

# CIENCIA ROMANCE

por Sofía Dourron

En 1956 Jorge Edgardo Lezama (Buenos Aires 1921-2011) inició su *Especie de diario no íntimo o casi*, un cuaderno de hojas lisas que reaparecía entre mudanza y mudanza, en el cual el artista volcaba pensamientos sobre el arte, su práctica como artista y, sobre todo, notas sobre cómo transmitir estas reflexiones a sus alumnos. Formado en los ámbitos más tradicionales de la educación artística argentina de la primera mitad del siglo XX, Lezama hizo su paso por los cursos de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova, por los talleres de Emilio Centurión y Adolfo De Ferrari, y los de Alfredo Bigatti, Alfredo Guido, Lino Enea Spilimbergo y Pablo Curatella Manes. Él mismo dedicó gran parte de su carrera a la docencia en diversas instituciones oficiales, donde ejerció los roles de docente, rector e interventor, cargando con sus fórmulas, entre Buenos Aires y Mar del Plata, Roma y Milán. El sistema que ideó para comunicar sus conocimientos a sus alumnos consiste en establecer fórmulas que delimiten de manera positiva y verificable los elementos necesarios para la producción artística, por ejemplo: Yo - amor - vida - entorno - signo - comunicación - liberación - línea = dibujo / Dibujo - línea - amor - vida - signo - comunicación - liberación - yo = entorno.<sup>1</sup> En esta concepción del arte, el dibujo opera como átomo, expresión mínima e indispensable de las artes plásticas, compuesto por neutrones y protones tales como el signo, la liberación y la vida misma, elementos incommensurables en términos científicos. La ignición o acción fundamental para la creación, sólo es posible, aclaraba Lezama, por medio de la experiencia. Es decir, si uno quiere tener algún tipo de resultado *positivo* en su práctica artística, no tiene más remedio que vivir su vida y dejar que esta invada la obra y viceversa. El lenguaje con el que Lezama plasma sus pensamientos en el papel es una mezcla de pseudociencia y canción romántica, a través del cual la objetividad científica se tensa hasta disolverse ante sus especulaciones existenciales.

<sup>1</sup> Lezama, Jorge, *Diario no íntimo o casi*, manuscrito inédito, 1956-1991.

Si vamos analizando los pocos neutrones y protones que tenemos hasta ahora podemos realizar dos clases de ignición ( $E = MC^2$ ) x (química)

Si tenemos esta especie de proceso científico es fácil comprender que es lo que yo entiendo por dibujo. PROCESO = ENERGIA = VIDA = DIBUJO o lo que es la inversa DIBUJO = VIDA = ENERGIA = PROCESO. Sintetizando obtenemos las antipodas: PROCESO-DIBUJO = DIBUJO-PROCESO. Si vamos a los neutrones y protones obtenemos en el proceso las antipodas YO-DIBUJO = DIBUJO-ENTORNO. Con lo que podemos escribir una fórmula  $YO - DIBUJO = ENTORNO - PROCESO$

Con todos estos esquemas voy a intentar llevar a estos dos alumnos paso por paso hasta llegar a algún resultado positivo. Para ello debo agregar otro elemento para esto tenemos entonces =

YO DIBUJO PROCESO ENTORNO } EXPERIENCIA - exploración - experimentación.

EXPERIENCIA EXPLORACION EXPERIMENTACION } INVESTIGACION?

Comenzare en poner orden a los círculos.

VIDA - EXPERIENCIA AMOR - EXPERIENCIA SIGNO - EXPERIENCIA ENTORNO

YO - EXPERIENCIA COMUNICACION - EXPERIENCIA LIBERACION - EXPERIENCIA LINEA DIBUJO

Desde muy temprano, probablemente influenciado por las prácticas empapadas de modernismo de sus maestros, Lezama se volcó de lleno hacia los lenguajes de la pintura abstracta, un giro alimentado por la época en la cual se formó. Como todo joven moderno, muy pronto Lezama arribó a lo que, de manera un tanto genérica, se llamó abstracción geométrica: una corriente deudora de los artistas concreto de los años cuarenta, aunque para esta época ya alejada de su racionalidad y rigurosidad formal. En los cincuenta algo había comenzado a ablandarse.

Lezama exhibió algunas de sus más tempranas producciones no figurativas en junio de 1953 en la galería Galatea, una serie de monocopias abstractas. En algunas de ellas una maraña de líneas blancas forma suaves enrejados irregulares sobre fondos negros, en otras las líneas se anudan como alambres o forman lagunas de gruesos contornos, de tanto en tanto, la línea se descontrola con violencia. En estos papeles, el dibujo y la línea, los ritmos y los intervalos, se constituyen con fuerza como los protagonistas de un modo de crear una imagen, pero también un modo de pensar. Para Lezama el dibujo es una forma de vida, en 1956 escribió en su *Diario no íntimo*: “[el dibujo] es el resultado de nuestro entorno y a la vez la conformación de nuestro entorno.”<sup>2</sup> Más adelante agrega: “Todas las experiencias de vida tienen que estar contenidas en la imagen”, y confirma que es la energía vital la que moviliza y da entidad a su trabajo. La noción de energía en relación a las artes visuales en los años cincuenta no es novedosa, es una época de transformaciones en las ciencias y la industria, la tecnología avanza y durante la posguerra alcanza a nuevos sectores de la sociedad. Las formulaciones y el lenguaje pseudo-científicos de Lezama tienen un tinte de época, aunque también de herencia concreta. Sin embargo, la predominancia de la energía vital como motor de la práctica artística está en sintonía con lo que en 1960 Aldo Pellegrini describió como un cambio de dirección en la pintura, “de lo intelectual a lo vital”.<sup>3</sup>

Lo vital aparece aquí vinculado a la irrupción de la subjetividad en detrimento de la racionalidad y la objetividad que guiaron a la generación precedente de pintores abstractos. Hay una búsqueda de equilibrio en el ordenamiento visual de la forma y el color pero se trata, como vemos por ejemplo en Lezama, de un orden intuitivo y no matemático. En 1955, muchos de los artistas no figurativos,

<sup>2</sup> Lezama, *Ibid.*

<sup>3</sup> Pellegrini, Aldo. “[Al presentar la 6ª exposición anual de ARTE NUEVO...].” en *Arte Nuevo 6º Salón anual*, Cat. exp., Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1960.



tanto de la nueva generación como de la que los precedió, se agruparon en la Asociación Arte Nuevo, creada en colaboración con Pellegrini y Carmelo Arden Quin. La Asociación y sus salones anuales buscaban difundir la producción de los artistas no figurativos sin restricción alguna, los salones no tenían jurado y estaban abiertos a todo aquel que quisiera participar. En ocasión del primer Salón, Pellegrini escribió en el folleto:

La belleza es un valor energético de naturaleza desconocida. La misión del artista consiste en dominar esa energía y darle un orden. En la medida en que el artista ejerce con más violencia su control contra esa energía la belleza yace en la obra de arte en estado de enorme tensión.

Esa energía de naturaleza desconocida es siempre una energía de orden espiritual. Puede o no estar visible el hombre en la obra de arte, pero ella siempre es el resultado de una fuerza de naturaleza expansiva que tiene su centro en el hombre mismo.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Pellegrini, Aldo. “Prefacio.” en *Arte Nuevo. Escultores y pintores no figurativos, arquitectos y fotógrafos modernos*, Cat. exp., Buenos Aires, Ediciones Arte Nuevo, 1955.

Pellegrini argumenta aquí que la centralidad del hombre y el giro hacia su propia subjetividad y sensibilidad en esta nueva era que está comenzando está sujeta a su capacidad de dominar la energía espiritual cuya naturaleza, sin embargo, desconoce. De acuerdo al crítico, la misión del artista consiste, entonces, en oficiar como ordenador de esta energía espiritual. En el contexto del golpe de Estado autoproclamado *Revolución Libertadora* y de la proscripción del peronismo, de la violencia ejercida sobre la sociedad y sobre las estructuras gubernamentales, cabe preguntarse: ¿cuáles son las energías que el artista ordena? ¿Cuál es el rol de la noción de *orden* en este contexto? La idea de ordenamiento puede, por ejemplo, responder al caos y la violencia que sacude al país a mediados de los años cincuenta, lo que Lezama llama *entorno*. En este sentido, el artista ordena las energías que se mueven caóticamente en la sociedad y busca en sus obras el equilibrio que no encuentra a su alrededor, o bien se trata de un intento de *profesar* un orden desde sus obras hacia el exterior. Las energías de naturaleza desconocida, apoyadas por la vaguedad de su definición, también podrían funcionar como un refugio ante la turbulencia política y la violencia institucional.

No se trata ya de un contexto de extrema resistencia al arte concreto, ni de la militancia política implicada en la producción de los artistas que nutrieron sus filas. Luego del Segundo Plan Quinquenal, la abstracción ya se había convertido en arma para la apertura hacia el ámbito de la cultura internacional y la seducción de capitales extranjeros para el robustecimiento de la industria local. A pesar de las diatribas del Ministro Ivanissevich, hacia finales del segundo peronismo el camino del arte abstracto había sido allanado por el envío a la Bienal de Sao Paulo en 1952 y una seguidilla de exposiciones de índole oficial que abrazaron tanto a abstractos como a figurativos. En los cincuenta, la abstracción geométrica sensibilizada no opera ya como un arma de resistencia, sino de construcción. La pregunta entonces es, ¿qué es lo que construye?

En una entrada de 1956 en su *Diario no íntimo* Lezama escribe:

Hace ya varios meses que abandoné lo geométrico. Ya no lo siento. Se impone en mi otra vez el sentimiento de lo textual. No creo en el informalismo como expresión plástica pero sí creo en la actitud informal ante la sociedad.

[...]

Vuelvo sobre la necesidad de realizarse en la forma. La dimensión del color en la integración de la forma.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Lezama, *Op. cit.*

Desde fines de la década del cincuenta y avanzando en la primera mitad de los sesenta, entre las presidencias de Aramburu y Frondizi, entre fusilamientos y emprendimientos desarrollistas, Lezama profundiza sus investigaciones sobre la percepción: las formas geométricas se deslizan sobre el soporte y los intervalos de sus bandas de colores se aceleran en diversas direcciones haciendo que su pintura se vuelva inestable. Lezama se realiza en la forma y en el color. En algunos de sus trabajos superpone círculos sobre una retícula caprichosa de tonos en grises que de tanto en tanto es interrumpida por bandas de colores que marcan intervalos. Los círculos se mueven sobre el plano ordenándose por tamaño y color, con ocasionales choques tonales, lo que le valió algunas críticas negativas en la prensa. Otros de sus trabajos de esa época provocan un leve vértigo, un efectismo óptico que recuerda a una lipotimia pero también al *Vértigo* de Hitchcock, estrenado en 1958, en el que el vértigo y la acrofobia de Scottie Ferguson y la melancolía y posesión de Madeleine Elster sirven para elaborar también la parálisis psicológica y la fragilidad emocional de una época. En medio del auge del psicoanálisis porteño, el vértigo y la inestabilidad dan cuenta de una sociedad en proceso de transformación.



*Tercera dinámica*, 1959, óleo sobre tela, 200 x 100 cm



Para Lezama, sea cual sea el contenido de una obra, es decir, sea cual sea el entorno que construye y del cual se nutre, el resultado es siempre una imagen expresiva, y por tanto comunicativa. En consonancia, en 1958 Sofía y Julián Althabe escribieron en la presentación del 4to Salón de Arte Nuevo: "El arte no figurativo, por usar un lenguaje plástico esencial, comunica a los hombres entre sí en el único plano donde puede establecerse un diálogo". El problema de la comunicación fue una preocupación central para Lezama, que aparece sobre todo en sus notas para sus clases:

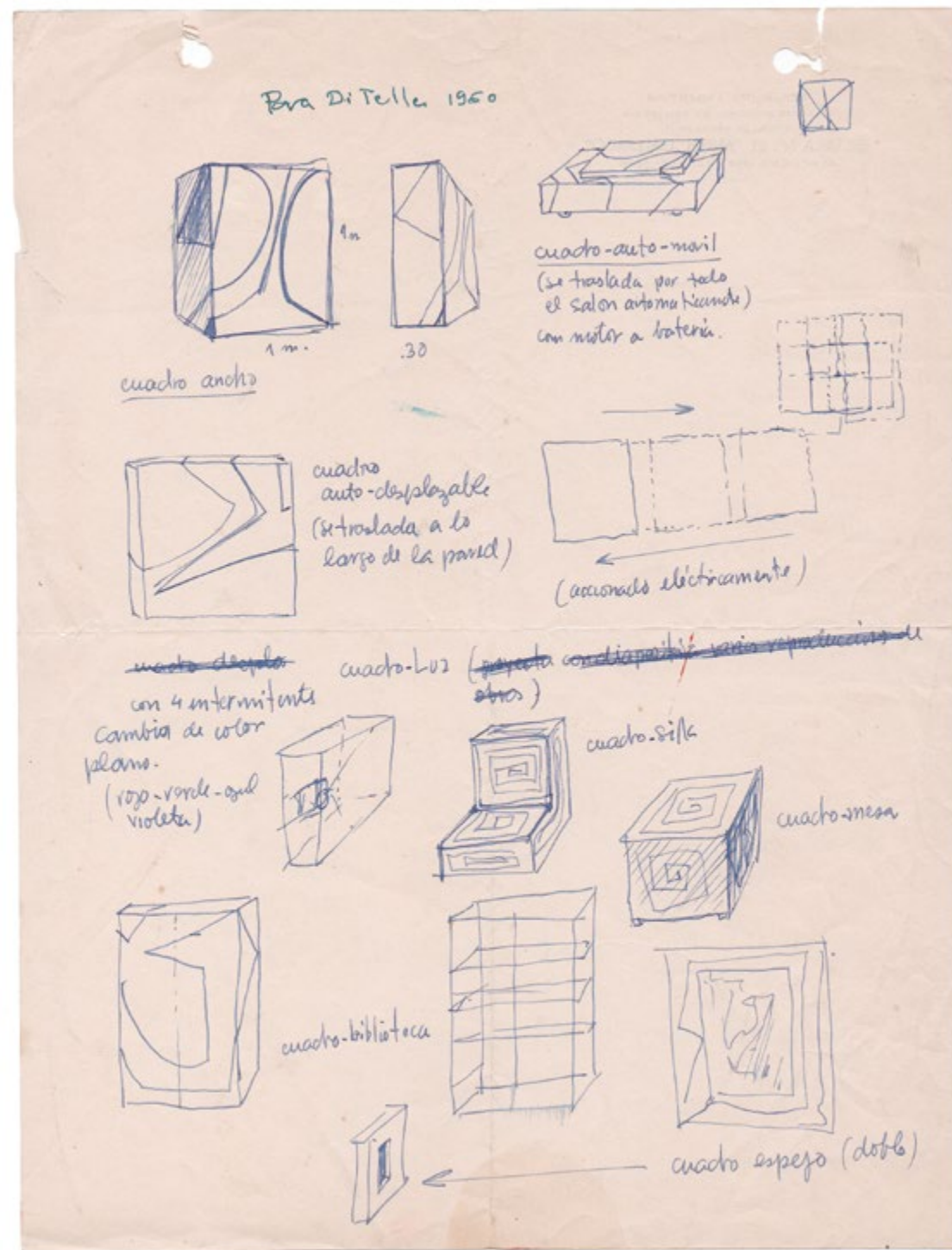
LA IMAGEN COMUNICATIVA: Evidentemente son dos puntos muy difíciles de lograr y muchos quedarán en el camino pero no voy a desesperar por esto dado que yo mismo no sé si lo he logrado aún. Lo que sí me preocupa es poder encontrar los medios prácticos para lograr todo esto que después de todo nadie podrá comprender jamás lo que ha costado "comunicar" un paisaje, un retrato, etc, etc. Figuración o no figuración.<sup>6</sup>

Para Lezama la comunicación o la imagen comunicativa no son problemas exclusivos de la no figuración, son problemas centrales para la práctica artística. Comunicar a las personas entre sí, comunicarlas con los objetos que observan, develar el entorno que las rodea. O bien, en palabras de Pellegrini: "hacer visible, empleando los medios que le son propios, toda esa realidad invisible que nos rodea."<sup>7</sup>

A comienzos de los años sesenta los confines del bastidor y la tela resultan insuficientes para cumplir con estos objetivos comunicacionales, en los bocetos de Lezama comienzan a aparecer objetos que convierten al cuadro en artefacto manipulable. Uno de ellos consigna la siguiente lista de objetos-cuadro:

- Cuadro auto-móvil
- Cuadro ancho
- Cuadro auto-auto-desplazable
- Cuadro luz
- Cuadro silla
- Cuadro mesa
- Cuadro biblioteca
- Cuadro espejo

<sup>6</sup> Lezama, Op. cit.  
<sup>7</sup> Pellegrini, 1960, Op. cit..



Casi al mismo tiempo que explora los límites del cuadro, Lezama, siempre pleno de contradicciones, se reafirma como pintor: “Creo que hay que reconquistar el oficio. En eso están también los informalistas pero ellos crearon un oficio nuevo y yo quiero volver al antiguo oficio de pintor.”<sup>8</sup> Los objetos que boceta en 1960 nunca fueron realizados. Sin embargo, la idea anidó en Lezama dando inicio a una serie de exploraciones objetuales y espaciales que produjo durante las siguientes dos décadas en paralelo a su pintura. Lezama fue siempre, ante todo, un pintor.

En 1960, participó de las exposiciones que celebran el 150º Aniversario de la Revolución de Mayo, *150 años de arte argentino*, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, y *Primera exposición internacional de arte moderno*, con la cual el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires abrió las puertas de su primera sede física en el Teatro General San Martín. En ambos proyectos se cristalizaba el canon de la modernidad argentina y sus expresiones plásticas, la primera trazando un arco en la producción local que desembocaba en la producción contemporánea, la segunda buscando asociaciones formales con los envíos internacionales que conformaban el conjunto expuesto, dando a entender que el arte argentino estaba en pie de igualdad y hablaba el mismo idioma que el arte internacional. Finalmente el arte argentino cumplía con todas las condiciones del canon occidental, y Lezama, junto con sus colegas, integraba el plantel nacional.

En este contexto, y en consonancia con el espíritu internacionalista que se instaló en el mundo del arte porteño por esos años, Lezama comenzó sus peripecias por el mundo, expuso en Milán y Roma, a donde viajó en 1965 con una beca del Fondo Nacional de las Artes. Entabló una relación con la Galleria Scorpio en Roma, donde expuso de manera individual. Mientras tanto, la agenda del arte ya había comenzado a cambiar sus prioridades: los informalistas triunfaron para luego destruirlo todo en la exposición *Arte Destructivo* (1961), y finalmente convertirse en moda, la Otra Figuración se presentó como un lenguaje superador de la no figuración, los nuevos realistas se atrevieron a cruzar las fronteras del objeto y Santantonín creó “cosas”. En Buenos Aires, Lezama formó parte del G.13, junto a Ary Brizzi, Armando Durante, Manuel Espinosa, Juana Heras de Velasco, Eduardo Mac Entryre, María Martorell, César Paternosto, Alejandro Puente, Eduardo Sabelli, Carlos Silva, María Simón y Miguel Ángel Vidal, un grupo que exploraba las potencialidades de luz, la óptica, el movimiento y el

<sup>8</sup> Lezama, *Op. cit.*

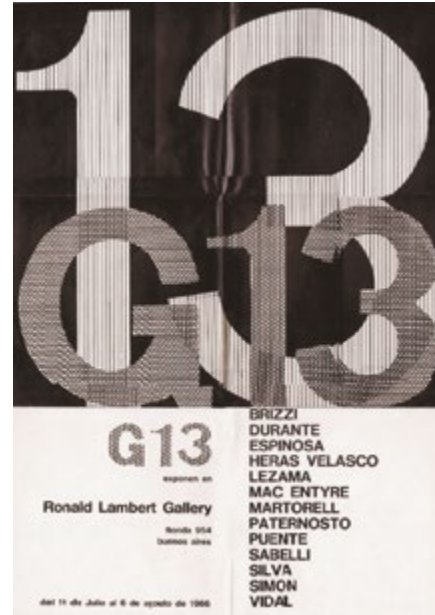


color, en relación a la percepción y el objeto artístico. En 1966, el conjunto exhibió su arte óptico y cinético en la Ronald Lambert Gallery, producciones que un artículo de prensa de la época apoda “los últimos avatares” de la abstracción geométrica. El autor se explaya y describe esta tendencia como: “el arte de los objetivos ópticos que persigue la expresión, por esos caminos, de una nueva poesía, la poesía de los tiempos cuya fisonomía esencial es una consecuencia de la gravitación técnica.”<sup>9</sup> Lezama expuso aquí una serie de sus pinturas vertiginosas y laberínticas.

En 1967, en pleno gobierno de Onganía, la violencia sobre los cuerpos se extrema, y los artistas asumen diferentes formas de radicalización. A Lezama se le imponen finalmente las consecuencias de la *gravitación técnica*, la experimentación con elementos formales innovadores y materiales industriales que transforman la relación de las personas con los objetos de su cotidianidad. En abril, Romero Brest lo convoca para participar de la exposición *Más allá de la geometría*, que tuvo lugar en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, y en mayo participa por segunda vez del Premio Braque, auspiciado por la Embajada de Francia en Argentina, cuya exposición se realizó en el Museo de Arte Moderno. En ambas exposiciones Lezama presenta lo que llamó “construcciones espaciales”,<sup>10</sup> objetos en los cuales explora la pintura desde la especialidad

<sup>9</sup> “Excelente muestra del Grupo 13”, *El Mundo*, domingo 31 de Julio de 1966.

<sup>10</sup> Lezama, *Op. cit.*



y la objetualidad. En el Premio Braque expuso una construcción de cubos blancos que usó como soporte para su pintura geométrica, que de esta manera interactuaba también con el espacio negativo y, por lo tanto, con el cuerpo del espectador. Entre sus bocetos de la época, encontramos variaciones sobre estas mismas estructuras en las cuales Lezama juega con la escala y los materiales de las construcciones, fantaseando, por ejemplo, con enormes prismas de placas de acero inoxidable que se despliegan en espacios imaginarios.

Por su parte, el catálogo de la exposición del Di Tella consigna dos obras: *Forma primaria* (1967) y *Circumparalelismo* (1967). En tanto de la primera no existen registros, la segunda fue fotografiada para el catálogo: se trata de una pintura que se despliega en el espacio en tres dimensiones, una especie de módulo tan ondulante como una gran cortina, cubierto de bandas de colores verticales. Este objeto escapa a las restricciones geometrizaras de las formas rígidas y sus derivados, yendo quizás un poco más allá. Una reseña en el semanario *Criterio* aporta un dato más, una tercera obra en la cual Lezama sondeaba las posibilidades de la utilización de la luz como material y jugaba a alterar la percepción del color

al combinar “un plano de barras de colores paralelos con un vidrio estriado.”<sup>11</sup> La técnica todo lo conquista, aunque de acuerdo al reseñista, no siempre con gran éxito: las luminarias no eran lo suficientemente potentes para lograr el resultado buscado. Al final del texto introductorio de la exposición -una larga homilía sobre los más diversos motes que habían recibido los retoños de la abstracción geométrica en los últimos años, porque “Nadie está conforme en considerar ‘geométricas’ a ciertas formas del arte actual”-, Romero Brest formula la siguiente máxima: “Signo, símbolo o emblema, o forma que no quiere ser nada de eso pero lo es en definitiva, estos artistas del rigor no pueden manifestarse más que en mundos regidos por la geometría.”<sup>12</sup> Asociando geometría y rigor de manera ineludible, Romero Brest elimina de plano la posibilidad de la aparición de una sensibilidad *otra* en la práctica de estos artistas.

Con espíritu similar al de su par argentino, Carlo Giulio Argan describió con suma asepsia la producción de Lezama en la introducción a su exposición individual en la Casa Argentina en Roma, con las siguientes palabras:

Su trabajo es prueba evidente de que, en las corrientes más conscientemente avanzadas del arte argentino, la investigación visual no sólo se basa en las promesas de la psicología de la forma sino también en los datos de los estudios tecnológicos y sociológicos, pero con un propósito claramente pedagógico y didáctico.<sup>13</sup>

Las obras y los escritos de Lezama los contradicen a ambos, al revelar una singular manera de entrelazar las investigaciones sobre la percepción, el color y la materialidad, búsquedas del orden estrictamente objetivo, con su propia energía vital. Su sensibilidad y subjetividad mancharon todo aquello que su ciencia buscaba aclarar. Lezama podía incluso dejar de lado la ciencia y guiarse sólo por sus intuiciones sobre la cotidianidad, sus pinturas a veces sólo reproducen *colores de equipos futbolísticos*, como fue el caso, según su propia confesión a un periodista indiscreto, del conjunto que presentó en su muestra de 1969 en la galería El Taller.<sup>14</sup>

11 “Más allá de la geometría”, *Criterio*, 11 de mayo de 1967.

12 Romero Brest, Jorge, “Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días.” En *Más allá de la geometría*, Cat. exp., Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1967.

13 Argan, Giulio Carlo, “[Nelle correnti d’avanguardia argentina...]” en *Opere recenti di Jorge Edgardo Lezama*, Cat. exp., Roma, Casa Argentina, Embajada de la República Argentina, 1968.

14 “Exposiciones. Jorge Edgardo Lezama”, *Siete Días Ilustrados*, Año 3 n°115 julio de 1966.





El mismo periodista que delató los intereses futbolísticos de Lezama, también brinda un dato hasta ahora desconocido en la cronología del artista. Esa misma reseña hace mención a un evento que habría tenido lugar en junio de 1969: “El mes pasado J.E.L., de la mano del otoñal Jorge Romero Brest, intentó demostrar que el arte había muerto. Para ello Lezama se munió de una veintena de catafalcos auténticos y los expuso a la vista de todo el público, no sin antes prodigarles acrílicos de color en abundancia.”<sup>15</sup> En sus escritos el artista no hace mención a la muerte del arte, pero sí especuló con la caducidad del *arte* como concepto situado en contextos específicos, en 1961 escribió: “la pintura perdura el arte no”. Ante los rumores de la muerte del *cuadro tradicional*, el eterno pintor defiende el oficio, pero también acepta la fragilidad las palabras y las necesidades de los tiempos que corren: acepta la predominancia del objeto, pero lo cubre de pintura. Dice: “Si tenemos en cuenta que el arte es una expresión del espíritu, éste no está excluido de las manifestaciones actuales.”<sup>16</sup>

En consonancia con sus investigaciones sobre el *objeto* como nuevo canon de las artes plásticas, en los setenta Lezama inició una etapa proyectual: los objetos que antes concebía como un soporte más para la pintura cobraron en este período entidad propia. En 1970 surgió en la escena porteña un nuevo certamen que no sólo creó una instancia para la exposición y premiación, sino que puso en juego un nuevo material, se trata del Salón Acrílicopaolini, auspiciado por la empresa homónima. Siguiendo la tendencia de los artistas a explorar otras materialidades y técnicas inspiradas en medios no convencionales para el arte, sino más bien orientados por el desarrollo industrial, el certamen enfatizó la investigación y la experimentación. Entre 1970 y 1973, Lezama participó en las cuatro primeras exposiciones del premio, que se realizaron en las salas del Museo de Arte Moderno. En 1972 recibió el segundo premio.

En uno de los muchos bocetos en los que Lezama ensaya estructuras de acrílico, encontramos una pequeña anotación, casi un mantra: “no se usa regla no se usa regla no se usa regla”. En la investigación de las formas liberadas del color por las cualidades mismas del acrílico, que no ofrecía grandes variaciones, Lezama pareciera también estar buscando librarse de las restricciones de la geometría tal y como las conocía y utilizaba hasta este momento. Hasta aquí, color y forma se

<sup>15</sup> “Exposiciones. Jorge Edgardo Lezama”, *Siete Días Ilustrados*, Año 3 n°115 julio de 1966.

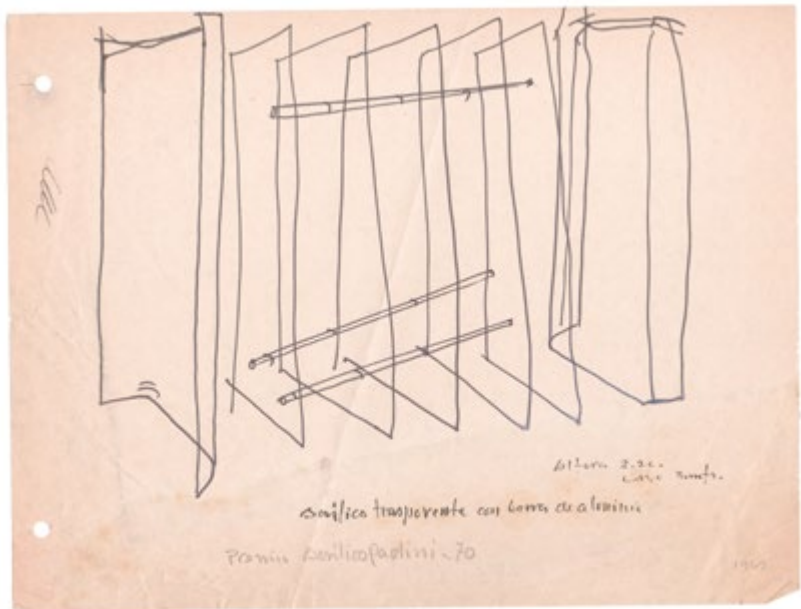
<sup>16</sup> Lezama, Jorge, “[Se dice que el cuadro tradicional se muere...], manuscrito inédito, 1961. Archivo Lezama.

determinaban la una a la otra, ausente el color, la forma tiene libre albedrío para hacer de sí misma lo que quiera. Aunque el resultado de este pequeño mantra no se materializó en todas las piezas que presentó al certamen, Lezama asumió de esta manera una nueva actitud ante su propia práctica. Algunas de las piezas que diseñó están compuestas por planos rectangulares de acrílico transparente que se despliegan en el espacio creando diferentes recorridos y formas, a veces se alinean unas con otras, a veces forman un hexágono. Otras, recortan formas orgánicas que se superponen multiplicándose como figuras fantasmales. Una pequeña maqueta en acrílico rosa muestra cómo las figuras se recortan unas sobre otras, jugando asimismo con la transparencia y profundidad del material. Lezama fotografía su maqueta en el balcón de su taller, con los postes de luz, los ladrillos y una construcción fabril de fondo, la pequeña pieza rosa se siente como en casa.

Entre 1971 y 1972 la presencia del entorno se materializa en las obras y proyectos de Lezama como nunca antes. La imagen se vuelve más claramente comunicativa en un sentido estricto, dentro de un marco conceptual y político específico. Si en los cincuenta y los sesenta Lezama respondía a su entorno a través del orden geométrico, en los setenta se suma a las tendencias políticas que toman al arte por asalto, y responde a la Segunda y Tercera Junta Militar con mensajes explícitos. Entre sus proyectos no realizados de 1971 aparece un objeto figurativo, de gran carga simbólica, algo sin precedentes en la obra de Lezama. Para el Premio Unión Carbide diseña una pisapapeles con la palabra PAZ levemente inclinada, se trata de “un objeto para recibir el siglo XXI”. El gesto simple y casi inocente denota cierta inexperiencia en el uso del lenguaje escrito como materia prima, sin embargo, es evidencia de su tiempo y la transformación que el entorno operó sobre el artista.

Junto con estos bocetos encontramos dos proyectos más, quizás ideados para el Salón Acrílicopaolini. El primero es un hexágono de planchas de acrílico de 180 cm de alto, cada cara del hexágono lleva una inscripción. La lista de posibles leyendas que Lezama imagina es larga, incluye, entre otros: no avanzar, entrada prohibida, prohibido girar a la izquierda, veda de carne, declaración jurada, paro general, aumento de tarifas, estafadores, nuevo ministro de economía, las leyendas continúan. Una reacción sensible a la profundización de la violencia política y económica ejercida por el gobierno de Lanusse. El segundo proyecto se titula *Fuente*, Lezama aclara: “Concepto ‘El país sumergido’”. Se trata de una fuente

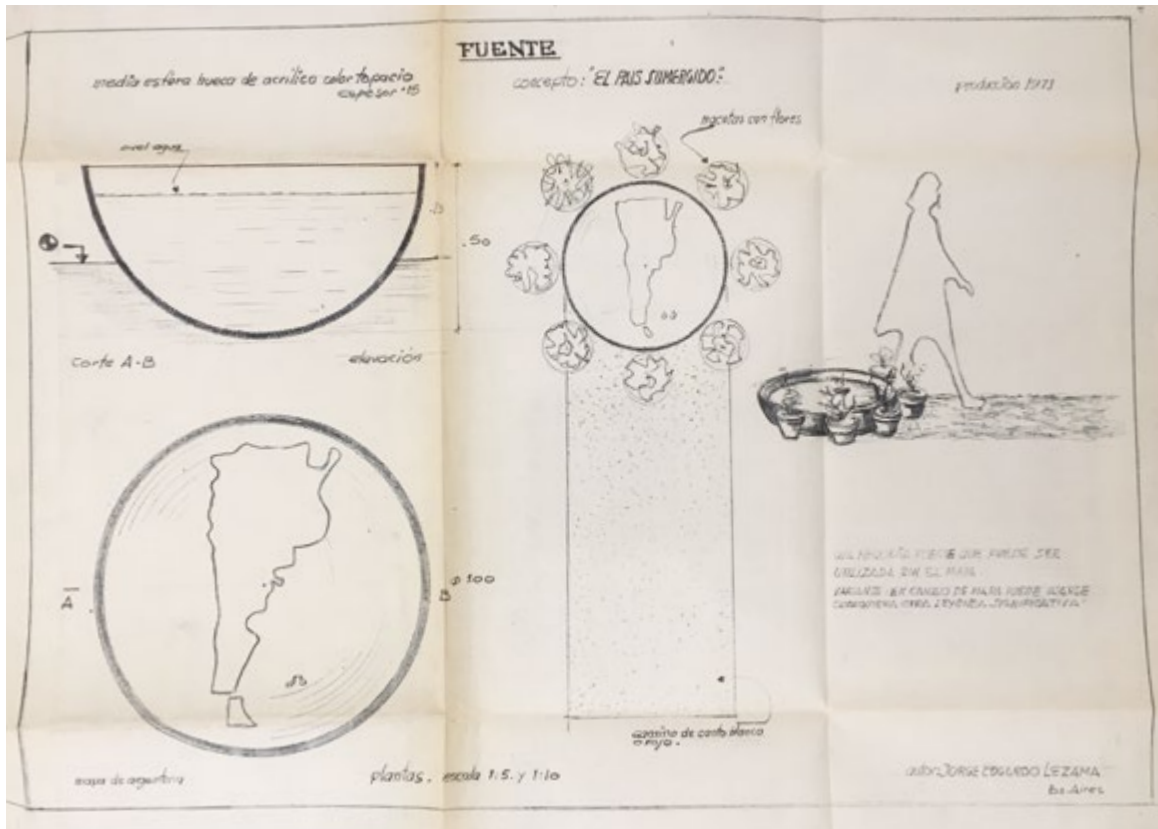




de acrílico con una figura de la Argentina en el fondo, literalmente sumergida. Si bien estos proyectos reflejan cierta actitud urgente y reactiva, y evidencian la permeabilidad a las tendencias del arte conceptual y político que cobra fuerza en Buenos Aires, también demuestran la flexibilidad de un artista que, incluso a los 50 años, se deja atravesar por las circunstancias que le toca atravesar, que experimenta y que también se equivoca.

En 1970 Lezama comienza a bocetar su serie de *Monumentos Insólitos*, una serie de esculturas blancas de gran formato pensadas para ser instaladas en el espacio público. Entre sus bocetos encontramos, por ejemplo, el nunca realizado *Monumento Insólito para Chile*. La única pieza concretada conocida es la que presentó en *Arte e Ideología. CAyC al aire libre* organizada por el CAyC en septiembre de 1972 en la Plaza Roberto Arlt, una de las tres exposiciones que formaban parte de *Arte de Sistemas II* (Buenos Aires, setiembre de 1972). El llamado de Jorge Glusberg y el Grupo de los Trece a un extenso grupo de artistas a instalar sus producciones en la plaza invitaba a ganar la calle y por otro lado, oficiaba como una declaración explícita de rechazo hacia la violencia institucional que habitaba la ciudad. La invitación explicaba: "Aprovechando la metodología del arte como idea, [los artistas] quieren promover un sistema conceptual mediante el cual sea posible acercarse a una explicación de la estructura y funcionamiento real del sistema en que vivimos."<sup>17</sup> A un mes

<sup>17</sup> "Arte e Ideología en CAyC al Aire Libre.", Cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1972.



de la Masacre de Trelew la exposición en la Plaza Roberto Arlt se convirtió en un foro en el espacio público para la denuncia de los mecanismos de persecución de un Estado violento. En menos de 24 hs la muestra fue censurada por la municipalidad en un operativo que incluyó a varios funcionarios liderados por los secretarios de Cultura y Servicios Públicos y hasta un camión de la Brigada de Explosivos.<sup>18</sup> La explicación oficial fue: “No ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definitivamente dado como arte.”<sup>19</sup>

18 “Arte y Política: El Levantamiento de una Muestra Plástica no Tuvo Fundamento Legal.”, *Clarín*, 8 de diciembre de 1972.

19 Centro de Arte y Comunicación, “Comunicado no 2: Clausura de la muestra “CAYC al Aire Libre” en la Plaza Roberto Arlt.”, Buenos Aires, CAYC, 14 de diciembre de 1972.

El monumento insólito de Lezama no escapó a la urgencia que el contexto reclamaba. Su monumento era un gran volumen blanco, en el cual las formas geométricas que en algún momento Lezama intentó olvidar al dejar de usar la regla reaparecen cargadas de una enorme sensibilidad y emociones subjetivas, el objeto pareciera cobrar vida y convertirse en un gigante de cuatro patas. En la parte superior de la estructura descansaba una bala, un símbolo de la realidad encarnado en la herramienta de la violencia. Lejos de la literalidad de los proyectos mencionados más arriba, este monumento se erige no sólo como conmemoración de una masacre y de un oscuro momento histórico de nuestro país, sino también como manifestación de una sensibilidad que no puede separarse de sí misma.

En las décadas siguientes Lezama se dedicó a pintar y a la docencia, tratando de olvidar las reglas aprendidas. Volvió al óleo, porque le parecía más humano, se desprendió de la rigidez y creó personajes y paisajes abstractos. Una de las últimas entradas de su *Especie de diario no íntimo* dice:

Buenos Aires junio 1984

Sigo buscando y buscando. Tuve intenciones de volver a la figuración. Realicé algunos estudios. No pude volver a concretar una imagen expresiva figurativa y volví a la geometría. Claro que una geometría libre no euclidiana y con libertad de bordes.<sup>20</sup>

La búsqueda de una imagen expresiva y comunicativa operó en Lezama como motor de su producción durante más de cinco décadas. En sus pinturas, tintas, collages, objetos, y construcciones, pero también en su forma de ejercer la docencia, Lezama experimentó con distintos lenguajes y herramientas, desde las ciencias duras hasta el más puro existencialismo, a través de los cuales entabló relaciones entre el afuera y su adentro en un ejercicio de intercambio constante y construcción mutua. En este sentido, las variaciones en su lenguaje plástico respondieron no sólo a sus propias necesidades como artista, sino también a las demandas comunicativas de las épocas que le tocó atravesar. Hacia el final de su *Especie de diario...* Lezama se pregunta qué es lo que cambia con el tiempo en la pintura, y enseguida se responde a sí mismo: “los distintos elementos vistos con los ojos del siglo”.<sup>21</sup>

20 Lezama, “Especie de diario...”, *Op. cit.*

21 Lezama, *Op. cit.*