

manuel
espinosa

Espinosa, Ana
Manuel Espinosa. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : el autor, 2012.
276 p. ; 30x24 cm.

ISBN 978-987-33-2651-6

1. Espinosa, Manuel.Obra Pictórica. I. Título
CDD 759.82

Fecha de catalogación: 07/09/2012

CRÉDITOS

-Idea y proyecto:	Ana Espinosa
-Producción general:	Ayelén Vázquez Agustina Espinosa Bárbara Espinosa
-Diseño gráfico:	NNSS™
-Restauración y conservación:	Martín Althabe
-Asistente de restauración:	Elsa Schiaffino
-Archivo y documentación:	Florencia Ditono Ayelén Vazquez
-Informática:	Iván Fier
-Traducción:	Astrid Bagnall
-Corrección:	Mario Valledor
-Impresión:	Latingráfica
-Créditos fotográficos:	Cesar Caldarella Pablo Lloret Ariel Guatrigh Daniel Kiblinsky Cecilia Espinosa Raul Alcalde

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a todos que de una forma u otra hicieron posible la realización de este libro para Manuel.

Dedicado a M y M.

ÍNDICE

8 Tomás Maldonado
Presentación

14 Nelly Perazzo

La realidad, esa fantasía	15
La realidad, esa utopía	27
La realidad, esa errancia	47
La realidad, esa complejidad	61
Esa inasible realidad	91
A modo de conclusión	107

131 María Cristina Rossi
Manuel Espinosa, la densa pasión
de vivir

161 María Teresa Constantin
Epílogo

171 Antología de Prólogos

201 Anexo documental

Cronología Biográfica	202
Muestras individuales	207
Muestras colectivas	208
Premios	212
Obras en colecciones	212
Entrevistas	213
Bibliografía general	214

219 Obras

233 English Texts

Tomás Maldonado

Presentación

Manuel Espinosa

He conocido a Manuel Espinosa, creo recordar, en 1942, cuando todavía, con no pocas incertidumbres, y algunos comprensibles retornos, yo comenzaba tímidamente a alejarme de la experiencia figurativa. Manuel, diez años mayor, era entonces un acreditado protagonista de la nueva pintura figurativa argentina. Su obra era, en ese período, de inspiración genéricamente ‘surrealista’. O más exactamente: de aquella variante precursora del imaginario surrealista que fue la “pintura metafísica”. Lo que más me sorprendió, en mis primeros contactos con Manuel, fue su benevolencia y curiosidad respecto a mis incipientes y, todavía titubeantes, correrías artísticas. En realidad, su interés era genuino. Y esto, a pesar del hecho de que muchas de mis propuestas asumían, en algunos casos, características en absoluta flagrante discrepancia con su pintura.

En 1944, la publicación de la revista *Arturo* señala, no sólo para mí sino para un vasto número de jóvenes artistas argentinos el inicio de una nueva fase: la adhesión, sin rémoras, a la teoría y a la práctica del arte no figurativo. Tengo un vívido recuerdo de cuando, en 1945, Manuel abandona el tipo de pintura que, hasta ese momento, había cultivado, y decide incorporarse al nuevo movimiento. Y lo hace activamente, como cofundador de la Asociación de Arte Concreto-Invencción (1945) y, un año más tarde, como firmante del memorable “Manifiesto invencionista”. Su ‘conversión’, por así decir, a la experiencia no figurativa fue, si se tiene cuenta su itinerario precedente, un acto de excepcional integridad y coraje. En mi opinión, su aporte al arte de vanguardia argentino ha sido importante, no sólo por el contenido innovador de sus obras, sino también, y no secundariamente, por las cualidades humanas

que han caracterizado su empeño cultural. Después de 1954, fecha en la cual yo dejo definitivamente la Argentina, no he podido seguir (y lo lamento) su evolución artística posterior. He visto algunas reproducciones de sus pinturas más recientes, y en ellas he creído reconocer, a pesar de las opciones estilísticas muy diferentes, la misma calidad artística de las obras de su pasado rigurosamente concretista.

Hace poco, y con gran retardo, he sabido de su fallecimiento. Confieso que, en tal ocasión, me han vuelto espontáneamente a la memoria muchos aspectos de su obra, pero también de su cautivante personalidad. He recordado, por ejemplo, su señorío, su generosidad y su lealtad. He recordado además algunas de nuestras lejanas conversaciones, en las cuales con su proverbial voz baja, ligeramente nasal, Manuel me expresaba su satisfacción por el nuevo camino emprendido. Un camino, me decía, que le había abierto posibilidades creativas antes impensables. Sin embargo, su postura frente al arte concreto, y en particular respecto a nuestras elucubraciones teóricas, no era nunca incondicional. Manuel, en efecto, se mostraba escéptico, y algunas veces, como era su naturaleza, gentilmente irónico respecto a la obsesiva libido utópica presente en muchos de nosotros. Sobre todo en mí que, en aquellos años, postulaba, con incauto optimismo juvenil, una suerte de palingenesia universal por medio del arte no figurativo.

El tiempo le ha dado razón. Basta una ojeada, también superficial, sobre la producción artística de nuestros días – en gran parte, a mi ver, sometida al arbitrio destructivamente voraz del mercado – para comprender que la dimensión visionaria, típica de las principales poéticas

artísticas del Novecientos, ha perdido vigencia. Ella ha sido substituida por el mundo pululante de los micro-eventos, de las lúgubres instalaciones, de las vitrinas con tiburones. Se festeja así el fin de tal dimensión visionaria, el ocaso de todas las utopías artísticas.

El hecho, lo admito, no me alegra, pero es lo que efectivamente ha ocurrido. Dicho esto, debo precisar que Manuel, al menos como yo hoy lo recuerdo, no amaba las posiciones extremas, y puedo imaginarme que habría resultado poco convincente mi actual, resignada renuncia al utopismo, así como ayer, con igual énfasis, condenaba mi desmedida inclinación al utopismo. Agradezco la oportunidad que me ha sido ofrecida de evocar, al menos someramente, la persona y la obra de Manuel Espinosa, un incomparable amigo de juventud y cómplice de tantas esperanzas compartidas.

Milán, 16.01.12

Ese mundo desconocido
lejos de los objetos sensibles.

La forma se desvanece y recompone.

Cálculo y ritmo,
luz, color y equilibrio,
Paz.

La existencia despojada
del tránsito diario
materia y energía
en el espacio.

Arte,
esencia,
todo,

Mmanuel Espinosa

Nelly Perazzo

Ensayo



Jorge Larco, *Retrato de Manuel Espinosa*, óleo sobre tela, 118 x 98 cm

La realidad, esa fantasía

La mayoría de los artistas que firmaron el acta de creación de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI) en noviembre de 1945 habían nacido a comienzos de la década del 20 del siglo pasado.

Manuel Espinosa, un poco mayor, nacido en 1912, tenía ya una actuación previa que había comenzado con una exposición colectiva en 1932,¹ cuyos dieciséis participantes salieron fotografiados en la revista *Caras y Caretas*.² Hasta 1940 no hizo exposiciones individuales y no participó en exposiciones colectivas.

Fue una época difícil para la vida política argentina. El golpe militar del general Uriburu, en 1930, derrocando el gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen, marcó una interrupción del optimismo expansivo que el país había conocido durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear (1922-1928). Los acontecimientos internacionales: la gran depresión económica, el advenimiento del nazismo, la Guerra Civil Española, entre otros, ensombrecían el horizonte.

Si consideramos la situación de las instituciones en Buenos Aires, vemos que la Asociación Amigos del Arte continuaba realizando su variada y superlativa acción cultural, que propició la presencia en esta ciudad de Le Corbusier, Marinetti, Van de Velde, Henríquez Ureña, Federico García Lorca,³ el espacio Signo acrecentó su actividad

plástica bajo la dirección de Leonardo Estarico; la Asociación Wagneriana creó, en ese momento, la sección de arte plástico; la galería Müller, trasladada a la calle Florida, exhibió en 1934 una gran muestra de Picasso; en 1933 vino el artista mexicano David Alfaro Siqueiros,⁴ quien agitó en nuestro medio, particularmente, la problemática del muralismo y el debate en torno de arte y política.

El hecho de que el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) se trasladara a su sede en la avenida del Libertador en 1933 y que las Salas Nacionales ocuparan su lugar actual en 1931 creó también un polo de interés.

Revistas culturales como *Sur*, de Victoria Ocampo, se pusieron en funcionamiento a comienzos de la década; varios artistas españoles se exiliaron en la Argentina;⁵ retornaron los becarios argentinos partidos a Europa en los años 20. Todos estos acontecimientos, entre otros, muestran el espacio rico de posibilidades de manifestación, intercambio y legitimación que se abría a los artistas incipientes.

En torno al debate del muralismo en Buenos Aires se puede ubicar la labor realizada por M.E. en 1941 en el Cine-Arte de la calle Corrientes 1551, junto a López Claro, Pierri y Juan Carlos Castagnino, quien había integrado el equipo que acompañó a Siqueiros en la quinta de Natalio Botana.⁶

¹ XIII Exposición de Signo, Tercer Salón de CEENA, Buenos Aires, Hotel Castelar.

² Era una revista de carácter popular, fundada en 1898 y que duró hasta 1938. Alternaba la información y la actualidad política y social con notas sobre arte y literatura.

³ Manuel Espinosa trabó amistad con Lorca.

⁴ Vino a realizar su *Ejercicio plástico* en la quinta de Natalio Botana.

⁵ Maruja Mallo, Manuel Colmeiro, Manuel Ángeles Ortiz y Luis Seoane.

⁶ Sobre este tema, Cristina Rossi ha publicado "El cine arte como espacio de intercambio", en la revista *Artilugios*, Buenos Aires, diciembre de 2007.



Dedicatoria de Federico García Lorca a Manuel Espinosa en su libro *Primer romancero gitano* (1924-1927), Buenos Aires, Sur, 1933

Dedicatoria de Federico García Lorca a Manuel Espinosa en su libro *Poema del cante jondo*, Madrid, Ed. Ulises, 1931.

Un diario⁷ los presentó así:

...cuatro jóvenes pintores argentinos trabajaron durante 3 meses en la realización de extensas pinturas murales, son [...] pinturas alegóricas sobre temas cinematográficos y artísticos de líneas y composiciones audaces que provocaran más de una polémica pero ya han causado más de un asombro por su profundidad y belleza.

El diario El Mundo⁸ publicó varias fotos de los artistas pintando arriba de los andamios.

Además de toda la agitación en nuestro ambiente, Sironi, en Italia afirmaba:

...por pintura mural no entendemos agrandar sobre amplias superficies los cuadros a los cuales estamos habituados [...] pensamos, al contrario, en nuevos problemas de espacialidad, de forma, de expresión, de contenido lírico, épico o dramático. Se trataría de una renovación de los ritmos, del equilibrio y del espíritu constructor...⁹

Los artistas locales trataban en su obra de tener en cuenta

⁷ Sin datos

⁸ 3/12/1941

⁹ Mario Sironi, *Pintura mural*, 1932, citado en el catálogo de la exposición Les Réalismes 1919-1939, Centre Georges Pompidou, París, 1980-1981. Su manifiesto de la pintura mural fue publicado en 1933, cuando el artista comenzaba su gran etapa muralista. Estuvo presente en Buenos Aires a través de la *Mostra del Novecento italiano* organizada por Margarita Sarfatti en 1930.

estas exigencias, aun cuando no siempre lo lograran. En lo que a los murales de Cine-Arte se refiere, el conjunto carecía de unidad, porque les dieron libertad temática y sólo Castagnino y M.E. utilizaron una temática cinematográfica.

El espacio asignado a M.E. fueron dos paneles verticales. En uno de ellos pintó el *Martirio de Juana de Arco*, basado en *La pasión de Juana de Arco*, film dirigido por Carl Dreyer en 1928, y en el otro, *La barquera María*, basado, a su vez, en el film homónimo de Frank Wysbar, de 1936.

Cabe preguntarse por qué M.E. eligió estas películas, consideradas de “culto”.¹⁰ En ambas, las protagonistas son mujeres vinculadas a la muerte –*La barquera María* es un nombre más banal, tendría que llamarse *María y la muerte*–, no sólo están vinculadas a ella, sino que lo hacen a través del sacrificio personal.

Los espacios que utiliza nuestro artista son mezclados y tumultuosos, pero el protagonismo pertenece a las dos figuras que están enmarcadas como un cuadro dentro del cuadro, al cual, sin embargo, exceden. Los otros personajes, los acosadores, los violentos, están alrededor. M.E., utiliza las palabras para indicarnos el film aludido.

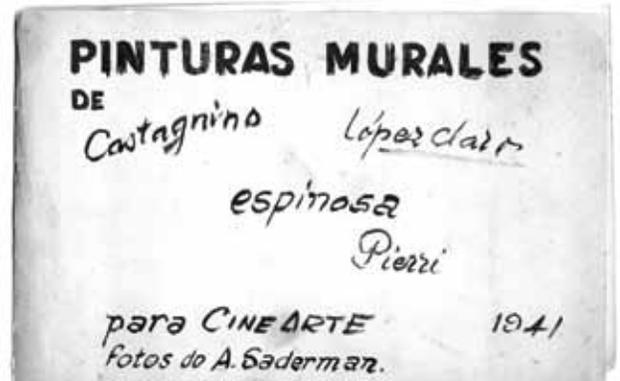
La utilización del primer plano, como lo señala muy bien Deleuze¹¹, es para despertar fuerte empatía hacia las protagonistas y sirve también para concentrar la atención en sus sentimientos, que se abren así a la dimensión del

¹⁰ Agradezco la ayuda prestada por el profesor Alejandro Schianchi.

¹¹ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudio sobre cine I*, Buenos Aires, Paidós, 2005.



Álbum fotográfico de Anatole Saderman para el Cine Arte. Registro de las pinturas murales de Castagnino, López Claro, Pierri y Espinosa, 1941.



EN LA FUTURA sala de Cine-Arte se están ejecutando pinturas murales, trabajos confiados a los artistas plásticos Juan Castagnino, César López Claro, Manuel O. Espinosa y Orlando Pierri.

EL MUNDO — MIÉRCOLES, DICIEMBRE 3 DE 1941



MANUEL O. ESPINOSA

tiempo y del espíritu a través de sus decisiones.¹² Sobre estos espacios múltiples podemos traer a colación a Epstein cuando habla de la posibilidad del pintor de sustituir la perspectiva del afuera por la perspectiva del adentro, “una perspectiva múltiple [...] sinuosa”.¹³ Subrayemos, como veremos más adelante, la presencia de otros íconos de M.E. de esa época: las manos, las cabezas cortadas, los caballos. Podríamos preguntarnos, además, si a través de este espacio alucinante (rarificado, lo llamaría Deleuze) M.E. quiso aproximarse a la dinámica que conlleva la imagen cinematográfica.

Un año antes de realizar el mural, en 1940, ya nuestro artista había presentado su primera muestra individual en el Teatro del Pueblo, en la cual expuso óleos y dos pasteles.¹⁴ El prólogo de Romualdo Brughetti es muy agudo. Conocedor desde 1938 de la obra de M.E., habla de su temática de *maniqués, figura, cabezas, llaves, instrumentos musicales, aparatos mecánicos, pájaros como surgiendo de un fondo nebuloso* y enfatiza su *forma lírica* presente ya en cuadros que datan de 1934. Este lirismo –que Brughetti detecta premonitoriamente– habría de constituir uno de los aspectos más interesantes de gran parte de la producción posterior de M.E.

¹² Por esa razón Deleuze ubica a Dreyer dentro del concepto imagen-afección. El plano de conjunto sería para él sobre todo una imagen-percepción; el plano medio, una imagen-acción, y el primer plano, una imagen-afección.

¹³ Jean Epstein (*Écrits sur le cinéma I*, Paris, Seghers), citado por Deleuze, *op. cit.*

¹⁴ Los pasteles forman parte de la Colección Espinosa.



Señala también que está en un camino de “búsqueda”, todavía no de “hallazgo”. Es oportuno subrayar que comienza el prólogo diciendo: “Por la geometría y la abstracción se llega a las formas concretas, se llega a la expresión plástica”. Aclara su afirmación cuando dice que lo que más le interesó cuando conoció la obra de este artista fue “su inteligente sentido de la composición y de la construcción”.

Hay un óleo no fechado, *Retrato de joven* (pág.22), que podría servir de ejemplo de esta idea por el énfasis en la composición o en los volúmenes.

En ese momento la obra de M.E., como la de la mayoría de los argentinos, era figurativa. En Europa, también, artistas como Matisse, Picasso, Bonnard, Juan Gris, Beckmann, entre otros, nunca dejaron de ser figurativos. Los dadaístas y los surrealistas utilizaron la imagen figurativa montada, combinada o asociada a diversos materiales. Sin duda, si el comienzo del siglo XX había estado dominado por la abstracción, adquirieron un interés particular durante las décadas del 20 y del 30 los nuevos realismos. La difusión de la pintura metafísica, del Novecento y Valori Plastici, en Italia; del realismo mágico y Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), en Alemania; del Precisionismo y Regionalismo, en Estados Unidos, y los aportes deslumbrantes de Bélgica y Holanda, entre otros.¹⁵

Este “retorno al orden”, como también se lo ha llamado, trataba de recuperar la tradición plástica o humanística, regir la composición por el orden y la armonía, inmovilizar el tiempo, ejercer un oficio riguroso y lograr una monumentalidad contemporánea. Esto se hace evidente en

¹⁵ Catálogo de la exposición *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980-1981.



Ilustración del catálogo Manuel O. Espinosa, Buenos Aires, Teatro del Pueblo, 1940.

El maniquí, óleo, 100 x 70 cm, ilustración n° 101 del catálogo del XXX Salón Nacional, 1940. Cortesía Fundación Espigas.

Elena, la modista, óleo 100 x 70 cm, ilustración n° 78 del catálogo del XXXIII Salón Nacional, 1943. Cortesía Fundación Espigas.

la obra de algunos argentinos que estuvieron en Europa, como en los retratos de Berni y en sus vastas composiciones (*Chacareros*, *Manifestación*), los paisajes industriales de Guttero y los retratos y terrazas de Spilimbergo.

Los elementos insólitos inspirados en el surrealismo de Forner, así como la obra de Planas Casas, Batlle Planas, los primeros cuadros de Berni;¹⁶ las estructuradas figuras de Borla y las rigurosas arquitecturas de Palamara y Payer en Córdoba,¹⁷ y el clima propio de la pintura metafísica de De Chirico que aparecía por doquier en la pintura local confirman lo escrito por Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropofágica* (1928) acerca de que la meta de los pintores latinoamericanos fue ingerir o transformar (canibalizar) lo que se consideraba de interés en las culturas extranjeras para valerse de esos puntos de estímulo en la creación de formas nuevas relacionadas con su propia experiencia.

En lo que a la obra de M.E. se refiere, basta ver las imágenes de sus figuras fantasmales, con túnicas, con rostros impávidos, para detectar hasta qué punto elegía el camino de corrientes pictóricas que se diferenciaban muy netamente de aquellas que, en nuestro ambiente, se orientaban hacia un campo artístico-político.

Es interesante detenernos en otros indicios. En la exposición de 1940, hay títulos muy sugerentes –como *Composición con horóscopo*, *Mano con reloj*, *Muñeco pintor*– que se relacionan con *Muñeco con horóscopo*, *Maniquí con*

horóscopo y *En lo del prestidigitador*, que habría de presentar en 1943 en una muestra con Castagnino, Russo y López Claro.

De esa época se conserva la obra *Las líneas de la mano* (1943) (ver pág. 21), donde hace jugar el tema de la preocupación esotérica y también los volúmenes, en viva oposición a un espacio establecido de acuerdo con parámetros muy rigurosos. Existen también unas fotografías sin datos (ver pág. 24) que deben corresponder, sin duda, a unas de las piezas exhibidas en ese momento.

Otras obras de esas exposiciones no se conservan, pero sin duda están vinculadas a las ilustraciones que hizo de poemas de Enrique Carrillo Bárcena, editadas como *Canciones en sombra* (1940) y *Cristal del aire* (1943).¹⁸

Para la primera realizó dos viñetas, una en tinta negra y otra en tinta color, donde la temática (la mano, el horóscopo, el yin y el yang, la columna griega rota, la mampara) parece aludir al enigma de la existencia y a la fugacidad del tiempo. Subrayemos la presencia de la geometría como espacio de posibles certezas.

Para el segundo libro hizo cuatro ilustraciones con trazos igualmente sutiles de tinta negra, pero, en este caso, coloreada a mano por el autor. En *Sueño en el río* aparece un caballo de crines ondulantes y un personaje dechiriquiano, que ocupan un espacio de acción bien diferente a las atmósferas metafísicas que inmovilizan el tiempo.

¹⁶ Expuestas en Amigos del Arte, 1932.

¹⁷ Véase Nelly Perazzo, *Herencia italiana en el arte de Córdoba*, Córdoba, Galería Jaime Conci, 1991.

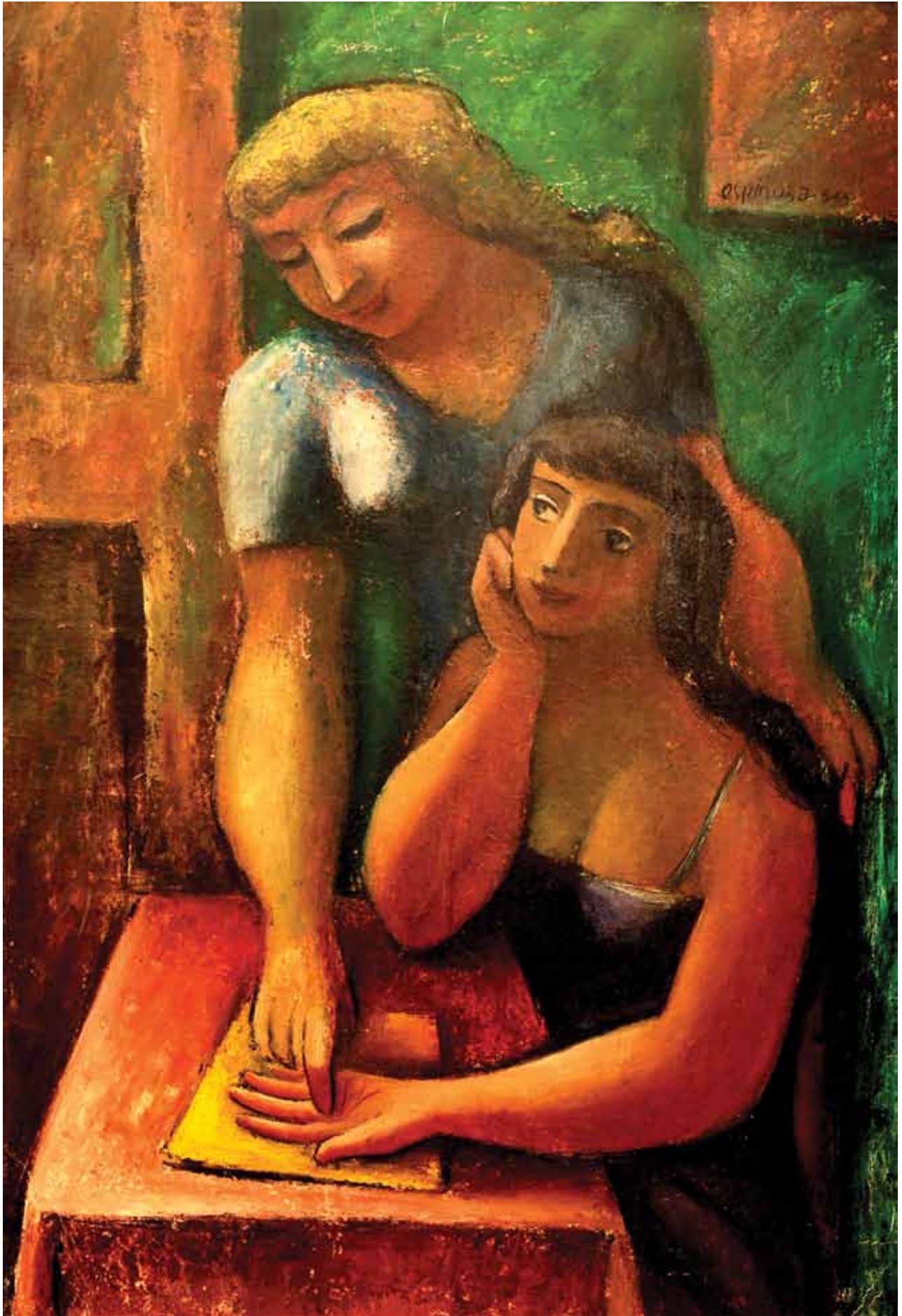
¹⁸ Enrique Carrillo Bárcena, *Canciones en sombra*, Buenos Aires, Editorial Francisco Colombo, 1940, y *Cristal del aire*, Buenos Aires, Editorial Francisco Colombo, 1943.



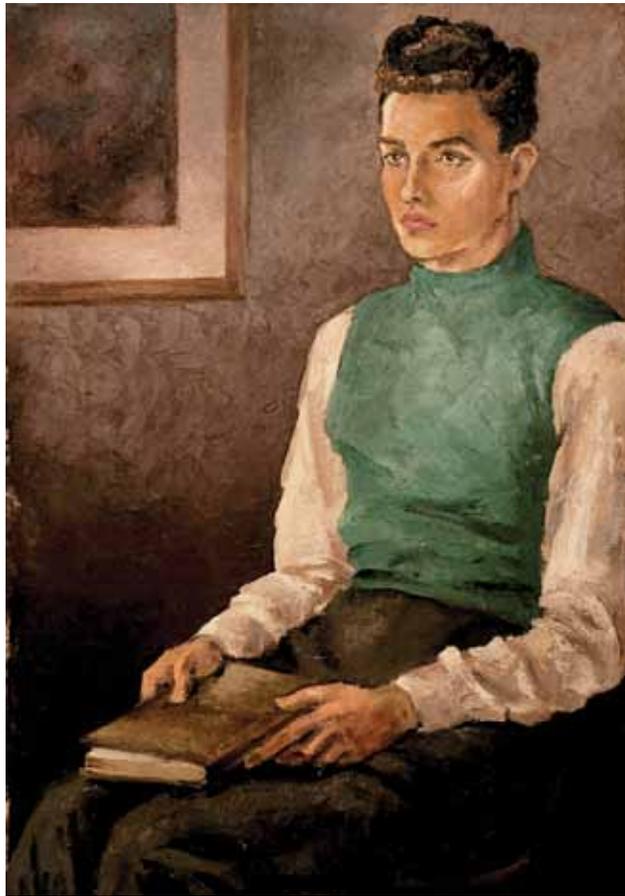
Sin título, pastel sobre papel, 1939, 40 x 34 cm.

Sin título, pastel sobre papel, 1939, 29 x 24 cm.

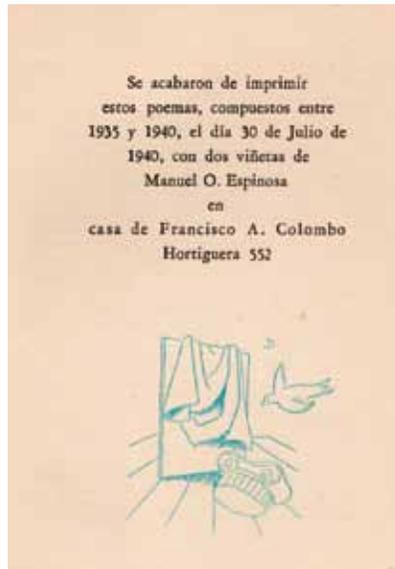
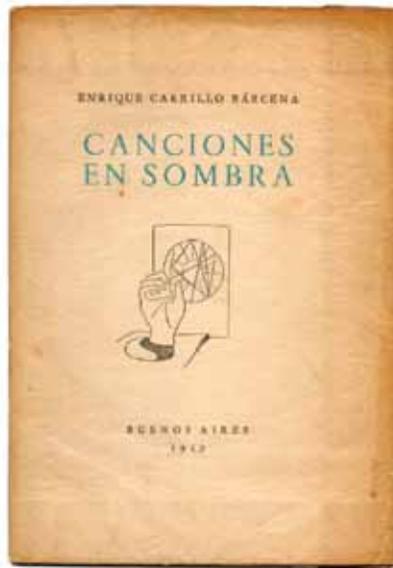
Sin título, pastel sobre papel, 1939, 29 x 24 cm.



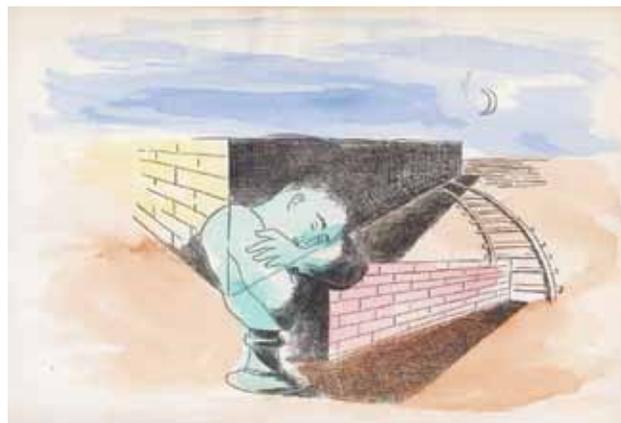
Las líneas de la mano, c. 1940, óleo sobre cartón,
98 x 68 cm.



Retrato de joven, óleo sobre cartón, c. 1940, 98 x 68 cm.



Ilustraciones del libro *Canciones en sombra*, de Enrique Carrillo Bárcena, Buenos Aires, 1940.



Ilustraciones del libro *Cristal del aire*, de Enrique Carrillo Bárcena, Buenos Aires, Romancero del Aleluya, 1943.



Registro fotográfico de obra.

Si en *El viaje* hay todavía una alusión metafísica en el torso-figura de ajedrez, existe una relación con características propias de nuestro país en la extensión horizontal, la vía del tren, los paredones en fuga y la soledad, que aquí adquieren un acento muy particular.

Esta referencia se acentúa en otra ilustración de un paisaje con aire local, subrayado por una reja y un farol, de calles o patios porteños que sugieren una cita borgeana.¹⁹

En esta misma línea iconográfica está la viñeta con la cual acompañó M.E. el catálogo de su exposición de 1940.

El tema del maniquí, que era un verdadero ícono entonces, fue frecuentado por De Chirico, Carrà, Grosz y Marx Ernst y, entre nosotros, por Gómez Cornet.²⁰

Usó también, temáticamente, objetos y fragmentos humanos, como cabezas o manos,²¹ agrupados de forma insólita o evocada por la memoria en tiempos diferentes, sin atenerse a los tamaños y las proporciones. Los ubicó en múltiples espacios conjugados o en un espacio en algunos casos difuso; en otros, en bambalinas.

M.E. entró pictóricamente desde el comienzo a un mundo que no es el del reconocimiento, sino el de la extrañeza, el desacuerdo, la desidentificación entre la imagen pictórica

y lo “real” de la percepción inmediata.

Como afirmó Jean Clair²² acerca de los nuevos realismos, *eran en todo sentido opuestos al realismo del siglo XIX o al realismo del Renacimiento, porque lejos de confirmar el sentido de la realidad, se dedican, al contrario, a significar la ausencia de su dominio.*

De una manera u otra, las obras de M.E. de entonces revelan reflexiones que giraban alrededor de la preocupación de un saber totalizador que garantizara la cohesión de lo real.

Una de las dos exposiciones que hizo en 1944 fue en el Círculo Médico del Oeste; ella señalaría el fin de este primer período operativo de M.E. Exhibió allí una obra, *Mujer peinándose*, firmada “O.E. 1942”, de la cual se conserva una fotografía.²³

El año 1944 tuvo, en efecto, para él dos caras como el rostro de Jano, porque la muestra que realizó ese mismo año en Galería de Arte Comte reveló un giro definitivo y una decidida orientación hacia su praxis futura.

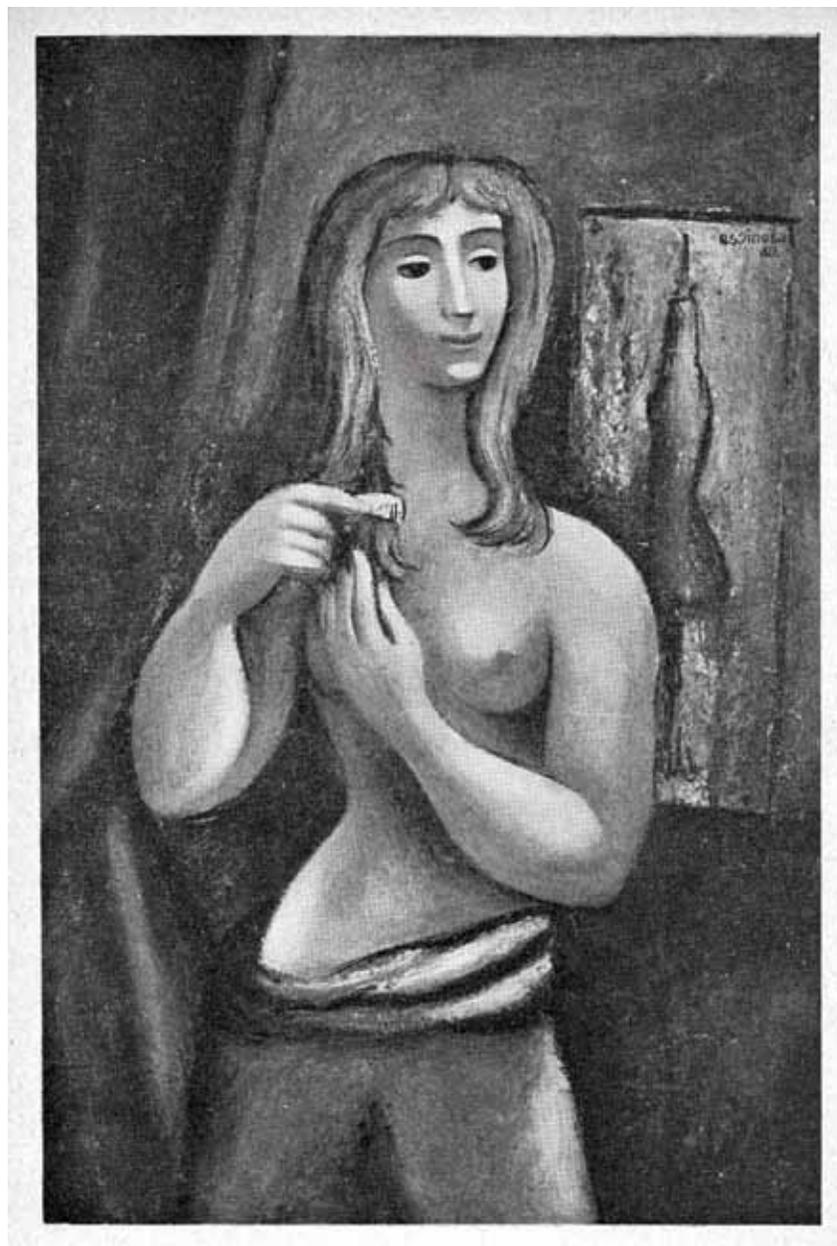
¹⁹ Tanto del mundo literario de arrabal de Jorge Luis Borges como las ilustraciones de Norah Borges del antiguo Buenos Aires.

²⁰ En la exposición de 1921 en la galería Chandler. Cabe destacar que la mayoría de las obras presentadas fueron destruidas por el artista por considerar que era más auténtico dedicarse a pintar a la gente de su propia tierra que insistir en una posición vanguardista.

²¹ Como también lo hicieron Lino E. Spilimbergo y Raquel Forner.

²² Jean Clair, “Machinisme et mélancolie”, en el catálogo *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Grand Palais, octubre de 2005 a enero de 2006.

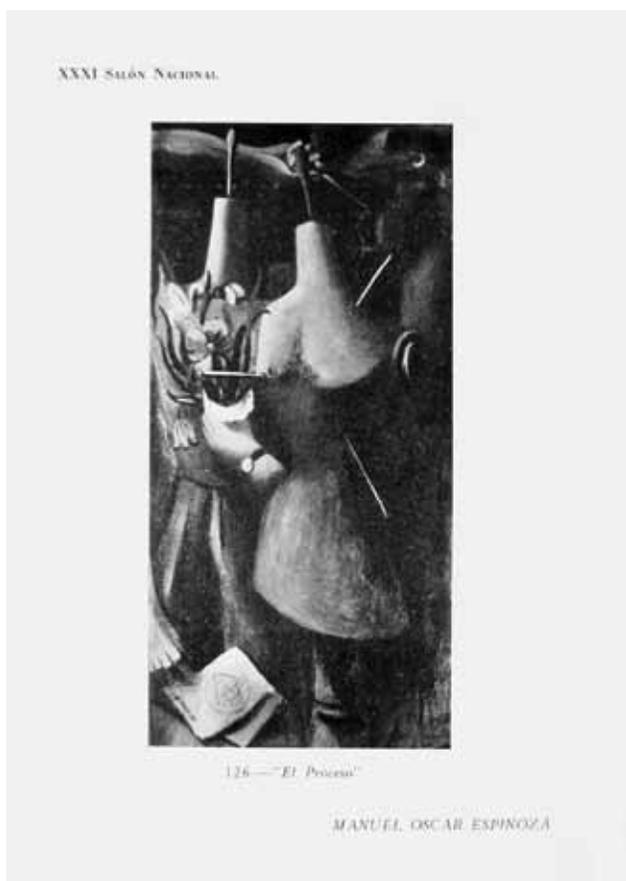
²³ Esta obra fue seleccionada y expuesta en el Salón Nacional de 1942.



Tapa del catálogo *Primera exposición pictórica del Círculo Médico del Oeste*, Buenos Aires, 1944.

El proceso, óleo, 125 x 62 cm, ilustración nº 106 del catálogo del XXXI Salón Nacional, 1941. Cortesía Fundación Espigas.

Mujer peinándose, óleo, 70 x 100 cm, reproducción del catálogo *Primera exposición pictórica del Círculo Médico del Oeste*, Buenos Aires, 1944.

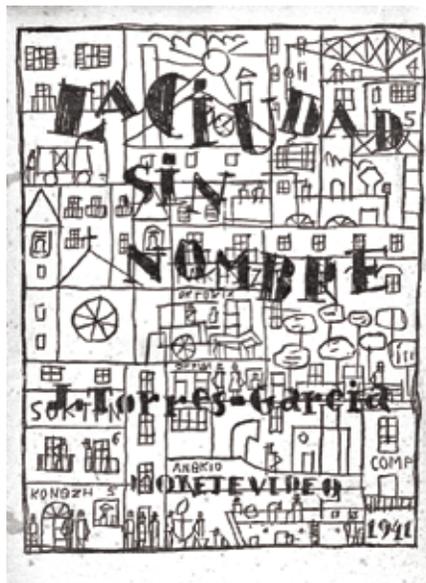


XXXI SALÓN NACIONAL



126 — "El Proceso"

MANUEL OSCAR ESPINOZA



Al amigo
Manuel Espinosa
recuerdo de
J. Torres García
23 Abril 43

Tapa del libro *La ciudad sin nombre*, de Joaquín Torres García, 1941.

Dedicatoria de Joaquín Torres García a Manuel Espinosa en su libro *La ciudad sin nombre*.