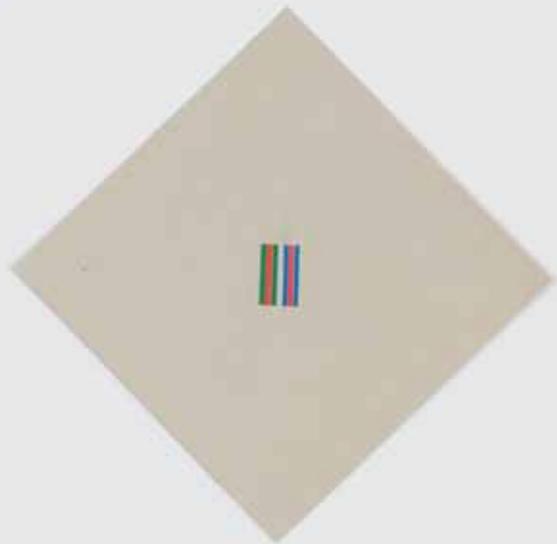
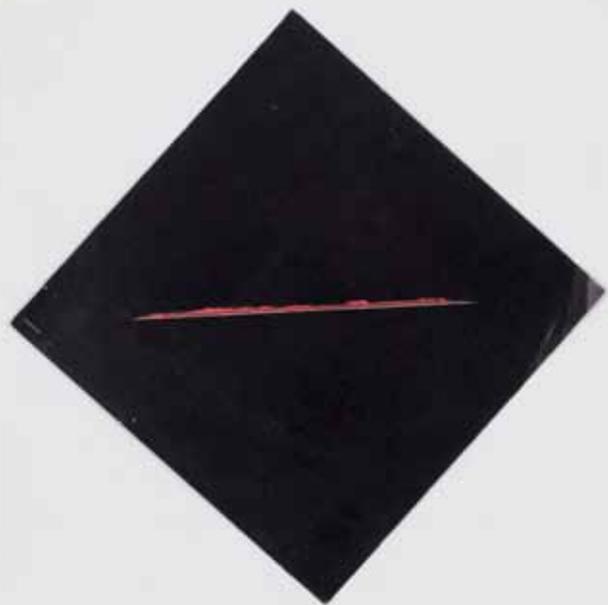
Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre madera, 120 x 120 x 3 cm. 2013.

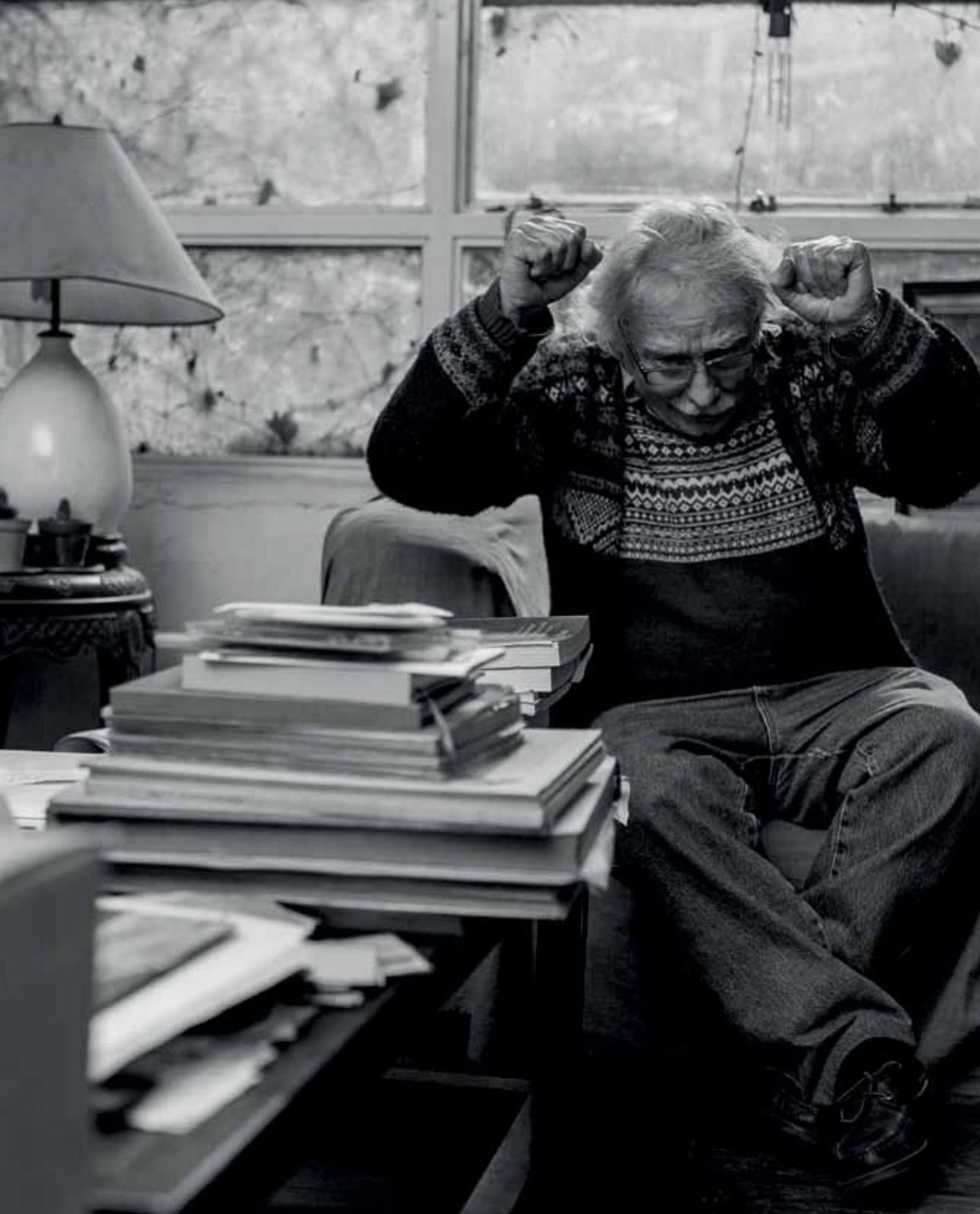


Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre madera, 120 x 87 x 3 cm. 2014.



Jorge Pereira, *Multi-espacial*,
acrílico sobre madera, 100 x 100 x 3 cm. 2012.





Felicitas Gutiérrez,
pintura de 1967, madre del artista.



Este proyecto fue declarado de interés cultural por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Impreso en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Septiembre, 2016.