

la
energía
del
color

**María
Martorell**

la
energía
del
color

**María
Martorell**

Museo de Bellas Artes de Salta

| | |
|------------|--|
| 7 | Presentación |
| 9 | Introducción |
| 11 | Selección de obras |
| 99 | María Martorell: la vocación de una artista |
| 109 | Entre tradición e innovación |
| 119 | Cronología artística |
| 126 | Lista de obras |
| 127 | Bibliografía |

Autoridades

Gobernador de la Provincia de Salta
Dr. Juan Manuel Urtubey

Vicegobernador de la Provincia de Salta
Dn. Andrés Zottos

Ministro de Turismo y Cultura
Dr. Mariano Ovejero Afranllie

Secretario de Cultura
Prof. Sergio Bravo

Coordinación General de Cultura
Dr. Santiago Juan Suñer

Director General de Patrimonio Cultural
Lic. Diego Ashur Más

Coordinador de Museos
Mus. Miguel Xamena

Directora del Museo de Bellas Artes de Salta
Lic. Andrea Elías

Herrera, María Jose
María Martorell, la energía del color / Maria
Jose Herrera y Andrea Elías. - 1a ed. - Salta :
Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Pro-
vincia de Salta, 2013.
120 p. : il. ; 27x23 cm.

ISBN 978-987-1929-09-2

1. Catálogo de Arte. I. Elías, Andrea. II. Título.
CDD 708

©2013 Fondo Editorial | Secretaría de Cultura
Hecho el depósito legal
Impreso en Argentina
Todos los derechos reservados

Este libro se terminó de imprimir en marzo de
2014 con una tirada de 1000 ejemplares en
Cartoon Industria Gráfica, Salta, Argentina.

Salta
ARGENTINA



GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE SALTA.
Ministerio de Cultura y Turismo.



Presentación

La muestra *María Martorell, la energía del color* rinde homenaje al genio creador de quien es, tal vez, una de las más grandes artistas visuales del país; y se enmarca en los objetivos del Ministerio de Cultura y Turismo de valorar a destacados referentes culturales de nuestra provincia. Esta salteña supo recorrer un camino inusual, siempre en constante crecimiento. Desde sus tardíos inicios con obras de corte figurativo hasta las etapas posteriores en las que su espíritu curioso y su predisposición para el estudio generaron una búsqueda expresiva que le permitieron abordar lenguajes no figurativos conectados al arte concreto, arribó finalmente a las características "ondas", que definieron su última etapa creativa.

En esta ocasión el Gobierno de la Provincia de Salta celebra también el talento de María Martorell a través de la publicación de un libro-catálogo que supone un importante aporte al conocimiento y divulgación de esta artista, y que estuvo a cargo de la Lic. María José Herrera y de la Directora del Museo de Bellas Artes de Salta, Lic. Andrea Elías; a través del Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura.

Desde su Salta natal a la enriquecedora experiencia entre Europa y Nueva York, desde la bulliciosa Buenos Aires a su amado San Lorenzo, María recorrió un largo camino jalonado de logros; quizás el más importante: escribir una página en la cultura de su provincia.

Dr. Mariano Ovejero Afranllie
Ministro de Cultura y Turismo

Prof. Sergio Bravo
Secretario de Cultura

Referencias

Este artículo es una traducción de la obra *La energía del color* de María Martorell, publicada por el Museo de Bellas Artes de Salta.

| |
|---|
| Créditos de la exposición |
| <i>Directora General</i> |
| Andrea Elías |
| <i>Curaduría</i> |
| María José Herrera/ Andrea Elías |
| <i>Investigación</i> |
| María José Herrera/ Andrea Elías/ Carolina Mitchell/ Eugenia Garay Basualdo |
| <i>Diseño Museográfico</i> |
| Carolina Mitchell |
| <i>Reconstrucción de la instalación</i> |
| Banda Oscilante |
| Equipo de investigación del MBAS/ Guillermo Pucci |
| Asesoramiento: Enrique Reiter |
| Asesoramiento lumínico: San Juan Electricidad, Salta. |
| <i>Documentación y Registro</i> |
| Virginia y Gabriela Martorell/ Esteban Drincovich |
| Equipo del MBAS: Fernanda González/ María Cecilia Viglione/ Ángela Martina |
| <i>Música electrónica</i> |
| Daniel Doura |
| <i>Educación</i> |
| Julia Morales/ Esther Zapiola |
| <i>Registro Audiovisual</i> |
| Dalmiro Zabala/ Equipo del MBAS |
| <i>Montaje</i> |
| Fernanda González/ Miguel Gonza/ José Lara |

| |
|--|
| Créditos del catálogo |
| <i>Autores</i> |
| Andrea Elías |
| María José Herrera |
| <i>Coordinación editorial</i> |
| María José Herrera/ Andrea Elías |
| <i>Asistente de edición</i> |
| Eugenia Garay Basualdo |
| <i>Cuidado de edición</i> |
| Mariana Lerner |
| <i>Diseño gráfico</i> |
| Diego Scaro – Atelier Scaro |
| <i>Fotografía</i> |
| Carolina Grillo |
| Gustavo Lowry |
| <i>Edición</i> |
| Fondo Editorial – Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta |
| <i>Impresión</i> |
| Cartoon S.A. |

Este artículo es una traducción de la obra *La energía del color* de María Martorell, publicada por el Museo de Bellas Artes de Salta.

| |
|---|
| Agradecimientos |
| Agradecemos a las siguientes instituciones y a su personal técnico: |
| Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” |
| Directora: María Isabel de Larrañaga |
| Secretaría: Norma Guzmán |
| Fotógrafo: Otilio Moralejo |
| Museo de Arte Moderno de Buenos Aires |
| Directora: Victoria Noorthoorn |
| Asistente: María Marta Alosilla |
| Museo del Banco de la Provincia de Buenos Aires |
| Subdirectora: Marina Zurro |
| Fondo Nacional de las Artes |
| Presidente: Lic. Virgilio Ignacio Tedín Uriburu |
| Gerencia de Planeamiento y Servicios |
| Culturales: Lic. Rosa V. Aiello |
| Prensa: Laura Calle Rodríguez |
| Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa” |
| Director: Prof. Jorge Torres |
| Colección: Marta Fuentes |
| Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil – Mumbat |
| Directora: Prof. Indiana Gnocchini |
| Asociación María Martorell |
| Art Museum of the Americas Collection |
| Contacto: Cristina Lombardo |
| Greg Svitil |
| Media Relations and Administration |
| AMA Art Museum of the Americas |
| Academia Nacional de Bellas Artes |
| Presidente: Ricardo Blanco |
| Mesa Directiva: Guillermo Scarabino, Matilde Marín, Justo Solsona, Alberto Belluci y Alberto Bastón Díaz |
| Académica Delegada por Salta: Carmen Martorell |
| Coordinadora Secretaría: María Carolina Pianelli |
| Fundación Espigas |
| Presidente: Mauro Herlitzka |
| Coordinadora General: Marina Baron |
| Supervielle |
| Asistencia General: Adriana Donini |
| Museo Nacional de Bellas Artes |
| Directora A/C: Dra. Marcela Cardillo |
| Jefe de Documentación y Registro: Paula Casajús |
| Asistente: Ana Bertollo |
| Biblioteca: Alejandra Grinberg, directora; Marcelino Medina, referencista. |
| Taller de Conservación y Restauración de Obras de Arte de la Dirección General de Patrimonio Cultural - Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta. |
| Director General de Patrimonio Cultural: Diego Ashur Mas |
| Coordinadora del Taller: Gabriela Doña |
| Asociación de Amigos del Museo de Bellas |

Este artículo es una traducción de la obra *La energía del color* de María Martorell, publicada por el Museo de Bellas Artes de Salta.

| |
|--|
| Artes de Salta |
| Presidenta: Sra. Beatriz Loliscio |
| Agradecemos la colaboración de |
| Martorell, Víctor; Martorell, Ricardo; Martorell, Alejandro; Martorell, Virginia; Martorell, Gabriela; Martorell, Damián; Martorell, Flavia; Martorell, Guadalupe y Drincovich, Esteban; Martorell, Paula; García Vidal, Luis; Vidal, Fernando; Martorell Mestre, Jorge; Martorell, Carmen; Martorell, Susana; Laconi de Rodríguez, María Cristina; Laconi Martorell, Laura; Rodríguez, Susana. |
| Agüero, Manuel; Buryaile, María Laura; Carante, María Eugenia; Caro Figueroa, Gregorio; Cisneros, Marcelo; Cotignola, Oscar; Cutuli, Gracia; Diosque, Macarena; Farina, Fernando; García Pinto, Magdalena; González, Carmen; Labaké, Andrés; López Blanco, Gabriela; Puló, Mercedes; Reiter, Enrique; Scottorin, Carina; Suriani, Andrés; Teller, Gustavo y Silvina, coleccionistas, amigos y colaboradores. |

| |
|------------------------|
| Staff del MBAS |
| Carolina Mitchell |
| María Esther Zapiola |
| Julia Isabel Morales |
| Norma Acuña |
| Fernanda González |
| María Cecilia Viglione |
| Ángela Martina |
| Miguel Gonza |
| José Lara |

Introducción

Contexto

La exposición *María Martorell, la energía del color*, que presenta el Museo de Bellas Artes de Salta, se enmarca en una política expositiva de muestras temporarias que contempla entre sus objetivos poner en valor la obra de artistas locales. Con este fin, el museo estableció diferentes programas que tienen en común generar investigación y desarrollar curadurías que contribuyan y diversifiquen con su narrativa la historia del arte regional, y por ende nacional. En este sentido, la muestra es la culminación de un proyecto institucional gestado en los últimos años bajo el deseo y la firme voluntad de reconocer la figura de esta artista salteña que fue pionera en introducir en su ciudad una pintura moderna con manifiesto interés en nuestra historia americana.

Reconocer la figura de María Martorell es comprender su complejidad. En ella confluyó el vínculo con su Salta natal —de fuerte presencia en su obra—, su condición de mujer artista y una firme vocación de crear un arte que ella entendía como fuente de conocimiento. Estos aspectos determinaron una trayectoria que incluyó viajes de formación en el país y en el extranjero como así también un permanente interés por actualizarse. En consecuencia, fue clave para la investigación y la curaduría de la muestra conformar un equipo de profesionales de Salta y Buenos Aires que abarcaran esta trama de relaciones entre lo local y lo global tan importante al momento de acceder a su obra. Tuvimos, en este camino, la oportunidad de trabajar con la colección Martorell y de acceder a su extraordinario archivo personal, ambos nos permitieron acercarnos de manera franca a una visión general de su obra y de su personalidad.

En virtud de esto la curaduría, que contó con el excelente trabajo de María José Herrera, asumió el desafío de una mirada renovada sobre el cuerpo de obra de la artista. De este modo, reunió para esta exposición piezas de las décadas de 1950 a 1990, e incluyó la reproducción, por primera vez, de una instalación con luz negra —*La banda oscilante* (1969)—, tapices, objetos y material de archivo de la artista; además de una pieza de música experimental compuesta especialmente para esta ocasión e inspirada en la obra de Martorell. Asimismo, el trabajo curatorial continuó otra de las líneas de la política expositiva del museo que es la de generar vínculos de sentido

Temas de la muestra

Temas de la muestra

entre las muestras temporarias y la colección permanente, en este caso, con un diálogo entre los tapices de la artista y las piezas de la sala de arte prehispánico del Museo de Bellas Artes de Salta.

La magnitud de la obra de María Martorell llevó a considerar también una curaduría que dejara planteadas vías de investigación que pudieran continuarse en el futuro y que permitieran profundizar en los variados aspectos de su obra. En este sentido, el interés permanente fue el de escuchar las diferentes voces de los profesionales e instituciones cuyo trabajo crítico precedió a este proyecto y que sin lugar a dudas conformó un aporte indispensable para esta muestra. Cada uno contribuyó a la comprensión, la visibilidad y la puesta en valor de la obra de Martorell y, en consecuencia, enriqueció nuestro trabajo.

El Museo de Bellas Artes de Salta cumple un valioso objetivo al generar muestras con producción local desde una institución pública provincial con una fuerte vocación de apertura a su comunidad y al país. El hecho de que esta meta se cumpla con una exposición de María Martorell tiene un sentido especial en tanto ella encarnó el perfil del artista moderno que proyectó en su arte la tradición y la innovación y concibió, en definitiva, la identidad como algo móvil y relacional, es decir, como una reflexión sobre lo que somos para acercarnos así a lo universal.

Temas de la muestra

Lic. Andrea Elías

Directora del Museo de Bellas Artes de Salta

Directora del Museo de Bellas Artes de Salta

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Temas de la muestra

Selección de obras

Fuga, 1958/59

óleo s/tela, 110 x 110 cm

Colección María Martorell

Fuga data del período "de los hexágonos", a fines de los cincuenta, en los que Martorell comienza a trabajar en temas propios del arte concreto. En este caso en particular bajo la influencia del artista suizo Max Bill, cuya obra conociera en su estadía en Europa.

Se trata de los movimientos y cambios de posición de una figura geométrica representada en un espacio tridimensional que genera la propia figura. Efectivamente, se produce el efecto óptico de la fuga: sobre un fondo negro, la artista trabaja con la introducción de dichos hexágonos, unos dentro de otros cada vez más grandes, produciendo las sensaciones de profundidad y de movimiento al mismo tiempo. La economía de colores –solo utiliza azul, blanco y negro– muestra su énfasis en la composición. Esta obra fue expuesta en varias de sus muestras: en 1959 en la exposición individual en la Galería H, de Buenos Aires; en 1963 en *Ocho artistas constructivos*, en el MNBA; y en *Primera exposición Internacional Forma y Espacio*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile; en 2001 ilustró la portada del programa de las II Jornadas de capacitación e integración para el personal de museos, organizado por la municipalidad de Joaquín V. González, Salta.





Sin título, 1958
 óleo s/tela, 52 x 21 cm
 Colección particular



Sin título, 1958
 óleo s/tela, 56 x 21 cm
 Colección particular



Simetría, 1960
 óleo s/tela, 110 x 110 cm
 Colección María Martorell



Llantu, 1959
 óleo s/tela, 165 x 85 cm
 Colección María Martorell

Ritmos, 1959
 óleo s/tela, 110 x 150 cm
 Colección María Martorell





Sequence, 1961
óleo s/tela, 89 x 89 cm
Colección particular



Tiempo Nº 2, 1962
óleo s/tela, 116 x 100 cm
Colección particular



Serie Eclipses Amarillos, 1963
óleo s/tela, 85 x 145 cm
Colección María Martorell



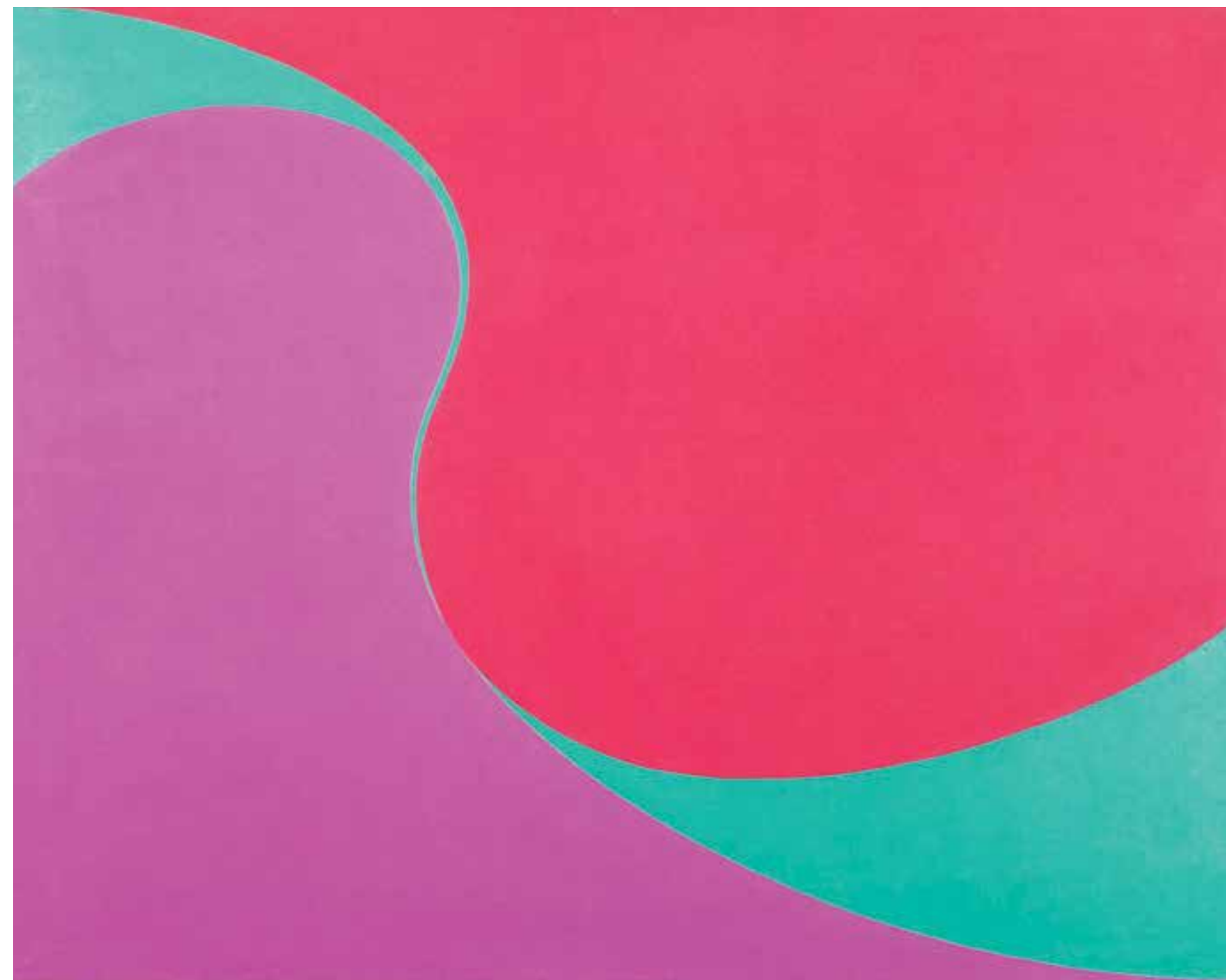
Ritmo Nº 106, 1963
 óleo s/tela, 150 x 110 cm
 Colección María Martorell



Composición, 1965
 óleo s/tela, 110 x 140 cm
 Colección particular



Sin título, 1966
óleo s/tela, 52 x 62 cm
Colección María Martorell



Antar, 1966
 óleo s/tela, 140 x 110 cm
 Colección María Martorell

Tangente, 1966
 óleo s/tela, 110 x 140 cm
 Colección particular



Ondulante, 1968
óleo sobre tela, 125 x 89 cm
Colección del Museo Nacional de
Bellas Artes



Pintura, 1967
acrílico s/tela, 115 x 50 cm
Colección particular



Atalia, c. 1968–69
 óleo s/tela, 110 cm x 180 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas
 Artes de Tandil



Ekho 2, 1968 (díptico)
 óleo s/tela, 170 x 160 cm
 Colección Museo de Artes Plásticas
 Eduardo Sívori

▶ *Ekho-A*, 1968 (díptico)
 óleo sobre tela, 160 x 220cm
 Colección Museo de Arte Moderno
 de Buenos Aires

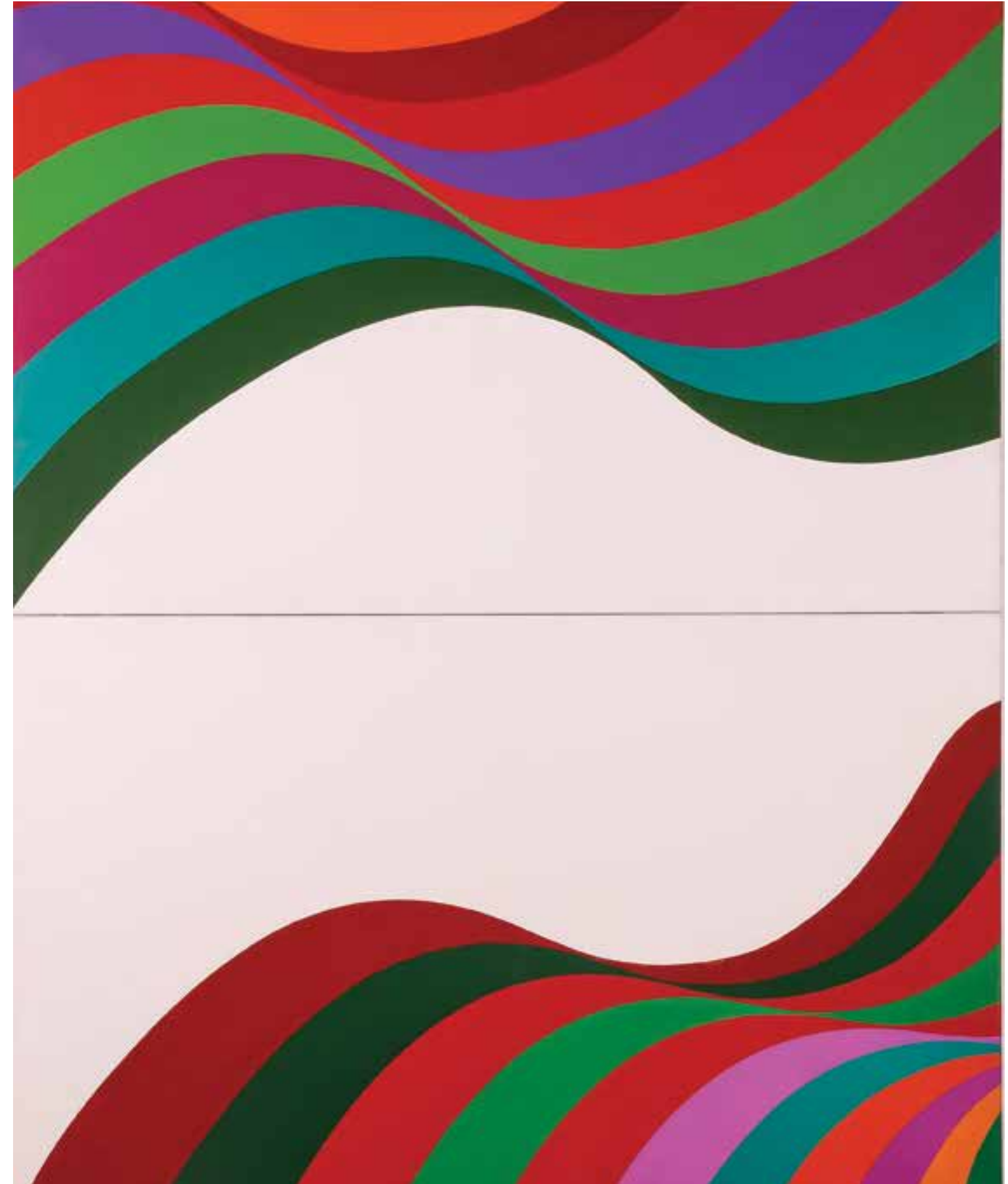


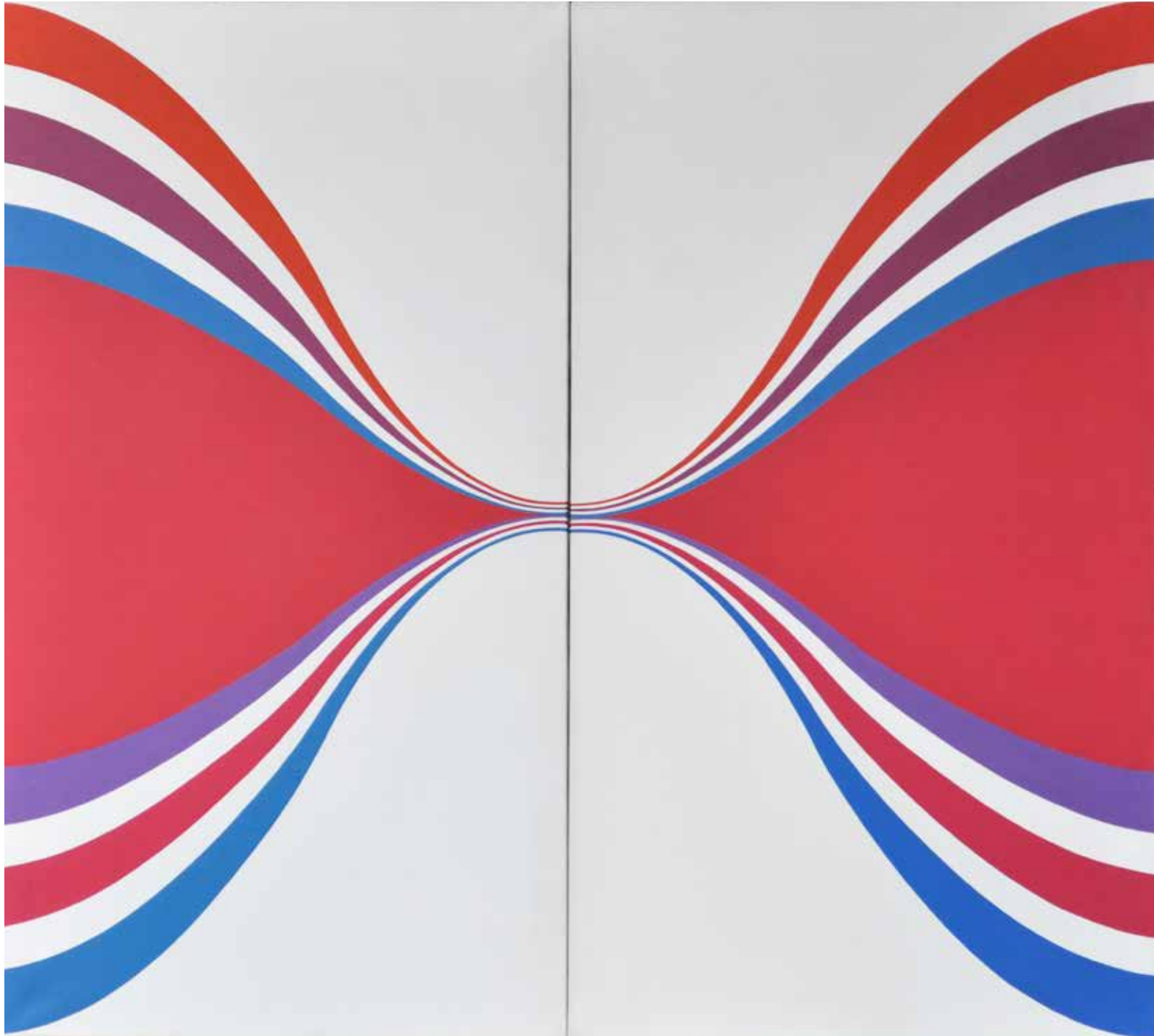
Ekho, 1968 (díptico)
óleo s/tela, 181 x 150 cm
Colección María Martorell

En la serie "ekho" de fines de los sesenta y comienzos de los setenta, Martorell se dedica a trabajar fundamentalmente con las ondulaciones. Amplía la paleta de colores que venía utilizando e incorpora el díptico y el tríptico como nuevos formatos. Como sucede en esta obra, realiza un despliegue de bandas de color que se ondulan y se cortan al llegar al extremo del bastidor, pero que dan la sensación de continuar. Como señaló Jorge López Anaya, "el tema principal de sus pinturas es la experimentación con ese campo ondulante cuando se modifican sus componentes. En ocasiones modifica las gamas cromáticas en dos telas similares, en otras oportunidades pinta con la misma gama dos registros diferentes de ondas" (en *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 279).

En este caso se advierte un fondo blanco y neutro que colabora con la exaltación de los efectos que producen las bandas de color: movimiento, ritmo y volumen.

Esta es la serie mejor representada en colecciones públicas: *Ekho A*, de 1968 (díptico) y *Ekho C*, de 1968 (díptico), en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; *Interdimensión*, de 1971 en el Fondo Nacional de la Artes; *Atalía*, c. 1969, en el Museo de Bellas Artes de Tandil; *Ekho 2*, de 1968, en el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" de Buenos Aires; *Centro de tensión*, de 1969, en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", de Córdoba; y *Ekho*, de 1969, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Salta.

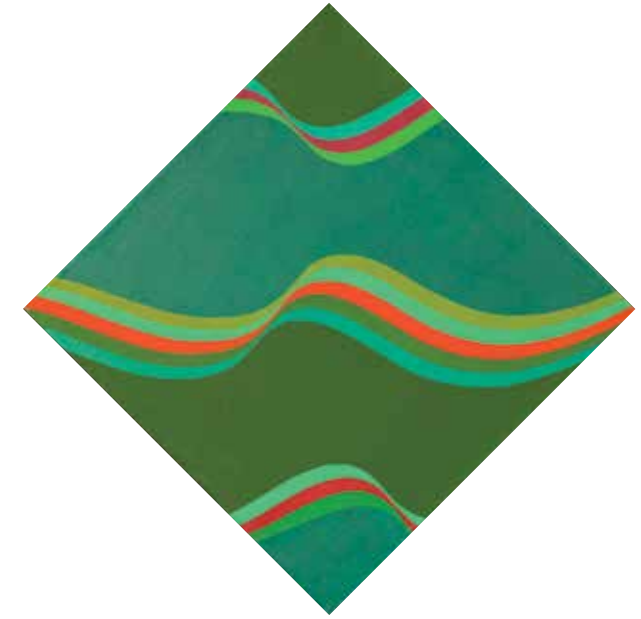




◀
Centro de Tensión, 1968 (diptico)
 óleo s/tela, 191 x 201,5 cm (180 x
 99,5 cm c/u)
 Colección Museo Provincial de
 Bellas Artes "Emilio Caraffa", Córdoba
 (Donación Fondo Nacional de las
 Artes, 1998)



Ekho 3, 1969
 óleo s/tela, 80 x 80 cm
 Colección María Martorell



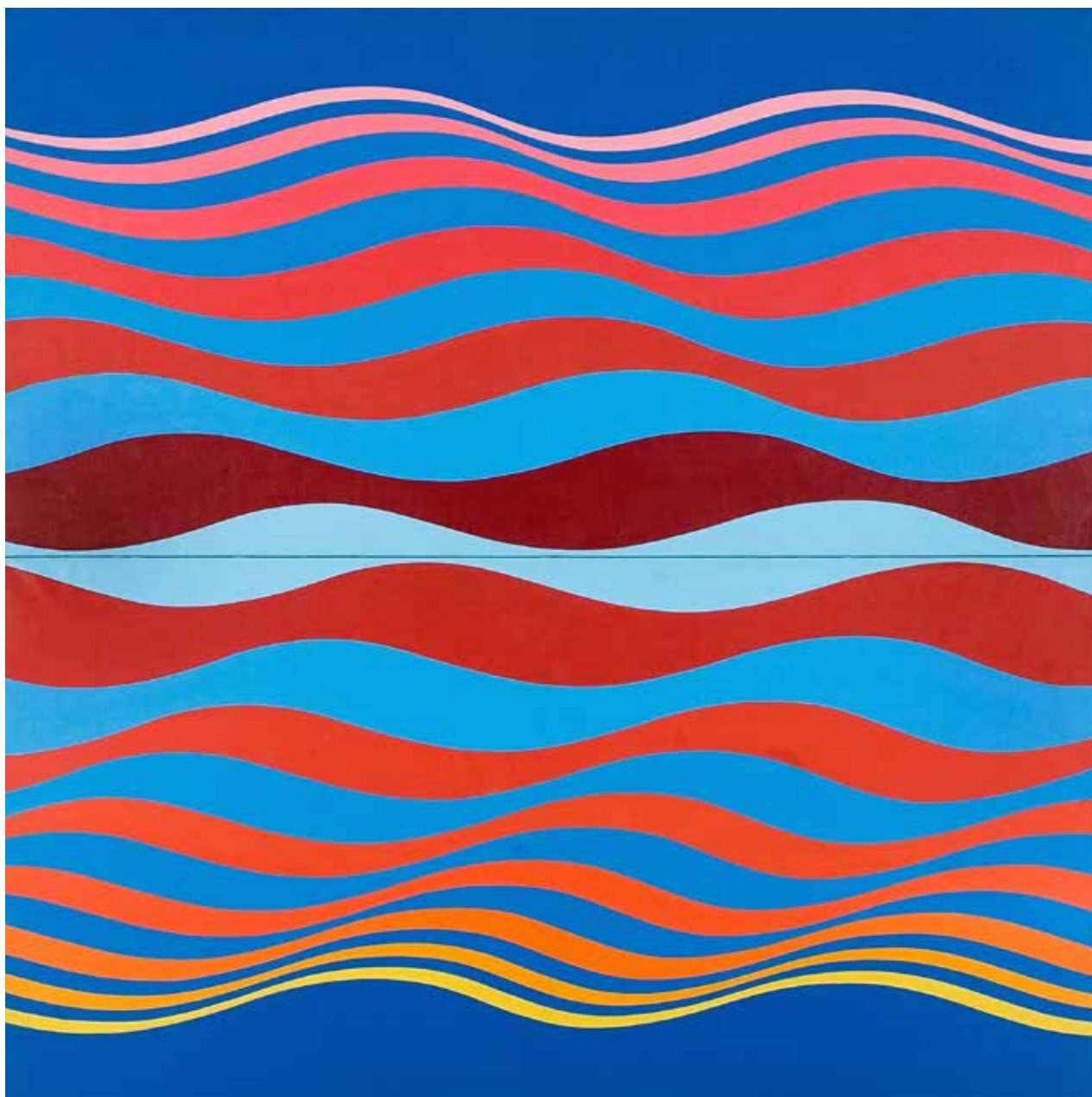
Ekho, 1969
 óleo s/tela, 40 x 40 cm
 Colección Museo de Bellas Artes
 de Salta



Experiencia A6, 1970
acrílico, 200 x 130 cm
Colección María Martorell



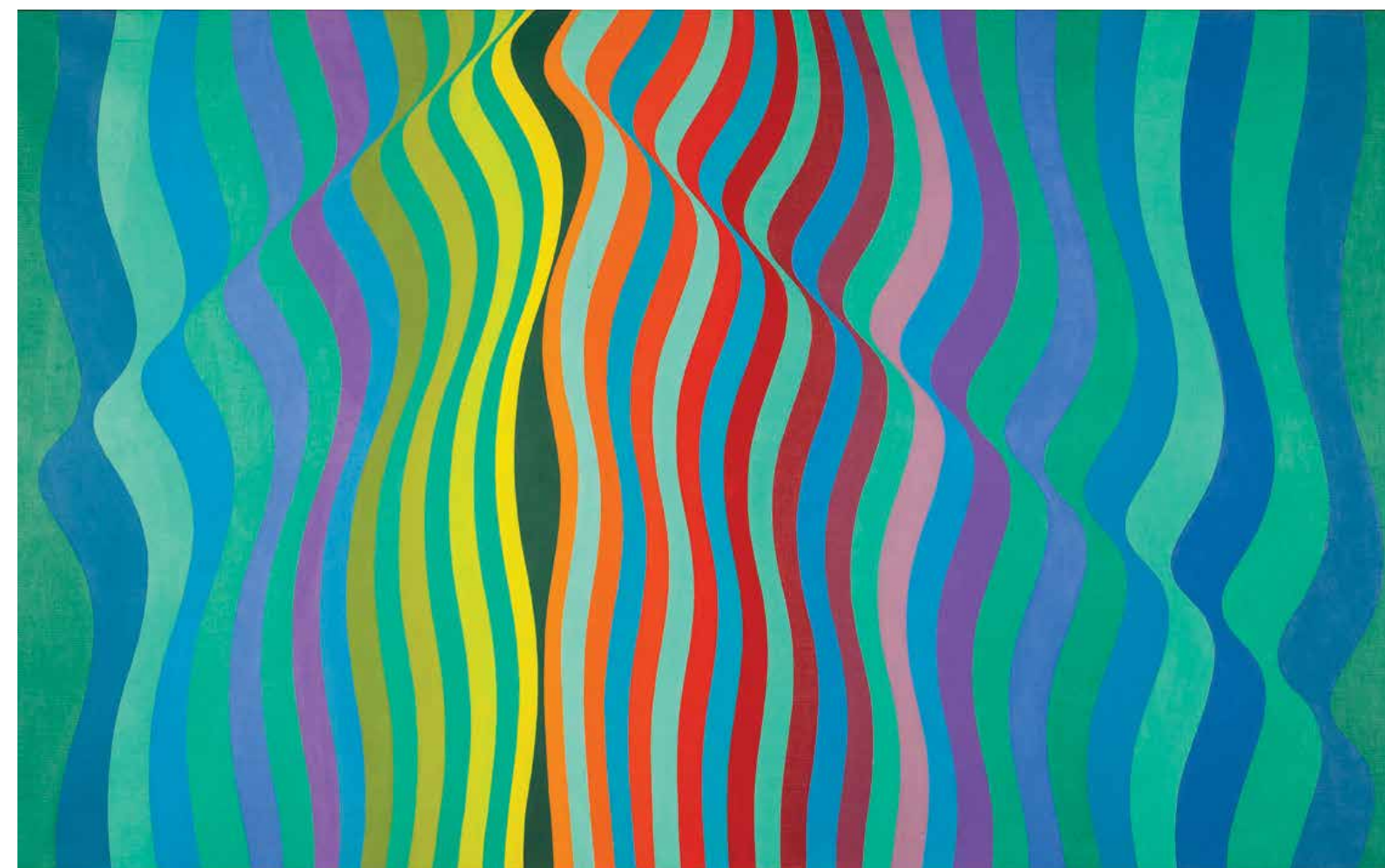
Amateratsu, 1971
óleo s/tela, 200 x 100 cm
Colección María Martorell



Interdimensión, 1971
 óleo sobre tela, 180 x 180 cm
 Colección Fondo Nacional de las Artes

► *Ocinaico*, 1971 (díptico)
 óleo s/tela, 160 x 140 cm (80 x 140
 cm c/u)
 Colección María Martorell



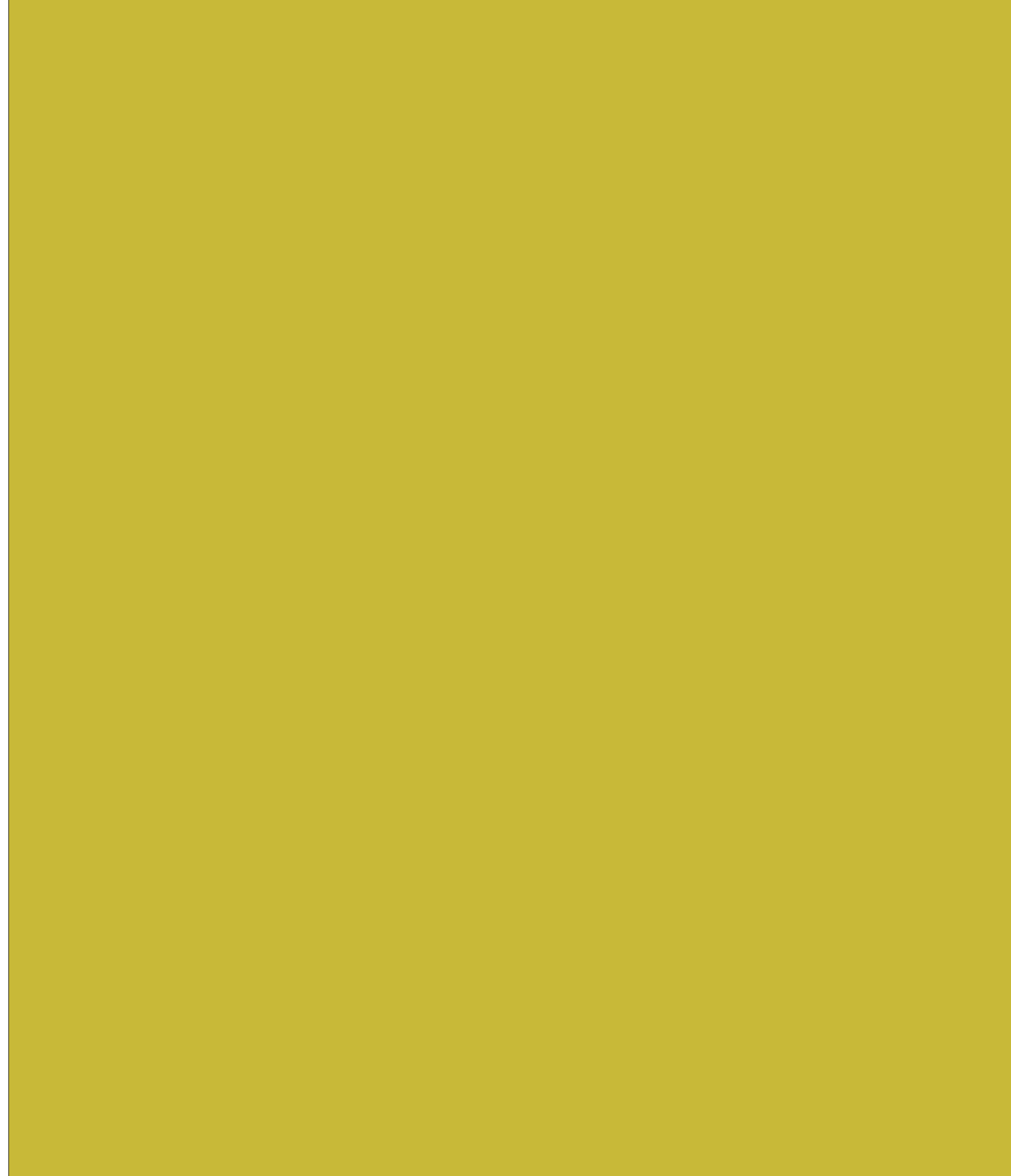


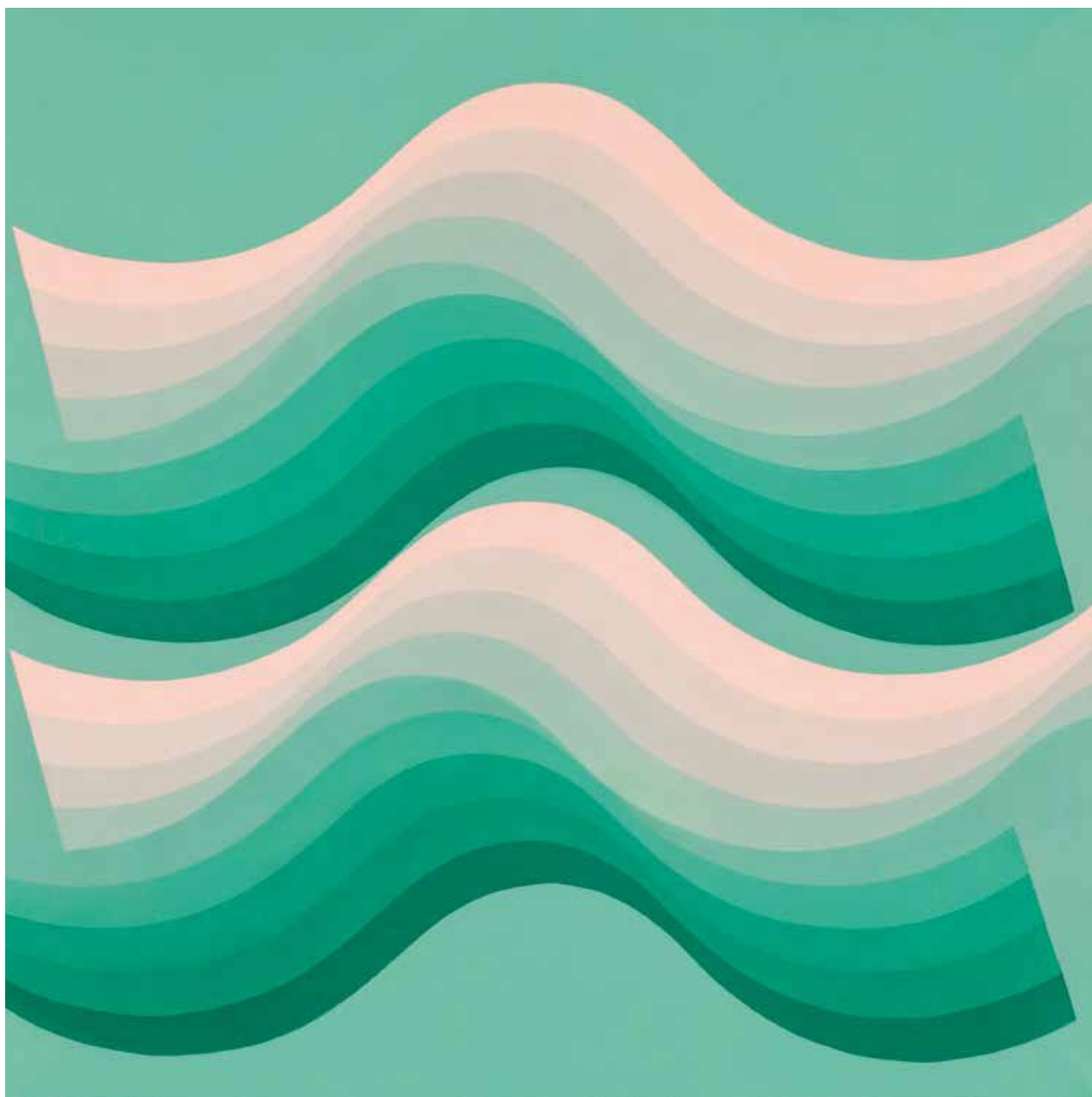
◀
Lilavati 1971 (díptico)
óleo s/tela, 200 x 202 cm (200
x 101 cm c/u)
Colección María Martorell

Talameios N° 3, 1970
óleo s/tela, 143 x 200 cm
Colección particular



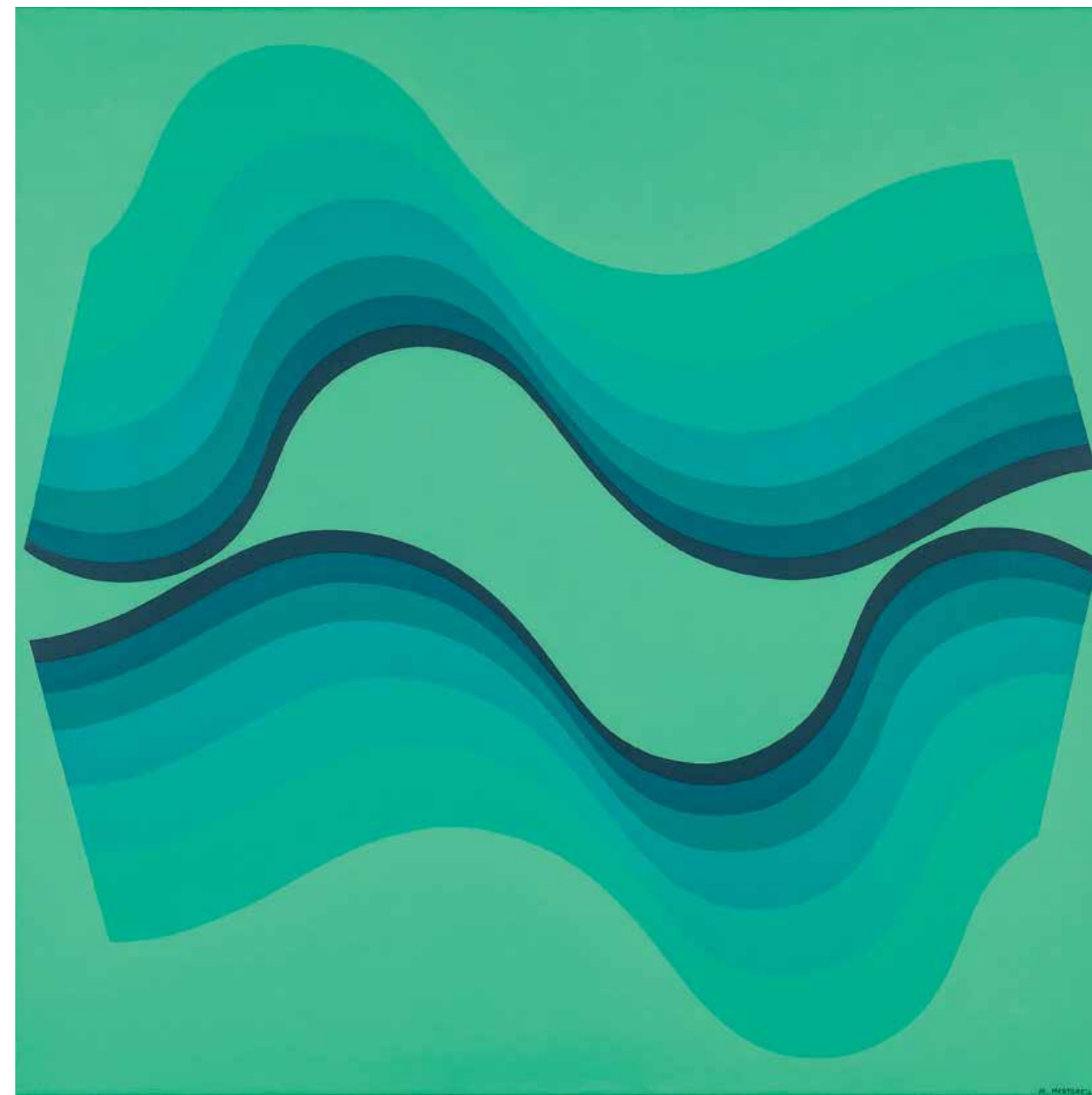
Basskara, 1972
óleo s/tela, 110 cm x 180 cm
Colección Museo Municipal de Bellas
Artes de Tandil





Zik - zik 2, 1972
 óleo s/tela, 70 x 70 cm
 Colección particular

► *BY-CE*, 1974
 óleo s/tela, 90x 90 cm
 Colección María Martorell



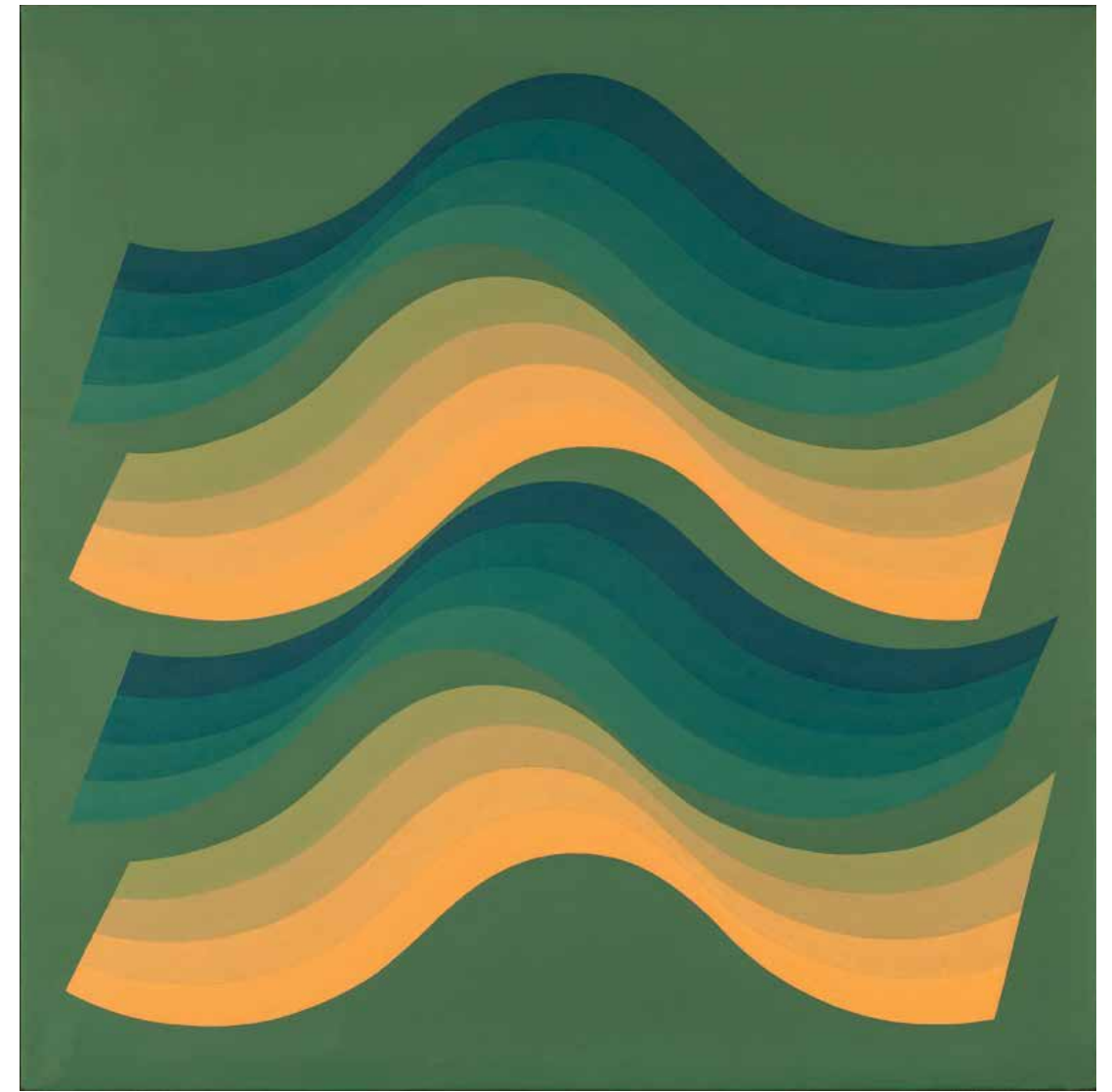


◀
Sigua B, 1975
 óleo s/tela, 110 x 110 cm
 Colección particular

Sigua, 1975
 óleo s/tela, 80 x 110 cm
 Colección particular



Gneis, 1976
óleo s/tela, 90 x 90 cm
Colección particular



Zig - zag, 1976
óleo s/tela, 70 x 70 cm
Colección particular

Sigua A, 1976

óleo s/tela, 80 x 80 cm

Colección del Museo de Bellas Artes de Salta

A principios de los setenta María Martorell comenzó a trabajar en la serie que denominó "siguas". *Sigua A* está compuesta por un plano de color de fondo y una figura resultante de la superposición de ondas que se cortan a derecha e izquierda sin llegar a tocar los extremos del bastidor. La figura que motiva este grupo de obras es como un signo que se repite con variaciones a lo largo de varias piezas. La onda, de color celeste, se va mezclando con el color del fondo en un juego sutil de escala de valores. Movimiento, ritmo y volumen se implican por medio de la escala y el leve desfasaje de la línea ondulante. Martorell profundiza en esta serie la experimentación con los efectos lumínicos remitiendo de alguna manera a los que antes fueron los espectros. Las siguas oscilan y, en ese efecto, producen una inestabilidad respecto del plano en el que se encuentran apoyadas.

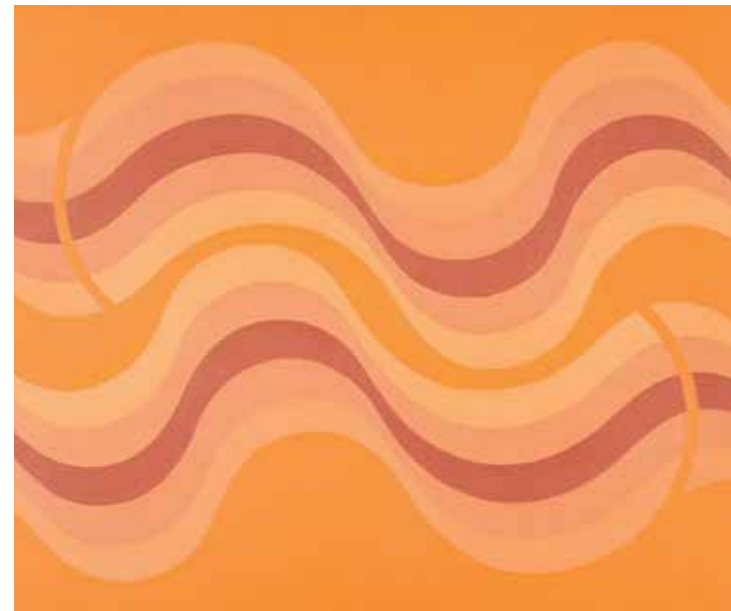
Las obras *Zik-zak*, de 1972; *BY-CE*, de 1974; *Zig-zag*, de 1976; *Gneis*, de 1976; y *Sin título*, de 1977, también pertenecen a la serie.

Sigua A, fue expuesta en *Pintura argentina actual: dos tendencias, geometría-surrealismo*, en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1976.





Trebede N°3
 óleo s/tela, 90 x 90 cm
 Colección Banco de la Provincia de
 Buenos Aires (ubicación actual: San
 Pablo – Brasil).



Circuito III, 1975
 óleo s/tela, 50 x 60 cm
 Colección María Martorell



Sin título, c. 1977
 óleo s/tela, 70 x 70 cm
 Colección María Martorell

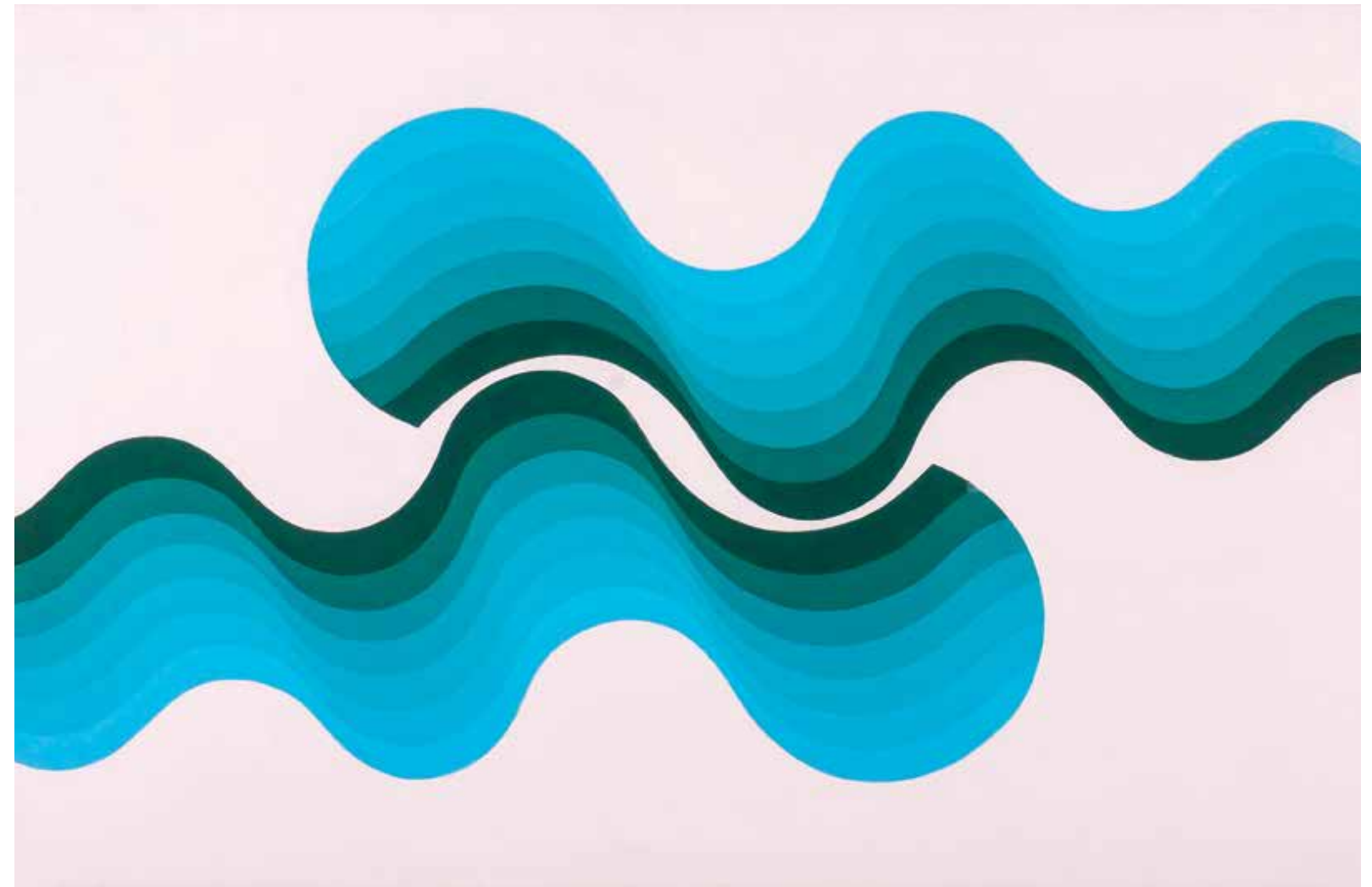


◀
Zéjel, 1975
 óleo s/tela, 110 x 115 cm.
 Colección Banco de la Provincia
 de Buenos Aires (ubicación actual:
 Casa Central del Banco Provincia
 – Buenos Aires – Argentina;
 anteriormente en Nueva York –
 EE.UU.)

Circuito II, 1976
 óleo s/tela, 45 x 65 cm
 Colección María Martorell

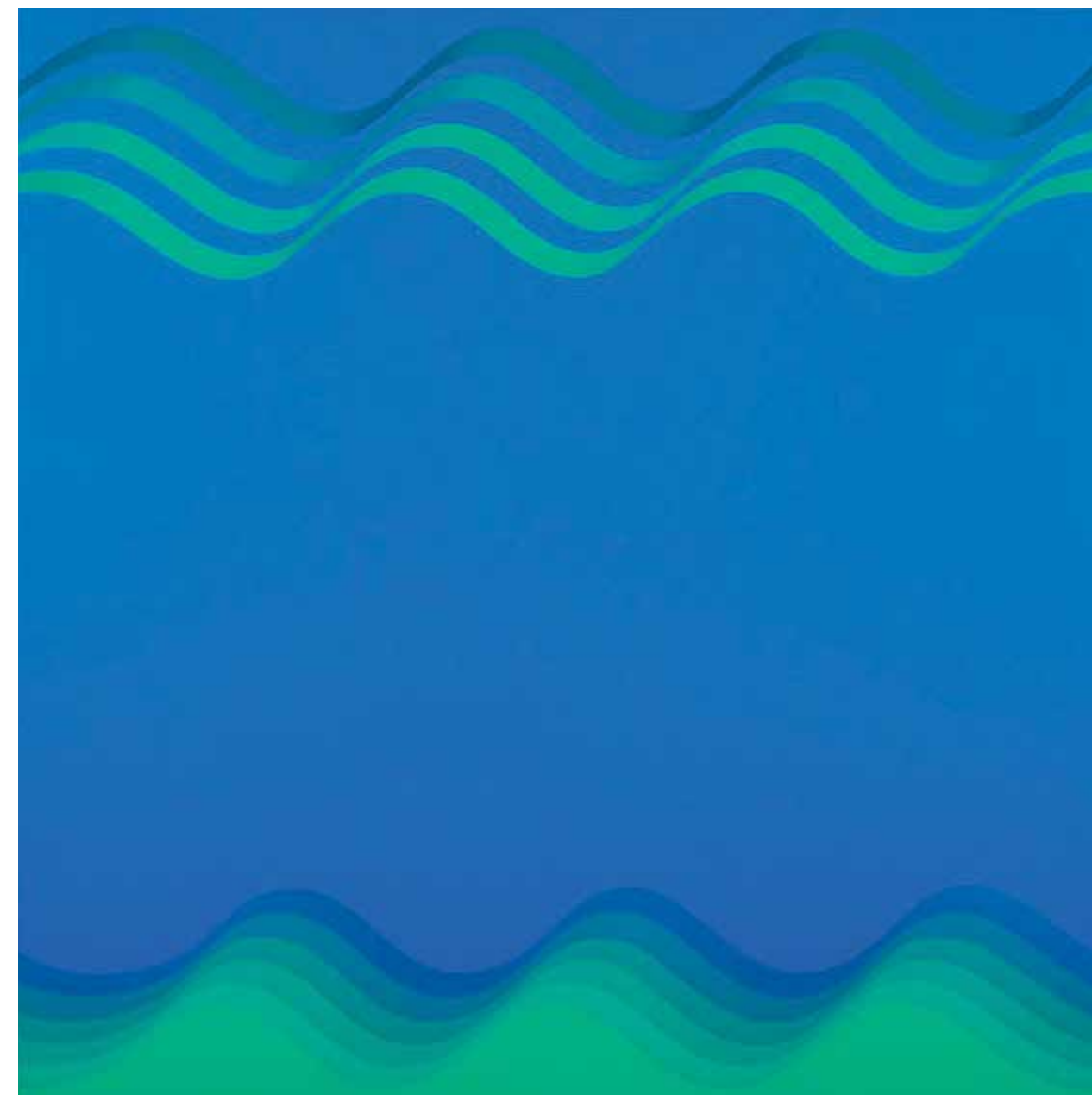
Circuito, 1975
óleo s/tela, 65 x 100 cm
Colección particular

Otra innovación de la década del setenta es la de las obras denominadas "circuitos", probablemente desarrollos de la serie "sigua". Como sucede en *Circuito* de 1975, sobre un fondo de color neutro se incorporan dos conjuntos de ondas con el mismo motivo en distinta posición. Martorell parte de dos ondas negras que se degradan hacia el celeste y se curvan formando esferas virtuales en los extremos. Ambas figuras conviven, se relacionan formalmente y parecen interactuar oscilando con el mismo ritmo. El signo sigue siendo la ondulación que se relaciona con su par cuya posición es inversa. Así, la tela es un campo de fuerzas donde se desenvuelven formas y colores. Aquí se aprecian dos fuerzas que se atraen, que son simétricas, pero que se desplazan en sentidos contrapuestos. De este grupo son: *Circuito II*, de 1976 y *Circuito III*, de 1975.





En el círculo N° 5, 1976
óleo s/tela, 80 x 80 cm
Colección particular



Silencio, 1983
óleo s/tela, 130 x 130 cm
Colección particular

Silencio N° 1, 1981
óleo s/tela, 110 x 110 cm
Colección María Martorell

En los ochenta, María Martorell produce un conjunto de obras en función del empleo de las escalas de valores dentro de un mismo tono. Herencia de sus "espectros", de principios de la década del setenta, este grupo de obras presenta una paleta mucho más reducida. El plano de fondo hace de sostén de las ondas, a la vez que las funde hasta "absorberlas". La serie repite la composición de un plano de color neto y otro (de tono complementario) con la modulación de valores lumínicos. Guillermo Whitelow escribió en su estudio sobre estas obras: "...entre 1981 y 1983 nos vamos a encontrar con obras como *Silencio*, de una luminosa profundidad y un grado de plenitud que el contemplador percibe gozoso"¹. Otras obras de la serie son: *Silencio*, de 1983, *Silencio*, de 1985 y *Silencio*, de 1986. En 2005, en la exposición *Argentina Pinta Bien*, sección Salta, se exhibió *Silencio* (1985).

¹ Guillermo Whitelow, *María Martorell*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone, 1990, p. 90.

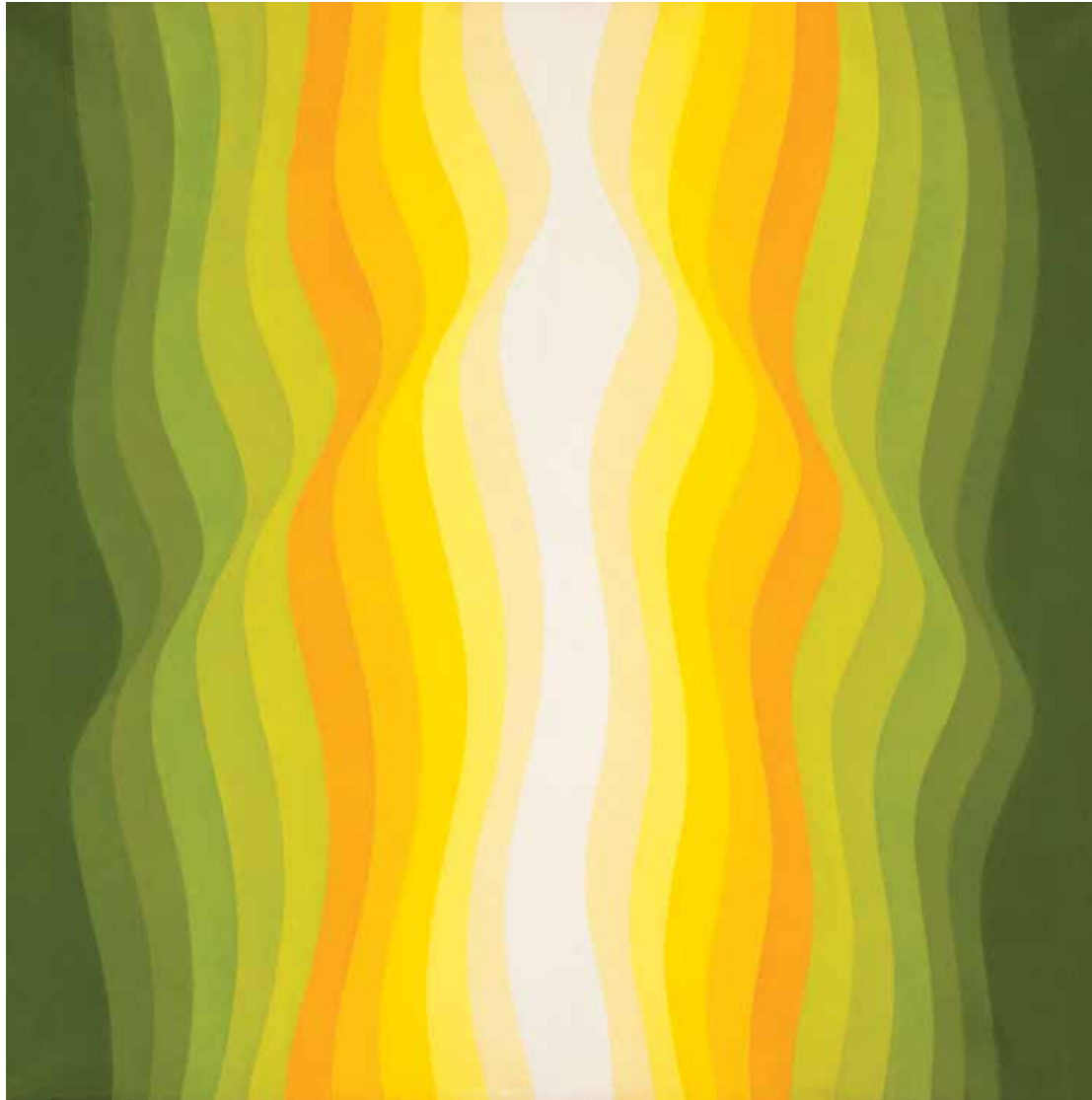




Silencio, 1985
óleo s/tela, 100 x 100 cm
Colección particular



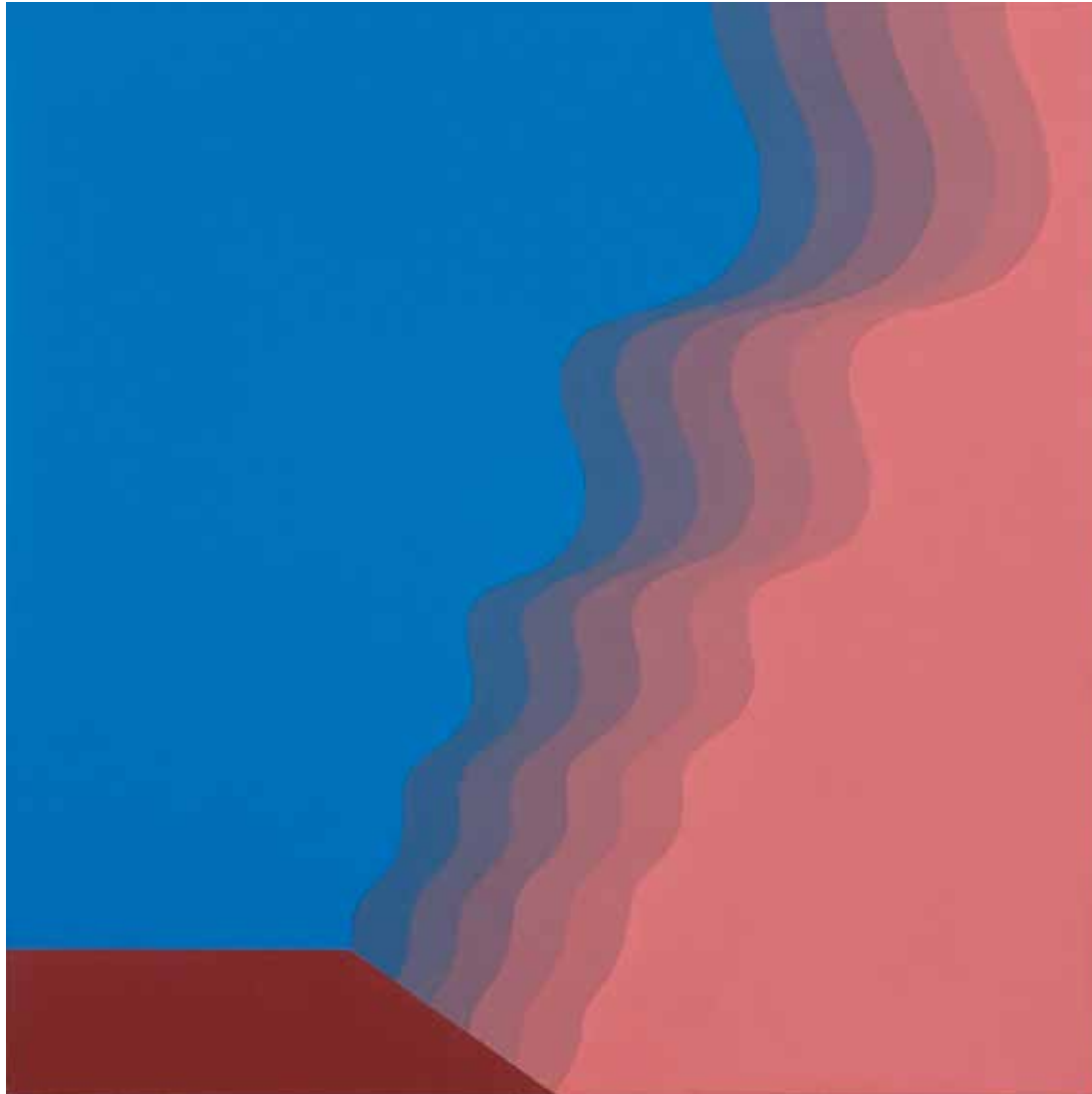
Sin título (serie Silencio), 1986
óleo s/tela, 100 x 100 cm
Colección María Martorell



Espectros amarillos, 1971
óleo s/tela, 50 x 50 cm
Colección María Martorell



Sin título (serie Lázar), 1974
óleo s/tela, 80 x 80 cm
Colección particular



Via 0, 1985
 óleo s/tela, 60 x 60 cm
 Colección particular

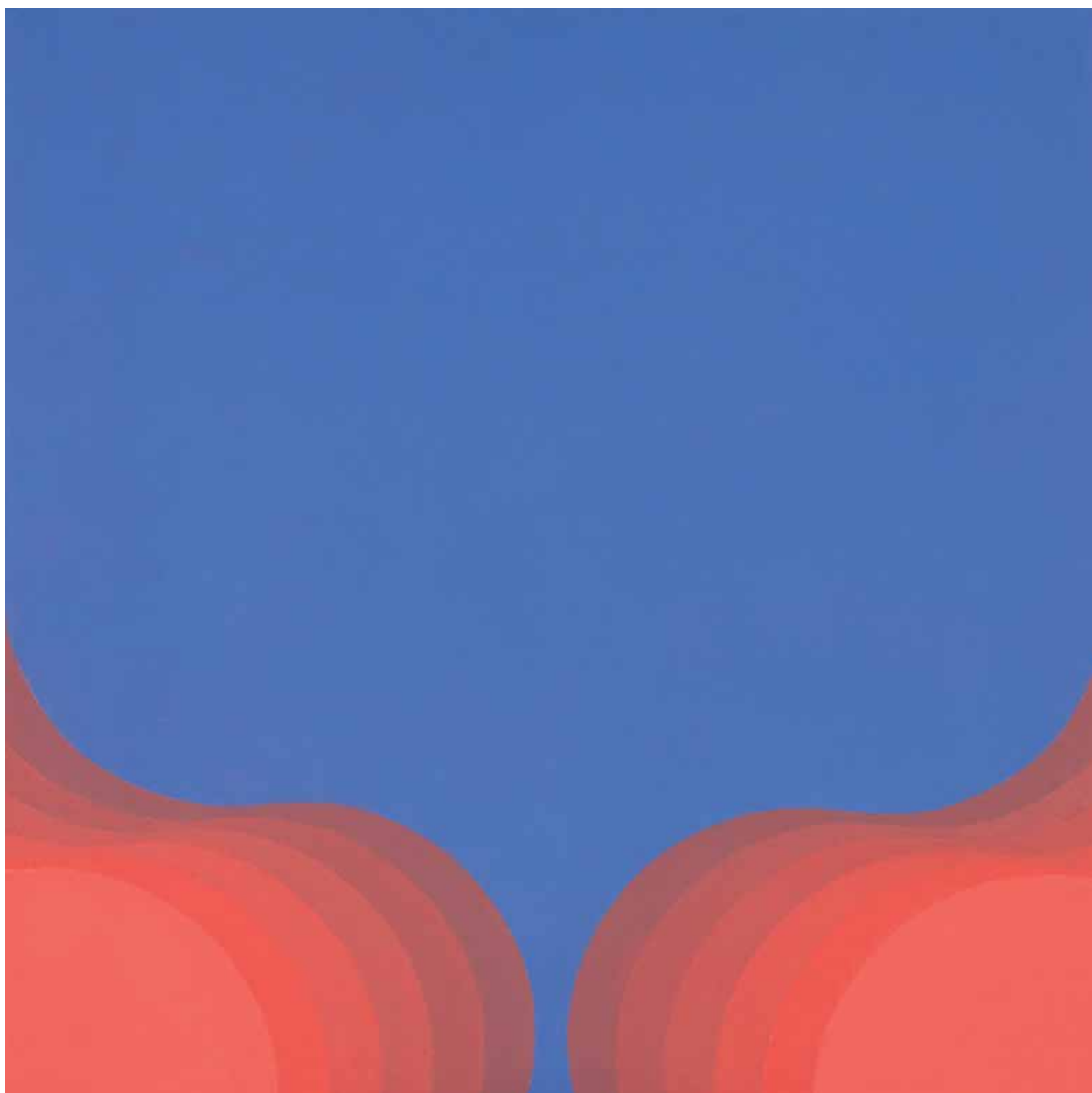
▶
Via Nº 8, 1985
 óleo s/tela, 100 x 100 cm
 Colección María Martorell





◀
Via N° 9, 1985
 óleo s/tela, 116 x 106 cm
 Colección María Martorell

Via N° 3, 1985
 óleo s/tela, 60 x 60 cm
 Colección María Martorell



Omnia, 1986
óleo s/tela, 60 x 60 cm
Colección María Martorell

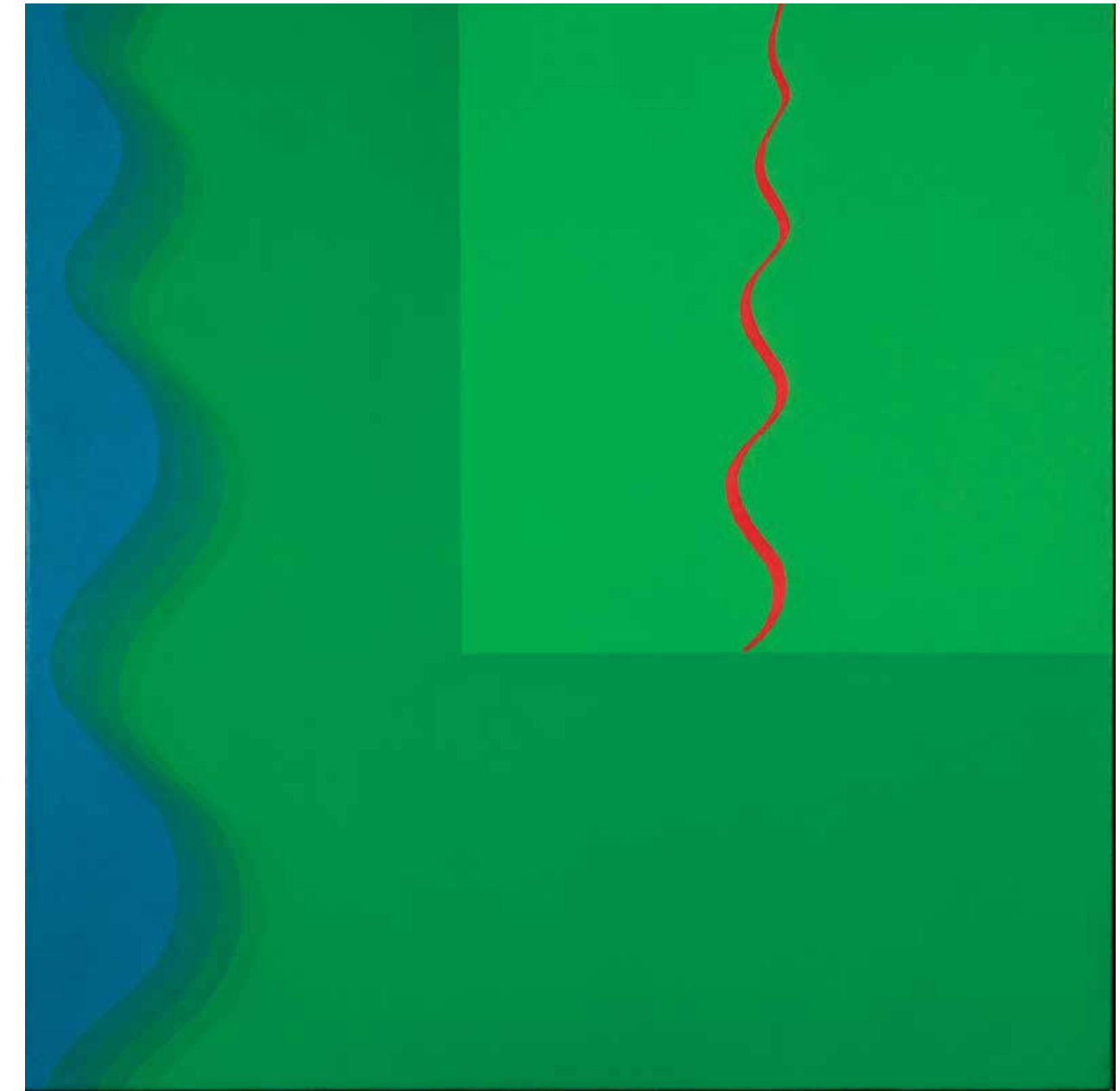




Aproximación Top N° 2, 1979
 óleo s/tela, 60 x 60 cm
 Colección María Martorell

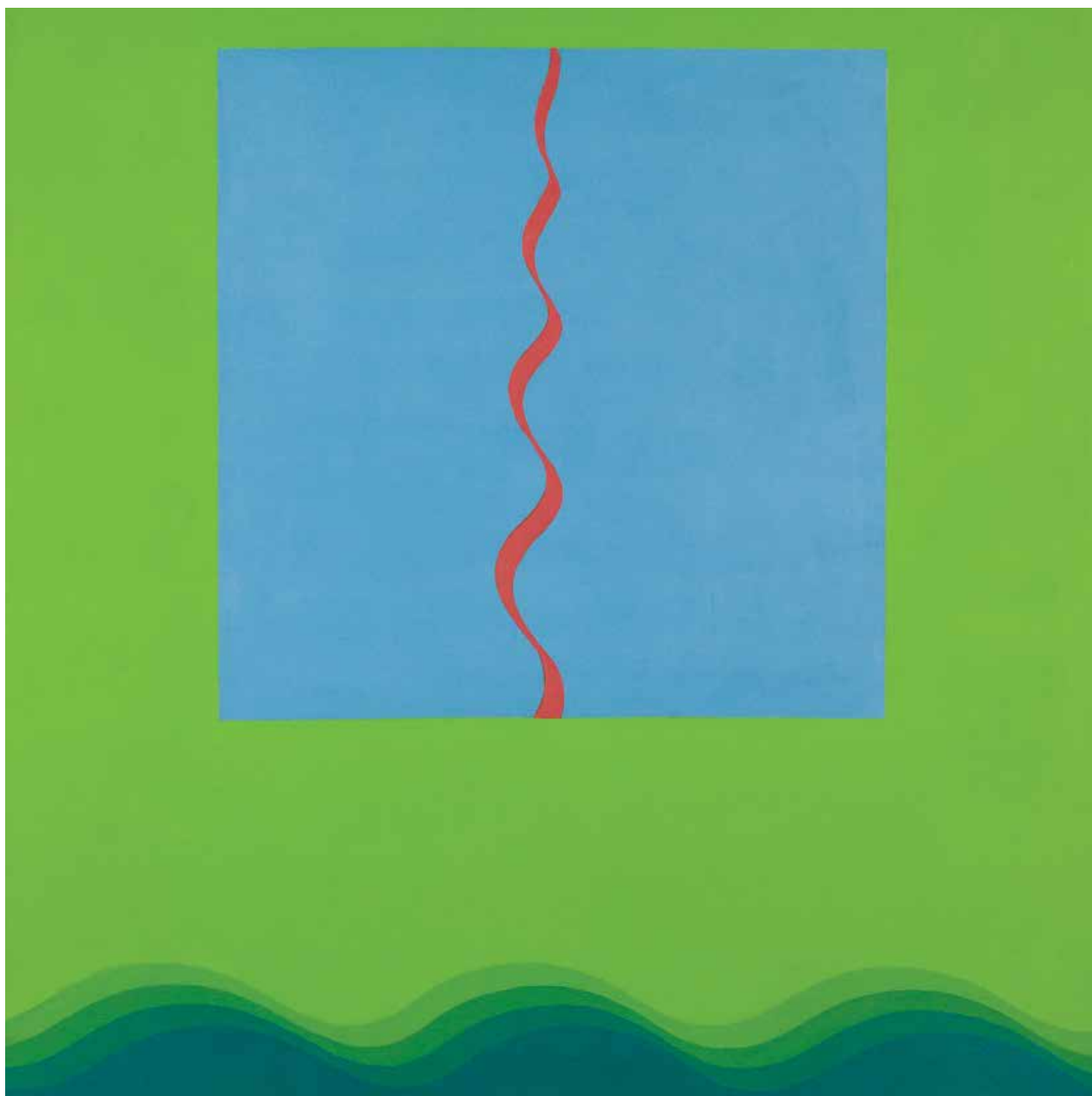


Aproximación Top N° 3, 1979
 óleo s/tela, 60 x 60 cm
 Colección María Martorell

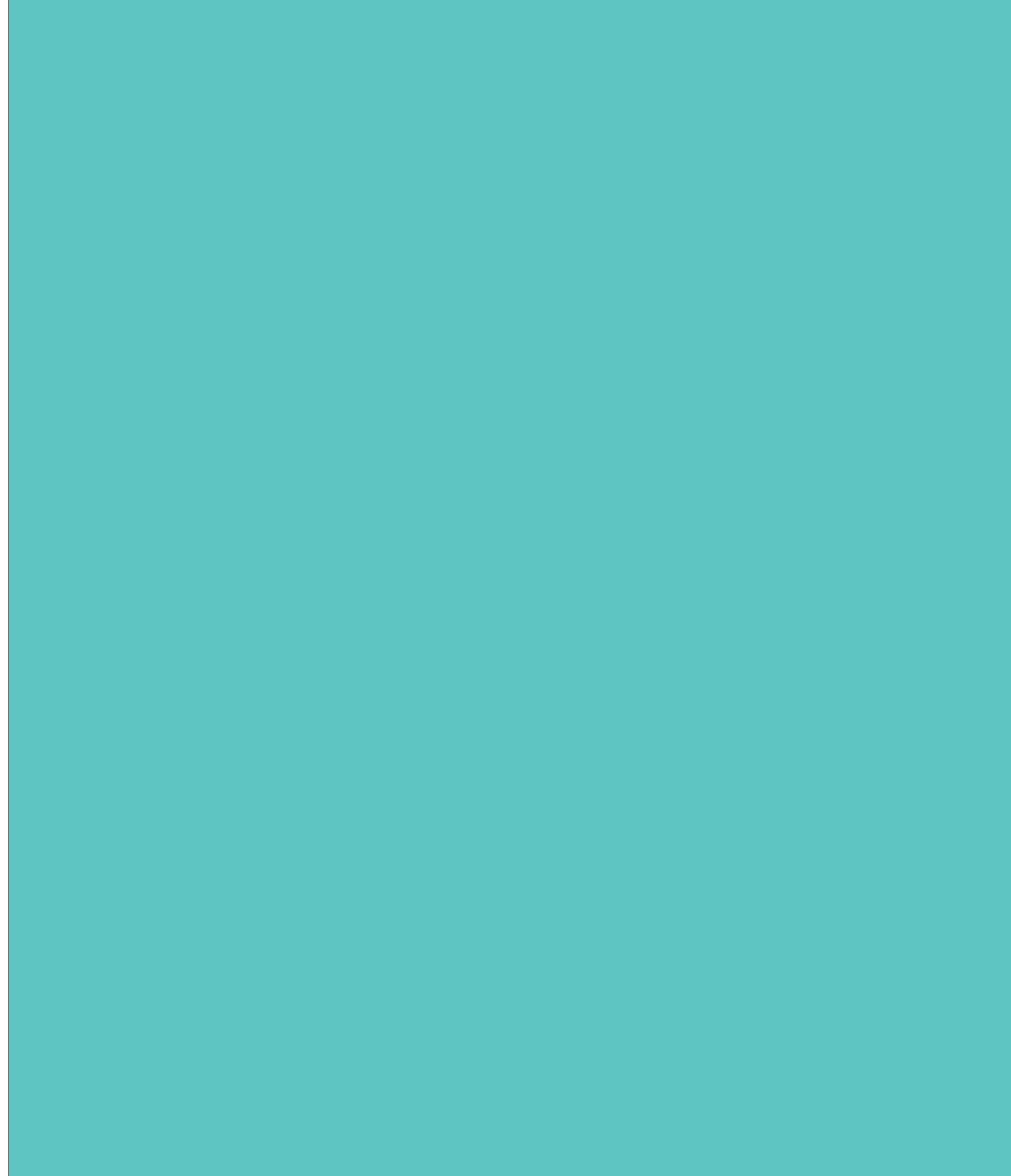


◀
Sierpen, 1991
 óleo s/tela, 130 x 130 cm
 Colección particular

Sin título, 1992
 óleo s/tela, 80 x 80 cm
 Colección María Martorel

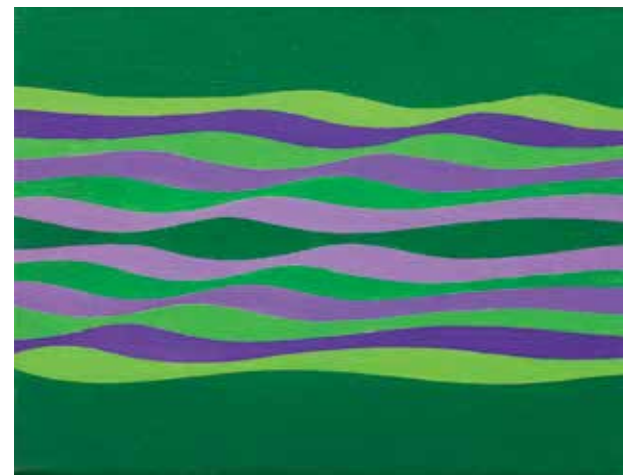


Homenaje a Albers, 1992
óleo s/tela, 80 x 80 cm
Colección María Martorell

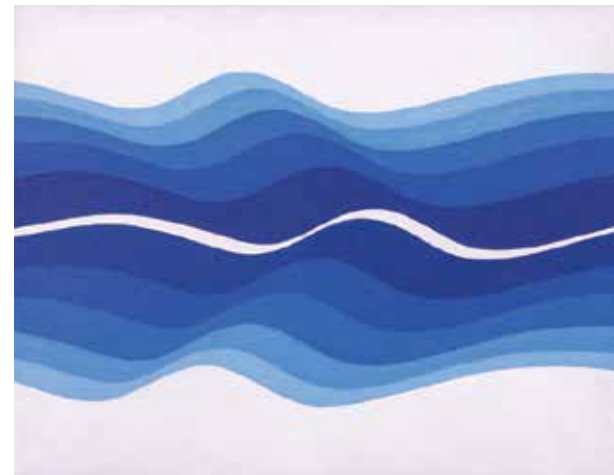




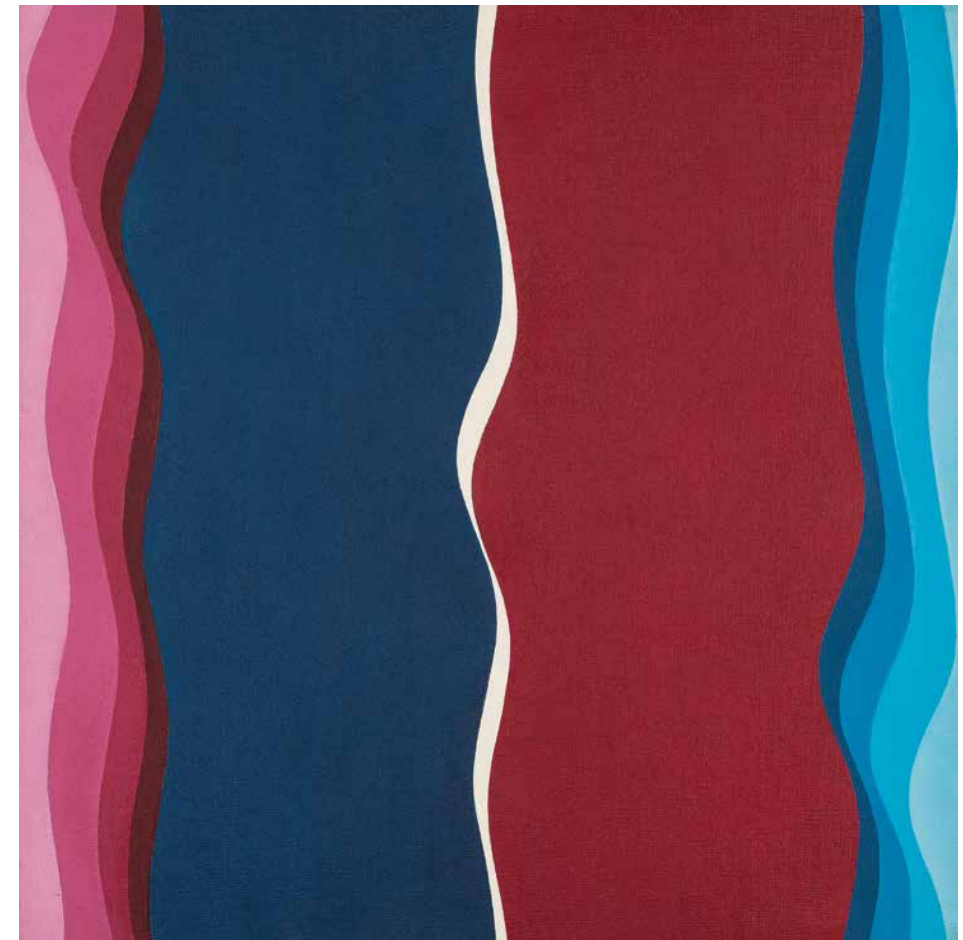
Sin título, (c. 1970)
 óleo s/tela, 45 x 45 cm
 Colección María Martorell



Liladati 3, 1972
 óleo s/tela, 18 x 24 cm
 Colección particular



Sin título, 1973
 óleo s/tela, 18 x 24 cm
 Colección particular



Bion II, 1973
 óleo s/tela, 30 x 30 cm
 Colección María Martorell



Sunya III (serie Lázaró), 1974
 óleo s/tela, 45 x 45 cm
 Colección María Martorell



Sin título, 1976
 óleo s/tela, 18 x 24 cm
 Colección particular



Sin título, 1976
 óleo s/tela, 50 x 50 cm
 Colección particular



Sin título, 1983
óleo s/tela, 50 x 50 cm
Colección María Martorell



Sin título, 1988
óleo s/tela, 60 x 60 cm
Colección Museo de Bellas Artes de Salta



Paray, 1959
óleo s/tela, 84 x 125 cm
Colección María Martorell



Apacheta, 1960
 óleo s/tela, 70 x 120 cm
 Colección particular



Molinos, 1966 (tapiz)
 lana, 315 x 175 cm
 Colección particular

Diálogos a través del tiempo

Un aspecto particular en la trayectoria de María Martorell es su incursión en el universo del arte textil: una nueva manera de fusionar su actividad pictórica con las figuraciones de su tierra natal, entrecruzadas con la abstracción geométrica. Las tramas de sus diseños y las de los tapices se acoplaron en intensas muestras de destreza, tanto la suya como la de los artesanos que las llevaron a cabo en el telar. Es un desafío trazar esas figuras zoomorfas tan típicas del NOA en el damero de la urdimbre y la trama. Martorell incorporó con audacia sus composiciones de la etapa concreta a los tapices pero con los colores estridentes tradicionales. Es esta una muestra de fusión temporal y estética insoslayable para el arte argentino.

Volver incluso a la lengua originaria, el quechua, y nombrar *ParayApacheta* revival¹

María Martorell combinó su estilo con las influencias provenientes de las culturas originarias de su región natal para aplicarlas al diseño de cartones realizados por artesanos tapiceros de los Valles Calchaquíes. Comenzó a dedicarse a los tapices a partir de 1961, paralelamente a la producción de su obra pictórica. Su serie "composiciones", de carácter netamente constructivo, se refleja en los diseños para tapices que comenzó a realizar. En 1961 produjo la primera muestra en Salta. En 1967 realizó una exposición individual de tapices ejecutados por artesanos textiles de Cafayate en la galería El Sol de Buenos Aires, donde presentó las piezas *Cafayate*, *Vixit*, *Fetiché*, *Viento Blanco*, *Diaguita*, *Heráldico*. *DuendeTapices* y *alfombras contemporáneas*, en el Museo Sívori de Buenos Aires.

En Salta contó con el auspicio del Dr. A. Cortázar, con quien formó un taller de investigación y diseño con estudiantes de la Escuela de Manualidades de la ciudad.

En la década del noventa sus tapices son recuperados con la exposición *Tapices y alfombras*, realizados por artesanos de Molinos, Salta, en el Museo de Arte Español Enrique

Larreta. Mostró allí 23 piezas con diseños propios junto a otras de antiguos tejedores calchaquíes prehispánicos, de la colección del Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, de la Universidad de Buenos Aires.

Un año después, en 1993, la muestra de tapices de Molinos se lució en Salta, exhibida en el Museo de Bellas Artes.

1 Rosa Faccaro, *Arte textil argentino hoy*, Buenos Aires, E. Beutelspacher SRL, 1986.



Sin título, 1966 (tapiz)
lana, 157 x 224 cm
Tejedor: Pajita García Bes
Colección particular



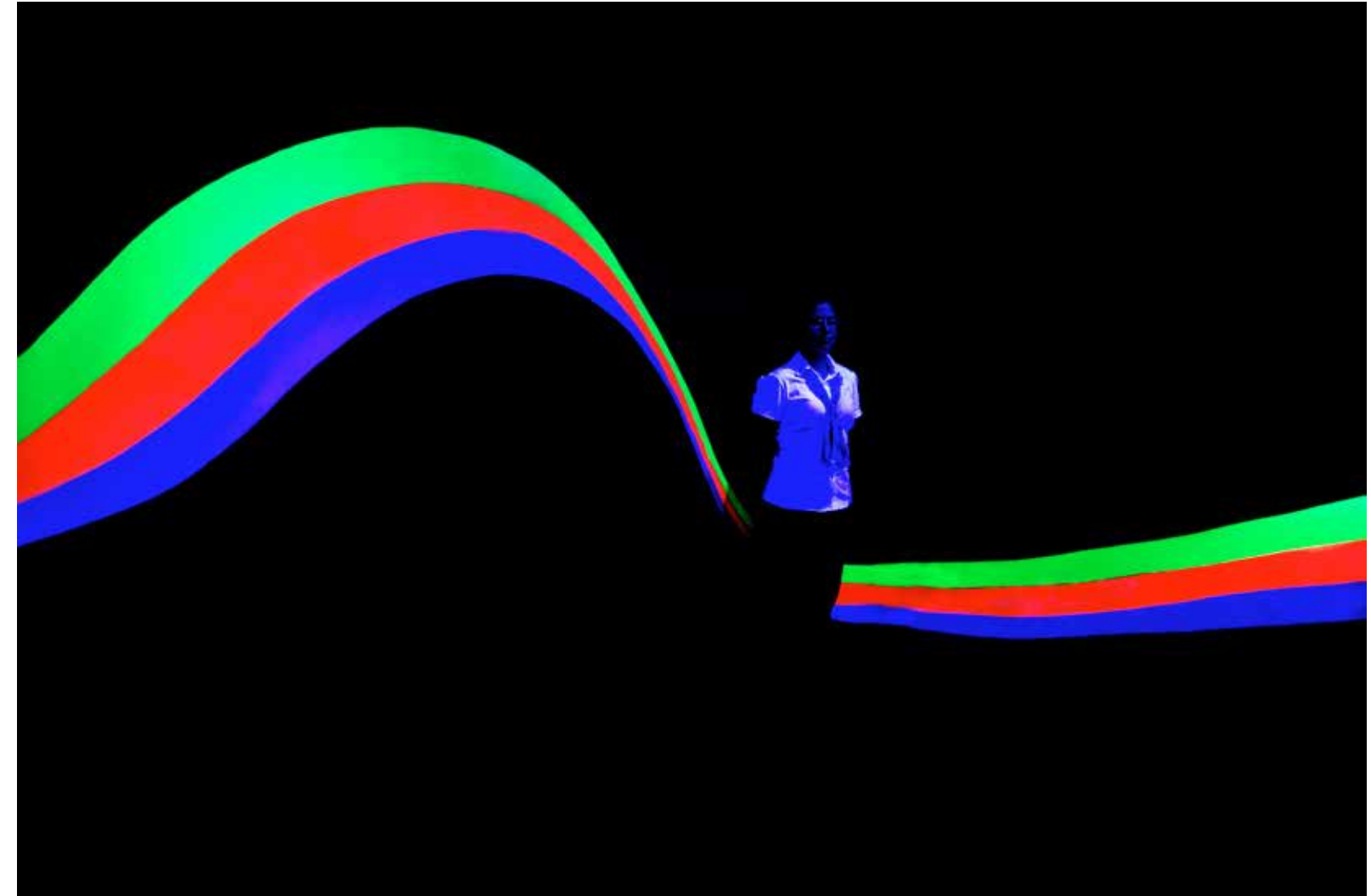
Apacheta, c. 1965/1966 (tapiz)
lana, 100 x 138 cm
Tejedor: Jaime Segundo Guaymas
Colección particular

En 1969 María Martorell realizó una instalación para mostrar, en el espacio real de la galería, la forma en que el color funcionaba en sus pinturas. Luego de las obras de gran tamaño de la serie "ekho" donde las líneas se proyectan fuera de las telas dando una sensación ambiental, Martorell imaginó una línea ondulante que se desplazaba por la pared, bajaba una escalera, rodeaba el perímetro de la sala, abrazaba una columna y se escabullía por el techo. Todo el ambiente estaba bañado por luz negra. Al llamar a la figura *banda oscilante* nos da la pauta que su intención era mostrar la inestabilidad que le produce al ojo ver la pintura fluorescente bajo la luz negra.

La reconstrucción parcial que presentamos en la exposición parte de la única foto que se conoce y muestra el efecto de reverberancia visual sobre dos de las paredes de la sala. La banda parece flotar en un espacio sin referencias, se produce una dispercepción en la que el cubo, el ambiente, se desvanece.

La banda oscilante fue una metáfora para mostrar la energía contenida en el color, una vía que Martorell venía experimentando en el formato tradicional de la tela, lugar en que concentró su exploración de allí en más.

Banda Oscilante, galería *El taller*, Buenos Aires, 1969.



Reconstrucción parcial de la obra, 2013
Museo de Bellas Artes de Salta

Ensayos

María Martorell: la vocación de una artista

María José Herrera

“Todo mi tiempo está en este tiempo y espacio que aquí presento.

Vivo inmersa en el tiempo de saber, de conocer y hacer: de soñar y de jugar; de apostar a ganar y conquistarlo.

No hay tiempo, falta el tiempo, es poco el tiempo.

¿Dónde estará mi tiempo libre?

Sí, está en otro tiempo y espacio. Para vivirlo sin apremios en una situación de libertad. Una nueva dimensión”.

Documento en el archivo Martorell, s/firma, s/fecha, c. 1972

Cuando María Martorell define su vocación de artista, de pintora, tenía 33 años. Vivía en Salta, desde muy joven había formado una familia y, como muchas mujeres de su época y posición social, a esa edad tenía tiempo disponible para ella. Así fue como empezó a estudiar pintura y a explorar en su interior la posibilidad de dedicarse al arte. Luego de cuatro años de asistir al taller de Ernesto Scotti y de ganar premios en su provincia natal, se aventuró a “conquistar” Buenos Aires, una ciudad esquiva incluso para los propios porteños, y aún más para una mujer salteña.

A mediados de los años cuarenta, el panorama artístico en la capital era el de una vanguardia que pugnaba por emerger: el arte abstracto. Un arte moderno internacional por el que ya venían luchando figuras señeras como Emilio Pettorutti y Xul Solar desde comienzos de la década del veinte. Pero en los primeros años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, la situación era otra y la modernización se hacía inminente. Como señaló Tomás Maldonado en una entrevista reciente, parecía que el fin de la pesadilla nazi-fascista podía marcar el advenimiento de un mundo distinto en el cual las utopías se iban a cumplir en breve.²

Maldonado y sus colegas propulsores del Arte Concreto habían nacido a principios de los años veinte. La generación siguiente -que es con la que expone Martorell- en su mayoría hacia 1930. Los cruces generacionales existieron pero lo cierto es que María Martorell, nacida en 1909, tenía efectivamente “poco tiempo” para acoplarse a un movimiento que ya vivía entonces su segundo momento de madurez, el de la llamada “neoabstracción”. Por eso su instinto fue acelerar

el proceso de aprendizaje en el lugar y con las personas que en ese momento encarnaban el arte actual que ella buscaba. Viajó y vivió en Europa, primero en España y luego en Francia (1955-56). Conoció a los artistas que se convirtieron en sus modelos a seguir y desanduvo la historia del arte occidental en las lecciones de Pierre Francastel, uno de los iniciadores de la Sociología del Arte, en la Sorbonne. Con Francastel estudió de qué modo el contexto social incide sobre las concepciones artísticas; cómo hay un "pensamiento plástico" que, nacido en el siglo XV con el Renacimiento italiano, se sostiene hasta el siglo XX, cuando entra en crisis con la abstracción.

Martorell expresó la síntesis de su formación intelectual en París en un artículo que escribió en 1963, "Lenguaje de la Pintura a Través de los Siglos". En él señala, siguiendo a Elie Faure, cómo el tema en una obra de arte es "...su armonía, su ritmo. El tema es solo el medio de orientar nuestra atención hacia las apariencias e invitarnos a atravesar esas apariencias para llegar a su espíritu". Queda implícito que ese espíritu es la geometría. Martorell agrega cómo esas apariencias son representadas por "un vocabulario de formas" y, entonces que la pintura "...es y siempre ha sido [un lenguaje gracias al cual conocemos cómo han vivido, pensado y sentido todos los pueblos de todas las épocas hasta la actual. Esta es la perspectiva sociológica del arte. Mas a esta circunstancia, se suma que la visión no es pues solamente una función automática de nuestro aparato fisiológico y se hace evidente que es en sí misma un modo de pensar".³ En estas reflexiones, en las que Martorell basa los principios de su obra, se trasunta la influencia de los estudios de la comunicación, la sociología y la psicología de la percepción, su andamiaje conceptual.

Probablemente, pensar al arte como una forma de conocimiento fue lo que dio a Martorell el gran envión para decidir su vocación. Sus archivos muestran la avidez con la que emprendió cada clase que consideraba que enriquecía su perspectiva. Por ejemplo, las del prestigioso Paul Rivet, fundador del Museo del Hombre (1937). El autor de la teoría interracial del origen del hombre americano dictaba cursos en el Instituto de Altos Estudios de América Latina de la Universidad de París, donde acudía la artista salteña a formarse en

lo humanístico. Martorell tenía ya vislumbrado un camino que en Buenos Aires le habían marcado las clases de Jorge Romero Brest y sus propias lecturas; pero sin duda su estadía en París fue un momento de profunda reflexión y contacto con otras problemáticas. Sus apuntes están repletos de anotaciones marginales que plantean el relativismo cultural y distintas posturas estéticas. Por ejemplo, la pregunta por el destino de la tapicería que, si bien existía en Salta desde los tiempos incaicos, en la actualidad era considerada mera "artesanía". La artista estudió la historia de los tapices desde la Edad Media hasta la Bauhaus, su valor iconográfico y artístico, y se propuso lograr que el textil contemporáneo salteño pudiera sintonizar tradición y modernidad. De modo singular, esto ocurrió en París, donde también cambió su visión de la figuración hacia la geometría. A diferencia de lo que todavía ocurría en Buenos Aires, en la capital francesa el arte abstracto tenía ya tal legitimidad que había un ámbito específico, el *Salon des Réalités Nouvelles*, un espacio exclusivo para las "nuevas realidades", aquellas imágenes que en tanto poseen existencia plástica, son "reales" pero diferentes de las que reconocemos en el mundo fenoménico, el que nos rodea.

"Desemboqué en Kandinsky y Mondrian. Desperté a la necesidad de un nuevo lenguaje plástico", recordó en 1967.⁴ Con esos artistas se encontró en los museos, pero a otros como Georges Vantongerloo, Nicolas Schöffer y Jesús Soto, los visitó en sus *ateliers* donde estaban activamente produciendo una nueva abstracción que estudiaba las leyes de la óptica y, con ellas, las condiciones del ojo que posibilitan el "pensamiento visual".⁵ Por esos rumbos iría María Martorell cuando definió su imagen.

En 1954, Rudolph Arnheim, cultor de la Psicología de la forma, publicó *Arte y percepción visual. La psicología de la visión creadora*, donde propuso que "...todo acto perceptivo es también pensamiento, tanto como el razonamiento es también intuición y la observación invención"⁶. El modo en que percepción, pensamiento e intuición interactúan es la base de cómo se entienden los elementos del diseño. Así, *Visión*, un cuaderno manuscrito de Martorell fechado en 1965, muestra su concepción moderna y el análisis y ejemplos de los efectos visuales de la línea, la forma,

- 1 Entrevista a Tomás Maldonado, en Buenos Aires, Bérnago, Fundación Proa y Galería d'Arte Moderna, 2002/2003, p. 61.
- 2 s/d, en diario Salta, c. 1963. [El subrayado es nuestro]
- 3 s/d, en revista, Buenos Aires, 1967.
- 4 Concepto elaborado por Rudolf Arnheim.
- 5 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- 6 Francisco Álvarez Leguizamón, "Un saludable revulsivo en la chatura provinciana", en diario, Salta, suplemento Agenda Cultural, 21 de mayo de 2000.

- 7 [SIC], s/firma, s/fecha, c. 1990. [documento en Archivo Martorell]
- 8 en alemán.
- 9, N° 1, Buenos Aires, 1956.

sus propiedades y tipos, la organización en el espacio, la incidencia de la luz. El documento es una verdadera obra autodidáctica que ayudó a Martorell a entender la lógica de su pintura según los encuadres conceptuales vigentes en la época.

Martorell disfrutaba de la lectura y de la música; de hecho, muchos ven en su obra melodías y danzas. Escribía poesía y también prosa en inglés. Quería superar todos los límites para que su pasión por conocer no cesara. "Soy muy reflexiva en lo que hago", confiaba al diario salteño *El Tribuno*.⁷ "Para mí la pintura es dar lo que uno tiene interiormente. Yo arranqué a andar por el mundo y por la profesión siendo ya una persona muy formada" [...] Vivo inmersa en el tiempo de saber, de conocer y hacer", afirmaba. El recorrido, en sus propias palabras, había comenzado en 1954 con la búsqueda de síntesis entre "la seducción figurativa y la abstracción geométrica" (obras de Cataluña y París), para arribar a la abstracción plena en 1956. "No se puede servir a dos señores", señaló. Se "libera" de la figuración y comienza a indagar en las construcciones geométricas. El año 1962 es la fecha que la artista señala para la aparición de sus características "ondas". En ellas, acota "el plano vibra con coreografías imaginarias". Pero es en 1966 donde fija el momento de lo que será la madurez de su imagen al producirse la "afirmación de la curva de color, el diálogo de las bandas onduladas entre sí". A los primeros años setenta los caracteriza como del "ablandamiento de las estructuras geométricas y el fortalecimiento del juego cromático". Una década después, hacia 1980, encuentra que se produce el "triumfo de las geometrías líricas y el refinamiento del color", momento que describe épica como aquel en el que "el plano es un ensueño conquistado".⁸

A los ochenta años, satisfecha, decía haber conquistado el "ensueño del plano", del que no se apartó mientras siguió pintando. A la agitación de la mediana edad y la sensación de "que no hay tiempo, falta el tiempo, es poco el tiempo", le siguió la calma lírica de la madurez. María Martorell se dedicó a jugar con los "silencios", esos colores vibrantes, intensos pero planos, que se regodean en el recuerdo de la energía de las ondas, de la luz y de la geometría que *está en todas las cosas*.

La definición de la geometría

Hacia 1947, la unidad primera de los artistas ligados a la abstracción encarnada en el único número de la revista *Arturo* (1944) se dispersaba en diversas células antagónicas. No obstante las discusiones internas y las polémicas, lo cierto es que a la abstracción le estaba costando ganarse un lugar en el panteón de los gustos del público porteño. No solamente en Salta –como lo percibía Martorell– los nuevos lenguajes eran mirados con desconfianza. Era el caso del ministro de Educación, el cirujano Oscar Ivanissevich que, en 1949 hablaba de la abstracción como de "aberraciones visuales, intelectuales y morales", de un "arte degenerado", como lo había denominado el nazismo.⁹

No obstante, las instituciones por el nuevo arte se estaban organizando. El mismo año –1949– el recientemente creado Instituto de Arte Moderno (IAM) trajo desde Brasil la exposición internacional *Arte abstracto, del arte figurativo al arte abstracto* que fue un éxito de concurrencia entre los *habitués*. Organizada por León Degand, crítico belga residente en París, la muestra presentaba una selección de obras pertenecientes a los grupos abstractos activos en Francia. De los años treinta participaron artistas del grupo *Cercle et Carré* (Hans Arp, Frank Kupka, Wassily Kandinsky, Sophie Taeuber-Arp) y *Abstraction Création* (Sonia y Robert Delaunay, Alberto Magnelli y Georges Vantongerloo) junto a artistas más recientes vinculados a las *Réalités Nouvelles*, la revista *Art d'aujourd'hui* y la galería Denise René, promotores de la abstracción geométrica. Es precisamente con este núcleo del ambiente con quien unos pocos años después se relacionaría Martorell.

En Buenos Aires, en 1948, la exposición *Nuevas realidades* (a la manera del salón parisino) reunió en la galería Van Riel a concretos, madistas, perceptistas, e independientes, es decir, al espectro completo de la abstracción en nuestro medio. Al año siguiente la Asociación Arte Concreto-Invencción se disuelve y la ortodoxia geométrica cede paso a otras influencias.

Carmelo Arden Quin –artista madí– creó junto al crítico Aldo Pellegrini la Asociación Arte Nuevo, en 1955. El propósito de la agrupación era continuar la difusión de las variadas tendencias

de la abstracción posconcreta. La caracterizó la pluralidad de disciplinas que acogió: pintura, escultura, grabado, fotografía y arquitectura. El primer número del boletín de la asociación planteó “el conflicto existente entre el público, los artistas y la no figuración”.¹⁰ Ante este diagnóstico, la solución parecía ser la difusión y la información. Entre los artículos incluidos en ese número, uno –“Acerca del hipotético tratado de armonía en pintura”, firmado por la pintora Ana Sacerdote– planteaba entender a la pintura abstracta en su comparación con la música. Si bien existen “temas”, sostenía, la música es independiente de una lógica “extra musical”, vinculada a la realidad. Lo mismo sucede en la pintura abstracta. Así, línea, tono y color, equivalen a ritmo, melodía y armonía.

Estos eran los debates cuando Martorell regresa de París en 1956, luego de exponer en el *Salon des Réalités Nouvelles*, y comienza a viajar con más frecuencia a Buenos Aires. Se interesa por los artistas concretos, se hace amiga de varios (Enio Iommi y Manuel Espinosa, entre ellos) con quienes poco después muestra su obra. Luego de una exposición individual a comienzos de los sesenta, viaja y exhibe por Latinoamérica y también en Nueva York. En 1962 forma parte de la *Primera exposición internacional Forma y Espacio*. Organizada por el artista chileno Ramón Vergara Grez, esta exposición se proponía dar cuenta de la originalidad del arte constructivo en Argentina, Uruguay y Chile, donde los “ismos” europeos, a su juicio, se “desintegran al cruzar el Atlántico”.¹¹

Pero lo que fue fundamental para su carrera fue el hecho de que su obra llamara la atención de Romero Brest, a quien conocía por las conferencias en la Asociación Ver y Estimar. El crítico era todo un referente en el medio de entonces: dirigía el Museo Nacional de Bellas Artes, presidía la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1950), había desarrollado una extensa trayectoria como docente y también poseía gran influencia a través de su revista *Ver y Estimar* (1948-1955). En 1963, Romero Brest invitó a Martorell a la exposición *Ocho artistas constructivos*, junto a Brizzi, Espinosa, Lozza, Sabelli, Vidal y Silva. Un verdadero espaldarazo que dio Romero Brest al arte contemporáneo, que no había sido hasta entonces parte de la programación del MNBA. La obra que presentó

Martorell es una de las que muestra su filiación con el arte concreto, como lo señaló Nelly Perazzo.¹² Tanto *Fuga* como *Quipus* abordan un tema típico del concretismo, el desarrollo de una forma en el espacio. Las figuras superpuestas (el caso de *Fuga*) hacen que el espacio se perciba de manera tridimensional a pesar de ser un plano. La opción de trabajar en serie, introduciendo pequeñas variantes en una determinada proposición inicial, rinde tributo a la metodología de la Bauhaus y, en particular, a Joseph Albers y sus investigaciones sobre la sintaxis del color. Es el caso de *Quipus 1* y *Quipus 2*, donde ensayó dos composiciones idénticas en las que cambió el color de fondo. El nombre de ambas obras es un vocablo quechua que denomina al sistema mnemotécnico para contar –una especie de ábaco– inventado por los incas. Sin embargo, no hay similitud formal entre los *quipus* y la figura representada. El título de las obras, entonces, parece aludir a la intención de anclar la abstracción en la tradición precolombina, un camino señalado por Torres García, y también reivindicado por Vergara Grez. Además, en aquellos años Martorell ya comenzaba a proyectar los tapices que combinarían la iconografía salteña antigua con la geometría contemporánea. Idea que le surgiera en París.

Al momento de participar en *Ocho artistas constructivos*, Martorell ya se encontraba trabajando en otra serie superadora del “concretismo ecléctico” de mediados de los cincuenta. Estaba investigando las “elipses”, serie con la que poco después derivará en las “ondas”, aquellas imágenes que le depararon un amplio reconocimiento hacia mediados de los sesenta. Es el caso de *Tiempo N° 2* (1962), donde juega con elipses rojas sobre fondo rojo que se interceptan y proyectan en curvas ondulantes.

De todos modos, y en el marco de una ocasión de tanta visibilidad como era exponer en el Museo Nacional, prefirió mostrar obras que ya habían sido legitimadas en exposiciones anteriores, y en las que pudiera ser claramente reconocido su estilo.

Ese mismo año –1963– Martorell expuso en la panorámica *Del Arte Concreto a la Nueva Tendencia*, organizada por el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires (MAM). Por “nueva tendencia” se entendían las transformaciones de la geometría a partir de

10 Véase, Cristina Rossi, “Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto”, en , University of Texas at Austin, 2009, pp. 307-325. Disponible en: http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf
11 Nelly Perazzo, , Cat. Exp., Salta, Museo de Bellas Artes, 2005.
12 La Teoría del arte había tomado un concepto de la física y hablaba de “campo de color”.

13 s/d, , Buenos Aires, julio 1966 [Archivo María Martorell].
14 Participaron de esta exposición K. Kemble, M. Simón, C. Silva., A. Puente, E. McEntyre, M. A. Vidal, E. Iommi, G. Kosice, O. Palacios, R. Polesello, E. Rodríguez, J. Lezama, M. Espinosa, E. Sabelli, entre otros.
15 Cristina Rossi, “Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas”, en: Herrera, María José (dir.), Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2009.
16 Revista , s/d, octubre 1967.
17 Ekho, la hermosa ninfa musical, solitaria, de la mitología griega que fue enmudecida por la furia de Hera -la esposa de Zeus- y castigada a repetir la última palabra dicha por otro.
18 Aldo Pellegrini, Cat. Exp. Bs. As., Galería Van Riel, marzo, 1968.

la aplicación de las leyes de la visión: el “arte generativo” y óptico –más ligado a Europa–, el *color field*, y el *hard edge*; estas dos últimas, variantes de la aplicación del color en planos relacionadas a la plástica estadounidense. Por esta última vía se dirigía la pintura de la salteña.

Antar (1966) es un ejemplo de esa geometría de planos y bordes netos y extensos “campos de color”¹³ que introduce una nueva imagen que se desarrolló a lo largo de los años sesenta. Una figura ondulada de simetría axial que yuxtapone colores complementarios (rojo y verde). Otra obra del período es *Puntos de tensión* (1966) con la que Martorell participó de *Más allá de la geometría*, en el Instituto Di Tella. Prácticamente con la misma paleta de colores que *Antar*, ambas pinturas abordan una temática similar, y sus figuras abarcan casi la totalidad del plano de representación. Pero *Puntos de tensión* explora algo distinto y es la pregnancia de las formas y en qué medida ésta se basa en la interacción del color. Martorell había estudiado en sus lecciones de Psicología del arte que los tonos cálidos “avanzan” y los fríos “retroceden”, cómo el color produce espacio y, en consecuencia, determina que una superficie se lea como figura y otra como fondo; en definitiva, esa tensión, ese esquema ambiguo entre fondo y figura que es una de las leyes de la *Gestalt*, y que constituyen los conceptos que la artista desarrolló en su obra de este período.

El año 1966 fue muy productivo para Martorell, ya que formó parte del *Grupo 13 (G13)* junto a Brizzi, Durante, Espinosa, Heras Velasco, Lezama, MacEntyre, Paternosto, Puente, Sabelli, Carlos Silva, María Simón, y Vidal; y también de la exposición *11 Pintores Constructivos*, en la que coincidía nuevamente con Brizzi, Espinosa, MacEntyre y Vidal.

La muestra del *G13* tuvo excelentes comentarios, como el del crítico Córdova Iturburu que veía en su excelencia la contracara del Premio Braque dedicado a festejar las “naderías de los Pop”.¹⁴ Efectivamente, en ese momento convivían distintas tendencias como nunca antes. 1966 fue el año de los *happenings*, de la consagración del pop, de la afirmación del arte cinético, así como también el comienzo de la experimentación con el arte conceptual y la continuidad de propuestas neofigurativas. Todo sucedía a la vez, dando la

sensación de que una tendencia “superaba” a la otra. Pero a pesar de ciertos pronósticos, el vigor y renovación de la geometría no se detenía. La propia Martorell contó cómo su sensación en Nueva York en 1961 fue la de que la geometría iba a ser reemplazada por el informalismo. En tanto, *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico visual en nuestros días*¹⁵ probaba la vitalidad y variedad de la tradición geométrica en la escena artística local. La emblemática exposición, curada por Romero Brest, planteaba el desafío de hacer convivir obras muy distintas y de varias generaciones. Así, en un documento de la exposición que estudió Cristina Rossi¹⁶, el curador clasificaba a los artistas y a sus obras para construir el guión. Anotaba: “Formas plenas con ritmo barroco: Martorell”. A su juicio este tipo de obras con elementos rítmicos más complejos que los del arte concreto “dan una sugestión musical”. Sin dudas, esta fue una de las formas que prevalecieron en la interpretación de la pintura de María Martorell.

Desde comienzos de los años sesenta se hablaba de la importancia de que el público participara de la obra, de democratizar el acceso a lo estético. Experiencias como las ambientaciones, los *happenings*, y la extensión del arte al diseño, fueron formas de lograrlo. En este sentido, se producía la reconciliación entre dos campos antagónicos, arte e industria, como había sucedido con la prédica de la Bauhaus a principios del siglo XX. En los sesenta, los “múltiples”, esos objetos que posibilitan la recreación, la multiplicación y la expansión del arte, como lo teorizó Vasarely en su *Manifiesto Amarillo* (1955), acercaban el objeto artístico a más personas.

En este sentido, la tapicería fue una de las actividades industriales que se pusieron de moda junto con los objetos y los grabados, que se vendían en *boutiques* especializadas. También en 1967, Martorell expuso en la galería El sol, espacio dedicado exclusivamente al arte textil. “Un tapiz es de más fácil lectura que un cuadro”, señalaba la pintora salteña a la revista *Primera Plana*.¹⁷ Con los artesanos salteños y con sus propios diseños geométricos la artista se lanzaba a unir sus dos mundos: el de sus raíces y el del mundo moderno.

Del “campo de color” al color “fuera de campo”

Luego de un exitoso año, en 1968 Martorell expuso por segunda vez en la galería Guernica de Buenos Aires. Presentó obras de la serie “ekho”¹⁸, que se convirtió en un indiscutido ícono de su trayectoria.

El mismo año fue invitada a la exposición *Nueva Figuración/Nueva abstracción*. En el catálogo, el crítico Aldo Pellegrini señalaba:

“La nueva abstracción como derivada por un lado de las tendencias concretas y por otro lado de un informalismo depurado y racionalizado, utiliza la línea, la forma, el color, en su calidad de signos puros, buscando la simplificación y la claridad máxima, sea como acción de campos de color (Martorell) [...] el artista de la nueva abstracción rehúye las características estructuras asimétricas, la interacción entre vacío y forma y el sentido compositivo del primer arte concreto, para apoyarse en la pura representación de la imagen-signo, sea esta color, línea o forma”.¹⁹

Las obras de la serie “ekho”, que Martorell desarrolló entre 1968 y 1971, se leen entonces como imágenes-signo, y como campos de color de la nueva abstracción. La serie reúne telas de gran formato, en general, debido a la suma de dos bastidores independientes, que conforman, en definitiva, dípticos. En ellas, las líneas ondulantes recorren el plano proyectándose hacia el exterior. Podríamos hablar de una visión de “encuadre”, como en la fotografía. En ocasiones son líneas coloridas (figuras) sobre fondo blanco, pero otras veces actúan a la vez como figura y como fondo, ocupando toda la tela. No es evidente a simple vista, pero se trata siempre de una misma línea, un único trazo (un signo formado por una curva y su contracurva) que se desplaza radialmente desde un punto fijo en la mitad de su extensión. Como si fuera un compás, la curva parece diseminarse, hacer un “eco” milimétrico que avanza desde la posición inicial. Por medio de un pantógrafo, Martorell trazaba la línea que luego se convertía en la “matriz” de la forma en cada obra. Así, la composición lineal quedaba resuelta en un pattern (una especie de “S”), y entonces se concentraba específicamente en el color, en

componer con el color. En palabras de Pellegrini, “rehuía al sentido compositivo del arte concreto”. Así ocurre en Ekho (colección M. Martorell) donde las bandas superiores “dialogan” con las otras en el ángulo inferior. En el medio, un gran “vacío” blanco se convierte en figura. Esta área delimita sus contornos por ser el espacio “negativo” de las bandas coloridas. La propia Martorell hablaba en esta etapa de “diálogo”, de “la afirmación de la curva de color, el diálogo de las bandas onduladas entre sí”. Ese diálogo es lo que en música se denomina “contrapunto”: la respuesta de una voz a la otra. La alusión a la música nuevamente está en su obra, esta vez con la poética imagen de Ekho, la ninfa enmudecida, que solo puede responder a lo que escucha.

Para la muestra en Guernica, Martorell dispuso sus “ekho” de tal modo que una se continuaba en la otra; el diálogo no solo era entre las curvas, sino entre las obras cuya composición era complementaria; se convertían en una ambientación. Como mencionara anteriormente, las ambientaciones fueron muy populares en los sesenta, constituían un modo de involucrar al espectador en el espacio y proveerle de una percepción diferente.²⁰ En su mayoría, incorporaban varias disciplinas: pintura, escultura, objetos, banda sonora. Pero Martorell era únicamente pintora. No obstante, el descrédito al que las vanguardias estaban sometiendo al cuadro de caballete, y los aires experimentales que se vivían en el Buenos Aires de entonces, llevaron a la artista salteña a buscar una apertura a su lenguaje sin traicionarlo. Al año siguiente de la exposición en Guernica, Martorell proyectó *La banda oscilante*, esta vez una verdadera instalación *in situ*, donde el color y la forma, que pugnaban por salirse de la disciplina del bastidor, danzaron libres por el “cubo negro” de la galería. Del “campo de color” al color “fuera de campo”, la instalación era una línea ondulante que bajaba una escalera, rodeaba el perímetro de una sala en subsuelo, abrazaba una columna y se escabullía por el techo. El ambiente estaba iluminado con luz negra y la banda tricolor era fluorescente²¹. Un artículo periodístico señaló:

“Evidentemente se trata de una intuición sobre una propuesta arquitectural. El cuadro ha

19 Se puede considerar a la exposición (1961) como la primera ambientación, seguida de (1964) y (1965).

20 Agradezco la colaboración y memoria de Enrique Reiter, asistente de María, quien me informó de varios aspectos de esta instalación en la que colaboró y para la que diseñó el catálogo.

21 Hernández Rosselot, s/f, en , Buenos Aires, 15 de octubre de 1969.

22 La postimagen es el efecto de la saturación de la retina frente a la agresión que le producen los tonos complementarios. Mientras la vista se fija en los colores, estos parecen vibrar. Cuando se cierran los ojos por unos pocos segundos aparece la postimagen.

23 Un año antes, Marta Minujín había realizado en el Di Tella , una instalación con luz negra y dibujos fluorescentes en el piso, inspirada en los ambientes neoyorkinos.

24 Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, noviembre de 1970.

25 Perla Benveniste, Gregorio Dujovny, Jorge Gamarra, Rogelio Polesello, Eduardo Rodríguez, Ary Brizzi, Edgardo Lezama y César Ariel Fioravanti, entre otros.

26 En el catálogo, la obra , está erróneamente consignada entre los “inútiles”.

27 Catálogo , Salón Auditorio Grimau, Buenos Aires, del 14 de mayo al 12 de junio, de 1971. Participan del grupo: María Juana Heras Velasco, Jorge Lezama, Manuel Espinosa, César Fioravanti, Ricardo Roux, Emilio Renart, María Martorell, Jorge Duarte, Roberto Duarte Laferrère, Juan Carlos Romero y Jorge Gamarra. El grupo también exhibió en el Racing Club de Avellaneda. Citado en: Herrera, María José, , Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, p. 22.

28 Apenas tres años después,

salido de su marco (que es como abandonar la pintura de caballete, declara la autora) y penetra recorriendo un ámbito dado. Eso es todo. Solo faltaría adecuarlo a otro espacio y transformarlo en un elemento cinético en función del desplazamiento del espectador”.²²

Lejos del interés de Martorell estaba el arte cinético. Su opción, claramente, era la de implicar el movimiento a partir de la propia vibración del color. Color que, como lo había estudiado Albers, es relativo, en tanto depende del contexto. *La banda oscilante* no se refiere al movimiento de la banda por el espacio, sino a la inestabilidad que produce al ojo ver la fluorescencia bajo la luz negra. De hecho, la artista había trabajado con este efecto al poner adyacentes los colores complementarios de sus “ekhos”. Es decir, se había valido de dos colores opuestos –el máximo contraste de tono– para producir en la retina del observador la ilusión óptica de movimiento. A este efecto se lo conoce como “postimagen”, y consiste en una imagen virtual e invertida que el ojo fabrica. Por ejemplo, si lo que se mira es un punto verde sobre fondo blanco, en la postimagen, el punto aparece rojo. Este recurso fue muy frecuente en el arte óptico, arte que, en forma independiente y sin manifiestos, practicaba Martorell en aquel momento.²³

La única foto que se conserva de la instalación muestra cómo la banda parece flotar en un espacio del que se han perdido, prácticamente, todas las referencias. Las paredes negras y la luz ultravioleta producen un efecto de oscilación, de reverberancia visual, como la de los estados alterados por las drogas. Efectivamente, la psicodelia estaba en su furor con la subcultura *hippie*, y su imagen de exaltación pop del color y los trazos obsesivos de curvas concéntricas se habían trasladado a los pósters, a las tapas de discos de rock y a la moda.²⁴

La banda oscilante fue una metáfora para mostrar la energía contenida en el color, una vía que Martorell venía experimentando en el formato tradicional de la tela, lugar en que concentró su exploración de allí en más.

La geometría de la luz

A lo largo de su extensa trayectoria, Martorell

trabajó con la metodología de serie, investigando todas las posibilidades de un tema. Las líneas onduladas, en diversas tipologías, ocuparon buena parte de su producción en la década del setenta.

A comienzos de los setenta, continuaron las exposiciones auspiciadas por empresas para experimentar con nuevos materiales. Fue el caso de los ocho premios de la empresa Acrílicos Paolini. El MAM fue la sede del primero, *Objetos útiles e inútiles con Acrílicopaolini*.²⁵ Los objetos “útiles” eran los funcionales, los que permite la innovadora tecnología del acrílico; y los inútiles, los propiamente artísticos. En la exposición participó un nutrido grupo de artistas cinéticos y aquellos para quienes el acrílico era apreciado por su transparencia y capacidad de reflejar la luz.²⁶ Martorell presentó *Experiencia A6*, un biombo divisor de ambientes en el rubro de los objetos “útiles”; y dos piezas en colaboración con Rogelio Polesello en el de objetos “inútiles”.²⁷

Experiencia A6 toma su nombre de las seis cintas negras (de acrílico opaco) recortadas y aplicadas sobre una placa transparente. Las líneas se ondulan como si se les hubiera impreso un leve movimiento que se va trasladando, como en un dominó, hasta desvanecerse.

El renovado auge de las exposiciones de artes aplicadas y diseño fue contemporáneo a la crítica al carácter elitista del arte auspiciado por museos y galerías. Los objetos de diseño aproximaron el arte a la vida cotidiana, pero la galería –y en particular el circuito céntrico– seguía siendo el ámbito sacralizado de la obra de arte. Con la idea de expandir esos límites, se formó el grupo *Descentro*.²⁸ Martorell, junto al grupo de artistas, se proponía acercar las obras al “hombre de la calle” para enfrentarlo con el “lenguaje de la época en que vive”. Como señaláramos, “el nombre *Descentro* aludía a la intención de llevar el arte a los barrios, pero también a ‘descentrar’ la posición tradicional del artista que crea en su ‘torre de marfil’, como decían los románticos, o en una *aggiornada* ‘torre de acrílico’, como ironizan los expositores en el catálogo de la muestra. La obra de arte no es un elemento de mero valor económico –declaran–, sino objeto inductor de otra realidad” en la que creen firmemente y que aspiran a compartir cada vez con menos limitaciones”.

Entre 1970 y 1980, Martorell profundizó el uso del color en obras emparentadas con las de la serie "ekho", a la vez que introdujo innovaciones que la desplazaron del arte óptico –concentrado en la ilusión de movimiento y la fisiología del ojo humano– a la "geometría sensible", una opción diferente dentro de su lenguaje maduro. Aldo Pellegrini fue quien acuñó esta categoría, en 1963, para referirse a la pintura de Alejandro Puento y de César Paternosto en ese momento.²⁹ "Geometría" supone cálculo, rigor, frialdad, razón; y "sensible", su opuesto, es lo imprevisible, animado, intuitivo. Pero en el mundo simbólico del arte ambas cosas pueden convivir.

Hasta entonces, la abstracción geométrica había sido reticente al uso de la luz por considerarlo un recurso naturalista. Hacia mediados de los setenta, son precisamente esas escalas de valores que desdibujan planos y dan sensación de atmósfera y tridimensionalidad las que aparecen en la "geometría sensible". Un "ilusionismo" que, en su momento, la ortodoxia de los artistas concretos había condenado. Alejandro Puento, Ary Brizzi, Rogelio Polesello, Miguel Ángel Vidal, Julio Le Parc, y María Martorell, entre otros, tomaron este camino para renovar los contenidos de la geometría.

También aquella década fue un momento en que desde distintas tendencias se abogó por la definición de un arte regional, latinoamericano. Precisamente la "geometría sensible" fue una tendencia que, teorizada por el crítico brasileño Roberto Pontual³⁰, se ofrecía como una nueva amalgama de razón e intuición anclada en la prédica de Torres García para todo el continente. En 1978, Pontual compiló ensayos de Federico Morais (Brasil), Damián Bayón (Argentina), Juan Acha (México), y Marta Traba (Argentina-Venezuela), entre otros, donde se expidió por una "vocación" sensible de la geometría latinoamericana. Los argentinos estaban a la vanguardia de esta tendencia.

En 1972, Germaine Derbecq³¹ había comentado en *Artinf* las particularidades del uso de la luz en la obra de Martorell y su nueva serie "espectros":

"los flux de electrones y otras partículas en movimiento tienen carácter de ondas (...) [sus espejos] hacen recordar las experiencias de

descomposición de la luz sobre un prisma para obtener la imagen del espectro solar o los siete colores del arco iris".

Las distintas tipologías formales de los setenta ("espectros", "siguas", "circuitos") tienen como recurso común el uso de las escalas de colores. A su vez, tanto las "siguas" como los "circuitos" son figuras compuestas que se recortan sobre un fondo. En el caso de los "circuitos", la yuxtaposición de las ondas y el esfumado del color dan una sensación de tridimensionalidad y generan esferas virtuales.

Durante toda la década, Martorell expuso asiduamente en Latinoamérica, Venezuela, México y Colombia. En ocasiones lo hizo en panoramas organizados por el gobierno argentino, en donde en general mostraba su obra junto a la de los artistas del movimiento del arte generativo. En 1973, expuso en *Espacio y vibración*, en la galería Arvil de México, precisamente junto a MacEntyre, Vidal y Brizzi. En esa oportunidad MacEntyre señaló a la prensa un aspecto crucial del arte geométrico argentino desde fines de los cincuenta:

"No somos herederos de la obra de Julio Le Parc, García Rossi y [Francisco] Sobrino o de Lucio Fontana, grandes pintores e innovadores de la pintura de Argentina, sino que todos somos contemporáneos dentro de un movimiento plástico de nuestra patria".³²

MacEntyre está en lo cierto cuando puntualiza la simultaneidad de las indagaciones ópticas en el medio argentino. Sin dudas, la tendencia no contó con la difusión que desde sus comienzos le dedicó París, donde había galerías específicas para sostenerla. También, la metodología de formación de grupos, como ocurrió en Europa, imponía de otro modo la presencia de los artistas y les permitía crecer conceptualmente en poco tiempo. A esto se sumó la regularidad con la que asistieron a eventos internacionales (bienales, exposiciones colectivas) de gran visibilidad. Como señaláramos anteriormente, "poco de todo eso ocurrió en los primeros años en Buenos Aires, donde las dimensiones del medio, obviamente, no permitían las mismas condiciones que en la Europa de un mercado diversificado y maduro para una consolidación más temprana de las poéticas y

Puento y Paternosto habían abandonado este tipo de geometría para practicar el Pero hacia mediados de los setenta, Puento retoma una geometría luminica que se denominó nuevamente "geometría sensible".
29 Roberto Pontual, "Río de Janeiro, Museu de Arte Moderna/Jornal do Brasil, 1978."
30 Derbecq, artista y crítica francesa, estaba casada con el escultor Pablo Curatella Manes. Fue directora de la galería Lirloy (1960-1981), crítica del diario francés *Le Quotidien* y fundadora en 1970, junto a Silvia Ambrosini y Odile Baron Supervielle, de la revista *Artinf*.
31 Ens/d, México, 1973.
32 María José Herrera, "p. 16."
33 Con una obra del mismo título fechada en 1971, había obtenido una mención en el Salón Nacional. Véase, Diana B. Weschler, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, p. 327. [reproducido B/N].

34 Información mencionada por el diario de ciudad de México, s/d, 1975. [Archivo María Martorell]
35 Fermín Fèvre, "Una trayectoria", en Cat. Exp. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976.
36 Rafael Squirru, "Muestra en Bogotá de María Martorell...", en "Salta, 3 de mayo de 1977."
37 Guillermo Whitelow, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1990, p. 90.
38 "Cat. Exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1990."

María José Herrera,

licenciada en Artes, UBA. Jefe de Investigación y curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes (1999- 2012). Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA-AICA, 2007-2013). Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Directora del GEME (Grupo de estudios sobre exposiciones y museos), curadora independiente. Actualmente es directora general del Museo de Arte Tigre.

sus protagonistas".³³ Así, en los años setenta esas exposiciones panorámicas se proponían discutir el relato canónico y valorar la originalidad de la geometría argentina en consonancia con la internacional.

Los mexicanos apreciaron la obra de Martorell luego de las exposiciones colectivas e individuales en las que participó en el Distrito Federal. En 1975 había sido parte de la muestra *Arte moderno argentino*, y una de sus obras, *Derivabilidad*,³⁴ pasó a integrar la colección permanente del Museo de Arte Moderno del DF, expuesta en la sala dedicada al *Color como lenguaje*, junto a obras de Willem de Kooning, Mark Rothko y Sam Francis.³⁵ La artista y su obra fueron recibidas por Fernando de Gamboa (1909-1990), director del museo, crítico e iniciador de la museología mexicana.

Un año después, en 1976, Martorell expuso en *Pintura argentina actual: dos tendencias, geometría-surrealismo*, en el MNBA. Presentó *Zegel* (1975), *Sigua* y *Zigzag*, estas últimas de 1976. Las ondas como figuras-signos se recortan contra la planimetría del fondo. Ahora están acotadas al marco y semejan un jeroglífico de "montaña".

En el prólogo de esta importante exposición panorámica, su curador Fermín Fèvre menciona cómo la geometría tiene en la Argentina una trayectoria "singular y propia". Coincidiendo con la postura de otros críticos y luego de historiar brevemente a la geometría, Fèvre señala que la de ese momento tenía "una marcada búsqueda por lo sensible", que prescindía de las matemáticas, la seriación y otras características tradicionales. A su juicio, la tendencia busca la "vibración y apertura de espacios" y representa una "valorización de la pintura como medio". El crítico nota cómo a pesar de su carácter universalista:

"Hoy, este arte de nuestros artistas llamados geométricos puede exhibirse como una creación propia de los argentinos ya que por su desarrollo y evolución ha mantenido características singulares ajenas a otros procesos verificados en los centros artísticos más avanzados de Europa y los EE.UU".³⁶ Para finalizar, Fèvre afirma que se trata de una tendencia que se apoya en la investigación constante y no depende de las modas. Nuevamente se expresa el carácter original de la geometría latinoamericana. Tanto para Fèvre como para Pontual y Rafael Squirru –este último

prologa la muestra de Martorell en Bogotá en 1977– hay una connotación regional que sin caer en folklorismos expresa esta nueva versión de la geometría.

Para Squirru, la obra de Martorell es "americanista", entendiéndola a América como "ámbito geográfico y estado anímico". Así, la obra surge del diálogo de esta circunstancia de "tiempo y espacio". El crítico encuentra la inmensidad del paisaje en las geometrías de la salteña: "sus ondulantes listas invaden el espacio circundante y se prolongan al infinito como otros tantos horizontes que reverberasen a la luz caliente de su Salta natal".³⁷

Inaugurando los años ochenta, Martorell presenta la serie "silencios" donde la luz espectral asoma tímida sobre los vibrantes planos de color; "el plano es el ensueño conquistado", decía la artista entonces. Guillermo Whitelow señaló que se trata de obras de "luminosa profundidad y un grado de plenitud que el contemplador percibe gozoso", donde también se ha creído ver en "esas vibraciones cromáticas el reflejo de una alma americana".³⁸

En 1990, el Museo de Arte Moderno, recién instalado en su nueva sede del barrio de San Telmo, le dedicó una retrospectiva. Curada por el arquitecto Alberto Bellucci, destacó su camino hacia un arte "cada vez más espiritual".³⁹

Luego de este homenaje donde se pudo apreciar cada tramo de su recorrido con el arte de más de cuarenta años, Martorell inició una serie inspirada en uno de los maestros de la historia del arte moderno, Joseph Albers, quien en 1963 publicó *La interacción del color*, obra muy influyente para la generación del *hard-edge*.

Las telas de la serie "Homenaje a Albers", son las últimas de una larga y prolífica vida. En ellas los cuadrados de color superpuestos, a la manera de Albers, se interrumpen con una presencia ajena al planteo original. Aparece una pequeña línea ondulada que abre el plano metafóricamente hacia otra dimensión. Tal vez, aquella a la que María se refería y prefiguraba en un tiempo "sin apremios, en una situación de libertad".

Entre tradición e innovación

Andrea Elías

*Deja que te acompañemos,
déjanos acompañarte
por tu mapa de colores
donde río y monte caben.
Déjanos ir de tu mano
que el vino en el pecho late
y ya las cajas están
dolidas por recobrar¹*

En su adultez, María Martorell despertó una vocación hasta ese momento dormida. Si bien aprendió a pintar antes que a escribir, como relata sobre sus primeros recuerdos, durante sus años de juventud su relación con el dibujo y la pintura tuvo un carácter doméstico en un ambiente dedicado a la familia y en el contexto de una ciudad como Salta en las primeras décadas del siglo XX. Mujer perteneciente a una familia próspera, Martorell fue educada en colegio de monjas y se casó joven, a finales de la década de 1920. Junto a su esposo llevaron adelante una familia que fue en ese momento, y durante su posterior trayectoria como artista, su gran sostén afectivo.

En el año 1941 un hecho cambiaría el rumbo de su vida para siempre: sus inicios en el taller del artista Ernesto Scotti. El pintor y escenógrafo de Buenos Aires, con una notable trayectoria a nivel nacional, se instaló en la ciudad gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura. María Martorell, impulsada por su esposo, comenzó a tomar clases en su taller donde abordó por primera vez el aprendizaje formal del arte y emprendió una pintura de corte figurativo con especial interés en el paisaje.

"Artista original, interesante y de fuerte temperamento"², la personalidad de Scotti hizo que su taller se convirtiera rápidamente en un lugar de encuentro para artistas, escritores y músicos de la época. Ese ambiente colmado de arte, libros y música animó en ella una vocación que sostuvo con firmeza y dulzura durante toda su vida. Este descubrimiento de un mundo que hasta ese momento no sospechaba, cambió el curso de su historia personal y la llevó a iniciar una trayectoria como artista que comenzó a consolidarse con sus viajes de formación. María Martorell frecuentó mientras vivía en Salta amigos como Manuel J. Castilla, El Cuchi Leguizamón, Esdras Gianella, y Luis Preti, entre otros, y esa

experiencia fue para ella una base, un semillero para ir a otras cosas: “Efectivamente, después de París ya para mí eso no era suficiente; los viajes me despertaron inquietudes para las que parecía que había nacido”³. Luego en sus años de madurez reconoce la dificultad que supone asumir una vocación por los muchos prejuicios que había que vencer, aún más para una mujer, y expresa también su firme convicción en el camino del arte cuando afirma “yo estoy aquí por necesidad no por distracción”.⁴

Scotti residió en Salta hasta 1946 y María, que durante esos años en su taller había adquirido intereses cuya continuidad no encontraba en Salta, emprendió viajes a Buenos Aires durante los cuales asistió a diferentes cursos y tuvo la oportunidad de tomar contacto con lo que sucedía con movimientos como el de arte Concreto-Invencción y Madí. Estos viajes confirmaron su inclinación por un arte de carácter universal que la llevó a realizar a sus 43 años su primer viaje de formación a España. Las pinturas de esta etapa, puntualmente la serie “Paisajes de Catalunya” reflejan una progresiva geometrización de las formas, aunque no será hasta su experiencia en París, a partir de 1954, que entrará cabalmente en una abstracción de tipo geométrica con la serie “El túnel”. Sus viajes por Italia, Alemania, Holanda, Inglaterra y Suiza fueron una fuente de conocimiento de grandes maestros de la pintura del siglo XX, como fue el caso de Mondrian, cuya obra le confirmaría su camino en la abstracción.

Durante la estadía en París un hecho decisivo fue su vinculación con el pintor y escultor Georges Vantongerloo a quien tuvo la oportunidad de frecuentar en su taller. En esta ciudad la artista diseñó un plan de estudios para los años 1955 y 1956⁵ que consistía en una serie de actividades en la semana en las que se contaban sus cursos en el Instituto de altos estudios de América Latina de la Universidad de París. Asimismo contemplaba clases de perfeccionamiento del idioma francés, visitas regulares a museos, su trabajo de pintura y dibujo en su taller, y la preparación de una muestra individual y obras para el reconocido *Salon des Realités Nouvelles*. De forma paralela a su formación académica visitó talleres de grandes artistas geométricos como Soto y Pevsner, aunque no se formó en ninguno de ellos. Si bien

Martorell reconoció siempre este período de París como decisivo años más tarde manifestaría, en afinidad con su singular trayectoria en el arte, que el profesor que más influyó en su carrera definitivamente fue el destino.

En 1956 regresó a Argentina y tiempo más tarde estableció su taller en Buenos Aires. Allí residió durante sus décadas de trabajo más fecundas, alternando con temporadas en la villa de San Lorenzo en Salta, lugar en el que creció, y al que la unía un cariño especial heredado de su padre. La pintura de esta etapa se estructura en una geometría de líneas rectas como es el caso de *Fuga* (1958/59) y el uso en general de un color más contenido. Sus pinturas a partir de la década del sesenta incorporaron dos elementos importantes: la línea curva y los efectos del color. Las elipses y luego las ondas caracterizarán las series más representativas de la artista como “Ekho”, “Sigua”, “Circuito” y “Silencio”. A partir de 1968 indagó también en las posibilidades de la pintura más allá del bastidor, es el caso de la ambientación que realizó en la galería Guernica ese mismo año y la instalación *Banda oscilante* de 1969 en la galería El Taller, en Buenos Aires.

En esta misma década Martorell incursionó en su provincia en el arte textil. En 1965 emprendió, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, diseños para tapices que fueron realizados en la escuela de manualidades de Cafayate por un grupo de mujeres dirigidas por la señora Serafina Gil de Merino, y que involucró la presencia activa de la artista en el lugar.

Este proyecto refleja su vinculación con la tradición americana del Noroeste Argentino y la actualización de la misma a través del trabajo conjunto con los artesanos de Salta. Su interés estuvo en relación no sólo con el contexto de época- el arte textil tiene un auge internacional en la década de 1960- sino también con su condición de mujer y artista salteña. María Martorell vivió gran parte de su vida en una provincia en la cual el legado de las manifestaciones prehispánicas estuvo siempre presente y, en gran medida, asociado al trabajo femenino en el campo de la artesanía. “[...] yo me siento perteneciendo a Salta y peleando por Salta toda la vida” afirmaba la artista. Esta sensibilidad hacia la cultura local convergió con su conocimiento de la historia del textil

1 *A María Martorell- En su 2º viaje a Europa* (extracto), manuscrito firmado por Manuel J. Castilla, Juan José Coll, entre otros, Salta, 14 de julio de 1954

2 Anselmo Ballesteros, revista *Atlántida*, S/f, p. 42

3 Gregorio Caro Figueroa, entrevista a la artista:

Universidad de María Martorell, la finesa de una mujer, la excelencia de su pintura, diario El Tribuno, Salta, 21 de mayo de 2000.

4 *Ibidem*.

5 Manuscrito de la artista, archivo Martorell

6 Susana Pereyra Iraola, *El arte suele ser muy egoísta*, diario La Nación, Bs As, s/f.

7 En 1981, la colección de arte se traslada a una nueva sede y se convierte en Museo Provincial de Bellas Artes.

8 Artista nacido y formado en Italia, llega a Salta en 1899.

En 1908 abre una escuela particular de dibujo artístico que cierra años más tarde. Como pintor se abocó principalmente a la pintura histórica y realizó murales en iglesias de Salta y Tucumán.

9 Luna de la Cruz, “*Salta 1930-1960. Un relato de pintores, rupturas e identidades*”, Salta, ed. de la Galería Fedro, 2011.

10 Carlos Luis “Pajita” García Bes fue creador de la Escuela provincial de Bellas Artes “Tomás Cabrera” en 1950, Director de Cultura de Salta, delegado por Salta de la Academia Nacional de Bellas Artes, y asesor de ferias artesanales, entre otras actividades de gestión.

11 Ese mismo año, en 1942, el diario El Intransigente publicó la visita a Salta de Antonio Berni procedente de Bolivia, luego de haber visitado Perú y Colombia. Coincidentemente, también Berni incursionó en la década del sesenta en el tapiz y mostró su obra en 1968, junto a María Martorell, entre otros artistas, en la Exposición argentina del tapiz moderno, en la galería Ática de Buenos Aires.

europeo y, en especial, de las innovaciones que aportaron las vanguardias del siglo XX en Europa.

Es en este “espacio textil” donde Martorell puso de manifiesto la búsqueda de una imagen en la que conviviera la tradición y la innovación, y lo consiguió. El aporte lo manifiesta la propia artista cuando afirma en una entrevista “[...] los artesanos utilizan formas prehispánicas. Yo hago otra cosa: intento enriquecer el diseño”⁶. Su trabajo con tapices continuó décadas más tarde con la Asociación de artesanos y productores “San Pedro Nolasco de los Molinos”, en los valles calchaquíes, bajo la dirección de la señora Mercedes Puló.

Esta temprana inclinación por el tapiz en la década del sesenta que llevó adelante de forma paralela a la pintura permitió a Martorell definir progresivamente las posibilidades formales que le brindaba la especificidad de cada medio. Podría decirse que el trabajo con diseños textiles incidió en decisiones plásticas que se vieron reflejadas en su larga trayectoria como pintora.

El descubrimiento de las formas

La vocación de María Martorell se reveló en un momento en que el medio artístico de Salta consolidaba sus primeras instituciones de arte y acogía la llegada a la ciudad de artistas que producirían un cambio decisivo en la plástica local.

En 1930 se inauguró en Salta el Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes⁷ dirigido por el Ingeniero Rafael Sosa, ministro de gobierno y presidente honorario de la Asociación Amigos del Arte. El mismo Sosa promovió también en 1928 la creación de la Escuela de Dibujo y Pintura dirigida por Aristene Papi⁸.

En esa década, y en estrecha relación con las instituciones mencionadas, la Asociación Estímulo al Arte, grupo formado fundamentalmente por mujeres de la sociedad salteña, tuvo como objetivo fomentar actividades artísticas como fue el caso del concurso de pintura que se realizó en Salta en 1930, cuyo primer premio fue otorgado a Guillermo Usandivaras con la obra *El celador de las cumbres*. La misma reflejaba en gran medida los intereses estilísticos y temáticos de un grupo representativo de artistas salteños de la época, asociados a un costumbrismo de tipo rural.

Estas instituciones sufrieron durante la década las consecuencias de la situación política del país,

es el caso del Museo que inaugurado el 9 de julio se vio afectado poco meses después por el golpe de estado del general Félix Uriburu, y que conllevaría el alejamiento del ingeniero Rafael Sosa del gobierno.

Es en esta década también que regresa a Salta el artista José Casto -formado en Córdoba quien tuvo un rol activo hacia fines de los años treinta en la gestión cultural y la crítica de arte a través del diario *El Intransigente*. Entre las actividades que organizó, junto a la Asociación Amigos del Arte se cuentan muestras de artistas de Buenos Aires, Tucumán y Salta, y conferencias de artistas porteños en la ciudad, a los que además entrevistó⁹.

Poco después, los años cuarenta fueron un punto de inflexión en el ambiente cultural con la llegada de artistas que buscaban nuevos temas en la cultura americana, puntualmente del noroeste argentino, y que tenían un conocimiento cabal de las propuestas de la modernidad a nivel nacional e internacional. En 1942, luego de formarse en Buenos Aires, regresó a Salta Carlos Luis García Bes, artista que marcó un camino no sólo en el ámbito institucional¹⁰ sino también en la renovación paulatina del arte local. A través de los años su obra se orientó al arte textil e incorporó contenidos que evocaban los mitos y leyendas de las culturas del NOA. Así, en la década del sesenta García Bes ya se encuentra entre los artistas precursores del arte textil en la Argentina; de esta época data el tapiz de grandes dimensiones realizado por él con diseños abstractos de María Martorell¹¹.

García Bes frecuentó el taller de Ernesto Scotti que pronto se convirtió en un espacio cultural frecuentado por una generación de artistas que marcaron sensiblemente la escena artística de Salta. Scotti, en su faceta de docente, dictó también en forma regular una cátedra de pintura organizada por la sociedad Amigos del Arte que se impartió en la escuela que dependía de esta Asociación, dirigida por el artista José Casto, y que fue en ese momento una instancia de formación significativa para la ciudad.

Un grupo de artistas llevaron las nuevas inquietudes de la época a su máxima expresión con su llegada a Salta: Gertrudis Chale, Carybé, Luis Preti y Raúl Brié. El grupo compartió la pasión

por descubrir la vida cotidiana de diferentes comunidades locales y los paisajes del norte argentino. Lugares como Chicoana, Calilegua, Tartagal, y también algunos viajes por Bolivia, marcaron fuertemente la vida y la obra de estos artistas que años más tarde, a excepción de Preti, partieron de Salta.

En este contexto renovador, en 1945 se publicó "Ángulo", boletín de literatura, música y pintura dirigido por Manuel J. Castilla, Carlos Luis García Bes y Raúl Brié. En el primer número enunciaba: "Ángulo, sencilla pero no humildemente, trasunta la inquietud del artista nuevo [...] *Ángulo* combatirá lo fácil, lo intrascendente, y lo pintoresco dentro del campo artístico"¹².

Fue en esos años de cambios que Martorell comenzó sus clases con Scotti; pero sus inicios no fueron fáciles ya que todo era nuevo para ella, inclusive lo que para otros era completamente natural, por ejemplo, trabajar con modelo vivo. En la pintura de sus comienzos se ve la clara influencia figurativa de su maestro, que continuó hasta los primeros años de la década del cincuenta cuando comienza sus viajes de formación. Este período figurativo de Martorell tuvo reconocimiento local, un indicio de esto es el Primer Premio que le otorga el Salón Anual de Pintura de la provincia de Salta¹³ en 1949, en el que se encontraban como jurado Lino E. Spilimbergo y Carlos L. García Bes. Los paisajes de Salta fueron una fuente permanente de inspiración en estas primeras obras y como se deduce del premio obtenido, la pintura respondía también a las expectativas del medio artístico local.

La presencia de Spilimbergo en Salta denota también los vínculos regionales, en este caso con la provincia de Tucumán y los procesos de cambios de orden universitario que estaban sucediendo allí. A partir de 1946 con la gestión del interventor de la Universidad Nacional de Tucumán, Horacio Descole, comienza un proyecto de consolidación de una universidad integral que se proyectaba a Salta, Jujuy y Santiago del Estero, con una amplia oferta de formación técnica y profesional. En este marco se creó en 1948 el Instituto Superior de Artes que contó con docentes de la talla de Spilimbergo, Rebuffo y Pompeyo Audivert. Asimismo fue la

época de oro del Instituto de Arquitectura y Urbanismo en el cual Eduardo Sacriste, entre otros arquitectos de gran nivel, impartieron una formación académica en concordancia con las nuevas propuestas internacionales como las de Le Corbusier y Mies van der Rohe. En dicho Instituto se formó Eduardo Larrán quien introdujo en Salta la arquitectura moderna internacional con una notable comprensión del sitio: el clima, el terreno, el uso de los materiales propios de la región, y la integración con el arte, fueron las bases de su arquitectura que anclaba en lo local a través de un lenguaje universal. Estos intereses que coincidieron en esencia con los de Martorell se plasmaron en el respeto que ambos tenían por sus obras, y que se materializó más tarde en el diseño de dos viviendas realizado por este arquitecto para la familia de la pintora.

Luego de la partida de Scotti en el año 1946, y debido a sus regulares viajes a Buenos Aires, Martorell comenzó a tomar contacto con las nuevas corrientes artísticas abstractas argentinas, que si bien produjeron una reflexión en ella, admitirá más tarde que no tuvo en ese entonces una cabal comprensión de las mismas, sino hasta que descubrió su propio camino. En 1953 continúa interesada en el paisaje como lo demuestra en su producción española. Pero ya allí aparece una indagación progresiva en las formas básicas, en una incipiente geometrización. De esta época datan también unas tintas de pequeño formato que denomina *Paisajes* y en las que la artista indaga en una imagen puramente abstracta. Como ella señaló "Nunca se deja del todo de ser lo que se ha sido, lo que se es"¹⁴, efectivamente sus obras llevan en si mismas referencias a la naturaleza de Salta que tanto amó, y también sus nuevas inquietudes sobre la geometría y el color.

La trama de una historia americana

Como señalara anteriormente, en la década de 1960 se produjo en Argentina una renovación del arte textil que trajo aparejada nuevas propuestas formales, y en muchos casos, la incorporación de materiales no tradicionales.

A nivel internacional la creación del CITAM, Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna, funcionó como un lugar de innovación e impulsó a partir de 1963 la realización de la

12 Luna de la Cruz, op cit.

13 La obra premiada se titula *Tres Árboles*, un óleo sobre tela de 50 x 60 cm que pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Salta.

14 Gregorio Caro Figueroa, op cit,

15 La exposición "*La tapicería francesa de la Edad Media a nuestros días*" fue organizada en París en el Museo de Arte Moderno en 1946, y luego en Ámsterdam, Bruselas y Londres en 1947. En 1954 Lurcat realiza uno de sus tapices más importantes "*Homenaje a los muertos de la Resistencia y la Deportación*" de 4 x 12 mts, destinado al Museo de Arte Moderno de París.

16 En "*Arte textil argentino hoy*", introd. histórica de Rosa Facaro, Buenos Aires, 1986.

17 *Ibidem*.

18 En "*Los tapices de María Martorell*", semanario Esquiú, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1967

19 En *Diálogo en la intimidad del atelier con María Martorell*, revista Decoralia, Buenos Aires, 1968.

20 En *Un arte evocador de unicornios y Apocalipsis y una ferviente cultura*, diario El Tribuno, Salta, 12 de marzo de 1967.

Bienal de Lausanne (Suiza), que contribuyó a dar visibilidad e impulso al tapiz moderno. Antes, Jean Lurçat -presidente del CITAM en los sesenta- había marcado un camino con sus innovaciones en el arte textil a partir de las primeras décadas de siglo XX. En 1945 había presidido la Asociación de Pintores Cartoneros de la Tapicería (APCT), institución que fue punto de partida para grandes exposiciones en las que el tapiz se incorporó en el circuito de los grandes museos.¹⁵

Un antecedente importante en los años treinta fue el trabajo de la artista Anni Albers quien estudió en el taller de la Bauhaus la estructura de los tejidos andinos, y que continuó años más tarde inspirada en sus reiterados viajes a México y Latinoamérica, junto a su esposo Josef Albers. En 1965 publicó el libro *Sobre el tejido* y lo dedicó a quienes consideraba sus grandes maestras, las tejedoras del antiguo Perú.

Según Adolfo Luis Ribera escribe en el prólogo del catálogo del Primer Salón Municipal de Tapices, Buenos Aires vio por primera vez un conjunto valioso de piezas contemporáneas en 1951. Francia había enviado para la ocasión paños tejidos de los talleres tradicionales de Aubusson y la Manufactura Nacional de Gobelinos, con tapices de Lurçat, Gromaire, Dufy, Braque, Matisse, Miró, Picasso y Roualt.¹⁶

Unos años después, en la Argentina, Gracia Cutuli y Jacques Mergherian crearon en 1964 el taller El Sol, que tenía como objetivo promover el arte textil en estrecha relación con artistas y artesanos. Más tarde abrieron la galería El Sol por la que pasaron reconocidos artistas contemporáneos como Carlos Alonso y Héctor Basaldúa, entre muchos otros.

Hacia mediados de los años sesenta María Martorell se abocó a la elaboración de cartones para tapices que fueron realizados en Cafayate con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, cuyo presidente era el Dr. Augusto Cortázar, uno de los más reconocidos especialistas de folklore de nuestro país. Allí formó un taller de investigación y diseño con participación de las mujeres de la Escuela de Manualidades de Cafayate.¹⁷ Este proyecto tuvo como premisa para la artista la renovación de los diseños utilizados hasta ese momento en el lugar, pero al mismo tiempo su deseo fue el de crear un taller con un

sentido social "Trato de concebir, fuera del tejido de ponchos, chalinas, etc., y a otro nivel, por cierto, un medio de vida que ha interesado mucho a la gente", afirmaba en 1967.¹⁸

Así, en Cafayate trabajó con telares criollos animada por su conocimiento de la tradición precolombina y europea. Durante su estancia en Europa, y fundamentalmente debido a sus estudios en París, descubrió las innovaciones que las vanguardias artísticas habían realizado en el arte textil, es el caso de artistas como Lurçat, Le Corbusier, Picasso, Vasarely, Sonia Delaunay, entre otros. Por ejemplo de Le Corbusier le interesó el concepto del tapiz como "mural nómada" y su relación con la arquitectura moderna.

La inclinación de la artista hacia el arte textil estuvo en estrecha relación con la familiaridad que tenía con las artesanías y los tejidos de Salta, lugar en el que vivió casi la mitad de su vida. Pero también la alentaron las sugerencias del profesor Juan Carlos Poletti en los primeros años sesenta, quien le señaló la relación de las pinturas con los motivos prehispánicos; además la crítica había marcado también las reminiscencias americanas en su obra, como en el caso de la muestra del año 1956 en París o la de Nueva York, en 1961.

El trabajo con las mujeres de Cafayate se materializó en dos exposiciones, la primera en Salta en el año 1966 en la galería Crivelli, y la segunda en la galería El Sol de Buenos Aires, al año siguiente. Allí expuso tapices como *Vixit*, *Diaguita*, *Viento blanco* y *Sombras de pájaros en las montañas*, entre otros. El Fondo Nacional de las Artes adquirió en ese entonces el tapiz *Trapecios* pieza que la artista consideraba una de las más logradas de ese momento. El poeta salteño Manuel J. Castilla escribió al ver estos tapices que Martorell soñaba que tanta artesanía no podía languidecer, que lo que había sido "guarda tierna", "color del alma" en las ollas de los calchaquies, podía pasar, más vivo todavía, de frazadas y puyos a los tapices diseñados por ella.¹⁹

Ese mismo año la artista disertó en Salta sobre "La tapicería, sus orígenes y su auge actual" en la sala de conferencias de Radio Nacional.²⁰ Allí demostró su conocimiento y estudio de la historia del arte textil y sus posibilidades de expresión contemporánea en el circuito del arte. En 1968 colaboró en la organización de la *Primera*

exposición representativa de artesanías argentinas realizada por el Fondo Nacional de las Artes y en el marco de ella impartió una charla sobre “Artesanía folklórica y tapices”.

En ese momento María Martorell se encontraba ya entre los artistas más importantes del país que incursionaban en el textil, como se comprueba en su participación en la *Exposición Argentina del Tapiz Moderno* en la galería Ática junto a Antonio Berni, Joan Wall, Tana Sach y Víctor Chab, entre otros. Ese mismo año un tapiz de su autoría fue incluido en el libro *Artesanías en el mundo moderno*, publicado en Nueva York, y en el que participó junto a otros tres artistas argentinos: Gracia Cutuli, Joan Wall y Perla de Bardin. Puede decirse que Martorell fue una de las pioneras de la expresión americanista desde el tapiz junto a Carlos L. García Bes y Gracia Cutuli.²¹ Sus tapices poseen un carácter moderno inspirado en la tradición americana que ella distinguió de manera terminante de su pintura, con una notable comprensión de la especificidad de cada medio.

En la década de 1990 Martorell retoma el proyecto de los tapices, esta vez con lanas artesanales hiladas a mano y teñidas con tintes naturales, con una gran riqueza de texturas y de grandes dimensiones, algunos de ellos de hasta tres metros. En esta segunda etapa de incursión en el tapiz trabajó con la Asociación de artesanos y productores “San Pedro Nolasco de los Molinos”²² con quienes expuso en el Museo Enrique Larreta de Buenos Aires en 1992. Al año siguiente realizó otra exposición de estos tapices en el Museo Provincial de Bellas Artes de Salta, en el marco del XVII Abril Cultural Salteño.

Este momento denota un reconocimiento del arte textil en Argentina debido a su creciente incorporación en el circuito de los museos. Ya en 1976 la Fundación Lorenzutti había organizado la exposición *Panorama del tapiz argentino*, que itineró por tres museos y de la cual formó parte Martorell con dos tapices. Al respecto la artista señalaba en una entrevista que: “En nuestro siglo ocurre un despertar de la conciencia americana. La tajante distinción entre arte culto y arte popular se va diluyendo. El arte es uno solo; es o no es arte, nada más”.²³

María Martorell tuvo el firme propósito de crear en el textil “una imagen que sin ser folklórica

represente un lugar”²⁴, de este modo los diseños realizados por la artista manifiestan referencias al legado de los pueblos prehispánicos. Un ejemplo de ello es su tapiz *Vixit* en el que representa, con un alto grado de geometrización, un pájaro blanco y negro. El mismo parece remitir al Allqamari, un pájaro que manifiesta en su plumaje la edad que posee. En su juventud y vejez sus colores son de color castaño, mientras que el pájaro adulto posee una combinación binaria de plumas de colores blancas y negras, y es esta etapa de adultez la que se considera de buen augurio. Como señala la investigadora Verónica Cereceda, cuando el Allqamari es avistado

“[...] a su paso recibe alegría o temor del hombre de los andes bolivianos porque constituye una suerte de condensación plástica de todos los valores que aparecen en los tejidos y que corresponden al amor, a la alegría, a la vida, a la muerte, a la luz, a la sombra”²⁵

Otros tapices de Martorell son de corte netamente geométrico como *Cafayate* o *Paray*. La propuesta formal de estos diseños nos remite a la tradición del tejido andino en el que la imagen se caracteriza por no tener límite, esto es, una imagen que se proyecta al infinito. Como expresa César Paternosto, el paradigma textil, es decir, la matriz geométrica ortogonal inherente a la estructura del tejido opera como una construcción para conceptualizar el espacio, dándole forma, división, dirección y unidad, y también como una semántica visual.²⁶

Este ordenamiento de las formas que se plantea sin límites característica del textil andino, será también una preocupación compositiva de la pintura de Martorell.

El camino de la geometría sensible

Es indudable que este interés temprano de Martorell por el tapiz tuvo repercusiones en su pintura, es decir, que a la vez que indagaba en la renovación de estos diseños tradicionales, la obra pictórica iba paulatinamente distanciándose de ciertas reminiscencias formales de los motivos prehispánicos. Así fue orientándose hacia una abstracción geométrica en la cual la línea ondulante se convirtió en un elemento clave que

21 Ruth Corcuera, *Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia en el arte textil*, revista Temas, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000.

22 La Asociación nuclea a los artesanos, pequeños productores agrícola-ganaderos nativos de Molinos, en la provincia de Salta. Surgió en 1984 en Molinos, pueblo ubicado en los antiguos territorios de la cultura diaguita-calchaquí.

23 En *María Martorell, una manera de ver el mundo*, revista Qué hacemos, Buenos Aires, 1992.

24 *Ibidem*.

25 Ruth Corchera, op cit.

26 César Paternosto, *La conexión Norte/Sur: una abstracción de América*, revista Temas, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000

27 Guillermo Whitelow, *María Martorell*, Buenos Aires, ed. Gaglianone, 1990.

28 Josef Albers fue artista, docente y teórico. Entre sus viajes por Latinoamérica, enseñó en 1953 en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago de Chile y en el Instituto de Tecnología de Lima, Perú. 29 César Paternosto, op cit. 30 Gregorio Caro Figueroa, op cit.

Andrea Elías, licenciada en Artes, UNT. Investigadora del CIUNT (2001-2005). Docente de la Universidad Católica de Salta (2001-20014). Especialista en Creación audiovisual digital, Universidad Paul Valéry, Francia. Jefa de Acción cultural de Museo de Bellas Artes de Salta (2008-20011). Curadora independiente. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Actualmente es Directora del Museo de Bellas Artes de Salta.

prevaleció junto a su interés por la exploración del color. Hacia fines de los años sesenta los nombres de sus pinturas dan indicio de un creciente interés por temas de orden más universal que denotan una relación con la geometría, pero también con la música, la naturaleza y la espiritualidad.

Si bien gran parte de la obra posee denominaciones que aluden a sus preocupaciones formales como *Composición*, *Simetría*, *Tangente*, *Centro de tensión*, o *En el círculo*, existen otras cuyos nombres remiten a una diversidad de ideas, como es el caso de *Antar* (1966), obra que marca el paso en su pintura hacia las líneas curvas y los planos de color. Este nombre refiere a un poema sinfónico de Rimsky Korsakov que trata sobre un poeta árabe del siglo VI.²⁷

En *Zégel* (1975) Martorell parece aludir al género poético de la poesía mozárabe que se desarrolló en forma de canción en Al-Ándalus; y en otras obras como *Basskara* (1972) al matemático y astrónomo indio del siglo XII que representó el más alto grado de conocimiento de ese siglo. Uno de sus principales trabajos fue *Lilavati*, un tratado sobre aritmética, cuyo nombre usó la artista en una pintura del año 1971. *Amateratsu* (1971) es la diosa del sol en el sintoísmo japonés, y *Sunya* (1974) un concepto del budismo que expresa la calidad de lo vacío.

A principio de los noventa y luego de su gran muestra retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, realiza una serie de pinturas que denominó “Homenaje a Albers”. En ese momento la artista dirigió su pintura hacia una creciente simplificación de las formas en las que el cuadrado tendría un marcado protagonismo. Su homenaje pictórico a Josef Albers²⁸ alude de forma evidente a su serie “Homenaje al cuadrado” de comienzos de la década de 1950. Pero sin duda, este homenaje a Albers condensa además una serie de referencias a la trayectoria de un artista que encontró en las culturas prehispánicas una influencia determinante para su pintura.

Josef y Anni Albers, emigraron a los Estados Unidos luego del cierre de la Bauhaus por el régimen nazi, y en 1935 realizaron el primero de sus catorce viajes a México, lugar donde Albers descubrió las culturas prehispánicas y la fascinación por su arquitectura. En 1947 comienza una serie de pinturas abstractas a las

que denomina “Variante/Adobe” que evoca la arquitectura doméstica de México. Los títulos de estas obras manifiestan de cierto modo el origen de la abstracción geométrica de Albers que se encuentra ligado más a una geometría de origen americana que netamente europea. Obras como *Mexican*, *Tenayuca*, *To Mitla*, o *Tierra verde*, son también algunos ejemplos. Albers fue un referente para artistas latinoamericanos y estadounidenses que orientaron su obra hacia una abstracción con vínculos profundos en el pasado prehispánico. Cabe destacar que, en otra dirección, también lo fue la obra de Joaquín Torres García.

En Argentina la pintura de Alejandro Puentes evidenció la influencia de los textiles, en especial los mantos plumarios, e incorporó en ella en muchos casos una diversidad de materiales como plumas, cuerdas, madera, etc. Más tarde realizó algunas obras como *Huicha* (1999) y la serie “de los ponchos” (1991) en las que evoca en el plano de la pintura una abstracción geométrica de origen manifiestamente americano. Las primeras obras de César Paternosto estuvieron inspiradas en los motivos de la cerámica Aguada y Santa María, y más tarde también por el tejido y las estructuras líticas. A partir de 1963 comenzó con una abstracción geométrica que llevó hacia fines de los años setenta a una radicalización extrema, pero que refleja aun su sensibilidad por el legado de las culturas de la América antigua.²⁹

La serie de Martorell “Homenaje a Albers”, marca una etapa que se encaminó hacia una economía de recursos y que reunió de forma gradual los elementos compositivos básicos utilizados durante décadas en su pintura. Una geometría simplificada que expresó en las últimas obras una síntesis de sus decisiones plásticas en las que unió tradición e innovación.

La obra pictórica de Martorell recorre el camino de la abstracción geométrica argentina de un modo original; es una geometría que expresa un orden sensible y remite a una impronta americana. La rigurosidad de sus planteos compositivos geométricos y su concepción de la pintura como un modo de comprender el mundo, hacen de ella una obra siempre actualizada que expande de forma permanente el modo de percibirla. Como señalaba la artista “yo quiero abarcar todas las fronteras, todos los límites”.³⁰

Apéndice

Cronología artística

1940-1950

María Vidal de Martorell nació el 18 de enero de 1909 en Salta. Su infancia transcurrió entre la ciudad y la villa serrana de San Lorenzo. A los 5 años comenzó a dibujar con carbonilla mientras estudiaba –durante dos años– en el Colegio de Jesús. Luego pasó al Colegio Nuestra Señora del Huerto, en donde terminó la escuela primaria y tomó clases de dibujo basadas principalmente en el copiado. Los estudios secundarios los cursó en la Escuela Normal. Se casó con Ricardo Martorell en 1929 y tuvo dos hijos: Víctor y Ricardo.

En 1942, a los 33 años, María Martorell, incentivada por su esposo, comenzó a tomar lecciones con el pintor y escenógrafo Ernesto Scotti (Buenos Aires, 1901-1957) quien, recién llegado a la ciudad, había instalado su taller frente a la casa de la familia. Las clases fueron hasta 1946, año en que Scotti se fue de Salta.

Sus primeras obras son figurativas y se extienden entre 1944 y 1953: paisajes de San Lorenzo y sus alrededores, retratos y naturalezas muertas.

Desde mediados de la década del cuarenta viajó asiduamente a Buenos Aires y se relacionó con los artistas de los grupos Arte Concreto-Invencción y Madi. Los sábados concurría a las charlas que dictaba el crítico de arte Jorge Romero Brest. A partir de 1948 comenzó a recibir la revista Ver y Estimar en Salta.

En 1946 expuso en el Salón Nacional y, en 1949, recibió el Primer Premio en el Primer Salón Anual de Pintura de Salta, por el óleo Tres Árboles (1948), actualmente en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de Salta. Lino Enea Spilimbergo actuó como jurado entonces. Ese mismo año recibió el Primer Premio del Salón Amigos del Arte.

En el ambiente artístico de los años cuarenta en Buenos Aires, crecía con fuerza la importancia de la abstracción. Nacía una vanguardia que se nutría, entre otras fuentes, de la difusión del libro Universalismo Constructivo de Joaquín Torres García, publicado en 1944. En el mismo año aparecía el único número de Arturo. Revista de artes abstractas, que inició el arte abstracto y concreto en la Argentina de la mano de los artistas Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Lidy Prati, Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss y el poeta Edgard Bayley.

Los editores de Arturo pronto divergen en sus programas estéticos y, en 1945, Tomás Maldonado, Lidy Prati y Edgar Bayley fundaron la Asociación Arte Concreto-Invencción. El arte concreto pugnaba por la abolición de toda referencia naturalista. "Concretas", eran las



María Martorell en su taller de Buenos Aires, 1970



Exposición *María Martorell, la energía del color*
 Museo de Bellas Artes de Salta, 8 de noviembre de 2013
 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 7 de mayo de 2014
 Museo de Arte Tigre, Buenos Aires, 10 de Mayo de 2014



Academia Nacional de
BELLAS ARTES



atelierScaro



Dk

Dean Funes 531 | PB
0387 4311386 / 4223831
dk@estudiok.com
ventas@estudiok.com
www.estudiok.com

MARTEL
pinturerías

