



NICOLAS AMOROSO

LAS HORAS QUE PASAN



NICOLAS AMOROSO

LAS HORAS QUE PASAN



Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
México, D.F.
Abril-junio de 1987.

Portada:

Poeta y lechero, 1983 (Detalle)

A Irma y Emiliano

La lucha del color con el tiempo

Néstor García Canclini

Cuando hablábamos de esta muestra, traté de que Nicolás no eligiera para el título una frase con la palabra tiempo. No dudo de que le preocupa la manera en que las historias pueden entrar en la pintura. Pero me parecía que los itinerarios de los personajes y los objetos estaban subordinados en su obra a una búsqueda desafortadamente pictórica.

Amoroso cuenta historias, pero no es un narrador. Muestra la realidad —está claro que aquí hay un sombrero, ése es un viejo, aquélla una prostituta—, pero su obra no es realista. “Yo deseo reconocer lo real y trasladarlo al medio plástico, pero con aspectos que sutilmente lo modifican” —le dijo a Antonio Marimón en una entrevista de 1982. Desde entonces, y creo que ya un poco antes, su interés se desplaza de lo real a las modificaciones —sutiles, pero no marginales— que la pintura puede lograr para nombrar otra cosa que lo que la realidad está diciendo.

Varios críticos hemos señalado como una clave de su plástica que Nicolás estudió cine y dirigió televisión en la Argentina. El mismo explicitó varias veces esta interpenetración de recursos expresivos, notoriamente en su exposición del año pasado en México, que tituló *La intimidad de los medios*. Pero me parece que en este diálogo la pintura hegemoniza y gana espacio en los años recientes. Después de ver su película sobre Birri (*Compañero Fernando*), donde tantas escenas dejan que prevalezca el placer de componer, jugar con formas y colores —por ejemplo, el efecto

de una rústica silla solitaria—, creo que su veta pictórica es más poderosa. Habrá que ver la película narrativa que promete ahora. En todo caso, la conclusión sobre su obra plástica es que, a diferencia de cuadros de la década pasada (La serie de *La habitación*, entre otros), donde la mirada fílmica condicionaba su representación, hoy su pintura goza de plena autonomía.

Sin embargo, debo decir que la presencia de lo temporal en su trabajo plástico no se deja abarcar por una sola interpretación. Primer argumento: una pintura tan luminosa sólo parece hablar del presente. En sus obras expresionistas de los 70, sobre todo en los dibujos y las tintas enfumados, pastosos, y también en muchas pinturas con claroscuros, había yuxtaposiciones de colores sombríos, hasta lúgubres, que daban mayor densidad a la imagen y por eso sugerían mejor la hondura del tiempo. Ahora muchos cuadros parecen ocuparse de una sola pregunta: ¿qué es todo lo que puede dar este color, uno solo, el naranja en una obra, el rojo o el azul en otras? El color es el gran habitante de los cuadros, colores fortísimos, invasores, que encandilan, como si el artista no quisiera hablar más que de ellos.

Contra argumento: no obstante, las últimas obras recogen historias, incorporan el recorrido de los personajes, más que por sugerencias cromáticas por el modo en que los hombres y mujeres clavan los ojos en algo que no se ve, que parece de otro tiempo o lugar.

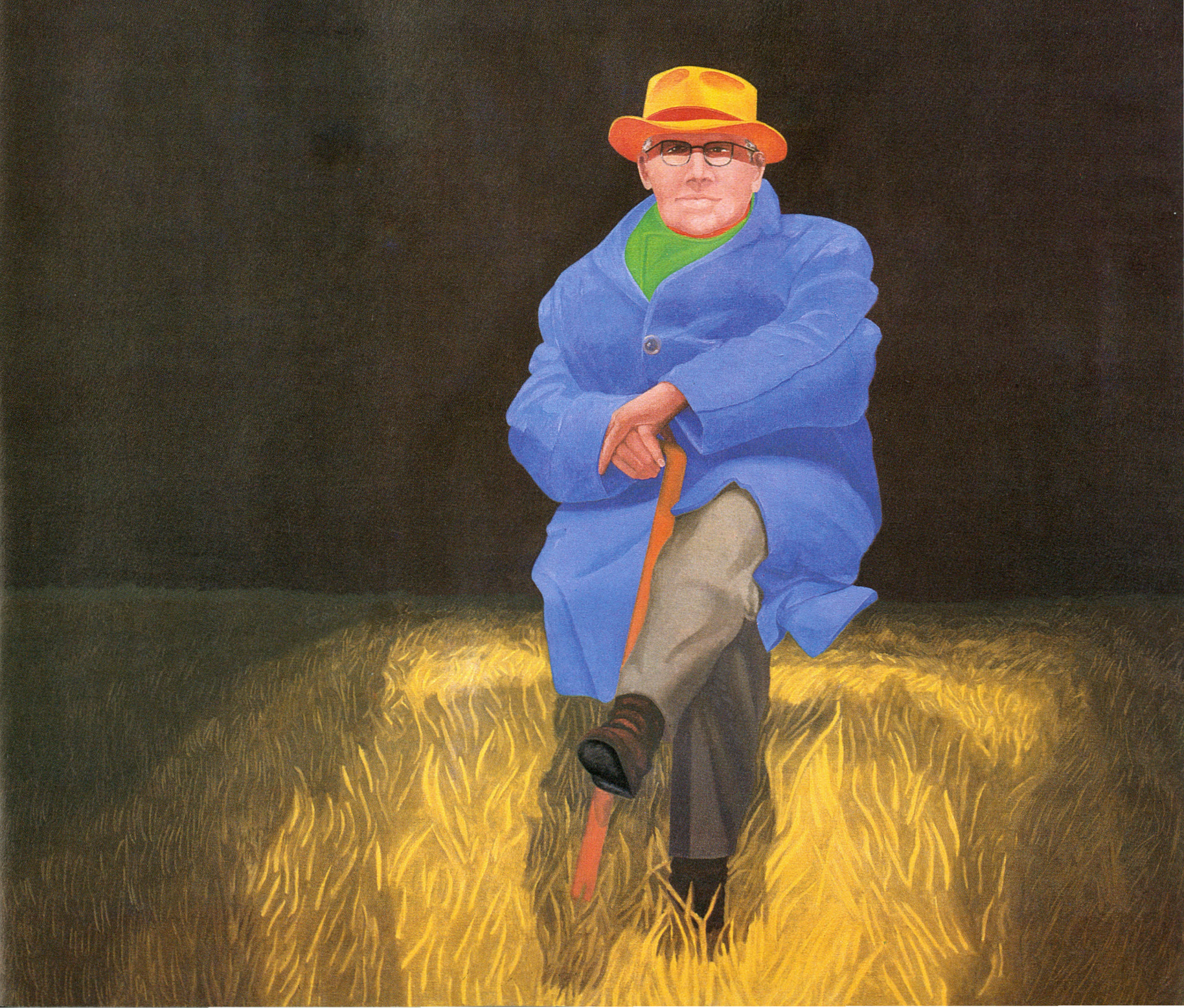
Segundo argumento: la relación experimental entre los colores es tan poderosa que a menudo se combinan fuera de las leyes cromáticas de la pintura clásica o trasgrediendo las reglas de la iluminación y la sombra en la realidad. En *Llama verde* hay un elemento absolutamente confiable: el pasto "bien pintado", creíble. Pero ¿quién se pone un abrigo de ese azul, se sienta apoyado sólo en el bastón y una pierna, sin silla? ¿Y por qué ese cielo marrón oscurísimo? ¿De dónde sale entonces la luz solar que empapa de amarillo el sombrero y el entorno del personaje? O veamos los seis planos que componen *Preguntan por el hombre del guante*: podría ser una galería de arte, donde se recibe un llamado telefónico, en el que preguntan por el cuadro de Rembrandt representado, que la pintura de Amoroso reproduce. Pero la sorprendente articulación de colores —verde contra gris, amarillo, café, varios naranjas— aleja la obra del modelo rembrandtiano. Sugiere un misterio, una desarticulación inquietante entre los planos y las épocas.

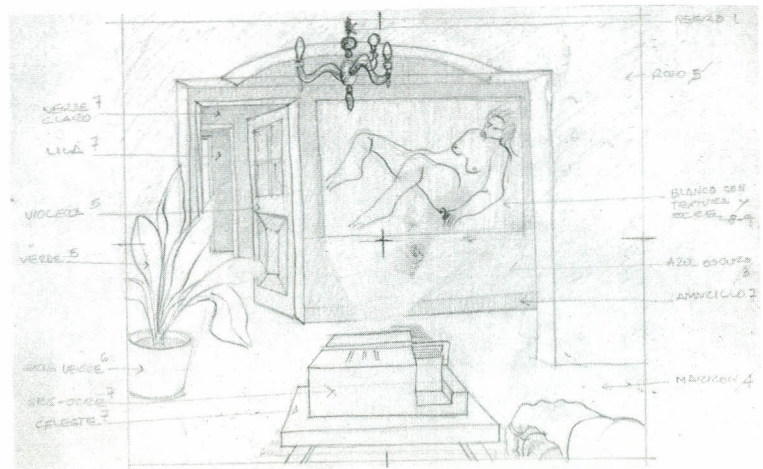
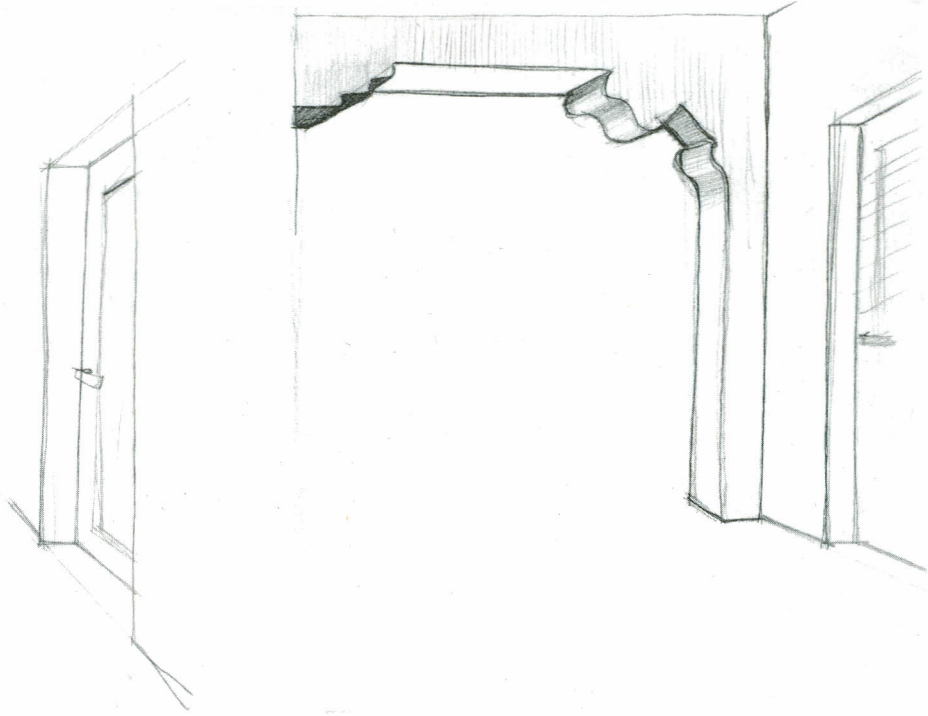
Contra argumento: quizá la pista del misterio nos ayude a ver esto con mayor complejidad. Casi siempre, los colores más netos, planos, uniformes, los que hablan de un presente absoluto, son los de las paredes y los pisos; en cambio, los cuerpos, las vestimentas y algunos objetos presentan una modulación cromática, texturas y sombras que aluden a un uso, una profundidad temporal (*Sonata naranja, Maestro, ¿puedo entrar?*). Es una pintura con dos discursos. Uno

habla de un mundo violentamente lleno por el color, que irrumpe y envuelve la vida de los protagonistas. El otro nos muestra a hombres y mujeres con historias enigmáticas, que viven en contradicción con el entorno y a veces llevan esa contradicción en ellos mismos: *El inmigrante*, retrato minucioso, verosímil, pero cuyos zapatos azules y medias verdes quiebran cualquier linealidad o estereotipo en la lectura.

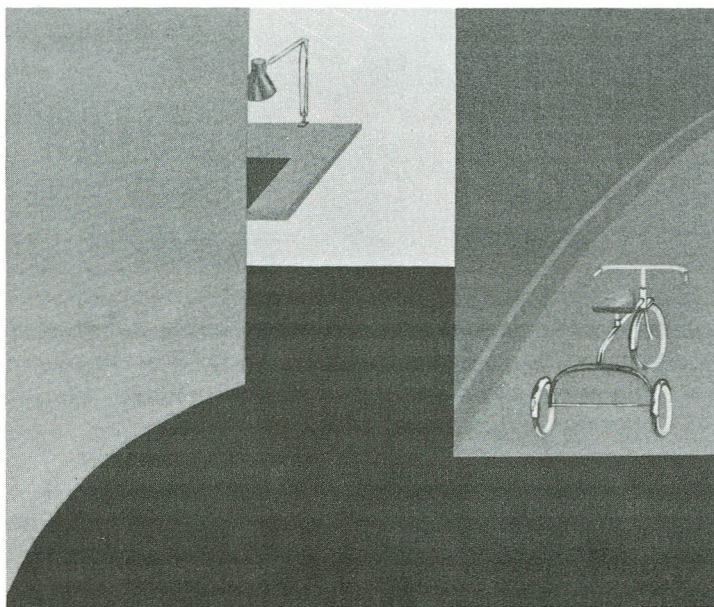
Otro modo de buscar la densidad temporal es a través de las citas. *Un golpe de mar*, el cuadro dentro del cuadro, un mar representado dentro de un bosque difícilmente asociable con el mar, salvo por el piso amarillo que puede evocar la arena. Nos acordamos un instante de las citas insólitas de Magritte, pero la vehemencia del color y la luz indican que aquí hay otra búsqueda. Esa manera de convocar una escena dentro de otra es la de alguien para quien el pasado no fluye fácilmente hacia la actualidad.

Ya vimos en la cita de Rembrandt que tampoco las referencias a la historia del arte resultan confortables. Ni las de obras del propio pintor: la reciente *Sonría, por favor* lucha con un cuadro anterior de Amoroso, *Las horas que pasan*; *El coleccionista* muestra un personaje que reproduce a la mujer proyectada desde una diapositiva, en una habitación que superpone a otras cuatro, revelando la profundidad de la casa donde se efectúa la proyección, el largo trayecto que recorren nuestras propias imágenes para llegar hasta lo que somos hoy.









Pared de la memoria, 1986

Hay otro recurso visual para referirse a este proceso contradictorio. Lo vemos en *Historia de vida*: el movimiento está dado por la confrontación entre paredes cóncavas y convexas. "Al pintar este cuadro —explica el autor— me preguntaba: si rascamos las paredes, ¿qué aparece?" El trabajo, el juego, los signos acumulados por esa pareja en la historia. Pero *distorsionados*, como si el pintor quisiera subrayar el carácter ficticio, construido, de lo que recuerdan; *exasperados* quizá indicando el malestar con uno mismo que implica hacerse cargo del propio pasado.

Pero entonces el tiempo ¿es o no es central? Diría que sí, pero es el tiempo de un pintor contemporáneo, que sabe que no existe una historia segura para narrar, ni una realidad unívoca que se deje atrapar certeramente. El ha dicho que el enriquecimiento y la vivacidad cromática ganadas por su paleta son resultados de vivir en México, donde el color de las calles, la

pintura y las artesanías suelen tener una exaltación inexistente en su país de origen. La explicación me convence, pero creo que falta la mitad. Lo que ganó en color lo perdió, como otros transterrados, en folclore, dicho en el sentido más noble, esa sensación cálida de inmediatez al amar un mundo y pelearse con él: pienso es sus escenas porteñas y en sus parodias a los militares de los 70. Aun cuando vuelve a esas figuras nostálgicas en obras recientes —*Poeta y lechero*—, el tratamiento es el de quien habla de un mundo alejado.

Pero la explicación biográfica siempre es insuficiente (Picasso insistió en los toros hasta el fin de su vida). Para entender el cambio hay que analizar otro tipo de tránsito, el que el artista cumple en su paradigma simbólico: el pasaje a una pintura que, como en otros plásticos y escritores de hoy, se constituye mediante una reflexión crítica, suspicaz, sobre toda representación. Representar no es reproducir la realidad, sino re-construirla y hasta invertirla. Esto lo aprende mejor, a veces, quien no tiene cerca su suelo natal o aprendió a vivirlo de un modo no simbiótico. Pero lo que importa es, como en el caso de Amoroso, la excelencia para decirlo, la generación de recursos propiamente pictóricos para nombrar esta incertidumbre.

La exploración de su pintura coincide, así, con el debilitamiento de los lazos del arte con la historia, según se los entendía en los 60 y 70, y el paso a una reflexión estética sobre el tiempo, concebido como discontinuidad, sin un único sentido, copresencia tumultuosa de todos los estilos y épocas, a la manera del



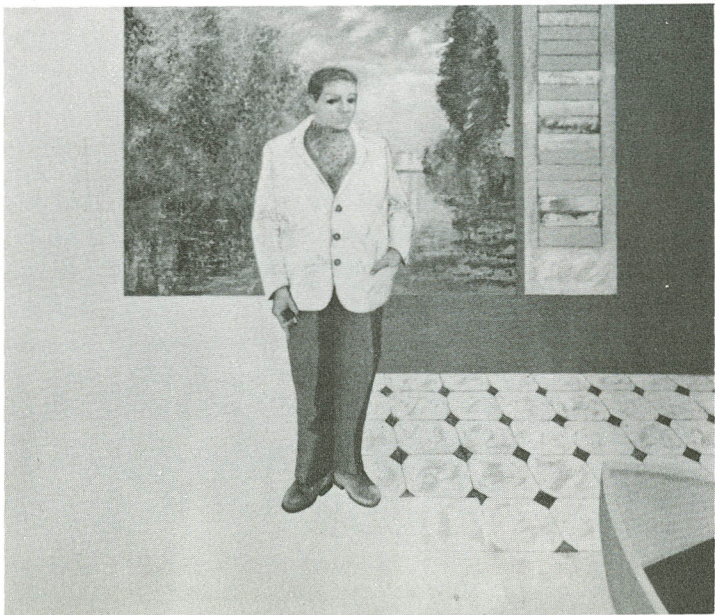
posmodernismo. No es un tiempo que la memoria individual o colectiva guarda con *un* orden, y el pintor sólo debiera desarrollar, celebrarlo mediante el orden de las formas. Es un tiempo fracturado, roto, al que el artista no puede proponer más armonía ni mensaje que el énfasis del color. (Hay aquí una diferencia entre las vanguardias de principios de siglo y los artistas actuales: Malevitch plantea la pregunta por la capacidad representativa de la pintura mediante el despojamiento de *Blanco sobre blanco*; Amoroso titula una de sus obras *Rojo sobre rojo*.)

En esta línea, veo el trabajo pictórico de Nicolás opuesto a la función social más extendida del cine y la TV, que sería, según Lyotard, fortalecer un cierto orden reconocible del mundo, revitalizar el realismo y "preservar a las conciencias de la duda". Este artista converge con el teórico del posmodernismo al pensar que la tarea de la pintura consiste, en medio de estas fáciles certezas, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos lo real.

Por último, hay que decir que si un tema persevera entre lo ganado y lo "perdido" por esta obra es el de la pareja. Podríamos precisar que la lucha del color con el tiempo es una metáfora de la del tiempo del hombre con el de la mujer. Se me hace patente en *Escalera del recuerdo*, donde presenta dos itinerarios: el del hombre que va a descender la escalera y posiblemente a salir por la puerta abierta hacia lo blanco, mientras la mujer está de espaldas a la puerta, sentada, recogida sobre sus recuerdos. Veo en muchas (no en todas) las mujeres del autor esta concentración sobre su pasado. Y en varios de sus hombres (no en los de las acuarelas) la mirada que va hacia lo blanco, lo no pintado. El pintor es el que intenta fundar el futuro con imágenes. Pero ya incapaz de ilusionarse como dios creador, llena el cuadro, lo avasalla de color y de presente, porque el pasado, el de los inmigrantes, está hecho de planos cóncavos y convexos, de contradicciones poco complementables, y el futuro es esa luz poderosa, a la vez esperanzada e incierta, la luminosidad indecisa de la tela.



La pintura es..., 1986







Los otros hermosos colores

Nicolás Amoroso

¿Por qué pinto? La primera respuesta sería: no sé hacer otras cosas. Falso. Sé hacerlas y también me interesan mucho. Realicé hace tiempo ya, esa especie de test que Rilke propone al joven que duda de su vocación de poeta. El resultado fue que obtuve la firme convicción de seguir en el sendero del arte en cual oriento mi vida. Hay una cuestión sin embargo, en la que no estoy de acuerdo. Rilke plantea una disyuntiva: se es poeta o se renuncia a la vida. Creo que estaría dispuesto a negociar. Prefiero dejar la pintura y dedicarme íntegramente al cine. Entonces la contradicción podría plantearse en estos términos: sino puedo ser artista prefiero la muerte. Diría que me gustaría ser artesano o de perdida psicoanalista. Uno se entera de muchas historias que en el futuro, una vez perdonado por la irreverencia, podría llegar a filmar o pintar.

El universo de mi pintura está poblado de historias y la realizó como un acto de comunicación. Escribo este texto con idéntica intención, pensando, siempre en el receptor y tratando de imaginar qué cosas le interesarían de mi obra. ¿Qué preguntas me formularía?

Esperando que ese interlocutor exista, y a partir de experiencias anteriores, he trazado un itinerario que, creo con más esperanza que convicción, le pueda resultar significativo.

He tratado de conocer a fondo las armas de mi oficio y por ello las he estudiado con vehemencia. Pero -como en el caso de las famosas muñequitas

rusas, siempre hay otra adentro-, en la misma medida que avanzo en el conocimiento, el panorama es cada vez más amplio y con ello, inversamente, la vida es cada vez más corta. Admiro a los eruditos y a los memoristas, jamás podré alcanzar la primera categoría, por los desperfectos en la segunda. Siempre bromeo al respecto diciendo que más allá del placer que me puede dar releer un buen libro, podría, en realidad, tener uno solo y leerlo permanentemente. Tal vez Cortázar pensó en lectores con esta característica cuando escribió *Rayuela*. Por lo que me toca, gracias. Esta situación torna, innecesariamente, más ardua mi tarea de aprendizaje y me ha procurado no pocas enemistades, dado que difícilmente reconozco a una persona que me fue presentada en una oportunidad anterior. Para ellos, mis disculpas.

Todo esto, quizá, explique un aspecto de mi obra. Gran parte de mi esfuerzo se centra en homenajear a esa vedette tan apetecible e inalcanzable: la memoria. Quisiera que se sintiese reconocida por mi devoción y aceptase instalarse en mí como la cosa natural que es y que no me abandone cuando en el futuro tenga que contarles historias a mis nietos.

Siento un profundo respeto por el lenguaje, lo mismo cuando pinto que cuando hago cine, y trato de entenderlo y ajustarme a sus leyes específicas, lo que no me impide transgredirlas. De otra manera, la aventura de la creación no sería tal. Es parte de su potencialidad. Es un ir y venir constante, entre lo aprendido y lo incierto, entre la consideración y la irreverencia.

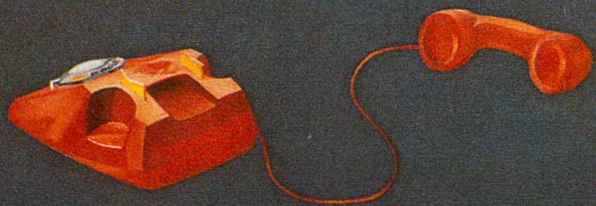
He querido dedicar esta muestra al tiempo, aunque en verdad creo que es una constante en mi producción. Es el mismo que ronda a lo largo de estas notas. Uno siempre escribe el mismo cuento, diría Borges. Se piensa que la pintura congela un instante; quiero romper con esa idea cuando coloco la situación representada en una especie de anticlímax, es decir, un antes o un después de que el acontecimiento más importante ocurra. Los personajes marcan un espacio por recorrer y un tiempo para realizarlo. En otros cuadros, tiempos diversos coexisten en el plano de lo pintado. Cuando necesito congelar una acción determinada cito, acudo, a otro medio para que lo haga, como es el caso de la ola en *Un golpe de mar* situada en un cartel publicitario, en donde aun ahí lo desborda.

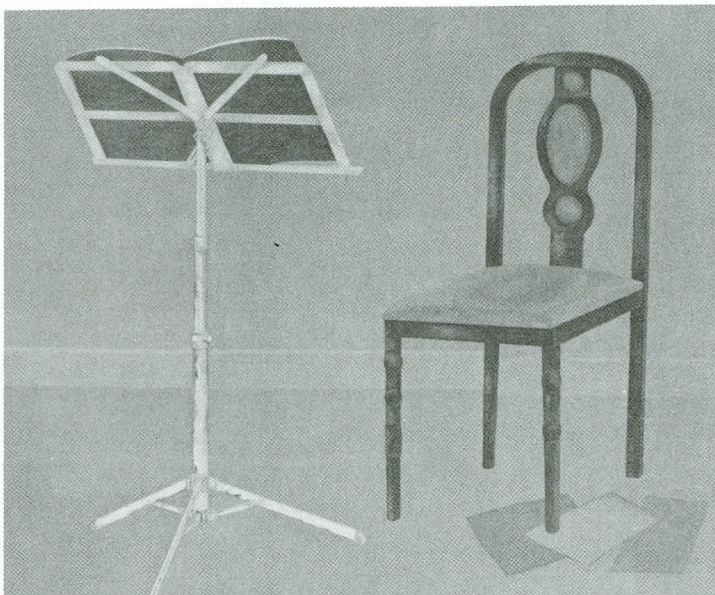
Faulkner decía que el pasado no muere, ni siquiera pasa. Ese bagaje, ese cúmulo de experiencias, acontecimientos, situaciones que es nuestra vida está constantemente presente en nuestro presente; incide en nuestro accionar, atisba o arrolla nuestros sueños. A veces, conseguimos guardarlo bajo siete llaves en un recóndito armario, pero basta un olor, un color, un sonido para que, convertido en vapor, escape de su encierro y venga a condensarse en nuestra frente. Así, los muros se hacen circulares como un eterno retorno de ese pasado que ni siquiera pasa.

Hablar de tiempo es referirnos constantemente al espacio y éste adquiere en mi obra particular significación. Tanto lo que sucede dentro de los límites

de la tela como lo que está fuera de ella. Cuando pintaba *Preguntan por el hombre del guante* más que pensar en lo representado, imaginaba al personaje que había originado la llamada, ¿qué aspecto tendría? ¿cuáles serían sus necesidades e ilusiones? Lo único que sabía de él es que no conocía la galería, nunca había estado allí y, como siempre sucede, debería fantasear sobre su conformación espacial. Me preguntaba hasta qué punto correspondía su imagen con la realidad que desarrollaba en mi trabajo. Intenté responder a su idea, puedo asegurar que hice el máximo esfuerzo. Lamentablemente, nunca sabremos si lo logré o no. Está en el otro extremo de la línea, esperando una contestación para decidir si visita la galería. ¿Y si no viene? Lleva mucho tiempo aguardando una respuesta, podría colgar de un momento a otro. Tal vez lo hizo ya. Tiempo y espacio. Inseparables. ¿Contradictorios?

Lo representado alude a una realidad que está fuera de nuestra visión, pero que percibimos como parte de su discurso. La espacialidad es un universo de múltiples referencias: arriba/abajo —*Nicolás y yo, Escalera del recuerdo, Luz, cámara, acción...!*—, dentro/afuera —*El ocaso de los dioses, La pintura es...*—, en el cuadro/en nuestra realidad, donde el espectador resulta involucrado —*El coleccionista, Maestro, ¿puedo entrar?, Alta mar*—, primer plano/interior —*Preguntan por el hombre del guante, Un fotógrafo en Valpinçon, Pared de la memoria*—. La intención, entonces, es la de desarrollar un trabajo donde el aquí y el ahora, que es cada una de las obras en sí, sea proyectado o

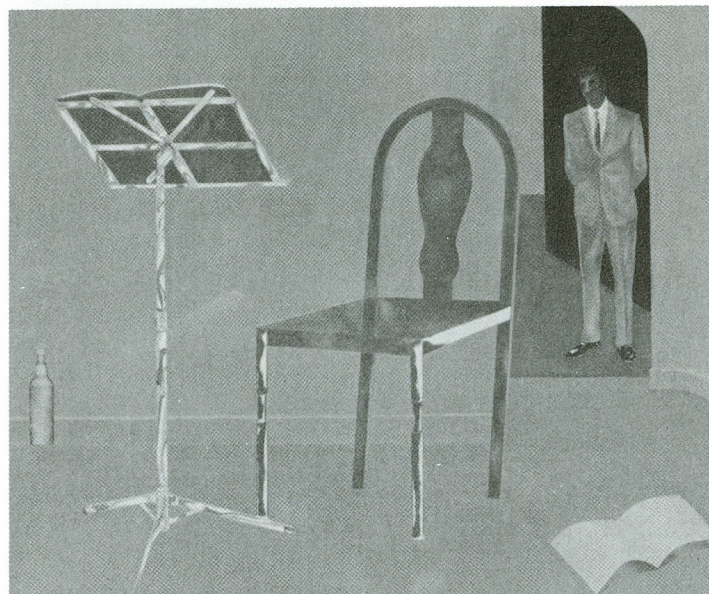




Sonata naranja, 1986

vulnerado por otros acontecimientos que lo contradigan o desarrollen en otros espacios y/o en otros tiempos. En esa dimensión, creo, se invita al espectador a inventar otras historias que complementen o desmientan lo representado.

El espacio es un continente cerrado o abierto, ortogonal o circular donde viven personajes con objetos que los rodean y definen. A veces, aquéllos abandonan la escena dejando solos a éstos. Asumen entonces el papel protagónico de la historia y lo hacen con total dignidad. Seguramente el músico de *Sonata naranja* que abandonó el plano de lo representado para integrarse al nuestro, está muy cerca y nos observa; es muy curioso y quiere saber sobre nuestra reacción frente a esa silla en la que pasa largas jornadas de estudio o ese atril que sostiene tantos esfuerzos. El mundo de los objetos. ¿Qué está haciendo en estos momentos el profesor al que el alumno, de formal traje



Maestro ¿Puedo entrar?, 1986

gris, le pregunta tímidamente *Maestro, ¿puedo entrar??* Si abandonamos por un instante la contemplación de la obra y volteamos a ver, probablemente lo descubriremos en un rincón de su estudio, preparándose un café. ¿Cómo es él? Cada uno de nosotros tendrá que inventarlo y la suma de todas nuestras experiencias apenas alcanzará para darle un perfil, poco menos que definido.

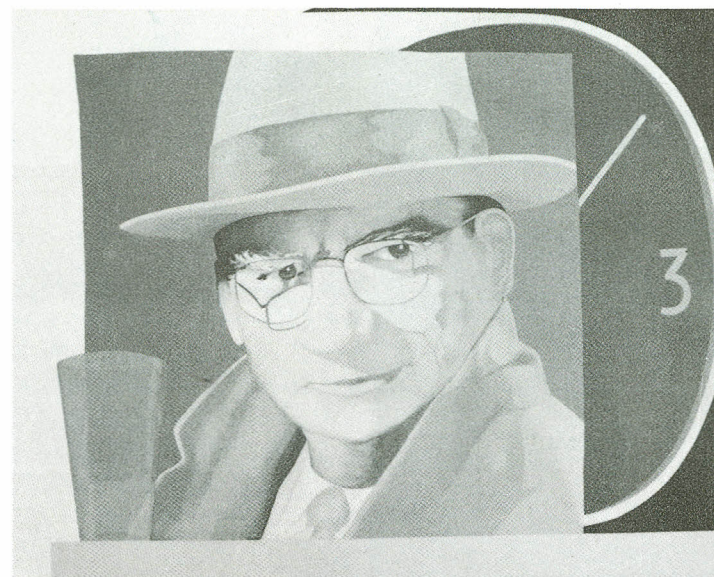
Goya se afanaba por pintar algo que está más allá de la superficie de la realidad, el mundo de nuestros fantasmas y de nuestros sueños. Los cubistas desplegaban los objetos para representarlos no como los veían, sino como los conocían. Superar la realidad, inquirir en ella para que nos descubra sus secretos, su íntima constitución. Mi intento pasa por su transparencia. Así, por ejemplo, podemos ver el interior de la cámara fotográfica e incluso la lente que está del otro lado y que el propio objeto ocultaría ante nuestra mirada en *Sonría, por favor*. Aquí, nuevamente, la presencia del



Sonría, por favor, 1986

tiempo. La cámara es antigua, del siglo pasado; sin embargo, tiene un accesorio de tecnología moderna como es el cable disparador a distancia. La propia actitud del fotógrafo también es contradictoria. Su cuerpo revela la tensión de quien está por tomar una instantánea de algo en movimiento, en tanto su objetivo apunta hacia una pintura.

¿Soy un pintor realista? Mi compromiso con la realidad es total, pero en esa dimensión, como dijera Tapies; realistas somos todos, sin importar qué tipo de



Despiértame antes de irte, 1986

pintura desarrollemos. Nos diferenciaría entonces la actitud frente a la tela, nuestra forma de representarla. En mi caso, lo verosímil-inverosímil, violenta lo real. La botella de *Maestro*, ¿puedo entrar? es un cuerpo sólido en la parte superior que se interrumpe al finalizar la pared y no se apoya en el piso. El tambo de *Poeta y lechero* se desdobra en otro que tampoco concluye. Con similar concepto tenemos las alteraciones de las relaciones internas entre los objetos. En *Despiértame antes de irte* vemos, sobre la mesa de noche, tres elementos: un vaso, una fotografía y un despertador. El vaso está en proporción con el personaje de la imagen fotográfica, en tanto ésta corresponde en su tamaño total al reloj, por lo cual, el primero resulta desproporcionado respecto del tercero y sin embargo los tres pertenecen al mismo plano de la realidad. Parto de lo real y lo represento en sus claves fundamentales, pero modificándolo en un juego de alteraciones y transgresiones, en el cual me divierto bastante buscando la complicidad, la participación del espectador.



Los objetos, con su presencia, nos hablan de la ausencia de sus propietarios, pero también de su inminente retorno. Si tengo la oportunidad de visitar en su casa a una persona que acabo de conocer, podré saber sobre ella mucho más de lo que hubiera podido entrever por sus declaraciones o comportamiento. Ese entorno nos manda sutiles o elocuentes mensajes; ese universo de cosas, formas, colores y la propia articulación del espacio, es una propuesta de comunicación específica. Al pintar, intento compartir esas experiencias. En esa dirección soy evidentemente realista. Ahora bien, los personajes con su presencia pueden también escamotearnos los objetos: *Rojo sobre rojo*, *Llama verde*, *Inmigrante* e *Historia de vida* tienen protagonistas sentados en el vacío.

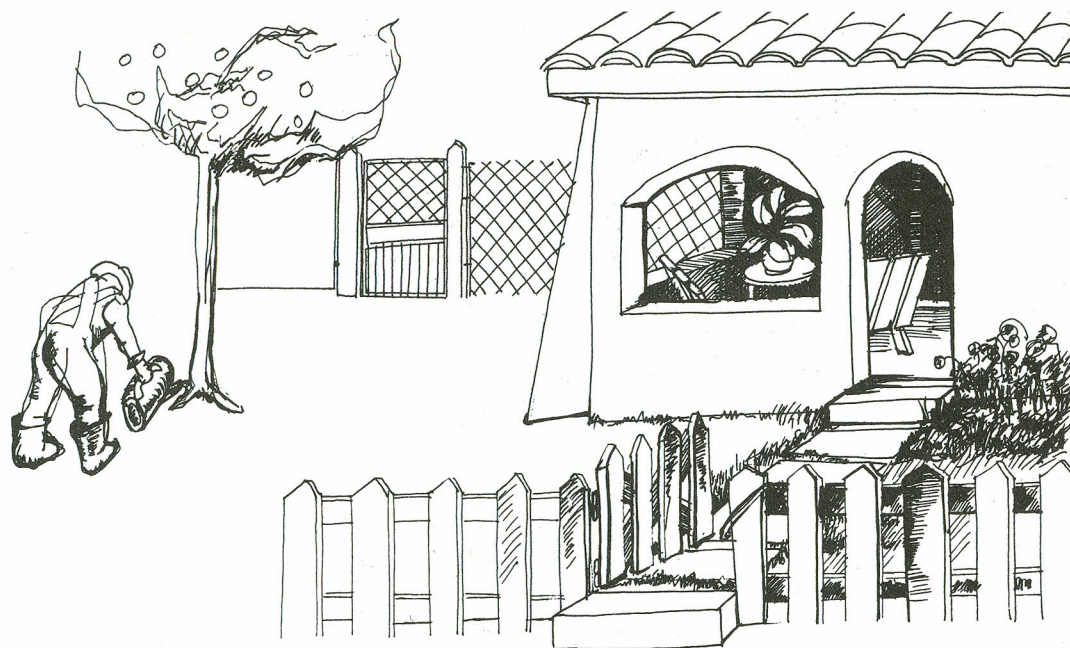
En su libro sobre Duchamp, Octavio Paz nos advierte sobre la extraordinaria importancia que el artista le otorgaba a los títulos de sus creaciones. Comparto plenamente tal actitud. No podemos perder tan significativa posibilidad. Por ello trato de elegir cuidadosamente mis títulos. Si nuestra inquietud es la de establecer un diálogo con el espectador, tenemos allí una herramienta, tanto para orientar su lectura como para disparar su imaginación.

Personajes, objetos, relaciones, espacio, tiempo, parecen, elementos propios de un novelista. Existe un espacio común, lo narrativo, pero mi lenguaje es otro. Quiero contar historias con situaciones abiertas. Hasta ahí la coincidencia, nada más; es un camino diverso. Una vez establecidas las contingencias del

relato me sumerjo en la tela de la misma manera que lo haría un pintor abstracto. Lo que manejo son formas y colores. Las nociones de armonía, composición, textura, hace tiempo aprendidas y ya olvidadas, funcionan en ese contexto que llamamos intuición. Nada debe distraernos de esa actitud. Definida la estructura de lo que queremos decir, importa el modo en que lo hagamos. Ese es el compromiso con la pintura. La pintura-pintura. El resto es silencio.

Unas palabras sobre el dibujo. Lo entiendo como un lenguaje absolutamente diferente al de la pintura; en ocasiones, base de ella, pero no necesariamente. Es una forma expresiva diferenciada, con sus propias leyes específicas. De la misma manera que no me siento un dibujante que colorea su diseño y lo llama pintura, tampoco soy un pintor que a veces le entra a eso de la línea. Mi actitud frente al medio es de una total concentración, tratando de entenderlo en sus mecanismos más sutiles. En él me muevo con la mayor libertad y realizó series de dibujos diversos que podrían inscribirse en distintas tendencias. No me preocupa. Hay una conexión directa entre el centro de la emoción y la mano que evoluciona sobre el papel. Por tanto, el impulso vital obedece a la circunstancia del momento de la realización. Registro en mi experiencia un amplio espectro que va desde lo lúdico a lo expresivo. Son obras de rápida factura, que no admiten titubeos ni retoques. Hay, sin embargo, trabajos que requieren de un aliento más prolongado, cuya ejecución demanda varios días y donde el plan de la obra tiene que ser meditado con detenimiento, y su desarro-





Muros/83

Mallín, 1983 (boceto)

llo, cauteloso y preciso. Alterno largas temporadas en las que pinto con otras en las que dibujo, aunque en los periodos en los que me dedico a la primera trato de no perder mi relación con este medio. Quizá sea un intento de dar respuesta a un axioma renacentista: se pueden pasar periodos sin pintar pero no sin dibujar, hay que hacerlo todos los días.

Camus decía que todo escritor escribe para ser leído; admiremos al que diga lo contrario, pero no le creamos en absoluto. Es al espectador, ese ser desconocido para mí, al que dedico mi trabajo y a quien imagino bajo diversas formas y con el que sueño mantener distintos diálogos. Cuando esto se concreta, el proceso de comunicación es total. En las oportunidades que me ha sucedido, he recibido significativos

aportes que me permitieron reorientar mi quehacer. Es de extraordinaria importancia para el realizador saber hasta qué punto lo que formula en su obra encuentra un eco o una distancia.

Se dice, y con razón, que los críticos representan un sector avanzado del público. Especie de portavoces de la conciencia colectiva. Descubridores de talentos y ordenadores del quehacer, al estudiar e inscribir cada uno de los aportes individuales en la producción de una época. He tenido suerte diversa con ellos, como todos, recibiendo elogios e impugnaciones (muchas veces expresadas con el silencio), también ha sucedido que quienes me elogiaron en una etapa se opusieron en otras: no estaban de acuerdo con el cambio producido. Mis respetos.



Escalera del recuerdo, 1987

Cuando le pregunté a Néstor si tendría interés en redactar un texto sobre mi obra para esta muestra le dije —advertencia innecesaria— que lo hiciera con la mayor libertad. No esperaba un texto apologético, sino la verdad, su verdad. Él habla sobre “lo ganado” y “lo perdido”, le agradezco. Sobre esa base, como tantas otras, puedo intentar seguir construyendo mi futuro. Por todo lo dicho, sólo demando del crítico honestidad y profesionalismo; que tenga en sus afirmaciones la misma convicción con la que intento desarrollar mi labor.

Pinto entonces pensando en el espectador, en el público. Esto no significa “rebajar el mensaje”. Creo en la posibilidad de articular diversos niveles de lectura. Desde la más inmediata, que pasa por la emoción, base de todo arte, hasta las más elevadas, que tienen que ver con la cultura, sin olvidar los simples grados de reconocimiento del objeto representado. Imagino un mundo futuro de espectadores y hacedores, completos y conscientes, sensibles y cultos. Tenemos que luchar por ellos. Pero, mientras ese universo utópico se concreta (la utopía es posible) debemos dar respuesta a nuestros contemporáneos.

Manifiesto mi confianza en el futuro. Ello, tal vez explique mi actitud frente al color. Mi desafortada lucha por la vida se manifiesta en esa búsqueda del color y de la luz. Es una propuesta estética (ensamblar

una obra “realista”, de perfiles definidos, con una exaltación colorística), pero sobre todo conceptual. Es mi doble deuda con México. Me enseñó a apreciar el color intenso de su realidad redescubriendo idéntica actitud de mi Tucumán natal y me dio un espacio de libertad para poder pensar en ella y sentirla. Quedaba atrás, más no omitido, el desasosiego representado en mis obras negras; la saña feroz que aplicaban sobre mi pueblo aquellos portadores de crueldad: los generales de la muerte. Mi paso por este país refrendó los atisbos que, pese a todo, se insinuaban en esos trabajos lúgubres: la luz comenzaba a devorar ciertas sombras.

Para terminar con este esbozo (hay quienes piensan que los pintores no deberíamos hablar, menos aún escribir) quisiera comentar algo que tal vez resuma lo hasta aquí expuesto. Hay un cuadro, se llama *Escalera del recuerdo*. En él he representado a mi madre, como un póstumo homenaje. La incorporé al contexto de la obra en un espacio diferenciado, circular, sin retorno. La escalera rodea ese lugar y se abre hacia la luz de la puerta entreabierta. Un personaje se ha detenido en un rellano y espera; seguramente continuará con su trayecto descendiendo en dirección a la luz que lo invita hacia lo incierto, hacia lo posible. Llevará impresa en su cerebro a esa mujer-imagen, pero no podrá acercarse a ella ni descender hacia la luz. Contradictorio, tal vez no. La luz está en esta tierra que pisamos todos los días.



Exposiciones individuales

- 1976 Galería Austral, Tucumán, Argentina.
Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1977 Galería El Mensaje, Buenos Aires, Argentina.
- 1978 Galería Balmaceda, Buenos Aires, Argentina.
- 1979 Museo de Arte Carrillo Gil, Exposición retrospectiva de dibujo, México, D.F.
- 1980 Galería Juan Martín, México, D.F.
Galería Fonapas, Acapulco, México.
- 1981 Galería Viva México, Caracas, Venezuela.
- 1982 Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1983 Galería Juan Martín, México, D.F.

- 1984 Galería Carso, Cancún, México.
- 1985 Galería 264, Artes y Experiencias, Buenos Aires, Argentina.
- 1986 Galería Juan Martín, México, D.F.

Exposiciones colectivas

- 1962 XIII Salón de Primavera, El Cardón, Tucumán, Argentina.
I Salón AHAP, Tucumán, Argentina.
- 1963 XVI Salón de Otoño, El Cardón, Tucumán, Argentina.
II Salón AHAP, Tucumán, Argentina.
- 1964 Salón cincuenta aniversario del Departamento de Artes, Museo Provincial de Bellas Artes, La Rioja, Argentina.
- 1965 IX Salón de Primavera, Museo Provincial de Bellas Artes, Tucumán, Argentina.
- 1966 Salón Sesquicentenario de la Independencia Argentina, Tucumán, Argentina.
- 1968 V Salón de Artes Plásticas, Dibujo, La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- 1975 XI Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Salas Nacionales, Buenos Aires, Argentina.
XIII Salón de Artes Plásticas, Dibujo, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

XXVII Salón de Artes de La Plata, Pintura, Museo Provincial de Bellas Artes, Argentina.

I Salón para Jóvenes Realizadores, Galería El Mensaje, Buenos Aires, Argentina.

1976 XII Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Buenos Aires, Argentina.

XIV Salón de Artes Plásticas, Dibujo, La Plata, Argentina.

II Salón para Jóvenes Realizadores, Galería El Mensaje, Buenos Aires, Argentina.

1977 I Premio de Dibujo, Cámara Juniors de Buenos Aires, Argentina.

XV Salón de Artes Plásticas, La Plata, Argentina.

I Certamen de Artes Plásticas, Fundación Dupuytren, Buenos Aires, Argentina.

Premio Marcelo de Ridder, Dibujo, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

XXII Concurso Anual para Jóvenes Artistas Plásticos, Sociedad Hebraica, Buenos Aires, Argentina.

XVI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.

Premio Homenaje a Battle Planas, Dibujo, Gordon Gallery, Buenos Aires, Argentina.

VIII Salón Rotativo de Artes Plásticas del NOA, Dibujo, La Rioja, Argentina.

Exposición del XVI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Pamplona, Navarra, España.

Cierre de Temporada con Artistas Argentinos, Galería Balmaceda, Buenos Aires, Argentina.

XV Salón de Artes Plásticas, Dibujo, La Plata, Argentina.

Exposición Colectiva de Artistas Argentinos, Galería El Mensaje, Buenos Aires, Argentina.

1978 XVII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.

XIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Buenos Aires, Argentina.

1979 Exposición-Subasta por Nicaragua, Museo de San Carlos, México, D.F.

1980 II Bienal Iberoamericana de Arte, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.

América con Nicaragua, Foro de Arte Contemporáneo, México, D.F.

1981 I Muestra Pictórica, Fomento Cultural Banamex, Palacio de Iturbide, México, D.F.

Colectiva de Fin de Año, Galería Juan Martín, México, D.F.

- 1982** XXI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.
- América Siglo XX, Foro de Arte Contemporáneo, México, D.F.
- 1983** Paráfrasis, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.
- Dibujantes Latinoamericanos, Galería Arteconsult, Panamá.
- Pintura Latinoamericana Actual, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- Pintura Contemporánea, Museo del Chopo, México, D.F.
- Salón Nacional de Pintura, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- Solidaridad con Nicaragua, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.
- América Hoy, Foro de Arte Contemporáneo, México, D.F.
- 1984** La Serigrafía en el Arte, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- I Bienal Latinoamericana y del Caribe, La Habana, Cuba.
- Homenaje al 25 aniversario "Casa de las Américas", Foro de Arte Contemporáneo, México, D.F.
- Galería 9, Lima, Perú.

- 1985** "De su álbum... inciertas confesiones", Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- "Cincuenta años de Dibujo en México", Galería de Arte Contemporáneo, México, D.F.
- "Visual Dialogues of the Eighties", Institute of Contemporary Art, San José, EUA.
- "Diálogos Visuales de los Ochentas", Galería Metropolitana, México, D.F.
- 1986** Sullivan Bisenius Gallery, Denver, Colorado, EUA.

Premios

- 1975** Mención de Honor, XIII Salón de Artes Plásticas, La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- 1976** Mención Especial, XIV Salón de Artes Plásticas, La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Mención Especial, II Salón de Jóvenes, Galería El Mensaje, Buenos Aires, Argentina.
- 1977** Primer Premio de Dibujo, XV Salón de Artes Plásticas, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

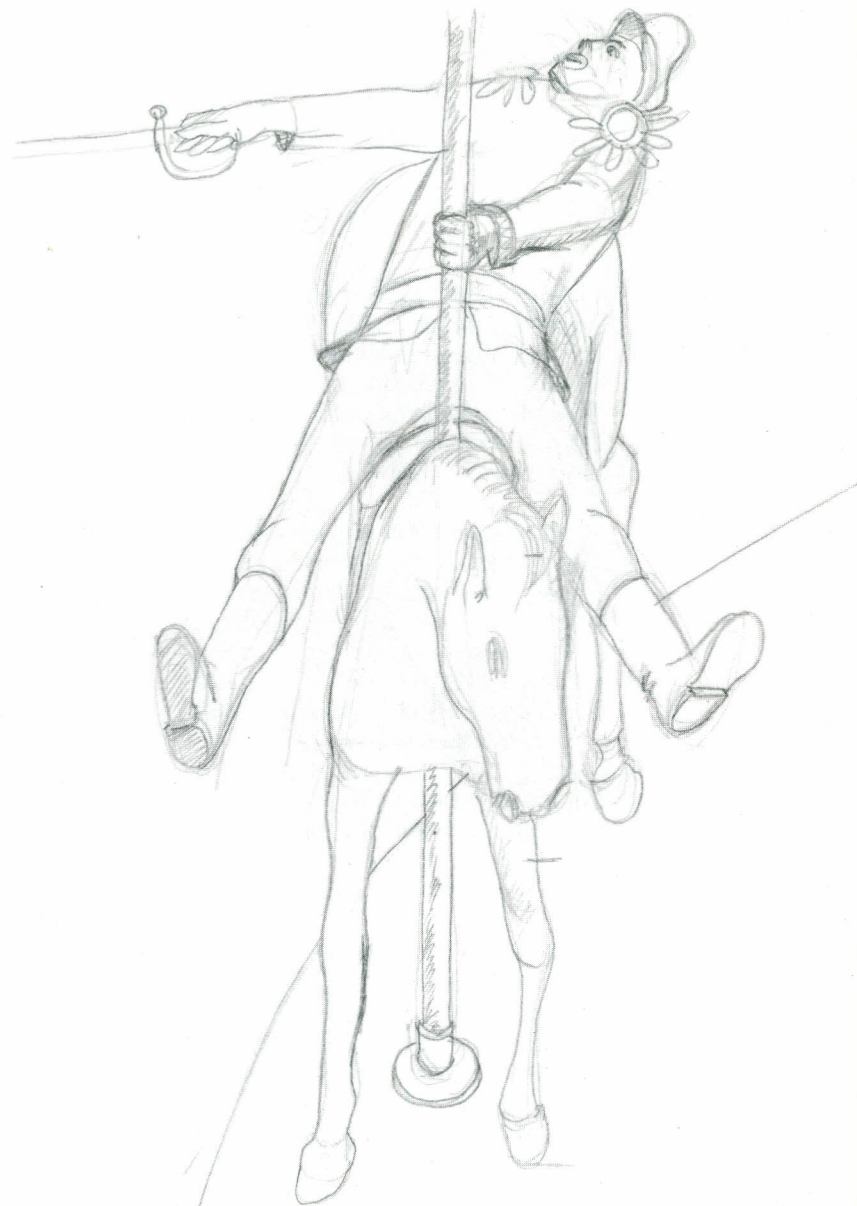
Docencia

Profesor e investigador en la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Hemerografía

(Selección)

- 1977 Hugo Monzón: "El Blanco y el negro expresan lo trágico en Nicolás Amoroso"; *La Opinión*, Buenos Aires. // G.G.: Amoroso en el Mensaje; pluma y pincel, Buenos Aires, Argentina.
- 1978 Silvestre Byron: "La óptica descarnada de Nicolás Amoroso"; *Pájaro de fuego*, Buenos Aires. // Marta Nanny: "Imágenes de resonancias controladas"; *La Cartelera*, Buenos Aires, Argentina.
- 1979 Alaíde Foppa: "Pintura y tango"; *La Onda*, México, D.F. // Raquel Tibol: "Dos Buenas Exposiciones en el Carrillo Gil"; *Proceso*, México, D.F. // Néstor García Canclini: "Los dibujos de Nicolás Amoroso"; *Controversia*, México, D.F. // Lelia Driben: "De la buena escuela tucumana"; *El Universal*, México, D.F.
- 1980 Florencia Baez Castro: "Nicolás Amoroso capta el momento fugaz de un gesto"; *El Día*, México, D.F. // Toby Joysmith: "Gallery Goer: The Carrillo Gil"; *The News*, México, D.F. // Mario Lage: "Plástica actual"; *El Universal*, México, D.F. // José Carlos González: "Nicolás Amoroso en Juan Martín", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1981 Daniel Divinsky: "Drama y humor, Amoroso en la Galería Viva México"; *Caracas a Diario*, Venezuela. // "Dibujos para ver con música de Piazzola"; Caracas, Venezuela. // "La ilusión de descubrir lo cotidiano"; *Caracas a Diario*, Venezuela. // "Una incitación plástica: meterse en la vida ajena"; *Caracas a Diario*, Venezuela.



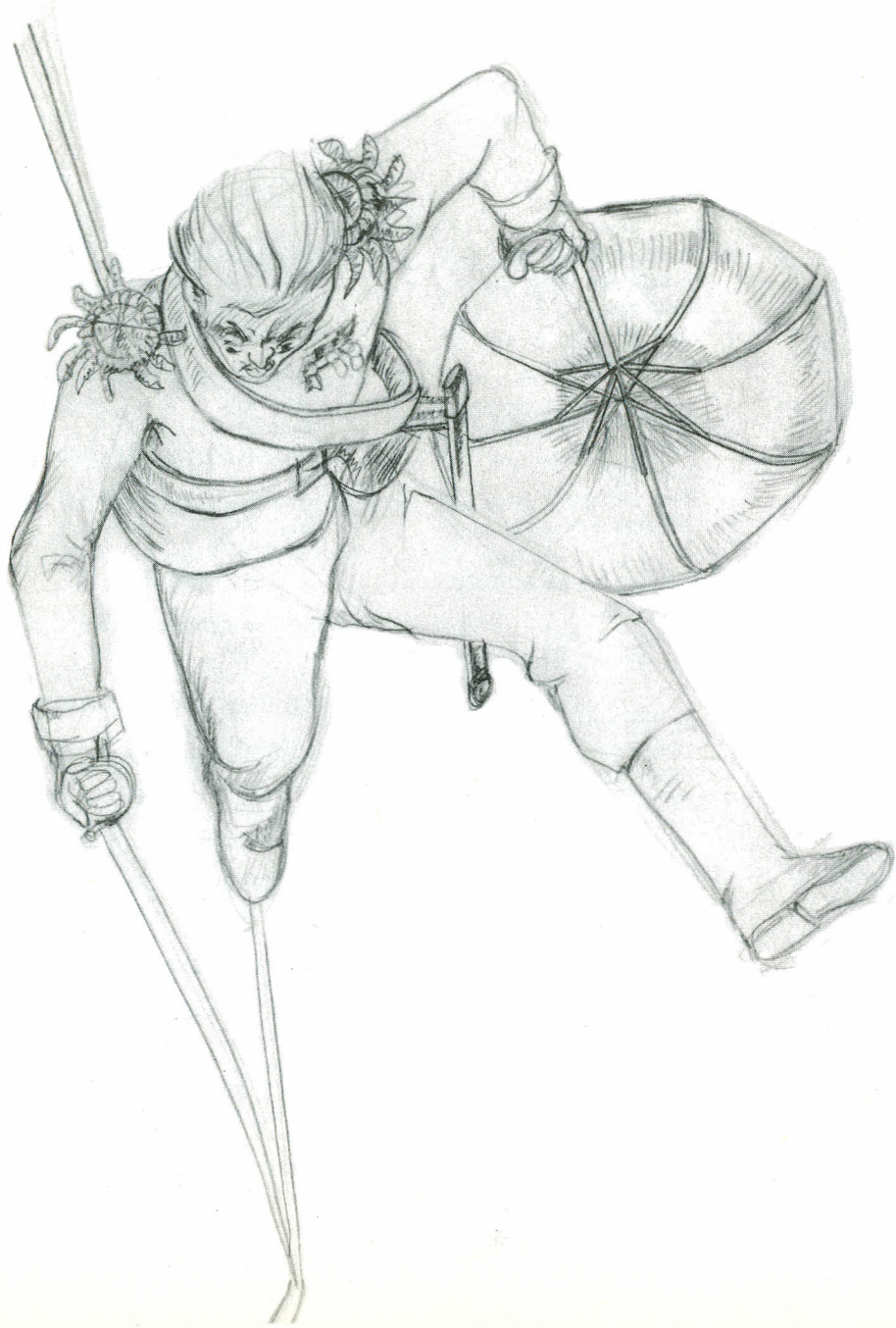
La carga de la brigada ligera, 1985 (boceto)

- 1982 Lelia Driben: "Nicolás Amoroso: Un realista contemporáneo", *Sábado, Uno más uno*, México, D.F. // Graciela Kartofel: "La pintura figurativa de Amoroso", *Excelsior*, México, D.F. // Antonio Marimón: "El pintor Nicolás Amoroso exhibe sus últimas obras en una de las galerías de la ciudad"; *Uno más uno, México, D.F.*
- 1983 Alejandro Acevedo Valenzuela: "El Mariscal de Camposanto"; *Arte*, México, D.F. // Agustín del Rosario: "Del dibujo con pretexto", Panamá. // Antonio Marimón: "En Fernando Birri hay dos personajes y trato de registrarlos a ambos"; *Uno más uno*, México, D.F. // Teresa del Conde: "Dibujos de Nicolás Amoroso, memoria y registro"; *Uno más uno*, México, D.F. // Pilar Harispuru: "Nicolás Amoroso y el compañero Fernando"; *Excelsior*, México, D.F. // Lelia Driben: "Paráfrasis por Cuevas, Rivera y Amoroso"; *Sábado, Uno más uno*, México, D.F. // "Compañero Fernando: un filme mexicano", *La Prensa*, Panamá.
- 1984 Lelia Driben: "El odio bien dibujado"; *Le Monde Diplomatique*, México, D.F. // Jorge Abel Martín: "Notable medimetraje de Nicolás Amoroso"; *Tiempo Argentino*, Buenos Aires. // Tununa Mercado: "Paráfrasis, vino nuevo en odres viejos"; *México en el Arte*. // Jorge Miguel Couselo: "Nicolás Amoroso, un tucumano que nos llega vía México"; *Clarín*, Buenos Aires, Argentina. // Lelia Driben: "Razones para una antología", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. // Jorge Miguel Couselo: "Para recordar a Fernando Birri"; *Clarín*, Buenos Aires, Argentina.

- 1985 Olivier Debroise: "De su álbum... inciertas confesiones"; *La Jornada Semanal*. México, D.F. // Teresa del Conde: "Las jóvenes generaciones de pintores mexicanos"; *México en el Arte*, No. 9.
- 1986 John Maxim: "Paintings and drawings by argentine painter-filmmaker Nicolás Amoroso", *The News*. // José González Quijano: "Nicolás Amoroso y el tiempo detenido", *El Universal Cultural*, México, D.F. // Angélica Abelleira: "Pinto en espera de un acto de comunicación: Amoroso", *La Jornada*, Cultura, México, D.F. // Lelia Driben: "La intimidad de los medios", *Sábado, Uno más uno*, México, D.F. // Patricia Campos Salmerón: "Entablar el diálogo con la obra, una necesidad imperiosa: Nicolas Amoroso", *El Herald*, México, D.F.

Filmes

- 1966 Sociedad anónima
- 1968 El fotógrafo
- 1969 La feria
- 1971 Aquella noche
El fusilador
- 1972 El saqueo
- 1974 Cada mañana
- 1981 Compañero Fernando
- 1982 Tasba Pry
- 1984 Del dolor y del crecimiento



Catálogo

1. **El ocaso de los dioses**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. particular
2. **Rojo sobre rojo**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
3. **Llama verde**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
4. **Inmigrante**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
5. **Alta mar**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
6. **Escalera del recuerdo**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del particular
7. **Pichuco ¡volvél**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
8. **Mediodía**, 1987
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
9. **Maestro, ¿puedo entrar?**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
10. **Historia de vida**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
11. **Sonata naranja**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
12. **Un golpe de mar**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
13. **Pared de la memoria**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
14. **Preguntan por el hombre del guante**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. particular
15. **La pintura es...**, 1986
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
16. **Sonría por favor**, 1986
Oleo/tela
140 X 120 cm
Col. particular
17. **Antiguo alimento de héroes**, 1986
Oleo/tela
70 X 80 cm
Col. del artista
18. **Despiértame antes de irte**, 1986
Oleo/tela
90 X 105 cm
Col. del artista
19. **Poeta y lechero**, 1983
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. Galería Juan Martín
20. **Un fotógrafo en Valpinçon**, 1983
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. particular
21. **El coleccionista**, 1985
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
22. **Nicolás y yo**, 1984
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. del artista
23. **Autorretrato doble**, 1984
Oleo/tela
90 X 195 cm
Col. particular
24. **Amanece**, 1982
Oleo/tela
105 X 90 cm
Col. particular
25. **Hoy estaba mirando**, 1982
Oleo/tela
90 X 105 cm
Col. Familia Dunayevich
26. **Habrà una vez**, 1982
Oleo/tela
105 X 90 cm
Col. del artista
27. **No la esperaba**, 1980
Oleo/tela
120 X 140 cm
Col. Raúl Fernández Violante
28. **Las horas que pasan**, 1980
Oleo/tela
70 X 80 cm
Col. particular
29. **Luz de otoño**, 1979
Oleo/tela
50 X 60 cm
Col. particular
30. **Es sólo un fantasma**, 1979
Oleo/tela
60 X 70 cm
Col. del artista
31. **Para no olvidarte**, 1986
Tinta/papel
72 X 57 cm
Col. del artista

32. **Fijo en la memoria**, 1986
Tinta/papel
72 × 57 cm
Col. del artista
33. **Cuando quiero verte**, 1986
Tinta/papel
72 × 57 cm
Col. del artista
34. **Saltimbanqui**, 1986
Acuarela
76 × 57 cm
Col. del artista
35. **Fin de semana**, 1986
Acuarela
57 × 76 cm
Col. del artista
36. **La carga de la brigada ligera**, 1985
Acuarela
76 × 57 cm
Col. del artista
37. **Ana y su papá**, 1984
Tinta/papel
89 × 59 cm
Col. del artista
38. **Bien juntitos**, 1983
Tinta/papel
59 × 89 cm
Col. del artista
39. **Solo un alma entre los dos**, 1983
Tinta/papel
89 × 59 cm
Col. del artista
40. **Subteniente**, 1983
Tinta/papel
70 × 50 cm
Col. del artista
41. **Teniente**, 1983
Tinta/papel
70 × 50 cm
Col. del artista
42. **General**, 1983
Tinta/papel
67 × 50 cm
Col. del artista
43. **Mallín**, 1983
Tinta/papel
59 × 89 cm
Col. del artista
44. **La francesa**, 1983
Tinta/papel
59 × 89 cm
Col. del artista
45. **La chica del 17**, 1983
Tinta/papel
59 × 89 cm
Col. del artista
46. **Tu voz pequeña y triste**, 1983
Pastel
67 × 51 cm
Col. del artista
47. **Un otoño te traje**, 1983
Pastel
67 × 51 cm
Col. del artista
48. **Ninguna con tu piel ni con tu voz**, 1983
Pastel
67 × 51 cm
Col. del artista
49. **Modelo de Yautepec I**, 1983
Tinta/papel
72 × 57 cm
Col. del artista
50. **Modelo de Yautepec II**, 1983
Tinta/papel
72 × 57 cm
Col. del artista
51. **Modelo de Yautepec III**, 1983
Tinta/papel
72 × 57 cm
Col. del artista
52. **Vacuidad**, 1983
Tinta/papel
70 × 50 cm
Col. del artista
53. **Alumbramiento general**, 1983
Tinta/papel
70 × 50 cm
Col. del artista
54. **Ni olvido**, 1983
Tinta/papel
70 × 50 cm
Col. del artista

Fotografía de obra:

Emiliano Amoroso

Fotografía del artista:

Irma Plaza

Impresiones fotográficas:

Claudio Zorrilla

Diseño del catálogo:

INBA-Debora Dunn

Formación del catálogo:

INBA-Fernando Torres

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director general

Raymundo Figueroa
Subdirector general de Difusión y Administración

Víctor Sandoval
*Subdirector general de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Jaime Labastida
*Subdirector general de Educación e
Investigación Artísticas*

Jorge Bribiesca
Director de Artes Plásticas

María Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Jorge Alberto Manrique
Director del Museo de Arte Moderno



SEP