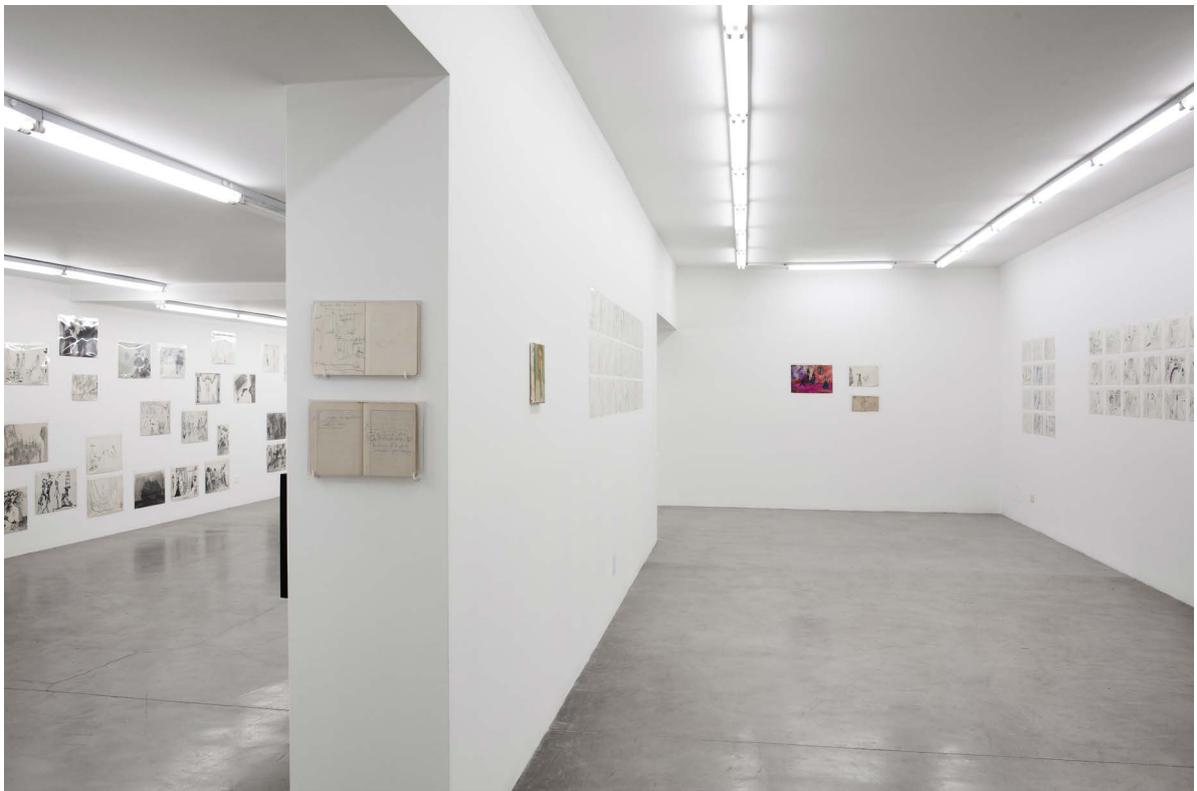


HVACHE

Loyola 32, [C1414AUB]
Buenos Aires, Argentina
+5411 4856 8787
info@hachegaleria.com
www.hachegaleria.com

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Vistas exhibición *Las horas menores*, curaduría de Santiago Villanueva, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina, 2017

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Vistas exhibición *Las horas menores*, curaduría de Santiago Villanueva, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina, 2017

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Vistas exhibición *Las horas menores*, curaduría de Santiago Villanueva, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina, 2017

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



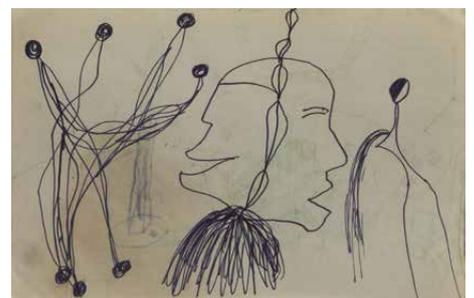
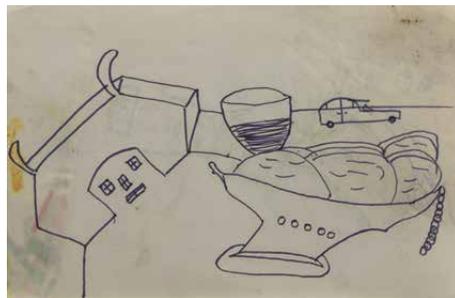
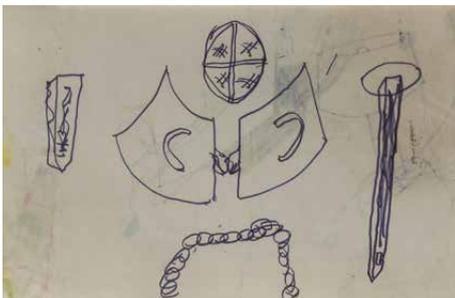
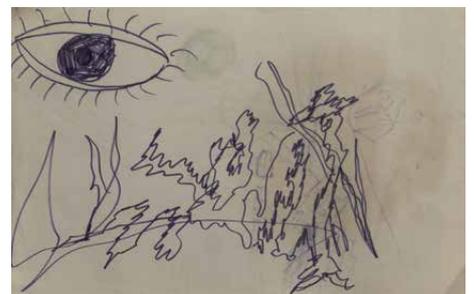
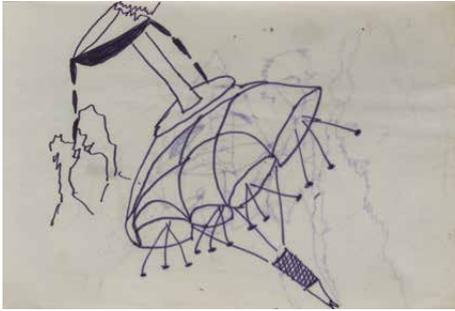
Vistas exhibición *Las horas menores*, curaduría de Santiago Villanueva, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina, 2017

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



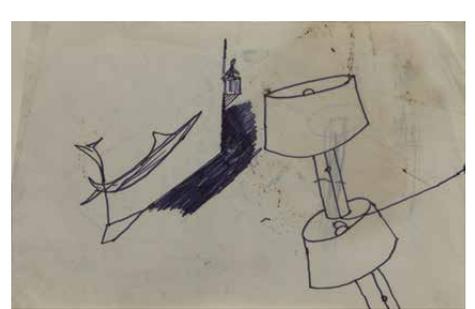
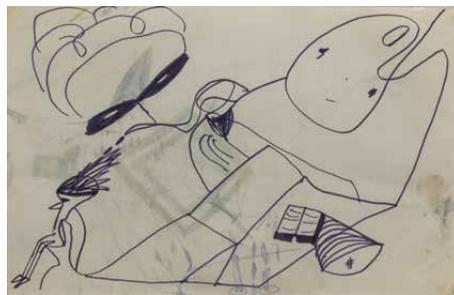
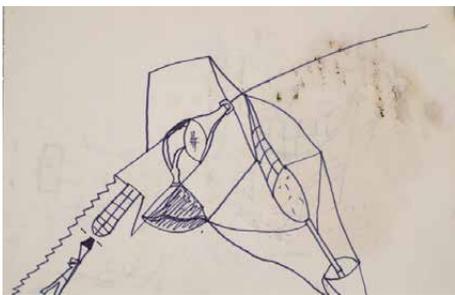
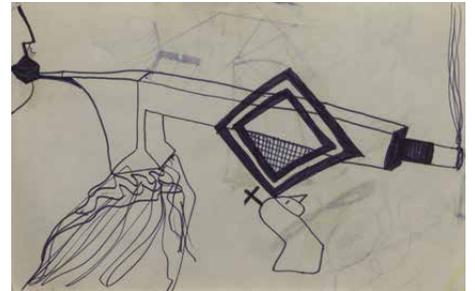
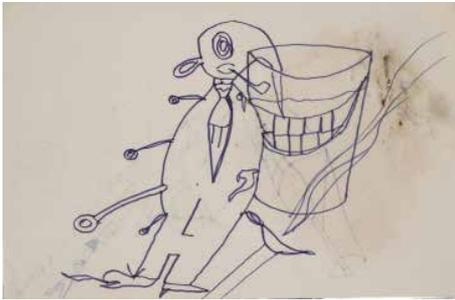
Vistas exhibición *Las horas menores*, curaduría de Santiago Villanueva, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina, 2017

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



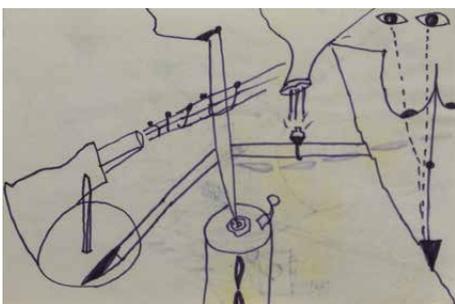
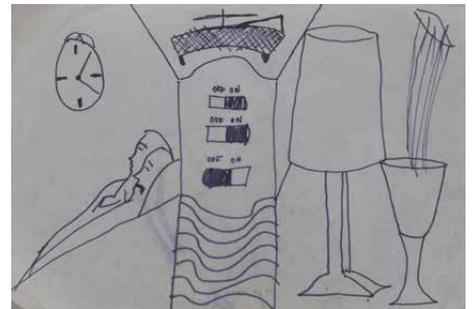
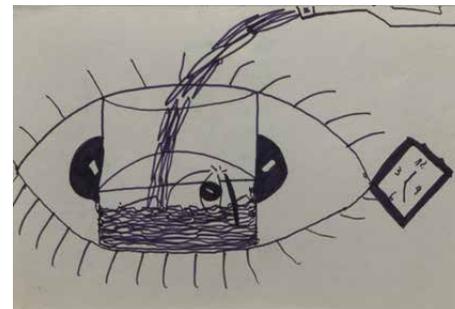
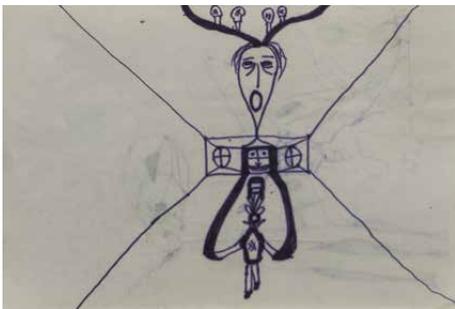
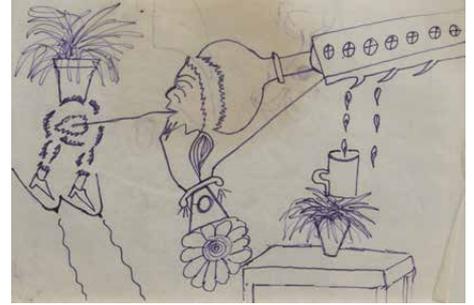
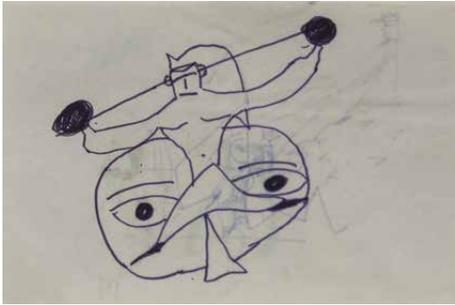
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



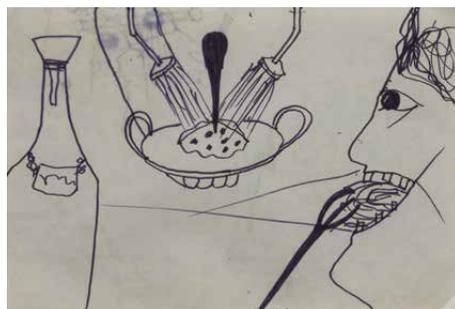
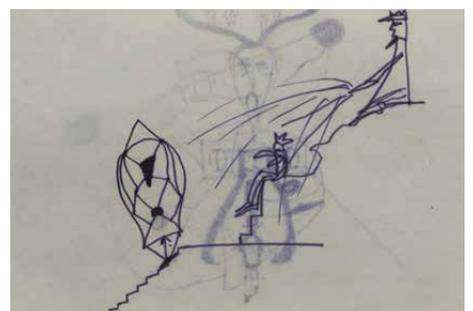
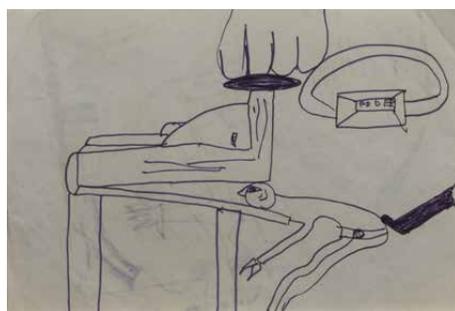
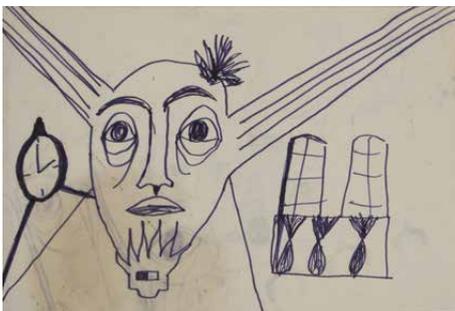
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



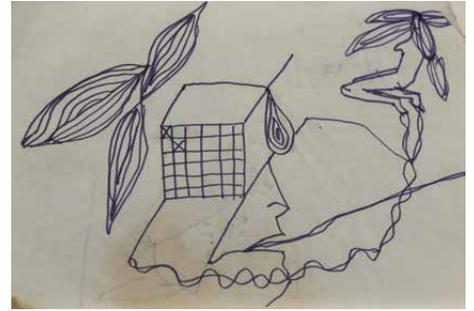
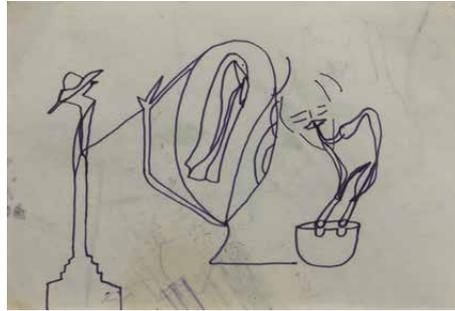
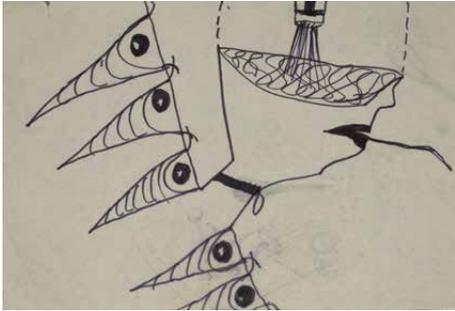
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



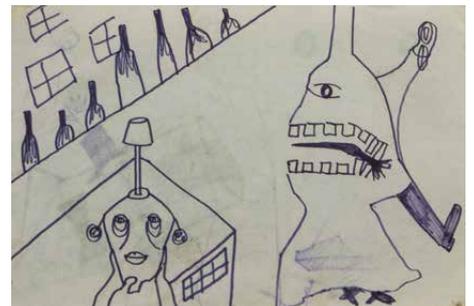
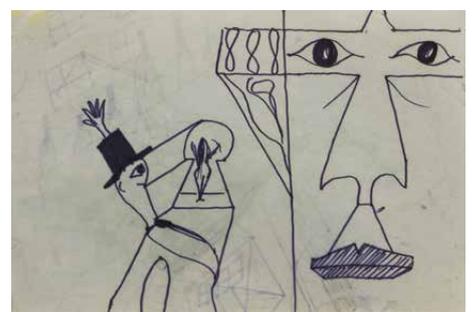
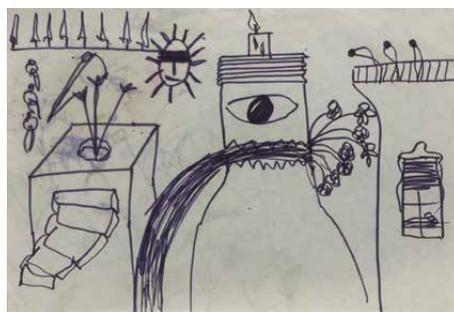
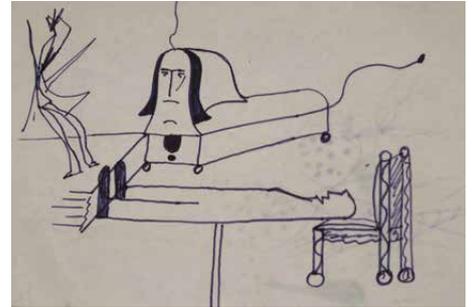
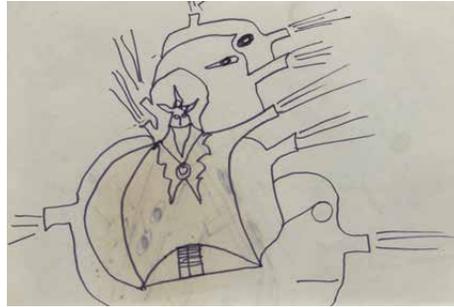
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



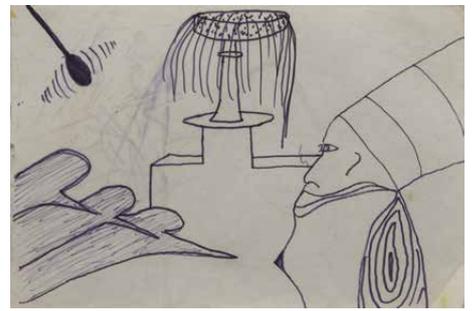
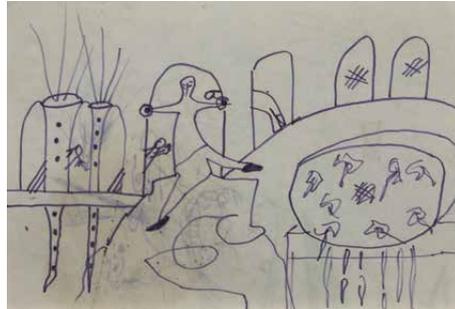
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



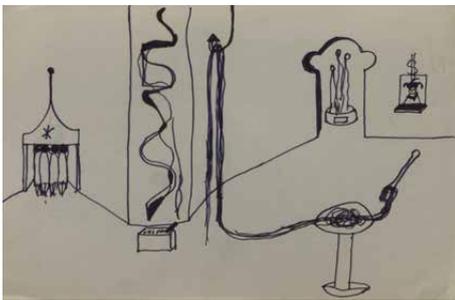
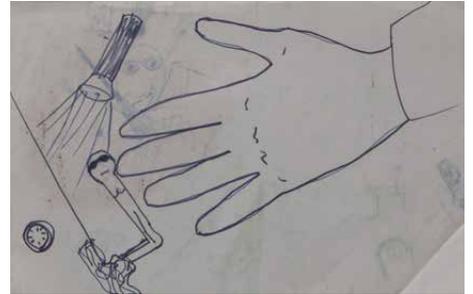
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



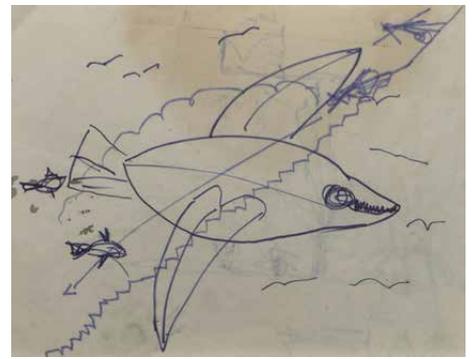
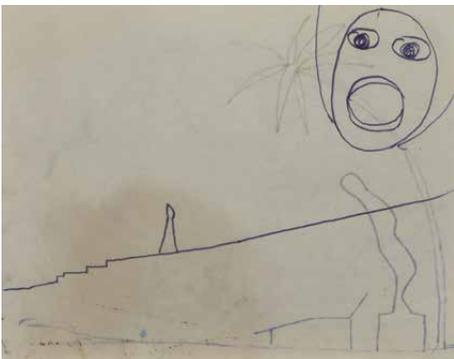
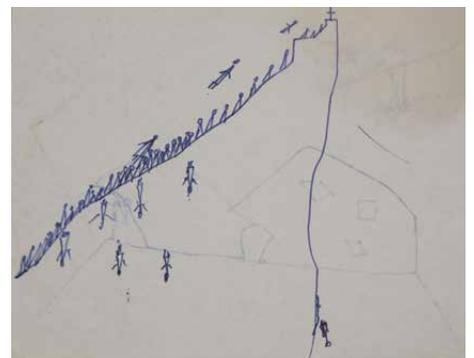
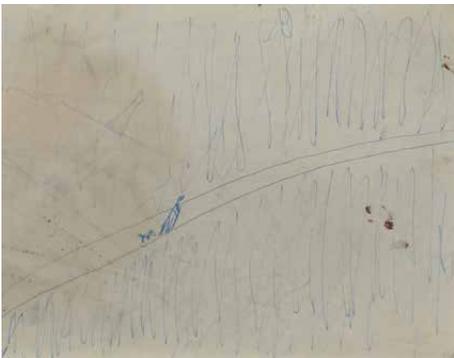
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm / 22 x 32 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



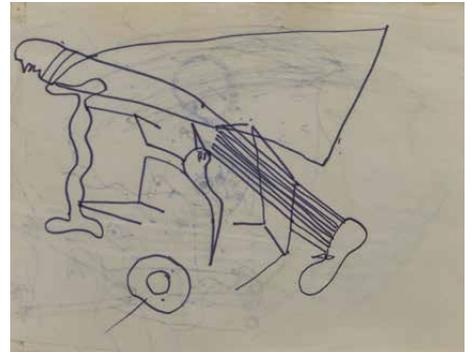
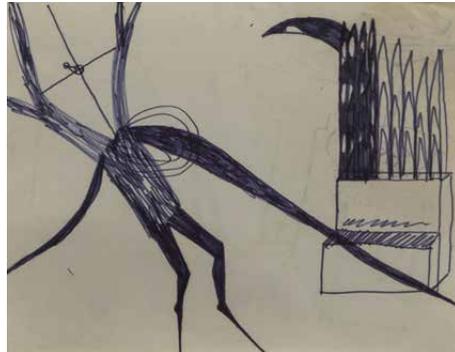
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 34 cm
12 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



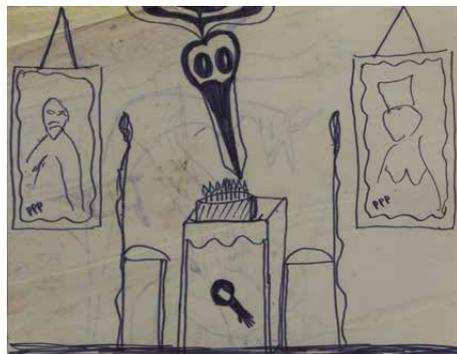
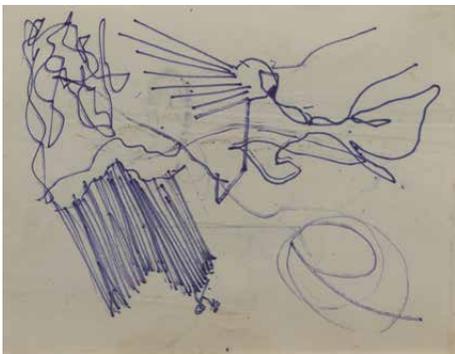
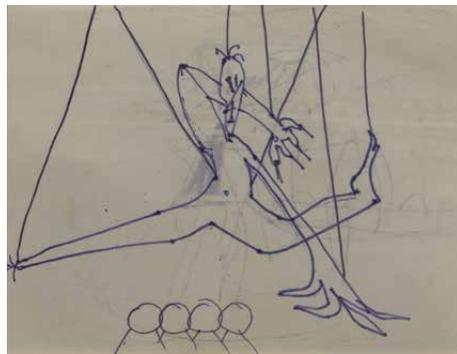
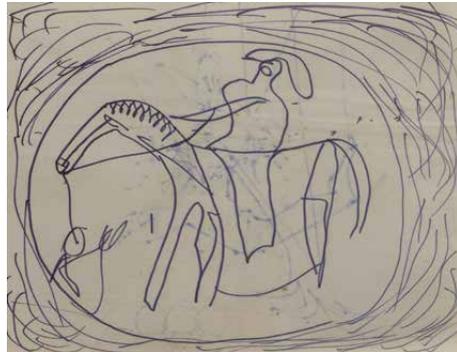
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 28 cm / 21 x 26 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 28 cm / 21 x 26 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



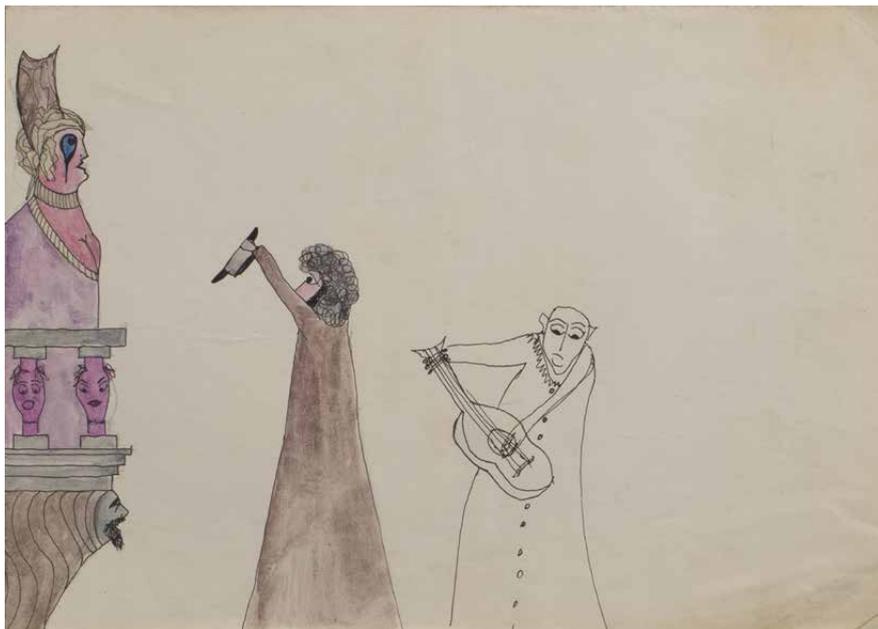
Sin título, s/f
Fibra sobre papel
22 x 28 cm / 21 x 26 cm
9 dibujos

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



1. Sin título (*Libro de horas*), s/f
Tinta sobre papel
22 x 31 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



1. *Sin título, s/f*
Tempera y tinta sobre papel
35 x 50 cm

2. *Sin título, s/f*
Tempera y tinta sobre papel
26 x 35 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

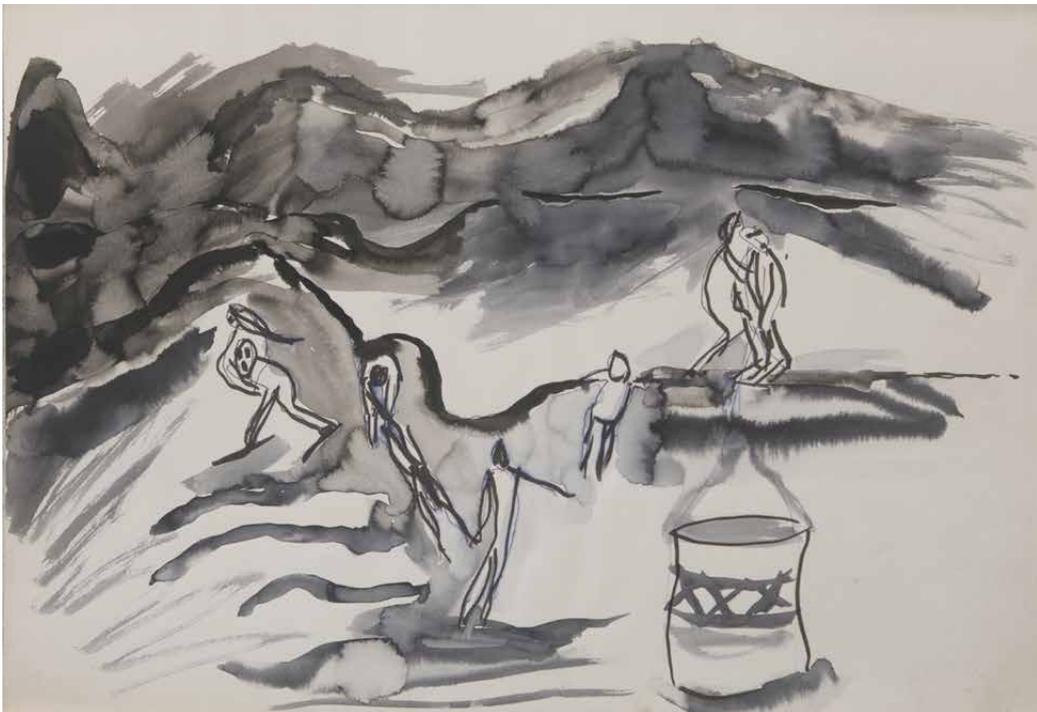
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

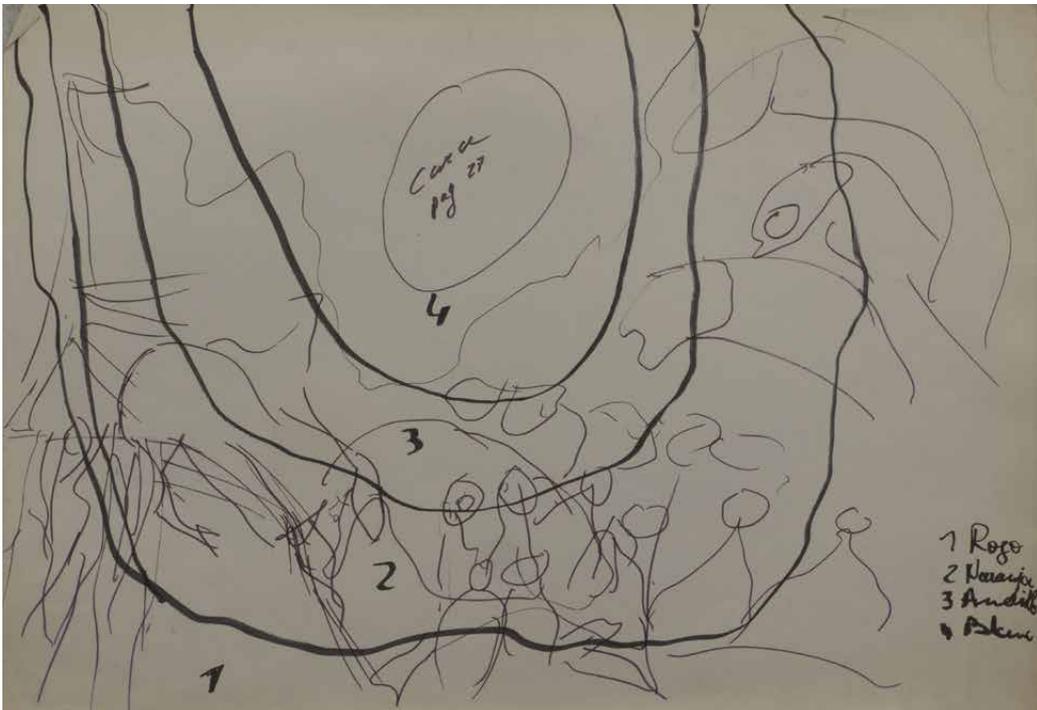
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

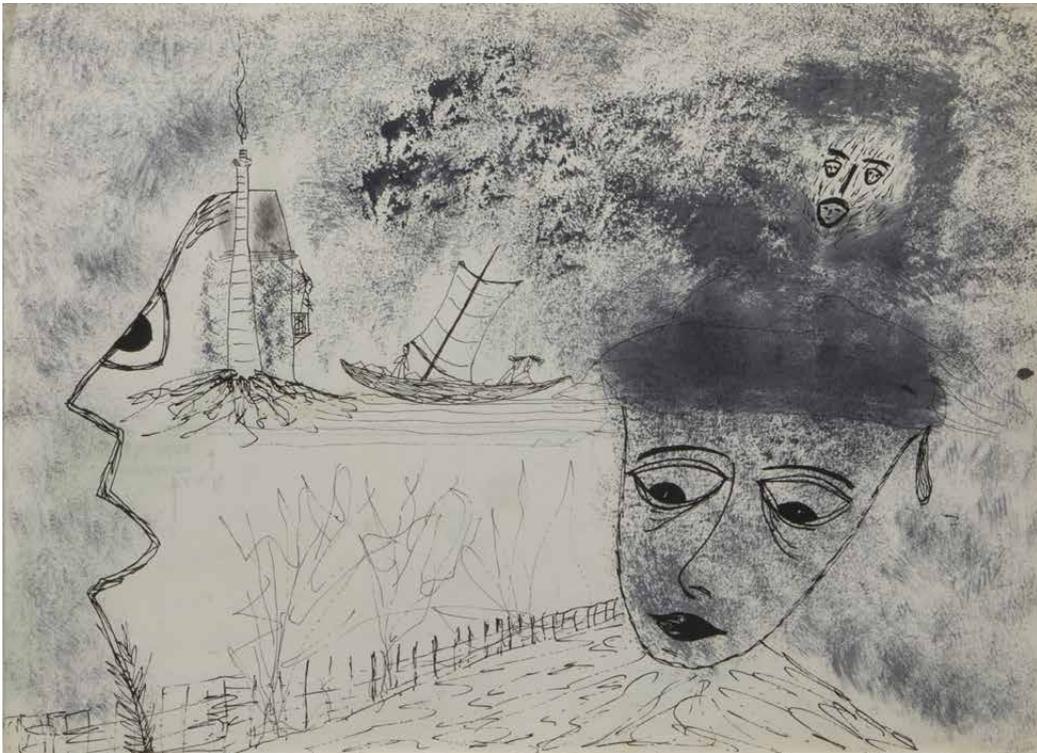
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

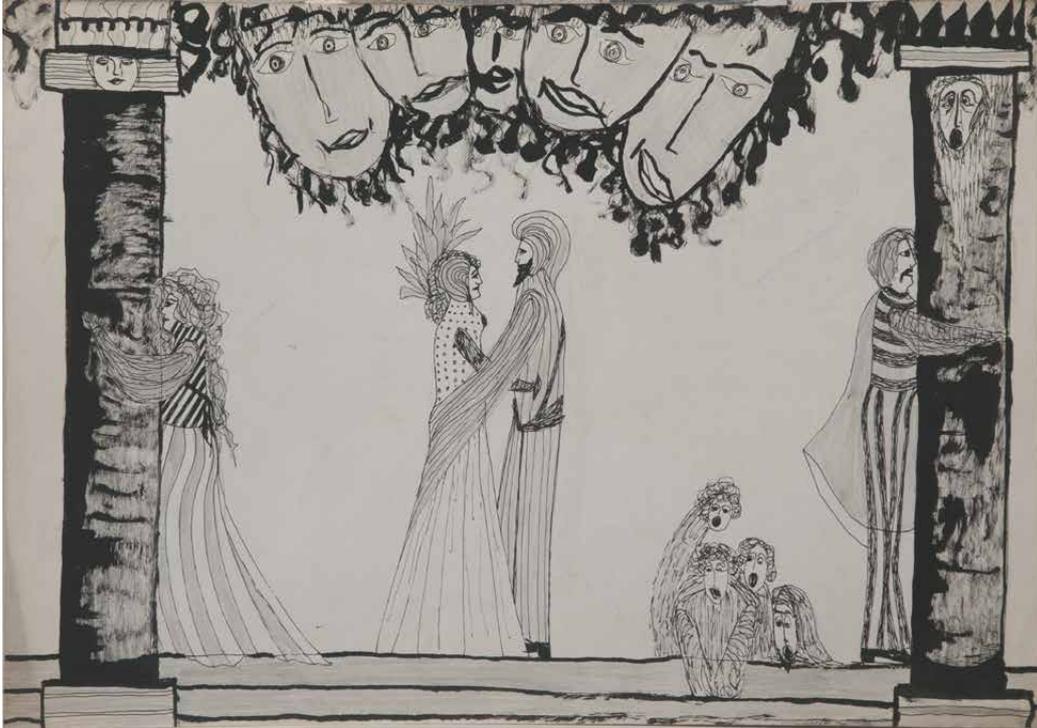
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

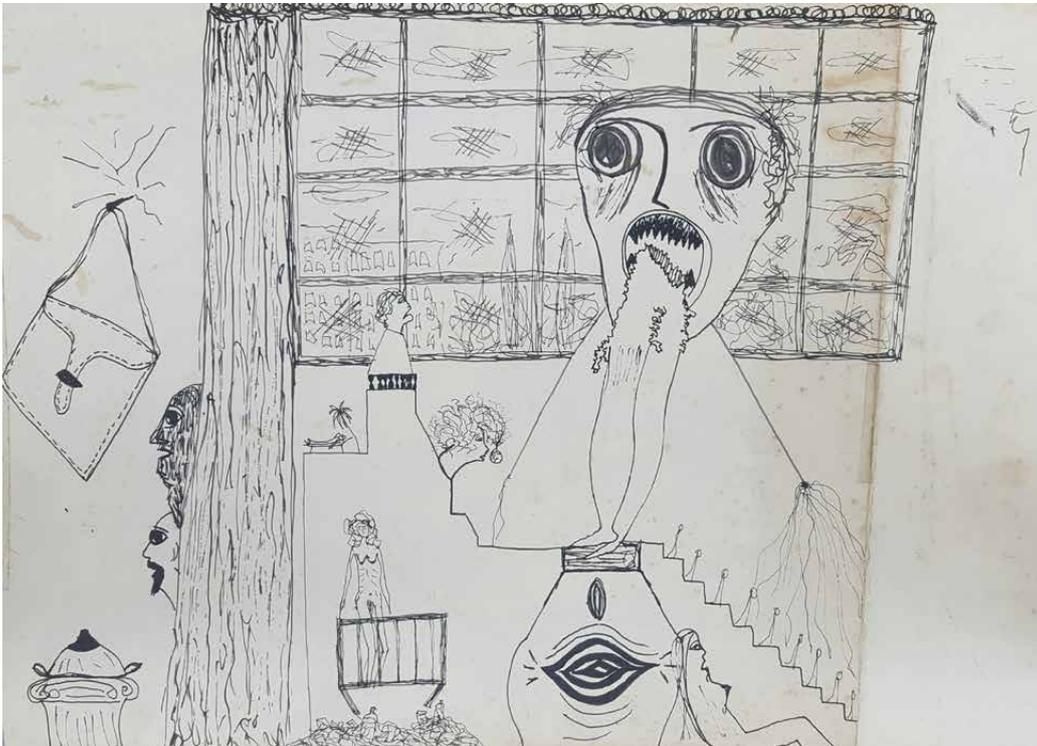
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

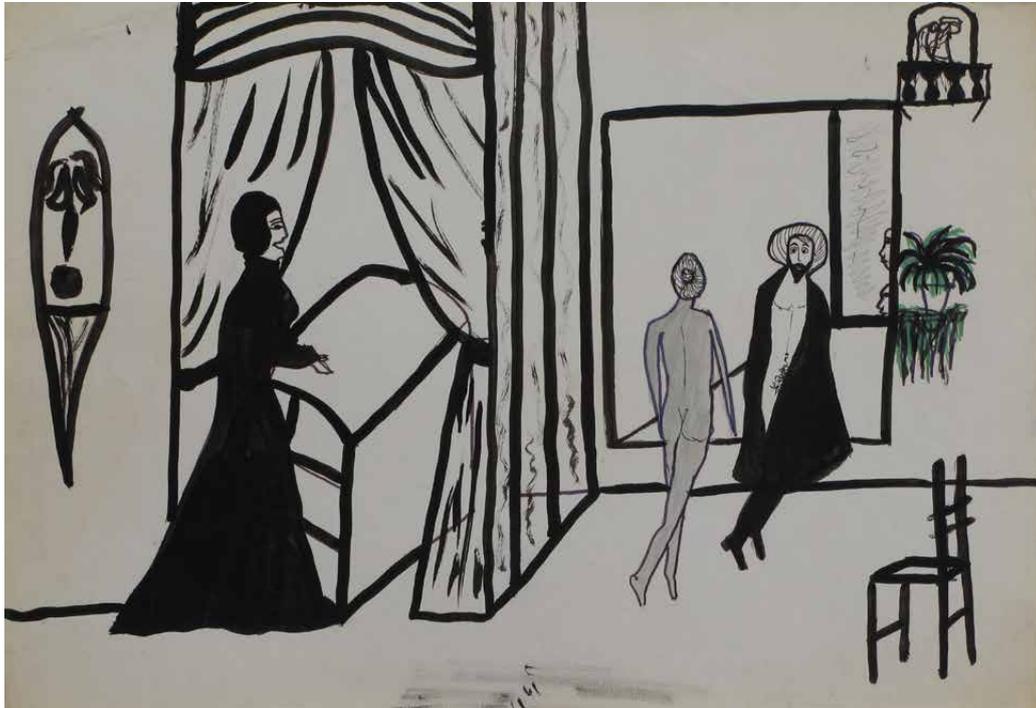
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 40 cm



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
25 x 34 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
25 x 34 cm

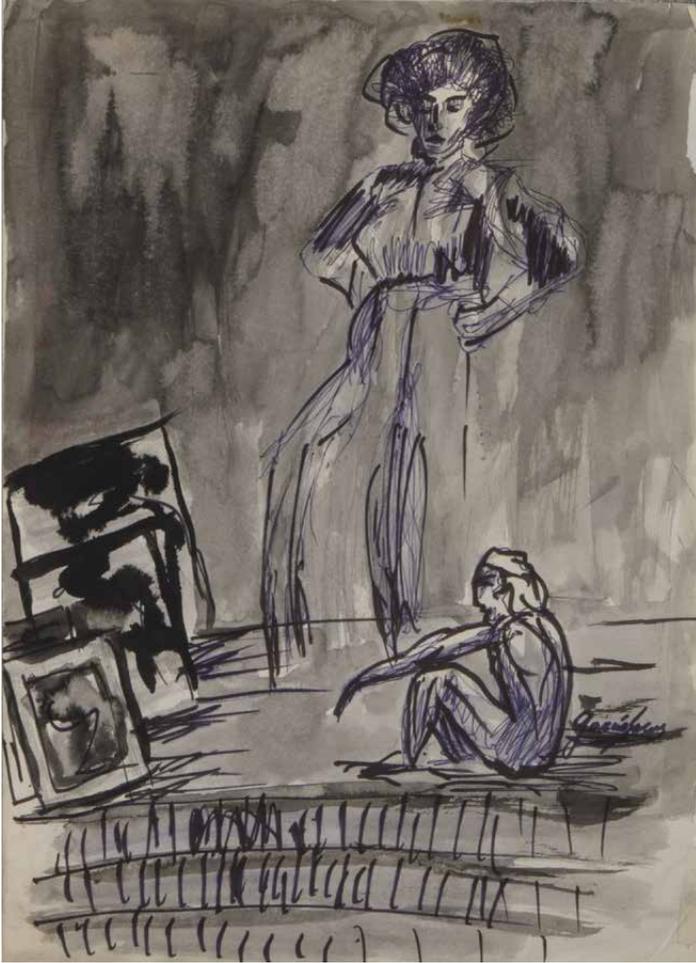
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



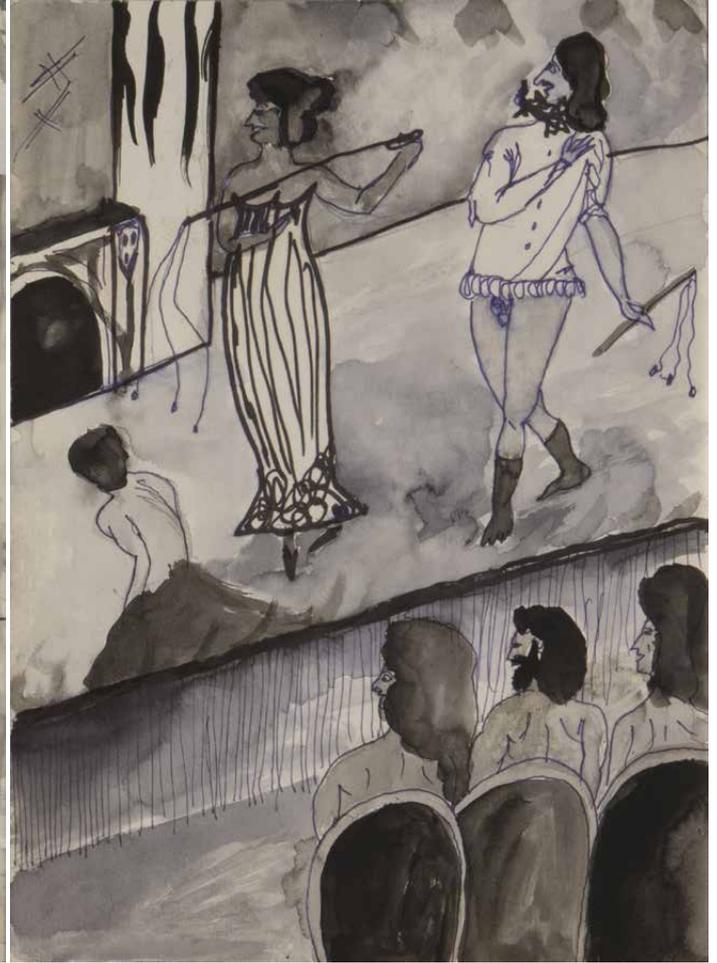
Sin título, s/f
Tinta sobre papel
25 x 34 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
25 x 34 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

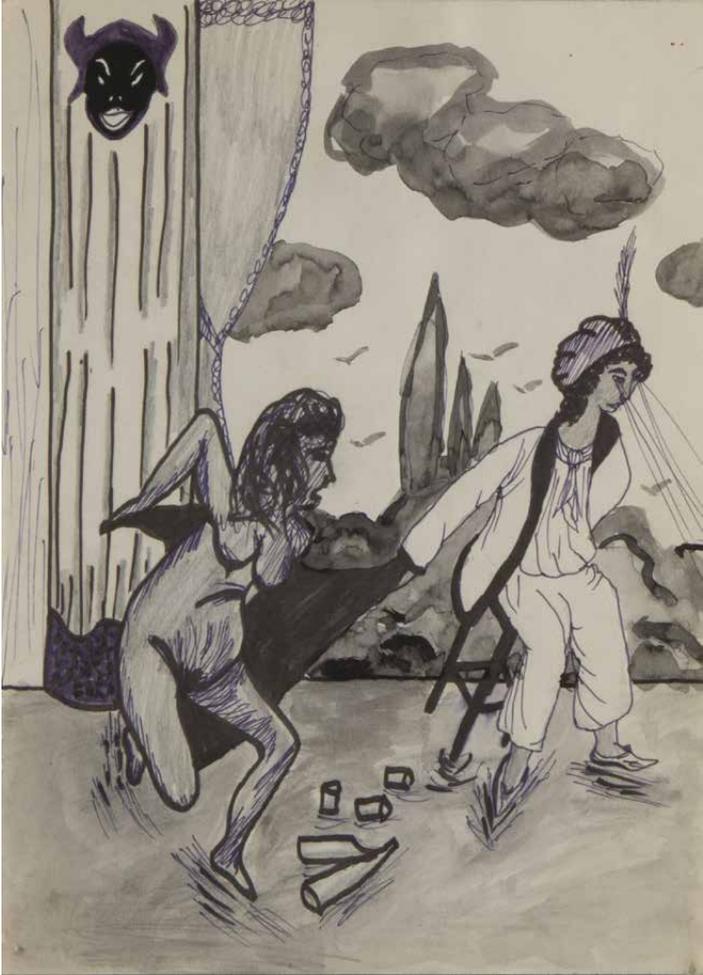


Sin título, s/f
Tinta sobre papel
34 x 25 cm

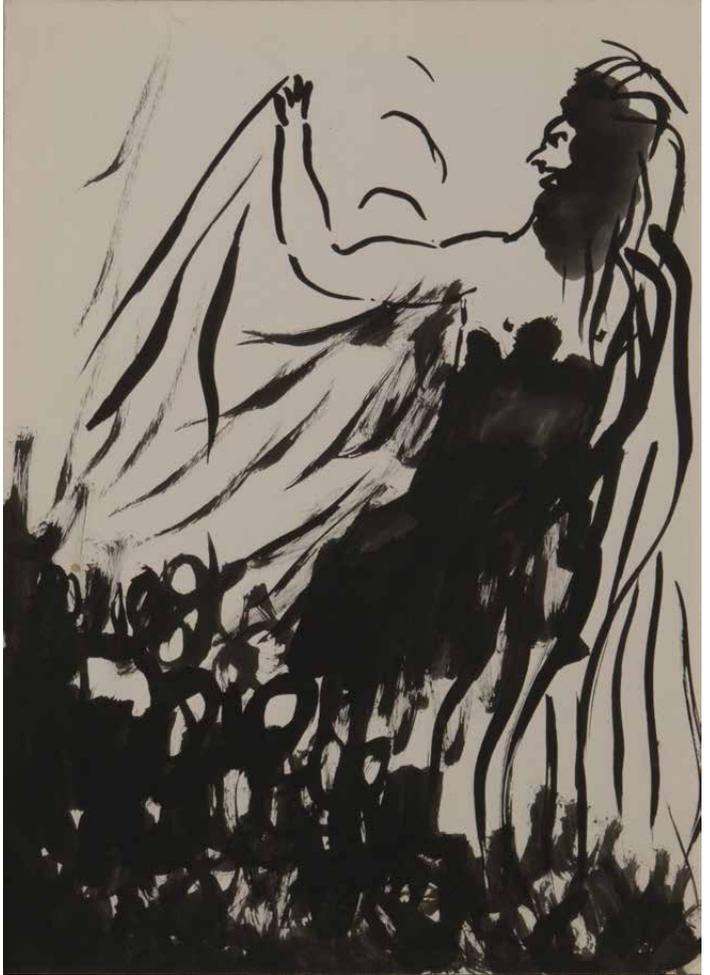


Sin título, s/f
Tinta sobre papel
34 x 25 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
34 x 25 cm

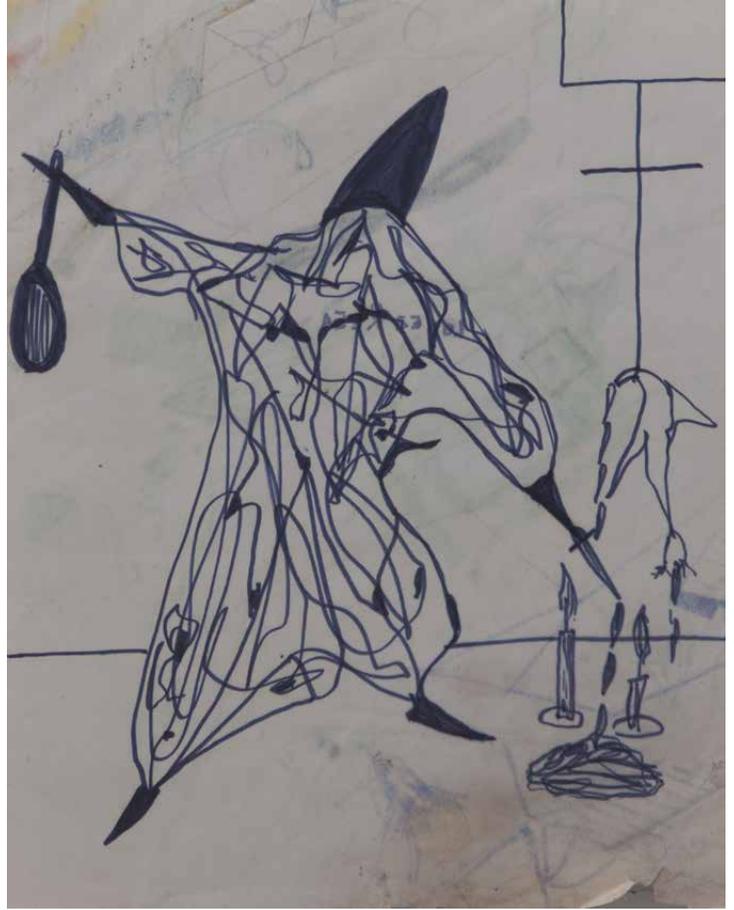


Sin título, s/f
Tinta sobre papel
34 x 25 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 25 cm



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
28 x 22 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

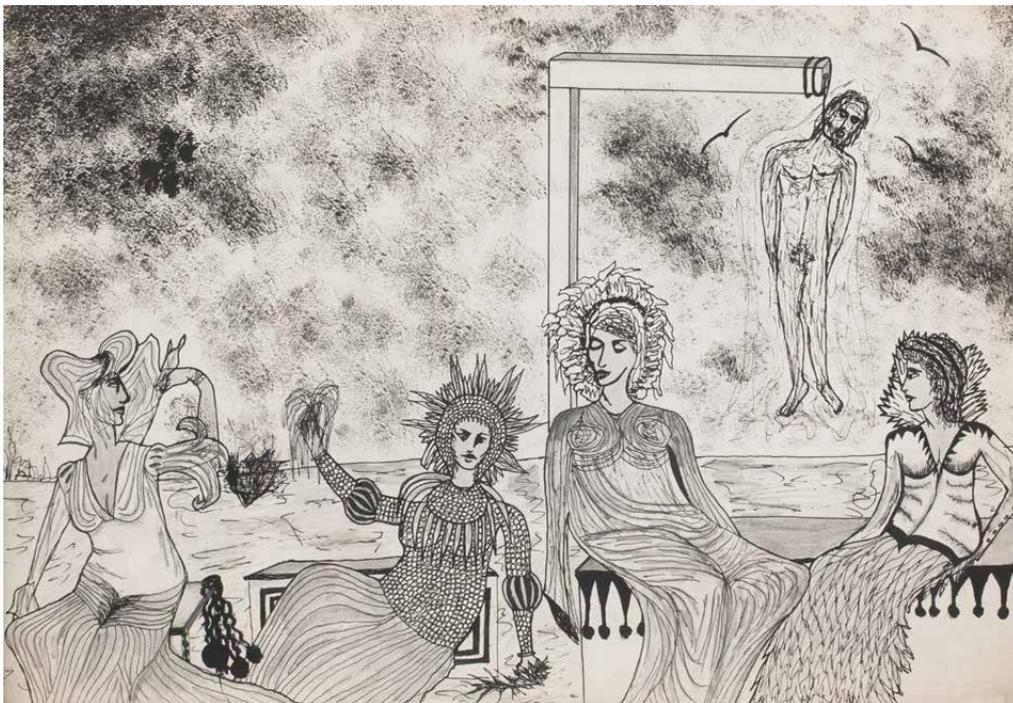
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, 1976
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

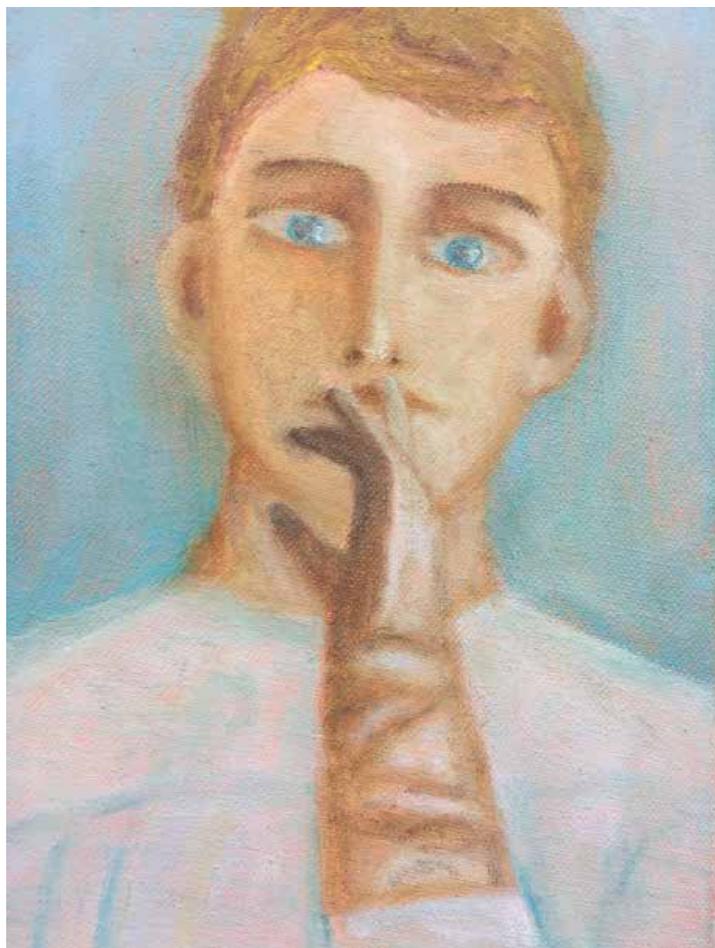
SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

Sin título, s/f
Tinta sobre papel
35 x 50 cm

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ



Sin título (Autorretrato), s/f
Óleo sobre tela
28 x 18,5 cm

Las horas menores

Santiago Villanueva

En una serie de papeles, catálogos y cuadernos pertenecientes a Santiago García Sáenz y guardados por el artista José Garófalo en su taller apareció un documento que describe las diferentes horas del día en relación a la oración, parece un artículo de wikipedia. *Las horas menores* designan los rezos religiosos realizados entre la salida del sol y las 3 pm. Durante estas horas no es necesario acudir a la iglesia, el monje puede interrumpir su actividad y entregarse a la oración en cualquier espacio físico, sin la atención que exigen *Las horas mayores*, cuando es obligatorio estar en el templo. Los dibujos de esta exhibición pueden pensarse como un paralelismo con ese momento de la oración. Fueron realizados entre los 19 y 27 años del artista y presentan, por un lado, escenas vinculadas a la Edad Media, que se dividen entre la tortura ejercida por la inquisición hasta momentos de una vida palaciega, y por otro lado una serie de dibujos centrados en un registro cotidiano pero con un torpe surrealismo animista.

El dibujo en estos papeles no tiene la responsabilidad de lo que perdura, ni conservan el dolor de las marcas familiares que se afianzan con el tiempo en su pintura. Se piensan a sí mismos como descartables, y eso, en la inmovilidad que presentan hoy en la muestra, es un engaño a su actitud inicial.

Dos planos naranjas en la sala están fuera de serie. Son dos telas preparadas para futuras pinturas que no llegaron a concretarse. Ese naranja, tan ausente a primera vista en la mayor parte de su producción, es la primera capa de sus pinturas. Es un naranja que modifica cada uno de los colores que utilizó. Es la base de decisiones futuras, que emparentados a los dibujos construyen un abanico de aspiraciones. El pequeño retrato, con un fondo similar, trae una actitud de deseo de silencio, entre un hospital y una iglesia, la sala contiene con esta pintura sin finalizar muchos sentimientos futuros.

Apartado del conjunto, un árbol genealógico de la Casa de Borbón es tal vez el papel que más escapa a toda la serie, no tanto por su tema sino por su formalidad. Son solo nombres de los integrantes de un alto panteón aristocrático. SGS se preocupó obsesivamente por entender y registrar las costumbres de una clase alta pero aprovechando la distancia de la historia para ironizar y poner en ridículo su propia cotidianeidad.

Estos papeles, que resistieron en el taller del artista se exhiben por primera vez en una galería. El paso del tiempo no es gratuito para los dibujos, más de cuarenta años juntos generaron las transferencias más inesperadas o el envejecimiento más oportuno. Son dibujos en fibra, con aerosol, con lapicera o lápiz, unos pocos con algo de color. Muchos realizados sobre los planos que acompañaron su vida de estudiante de arquitectura, otros sobre papeles de oficina, con formatos repetitivos y burocráticos. La meditación y planificación de sus pinturas acá desaparece. Los dibujos no son la clave para entender su producción posterior, por eso necesitan una atención particular.

SGS parece aún no tener generación, no es un pintor de los ochenta, tampoco de los noventa.

Los ochenta son, hoy, los años de la pintura embastada, los noventa, los del objeto barato y precioso. SGS pintó en papel en los ochenta, y en los noventa se dedicó al relato. Cruzando la historia que lo tocaba con las narraciones milenarias, decidió poner sus conocimientos de iconografía católica al servicio de una generación, un extraño sincretismo entre el reloj biológico y la culpa mundana.

En dos cuadernos SGS bocetaba rápidamente sus pinturas. Dividiendo en planos muy simples y con una birome suelta escribía: *cielo, ciudad, claro, Resurrección, Rafael, ciudad, crucificado flotando, descendimiento, oscuro, gente caminando*. Es un cuadro bocetado para la Bienal de Arte Sacro, con la urgencia de aquel que sabe que lejos del plan está la imagen final. Son cuadernos repletos de marcas de quien tiene la seguridad del hacer, donde la duda está más en el cuadro terminado que en el pincel accionando. Son los indicios para entender cómo proyectaba sus obras, pero también una bisagra que conecta su producción pictórica con estos tempranos dibujos. Las líneas de los primeros tienen una decisión premeditada y muchas veces barroca, las anotaciones de los cuadernos son aún más sueltas y desprolijas, pero ambas conviven en la fijación de un relato.

Si pensamos en dividir esta producción en series, hay 3 o 4 series o grupos. Una que representa la vida aristocrática, palaciega y circense de un grupo de personas, donde reinan las situaciones absurdas y el humor. Otra que se puede definir por el color, donde los personajes están generalmente desnudas, entre rondas, baños y luchas. Por último, una serie de dibujos más sintéticos realizados en fibra donde se superponen y contradicen situaciones de mayor intimidad, donde aparece una vida doméstica desclasada.

Estos papeles no son bocetos, son una descarga inmediata pero que sin embargo se sujetan de micro relatos que pueden tenderse unos con otros, aunque lejanos temporalmente y distantes sus imágenes, los une una actitud de *justicia adolescente*. Con una finísima línea SGS construye personajes elongados, mujeres que pasean perros, bailarines que exageran las formas curvas, pero también un personaje informe que mea cuadros o un muerto en estado de ascendencia. Se podrían ensayar modos de pensar el conjunto de los dibujos, o posibles activaciones de sus imágenes, desde las más obvias y prejuiciosas hasta las más personales y biográficas.

- una ópera de actos infinitos
- una tira para una publicación popular
- un diario de clase
- ejercicios sin consigna
- actos reflejos
- deformaciones de lo cotidiano
- una invocación a la infancia
- entrenamientos del arabesco
- complicidades
- animalidad
- una zona de riesgo
- formas de comunidad
- el ojo de la mente
- simultaneidad

Cruzando coordenadas en el tiempo aparece la figura de Eduardo Solá Franco. Un artista ecuatoriano de la alta aristocracia guayaquileña que en los años cincuenta construyó un diario de acuarelas con sus viajes, donde entre un anecdotario salvaje y una serie de comentarios epocales registró de modo inmediato sus vivencias cotidianas y una mirada más directa y descriptiva del cuerpo masculino. Con más fantasía, y una iconografía más confusa, SGS construyó este diario que sin encuadernación cruzó prácticas de tortura inquisitorias, que parecerían tener una connotación histórica, con desfiles de una irónica vida palaciega. Solá Franco y SGS coinciden en un origen aristocrático que desde su propia idealización proyecta una visión *clown* de la vida cotidiana, pero GS plantea en sus imágenes un maniqueísmo despótico. Las escenas de torturas esbozan momentos claves en la decisión sobre la vida de las personas, pero dejan ver en un desplazamiento del material y la línea un placer vinculado a la descarga íntima, sin miradas ajenas. Son, forzosamente, prácticas sadomasoquistas que recorren el imaginario gay de un joven que durante los años ochenta escapa en el papel a sus pensamientos más extremos. En las décadas posteriores esa actitud se trasluce en las pinturas que desarrollan un vía crucis interminable, que trasciende el relato clásico religioso para adaptarse a un relato personal.

LAS HORAS MENORES

Santiago García Sáenz

Curaduría: Santiago Villanueva

20 de junio al 29 de julio de 2017

Horarios: martes a sábado de 14 a 19 h

Otros horarios con cita previa

Loyola 32, C1414AUB, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

info@hachegaleria.com | hachegaleria.com

Misterios de este sitio cruel

Alejo Ponce de León

No es necesario perder el tiempo tratando de dilucidar si lo que proponen Santiago Villanueva y la galería HACHE en *Las horas menores* es un acto revisionista, un documental sobre el devenir evolutivo del artista como profesional de la estética o una simple exhibición de objetos casuales y hermosos. Como las formas dispares y eslabonadas que componen, casi siempre sobre una hoja, un cadáver exquisito, esta colección posiblemente sea todo eso y algunas otras cosas más. Su utilidad historiográfica, por ejemplo, consiste en proporcionarnos herramientas dispersas para intentar componer un semblante de Santiago García Sáenz (1955 - 2006) y develar el enigma de su ocultación en la narrativa general del arte argentino de finales de siglo XX.

Si adoptamos como nuestra la línea de lectura que propone el curador cuando afirma que al momento de hacer estos dibujos García Sáenz no piensa en "el destino de los objetos que produce sino que solo intenta formarse desde la repetición", deberíamos conformarnos con pensar esta colección como un simple paisaje hecho de pruebas. ¿Pero podemos afirmar con certeza que sus pinturas tardías sean el resultado lógico de estos ejercicios de formación? ¿O encarnan, en realidad, dos líneas paralelas estos procesos, dibujo y pintura, que se ubican imposiblemente cerca la una de la otra, de a tramos, pero sin llegar nunca a tocarse?

Nos indican algunos pocos testimonios, catálogos y reproducciones, que al final de su corta vida el artista se afincó en una expresión naif y de técnica anónima ¿pero venía acaso de un lugar que no fuera ese mismo, o que no pudiera definirse con esas mismas palabras? A pesar de haber engrosado con el tiempo su registro y su armería de recursos, estos dibujos nos muestran que García Sáenz se corrió poco del centro de su máxima inquietud: tratar de entender con el corazón los misterios de este sitio cruel.

Deberíamos considerar que las relaciones paradójicas en la comparación pueden ser más productivas que las analógicas. De este modo, aunque no sea explícitamente religiosa y aunque su línea indisciplinada sugiera más una expresión de deseo que una imagen, la obra que aparece en *Las horas menores* se convierte en un espejo -sucio y deformante como cualquier espejo- de la pintura que sobrevino más allá de los noventa.

El propósito de este ensayo, además de acompañar cualesquiera sean los efectos que la muestra produzca, podría desgranarse en cuatro puntos esenciales: acompañar las fluctuaciones de este García Sáenz aficionado al pintor que es considerado por la prensa especializada como un "artista religioso" o, lo que sería lo mismo en este caso, un profesional; categorizar a Santiago García Sáenz como una figura arquetípica pero inédita del barroco americano en su acepción más informe y expansiva; considerar la posibilidad del dibujo como solución comercial express frente a los dilemas de la producción artística contemporánea y, finalmente, aprovechar el rescate de esta obra para reflexionar sobre los tiempos históricos en el arte.

Sería complejo y, además, tarea para otro tipo de investigador, intentar razonar este catálogo de dibujos y acuarelas en el cual no se prioriza atributo alguno por sobre los demás. Recorriendo las casi 300 obras podemos observar cómo las formas parecen estar sometidas todo el tiempo a revisión: momentos de lógica constructiva se abandonan a media cocción, o parecen sufrir el arrebato de un arrepentimiento terrible; mutan, de manera típicamente grotesca, entre arquitectura y humanidad; a su vez, segmentos del dibujo se transfiguran en segmentos más pequeños, en líneas que se escapan de la hoja, en manchones de un fibrón casi seco. *Quebrantahuesos* de rostros ojerosos, arabescos, capillas y candelabros insinúan situaciones nocturnas, literarias; liturgias maniacas bañadas por la luz de la aristocracia. Salvo algunas acuarelas en donde figuras humanas se agrupan en rutinas de danza, lucha o de difusa intimidad, el resto de los dibujos oscila entre una abstracción lineal pura y la ilustración estrambótica.

A simple vista se percibe que el asunto de la técnica no dirigía estos ensayos. La humillación que García Sáenz sufrió durante sus años de colimba por llevar, como una marca de ganado, ese apellido pituco, tuvo que ser al menos parecida a la que pesó sobre él cuando sus profesores de plástica del secundario lo aplazaban sistemáticamente. Hay entre el archivo algunos ejercicios más lucidos, pero resulta evidente que el automatismo de estos dibujos representaba una especie de exhalación, un suspiro que era sensual como es sensual el deseo: en estos dibujos se encontraba a sí mismo, lejos de los mandatos de clase, de la progresión lineal que se supone debe ser la vida de un hombre adulto. De hecho, muchas de las obras fueron hechas al reverso de las entregas para sus clases de arquitectura, carrera que se encontraba estudiando por aquel entonces, quizá para complacer a su familia.

Este abordaje irresponsable a la imagen se condice además con la visión ingenua sobre las relaciones de poder que aparecen en los pocos dibujos con inscripciones: en uno, una mano sombría se le encima a lo que parece ser un un corpiño que tiene la frase "NO TOCAR" sobre una de sus copas; el meme textual del mayo francés "PROHIBIDO PROHIBIR" sobrevuela la escena como envuelto en un aura mística. Otro dibujo muestra una bota negra de caña alta, castrense, que empuja a una figura humana dentro de las fauces de una engrapadora gigante que está a punto de ser accionada, como una guillotina fatal de burocracia. Un inmenso anillo con la palabra "PODER" labrada en su dije completa la escena.

Calificar a estos dibujos como intentos de arte político sería un error, porque más bien parecen anuncios de una psicología

políticamente retraída tratando de hacerle frente a un mundo cuyas complicaciones iban in crescendo. El extendido malestar social, la inminencia de la adultez y la necesidad de encontrar un nicho identitario de pertenencia (sexual, de clase) parecen ser el trasfondo anímico de la visualidad caótica constituida por estas tintas. La entropía las golpeó incluso a escala molecular: se abicharon con el paso del tiempo, la humedad las contagió entre ellas y ahora restos de una se incorporan sobre las demás, como viejos traumas.

Aun así, sin los merodeos de la enfermedad que marcarían su vida y su arte en los años por venir, los dibujos inauguran una línea temporal subterránea que fluye por debajo de la ansiedad milenarista de sus pinturas: en este tiempo cíclico y suspendido aparece el mundo antes de ser artista; un mundo amotinado y sensorial, de cosas y deseos. Quizás un fin del mundo, ya consumado, sin muerte, que frustra eternamente y con un amor exótico los planos de la lógica: un apocalipsis barroco.

Patočka vincula el misterio de lo sagrado con una idea de responsabilidad. La religión, dice, nos brinda el acceso a poder hacernos cargo del fastidioso trabajo de ser individuos libres. Una vez que el secreto sagrado, orgiástico y demoníaco de la vida irresponsable y pagana haya sido, sino desintegrado, al menos sometido y posteriormente absorbido por la esfera de la responsabilidad, recién ahí la religión encontraría su lugar en nuestras vidas. En este sentido, García Sáenz halló en el cristianismo una posibilidad para volverse responsable.

Son varias las historias de sus guardias auxiliares en el Hospital de Clínicas, ese edificio monstruosamente moderno cuyos pasillos interminables están llenos de gente enferma y gente muerta. Pero de las formas que toma la responsabilidad, la que nos ocupa en este texto no tiene tanto que ver con la misericordia y el samaritanismo, sino con la posibilidad de ser responsable a través de la pintura. Gracias a sus óleos no solo conquistó el mote de "artista religioso" sino el de artista a secas, porque son sus pinturas las que lo abren al mundo y permiten ponerlo en diálogo con una tradición. Gracias a estos cuadros podemos hablar de García Sáenz como latinoamericano y como místico; podemos decir que es un regionalista y un ingenuo; se lo puede pensar con relación a, por ejemplo, Feliciano Centurión o citar, desde su ascetismo alucinatorio y patricio, a Héctor Viel Temperley. Se podría ir incluso más lejos y afirmar que es el Santoro de un país donde el peronismo no existió. Sus Cristos en el hospital de sangre, postrados en medio de las ruinas barrocas de una reducción, parecen tener el mismo compromiso político con su presente -y el mismo potencial icónico- que el *Yo tengo SIDA* de los Fabulous Nobodies.

Es curioso, sin embargo, que en García Sáenz cueste tanto trabajo aislar las líneas orbitales yoicas que sí dinamizaban la obra de sus contemporáneos, desde Maresca, pasando por el ya mencionado Centurión y por las diagramaciones identitarias de Pombo. La suya parece ser una lucha contra su propia biografía, que en sus dibujos solo afloja cuando firma, elongada y socarronamente, "García Sáenz" en las esquinas inferiores de la hoja. García Sáenz es un apellido y es el lastre del mismo apellido, como un amuleto que uno guarda desde niño y nunca puede resolverse a tirarlo porque no se sabe cuándo su poder místico podría reactivarse. Este pleito biográfico da por supuesto un resultado estético, que lo posiciona más allá de las fronteras del Rojas y a contrapelo de la tendencia general de los 90: la autobiografía se traduce en García Sáenz en una negación, o con más exactitud, en una disolución progresiva dentro la gran biografía regional, que es en partes iguales impersonal, mística y sentimental. Ese acto de desaparición bajo el manto de una narrativa superadora y arcaica lo llevó a volverse irreconocible para muchos de sus colegas y para el incipiente maneje curatorial. Salvo algunas excepciones, emplazadas sobre todo cerca de los primeros años de la década del 90, su lengua de capilla y exvoto difícilmente tenga rasgos subjetivos: sus resurrecciones y batallas celestes podrían sentirse a gusto en cualquier oratorio polvoriento, bicentenario y perdido de las Américas. García Sáenz por momentos se acerca demasiado a ser un pintor anónimo, el responsable civil e iluminado de imaginar la relación entre un dios y su pueblo.

El dibujante diabólico y delicioso, para quien las fronteras entre cuerpo y objeto, entre lo estructural, lo divino, lo melancólico y lo sexualmente maníaco se diluyen, parece mirar de reojo al pintor religioso, al artista que además de comprometerse con el desarrollo de un cuerpo de obra se hace, como puede, cargo de su tiempo y de su linaje.

Al echar raíces profundas en la figuración y hundidas en las temáticas cristianas, no hace otra cosa más que desplegar como un mantel floreado su eterna paradoja: mientras más artista se hace, más se aleja de los artistas; mientras más anónima se vuelve su pintura, más reluce su apellido al domeñar la tradición americana en su esencia: religiosa, sincrética, húmeda. Las pocas fotos que han sobrevivido de su taller, un PH en el microcentro porteño engalanado por "ladrillos rotos y bananos con hojas polvorientas", muestran un espacio que no dista mucho de la alcoba solitaria y austera donde, en tierras guaraníes, la muerte encontró a Sarmiento.

La unidad barroca

Un aspecto singular de las escenas del Juicio Final representadas en el arte misionero es que en ellas aparecen mezclados los indios, los negros, los mestizos y los peninsulares. Con su clásico ingenio propagandístico, los jesuitas cosechaban simpatía entre las poblaciones originarias insistiendo con la noción de que la condena o el premio de la vida eterna le llegaría, uno a uno, a todos los habitantes del virreinato. La composición social de estos feudos heterogéneos sin duda es uno de los aspectos fundantes de la *idea* de barroco en América; no como corriente estética sino directamente como propiedad intrínseca del territorio y la idiosincrasia en la imaginación popular.

Pensamos lo barroco como aquello que está colmado, que es fértil e inagotable: una impresión abonada por la imagen colonialista de América como una tierra de abundancia y misterio. El barroco toma así vida propia como una fuerza general e imprecisa que agrupa por definición diversos frentes. Por supuesto, tiene sus particularidades históricas. En las artes plásticas, por ejemplo, el barroco americano es lineal, no tan pictórico y sin duda mucho más superficial que deudor de la profundidad continua y el claroscuro europeos; caracterizado por la profusión en lugar de por la impresión de movimiento que obsesionaba a los italianos. La inagotable mano de obra nativa puesta a trabajar al servicio del fervor contrarreformista sin duda favoreció el desarrollo acelerado de una visualidad inédita, de la mano de expresiones radicales y únicas. Los jesuitas, además, recompensaban con bienes materiales y trato preferencial a aquellos indios que mejor trabajaran la madera y más magia le sacaran al pincel.

En la poesía, desde Sor Juana Inés de la Cruz en adelante, el barroco se reescribe todo el tiempo, atravesado quizá por la necesidad de dominar plenamente el idioma, cuando es frío y cuando está caliente. Entre el idioma de los templos, el de los ranchos y la lengua clandestina de las teteras, ahí aparece el barroco. Entre la retórica eufónica y el surrealismo melancólico y con olor a muerte, su "rimbombancia churrigueresca" cubre la mayor cantidad de terreno emocional posible. Por eso el barroco tiene algo de entrópico, de apocalipsis lento que no ha dejado de avanzar ni de ser útil para reflejar la inestabilidad estable de la región. Es inacabable, "eterno", directamente, en palabras de Daniel García Helder.

El barroco entonces es esa fuerza que apropia y reivindica, el aparato más perfecto del mestizaje; aquello que con tanta repercusión y buena acogida en los museos europeos un poeta brasilero dio en llamar antropofagia. Sin ir más lejos, Ticio Escobar asegura que de existir en efecto un barroco misionero, sería gracias a la capacidad del "pensamiento visual indígena de integrar diferentes aspectos de la cultura impuesta por las misiones". Por todo esto, y más allá de sus particularidades formales que van, vienen y se reescriben a partir de lo que se vaya asimilando, el barroco imita al ritmo natural, a la proliferación lenta y sin destino de las cosas. Rechaza el impulso de supremacía desarrollista que sí tiene el modernismo y solo ve y habla, toca y se enamora. Repele la lucha de la otra gran tradición americana, la política, y se asienta de alguna manera en cierta idea de inevitabilidad. El barroco sería, finalmente, el arte de las cosas vivas, que es lo mismo que decir el arte de las cosas que saben que van a morir.

La obra de García Sáenz, tanto antes de Cristo como después de él, tanto antes de la enfermedad como durante ella, habla de vida antes que de supervivencia. Y aunque en los dibujos aflore un gusto por las túnicas, encajes, brocados, muselinas y por la composición atectónica, no es esto lo que la vuelve barroca: es barroca porque es vital. No sería absurdo, entonces, considerarlo una fuerza unificadora que opera sobre todo aquello a lo que llamamos barroco y que va del barroco clásico, a la imposibilidad de pensar un barroco misionero, a los maestros del Virreinato de la Nueva Granada; de los poetas caribeños, al dibujo prosódico, al neobarroco; del río perdido que brilla como un ánima, oculto entre la selva mientras baja el sol, a las noches travestidas y llenas de cocaína de una metrópoli austral. Esas mismas sensibilidades desbordadas y extáticas, históricamente continentales, aparecen de manera consistente en la vida y las imágenes de García Sáenz.

El dibujo

La producción compulsiva de tintas y acuarelas durante el período que narra *Las horas menores*, nos sugiere el tipo de artista que era. Con el corazón inundado por estas imágenes, siempre listo para dejar que la muñeca se convulsione en libertad.

Para cualquiera que haya visto a Alfredo Prior, poseído y ebrio, dibujando de manera incontinente en la barra de un bar, sobre servilletas que irán a parar al piso hasta formar una montaña y al amanecer serán barridas por un empleado, sabe que cada vez es más difícil encontrar artistas que se comporten así. No hablamos necesariamente de prolificidad sino de cierta compulsión, que es además una especie de inconsciencia del medio y una relación particular con la obra propia.

El artista contemporáneo, cautivo en la alambrada de la promesa de una carrera, suele ser más medido en su deseo: un hiperadaptado a las exigencias del medio, con conciencia plena sobre el valor de su trabajo. Los efectos de la profesionalización se miden por supuesto en este terreno, y afectan, nobleza obliga, también a los distintos actores del campo cultural: curadores, periodistas culturales, críticos. A excepción de algunas rarezas, el tiempo de la producción casual e improductiva ha pasado, o se ha convertido también en materia de conceptualización, como en esos dibujos que llevan de título el tiempo total que le llevó al artista cubrir plenamente la hoja con grafito, valores que rondan, por lo general, la media hora.

A riesgo de sonar remojados en un conservadurismo agrio, podríamos decir que en esta época nadie regala nada, o que nadie le regala nada a alguien que no le convenga. El dibujo, que además de ser un universo estético autocontenido y de haber acompañado a las grandes obras como instancia proyectual yendo del boceto al estudio, no deja de ser una simple marca de presencia en este mundo. La mezquindad calculadora del arte contemporáneo se ha llevado eso de los artistas. Cuesta imaginar encontrar, en el futuro, las marcas del paso por la vida de nuestros coetáneos. Los cuadernos se extinguen, las hojas sueltas desaparecen.

Por supuesto, los dibujos de García Sáenz no son regalos per se: fueron conservados por algún motivo, tienen su firma y su ambición a flor de piel. Pero su relación con el tiempo, con la dedicación, los hace sentir de alguna manera como obsequios en estos tiempos

de sequía: que sean tantos, que durante tantos años los haya hecho, que sean tan inexplicables, impulsivos y disformes. Su trazo infantil y directo se adelanta en décadas al que muchos artistas adoptarían como solución rápida para dejar, no ya su marca en el mundo, sino su marca en el mercado.

Es decir, el dibujo -salvo para los dibujantes- se ha convertido en el cambio chico del artista contemporáneo, la manera más rápida y efectiva de poner a circular un nombre, de llenar un casillero. El dibujo es mucho más práctico para este fin, incluso, que la pintura, aunque esta todavía guarde el secreto de la fórmula propuesta por Joselit: máximo glamour + máxima transportabilidad = máxima ganancia. Exhibidos individualmente, o en grupos mucho más reducidos, varios de los dibujos de *Las horas menores* podrían pasar por los de un artista contemporáneo: el blanco muy presente, el clima de asociación libre, la influencia de la caricatura, la terminación indolente. Pero en su profusión y en su compromiso romántico encontramos lo que los termina separando de este siglo: ni ejercitándose un artista sacrificaría hoy su tiempo en este tipo de producción.

Los muchos fines

Hemos definido ya la necesidad de leer estos dibujos no como instancia previa a la obra tardía de García Sáenz, sino más bien como una infraestructura atemporal y cíclica que se mueve por debajo de la superestructura lineal y progresiva de la pintura. Los cuadros ahora se despiertan cada mañana con el desorden apocalíptico y postcoital de estos dibujos alrededor, y ya no hay vuelta atrás. Algunas formulaciones en esta línea, algo esencialistas pero sin duda dignas de mención, centran la conciencia temporal en el cuerpo, de manera tal que el destino genital moldea al destino histórico. En este sentido, el apocalipsis como género narrativo-histórico suele ser interpretado en términos de masculinidad. La historia como un movimiento de propulsión hacia el futuro es lo que sugieren estas lecturas: un diseño de progresión que culmina providencialmente en el clímax de la *segunda venida de Cristo*, o la imposibilidad física de casi todo hombre por acabar dos veces. Una percepción "femenina" del tiempo, en cambio, sería dispersa y espacial, porque su eroticidad está difuminada por todo el territorio que su cuerpo comprende.

Esta crítica antifálica de los modelos metafísicos occidentales nos permite ahora releer también no solo el grueso de los trabajos de García Sáenz, en los que el tiempo tuvo tanto que ver, sino los arcos narrativos del arte en general. Si quisiéramos, entonces, los tiempos del arte podrían ser cíclicos y de un erotismo descentralizado: cuando un grupo de mujeres galeristas redescubren un acervo visual y convocan a un joven curador para que elabore un relato sensible a partir de ese hallazgo, se abre una nueva línea de tiempo que nos obliga a enfrentar viejas pinturas con dibujos aún más viejos, que ahora se convierten en algo nuevo. El arte entonces puede ser en sí mismo esta cronología desdoblada, barroca, donde todo muere y todo vuelve a nacer al margen de las corrientes y los discursos.

Estos dibujos llegan hasta nosotros después de la muerte del artista. Después, inclusive, de que este artista se haya convertido de hecho en un artista; después de que haya entrado y salido de los libros y de las salas. Llegan a nosotros después de sus intervenciones en el paisaje público, garantizadas seguramente, antes que por mérito histórico, por su cuna: una retrospectiva en el Museo Fernández Blanco, un mural de su autoría en el subterráneo (bajo la parroquia de la Medalla Milagrosa), perfiles, entrevistas y hasta un obituario en el diario La Nación.

Todo esto parecería disfrazar el hecho de que durante al menos una década sus pinturas deambularon taciturnas buscando la posibilidad de obtener otro tipo de valoración. Tratando de emerger no solo como inversión comercial, sino exultantes y deseosas de vincularse con otra raza de artistas y espectadores, capaces de encontrar el subtexto erótico en sus fábulas escatológicas, de apreciar su manera de navegar los espacios celestes, industriales y bucólicos; Otros ojos capaces de considerarlo un heraldo alumbrado de la renacida corriente ingenua y encargado de recomponer la relación entre la pintura argentina y la tradición americana.

La pasividad radical con la que el tiempo embrujó a su obra (a sus dibujos, archivados hasta hoy, y a sus pinturas, que se reacomodaron solo recientemente en HACHE) es la misma que exudan las imágenes del Cristo de la Paciencia y la Humildad, ese Cristo que medita sentado, con el rostro descansando sobre su mano y el cuerpo tornasolado por la sangre de sus heridas, mientras espera el veredicto de su juicio. Como en una profecía autocumplida, es este el Cristo que sobrevuela la Buenos Aires perdida y sidosa de los cuadros de García Sáenz, una ciudad que también espera, siempre, morirse y volver a nacer, para iluminar con cada muerte un poco más, los misterios de este sitio cruel.

LAS HORAS MENORES

Santiago García Sáenz

Curaduría: Santiago Villanueva

20 de junio al 29 de julio de 2017

Horarios: martes a sábado de 14 a 19 h

Otros horarios con cita previa

Loyola 32, C1414AUB, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

info@hachegaleria.com | hachegaleria.com

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

BIOGRAFÍA

Nació en Buenos Aires en 1955 y falleció en la misma ciudad, en 2006.

Pintor autodidacta, reconocía como sus maestros a David Heynemann, José Manuel Moraña, Luis Felipe Noé y Libero Badii.

Aunque fue un pintor de oficio, en ocasiones incursionó en la instalación y el mural. Sus obras giran en torno a alusiones y revisiones sobre temas religiosos predominantemente cristianos, pero también sobre temas de identidad nacional: el mestizaje, las voces populares, el retrato del paisaje rural, el crecimiento de las grandes urbes. Muchas de sus obras remiten a los grandes temas de la historia nacional, como las invasiones inglesas y la Revolución de Mayo; o la historia latinoamericana, como la Conquista de América.

Con una poética particular, supo vincularse y *aggionar* su obra confrontándola con las preocupaciones contemporáneas en un circuito argentino y latinoamericano que hacia las décadas del '90 y 2000 se encontraba en plena renovación y absorción de las tendencias internacionales, pero que también comenzaba a discutir sus propias preocupaciones generando reflexiones locales y regionales.

Exposiciones póstumas

- *Las horas menores*. Hache Galería. Curaduría: Santiago Villanueva. Buenos Aires, Argentina. 2017
- *Saber sin mí*. Carlos Herrera, Costa, Marcelo Galindo, Mariana Tellería, Nicanor Aráoz, Paula Castro, Santiago De Paoli, Santiago García Sáenz y Osías Yanov. ARCO Madrid. Tabacalera. Envío oficial. Cancillería argentina. Madrid, España. 2017
- *Lo firme en el centro encuentra correspondencia*. Hache Galería. Buenos Aires, Argentina. 2017
- *Has llorado en silencio*. Hache Galería. Curaduría: Carlos Herrera. Buenos Aires, Argentina. 2016
- *Vergel + MCHG* María Casado Home Gallery 3er edición. Buenos Aires, Argentina. 2014
- *El día imperfecto*. Hache Galería. Curaduría: María Lightowler. Buenos Aires, Argentina. 2013
- *Las Bestias*. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Santa Fe, Argentina. 2012
- *Santiago García Sáenz*. Galería Zavaleta Lab. Buenos Aires, Argentina. 2009
- *Rancho Urbano*. Red Galería. Buenos Aires, Argentina. 2009
- *Homenaje a Santiago García Sáenz*. *Santiago García Sáenz*, Galería van Riel, Buenos Aires, Argentina. 2007
- *Recuerdo*. Espacio de Arte Philadelphia. Buenos Aires, Argentina. 2007
- *De colección*. Papelera Palermo. Buenos Aires, Argentina. 2007
- *Santiago García Sáenz 1955-2006*. Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan R. Vidal". Corrientes, Argentina. 2006

Exposiciones individuales

- *Santiago García Sáenz*. Bacano. Buenos Aires, Argentina. 2006
- *Rituales*. Casa Brandon, Buenos Aires, Argentina. 2005
- *Ángel de la Guarda*. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina. 2005
- *No matarás*. Papelera Palermo, Buenos Aires, Argentina. 2005
- *Pinturas*. Galería Van Riel. Buenos Aires, Argentina. 2003

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

- Café El Mariscal. Corrientes, Argentina. Centro Cultural del Nordeste. Resistencia, Argentina. 2002 - Santiago García Sáenz. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. 2000
- *Santiago García Sáenz. Pinturas.* Beckett, Galería de Arte. Buenos Aires, Argentina. 2000
- *Pinturas. Santiago García Sáenz.* Beckett, Buenos Aires, Argentina. 1999
- *Pinturas.* Galería Nexus, Buenos Aires, Argentina. 1999
- Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires, Argentina. 1998
- Centro Cultural de la Rivera. Asunción, Paraguay. 1997
- *Cristo en los enfermos. Pinturas e instalación.* Museo del Barro, Asunción, Paraguay. 1997
- *Santiago García Sáenz.* Embajada de la República Argentina. Casa Argentina. Roma, Italia. 1996
- Centro Cultural Eugenio Flavio Virla. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina, 1996
- Visiones americanas. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina. 1995
- *Santiago García Sáenz.* Museo Casa de Arias de Rengel. Salta, Argentina. 1995
- *Te estoy buscando América.* Galería Ysanne Gayet. Asunción, Paraguay. 1993
- *Te estoy buscando América (1986-1992).* Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. 1993
- *Te estoy buscando América.* Galería Centoira. Buenos Aires, Argentina. 1992
- *Te estoy buscando América.* Galería Ysanne Gayet. Asunción, Paraguay. 1991
- Santiago García Sáenz. Pinturas. Centro de Artes Visuales. Sala "Josefina Pla". Museo del Barro, Asunción, Paraguay. 1991
- *Te estoy buscando América.* Galería Centoira. Buenos Aires, Argentina. 1990
- *Te estoy buscando América (ambientación de pinturas).* Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. 1987
- *Pinturas.* Galería Ruth Benzacar. Buenos Aires, Argentina. 1985
- Galería Green for Ever. San Pablo, Brasil. 1983
- *Encuentro con los jóvenes.* Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina, 1982
- Galería Christel K, Buenos Aires, Argentina. 1981
- Galería Christel K. Buenos Aires, Argentina. 1980
- *Secuencias.* Santiago García Sáenz. Galería Christel K, Buenos Aires, Argentina. 1979
- *Pinturas.* Galería Christel K, Buenos Aires, Argentina. 1978
- Serie Geometría poética. Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina. 1977
- Galería van Riel. 1976

Exposiciones colectivas

- *90 años de la Facultad de Teología.* Pabellón de las Bellas Artes. Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, Argentina. 2005
- *Certamen Iberoamericano de Pintura.* Fundación Aerolíneas. CAyC. Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina, 2005
- *La memoria en el corazón.* AMIA 10 años 1994-2004. Espacio de arte Amia. Buenos Aires, Argentina, 2004
- *Fermín Eguía, Santiago García Sáenz, Alberto Passolini.* Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. 2003
- *Encuentro de Pintores Argentinos.* Ex Usina del Puerto - CEPtur Centro de Exposiciones y Promoción

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

Turística. Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. 2003

- *Escenarios de los '80*. Fundación PROA. Buenos Aires, Argentina, 2003

- *Las camitas. 500 artistas unidos en una muestra solidaria*. AAVRA. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina., 2002-2003

- XLVI Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano". Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori". Buenos Aires, Argentina, 2002

- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2002

- MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2001

- MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 2000

- Puertas al arte. 33 artistas plásticos en el castillo de El Talar de Pacheco. Fundación Dignidad. Buenos Aires, Argentina, 1999

- Banco de la Provincia de Buenos Aires (Casa Central), Buenos Aires, Argentina. 1999

- MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1999

- MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1998

- Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. 1998

- *Santiago García Sáenz, José Garófalo, Mariano Sapia*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. 1997

- MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1997

- XLI. Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano". Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires, Argentina. 1996

- 1er Premio Telecom Argentina. Pintura. Salas Nacionales. Palais de Glace. Buenos Aires, Argentina, 1995

- MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. 1995

- XXXIX. Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano". Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires, Argentina. 1994

- Palais de Glâce, Buenos Aires, Argentina. 1993

- Premio Joven de Pintura Argentina. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. 1993

- IV Bienal Chandon de Pintura . Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina, 1993

- VIII Bienal Iberoamericana de arte. América, nuestro continente . Instituto Cultural Domecq. México D.F., México, 1992

- MNAD - Museo Nacional de Arte Decorativo -MNAD-, Buenos Aires, Argentina. 1992

- Tercera Bienal Chandon de Pintura . Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina, 1991 -Palais de Glâce. Buenos Aires, Argentina. 1991

- Premio Joven de Pintura Argentina. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. 1991

- Segunda Bienal Chandon de Pintura. MAMBA - Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, Argentina. 1989 - Primera Bienal de Miami. Miami, USA. 1986

- Laberinto Minujinda. Centro Cultural de la Ciudad, Buenos Aires, Argentina. 1985

- Premio Esso de Dibujo. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 1985

- Libros de artista. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 1984

- Premio Esso de Pintura. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 1984

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

- Realismo. Tres vertientes. Museo de América, Madrid, España. 1984
- Aspects du Realisme en Argentine. Casa de América Latina, París, Francia. 1984
- Casa de América Latina. París, Francia. 1983
- Museo de América. Madrid, España. 1983
- No quiero grises. Exposición de Pinturas y Esculturas. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina. 1983
- II Exposición Internacional de Arte en Outdoor, Recife, Brasil. 1982

Proyectos especiales

2003. Mural Vía Crucis. Iglesia Sagrada Familia. Corrientes, Argentina

2001. Murales Estación Medalla Milagrosa y Rogad por nosotros. Subterráneos de Buenos Aires. Línea E. Estación Medalla Milagrosa, Buenos Aires, Argentina

1989 / 1988. Retablo del Altar y Vía Crucis. Iglesia Santa Cecilia. Villa Udaondo, Buenos Aires, Argentina (retirado en forma inconsulta)

1987. Mural Club Social y Deportivo. Mechongué, General Alvarado, Buenos Aires, Argentina (retirado en forma inconsulta)

1986. Mural *Te estoy buscando América*. Praia do Geriba, Buzios, Brasil

1986. Mural *Te estoy buscando América*. Mechongué, General Alvarado, Buenos Aires, Argentina

1984. Mural Mundus Criollo. Subterráneos de Buenos Aires. Línea A. Estación Perú, Buenos Aires, Argentina (desaparecido)

En 2005, un año antes de su muerte, festejó sus 50 años con la presentación de un libro que reunía pinturas, textos autobiográficos y textos críticos de personalidades destacadas del mundo del arte, bajo el título de *Ángel de la Guarda, cincuenta años de dulce compañía*.

Su obra es parte de las siguientes colecciones institucionales: MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina; Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina; Museos Vaticanos, Colección de Arte Contemporáneo, Ciudad del Vaticano; Museo del Barro, Asunción, Paraguay; Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan. R. Vidal", Corrientes, Argentina; Museo Casa "Arias Rengel", Salta, Argentina.

Su obra también forma parte de colecciones privadas, de Argentina, Estados Unidos, Paraguay y Brasil, entre otros países.

Registro, documentación e investigación: Lluvia Oficina de Curaduría y Museología, dirigido por María Lightowler.