



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Icaro, el río y el muerte

Autor:

Jorge Manuel Bedoya y Ofelia Manzi

Revista:

Estudios e investigaciones

2003, 1, 63-72



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

ICARO, EL RIO Y LA MUERTE

Los autores han estudiado en diferentes trabajos la presencia de los mitos clásicos en la cultura contemporánea. En el presente escrito, se analiza la re-significación que ha sufrido el mito griego, que tiene a Dédalo y a Ícaro como protagonistas, en obras del artista argentino Héctor Medici, un creador preocupado por las relaciones entre el pasado y el presente.

ICARUS, THE RIVER AND THE DEATH

In different papers, the authors have studied the presence of the classical myths in contemporary culture. In this work, they analyse the new meaning of the Greek myth, whose principal characters are Daedalus and Icarus and which appears in the Argentine artist Héctor Medici's works, who is interested in the relationship between past and present.

ÍCARO, EL RIO Y LA MUERTE*

JORGE MANUEL BEDOYA
OFELIA MANZI

Los hombres y el mito

Los hombres han elaborado mitos a partir del primer conocimiento que adquirieron de sí mismos y de su entorno. La existencia de estas narraciones creadas, inicialmente, en culturas ágrafas se vincula con la presencia de los diferentes lenguajes que permitieron organizarlas y, a través de ellas, aliviar angustias sociales e individuales. Mitos, rituales e imágenes constituyeron los elementos básicos para la “re-creación” de actos fundamentales para el hombre y su grupo¹.

La idea de que tales relatos habían desaparecido barridos por las transformaciones culturales ha sido dejada de lado al observarse la presencia y permanencia de los mismos núcleos míticos en las distintas agrupaciones humanas. Dicha situación se vincula con la circunstancia que “[...] pese a las diferencias culturales existentes entre las diversas fracciones de la humanidad la mente humana es en todas partes una y la misma cosa, con las mismas capacidades [...]”² y “[...] la manifestación psíquica del espíritu demuestra que tiene una naturaleza arquetípica ‘fundada’ en la existencia de una imagen original, autónoma, que, en forma preconsciente, existe en la disposición de la psique humana, de manera universal”³.

En el siglo XX destruidos, en parte o totalmente los sistemas de creencias tradicionales, los mitos constituyen elementos a través de los cuales se puede, en el plano individual, dar sentido al mundo y, en el colectivo, experimentar la cohesión del grupo. Como se ha señalado, ellos confieren “[...] sentido de identidad personal [...]”, hacen posible el “[...] sentido de comunidad [...]”, afianzan “[...] nuestros valores morales [...]” y constituyen una manera de enfrentarse “[...] al inscrutable misterio de la creación”⁴.

La presencia de un mito

En este trabajo se estudia el mito de Ícaro a través del análisis de algunas obras de Héctor Mé dici que lo cuentan como protagonista. Dicha narración fue elaborada en el ámbito griego y llegó a América integrando el imaginario europeo y, en la cultura rioplatense ha sido objeto de distintos tratamientos artísticos lo cual muestra su incorporación al universo simbólico aquí elaborado⁵.

Ciertos estudiosos señalan que, los orígenes de la narración en el cual se cuentan las vicisitudes de Dédalo e Ícaro deben buscarse en el contexto del mito que tiene al primero y a Talos como principales personajes. Dicho relato se vincula tanto con los movimientos de poblaciones y los cambios que ellos produjeron en las formas de organización social, como con la importancia que tuvieron los cultos lunares y del Sol en relación con los ciclos de la naturaleza y el manejo de los metales⁶. Si bien los nombres de los participantes, sus oficios y la geografía recorrida aluden a esas circunstancias resulta importante no olvidar además la presencia de la imagen arquetípica del héroe, ese ser en el cual “[...] se proyectan las aspiraciones más elevadas de la comunidad [...]” y que tiene como misión ordenar el caos creado por aquellos que han desconocido las leyes cósmicas.

El héroe cumple un viaje que lo traslada en el espacio, pero también lo conduce a la búsqueda del equilibrio interior sin el cual resulta impensable la organización de la sociedad. En el mundo cretense, Minos es culpable por no cumplir lo pactado y, al dejarse llevar por su codicia, sacrifica la felicidad de su reino y se convierte en un tirano. Pasifae constituye el instrumento para su castigo mientras que el artífice Dédalo y Teseo, futuro vencedor del monstruo, son los actores que, con diferentes acciones y en distintos momentos, eliminan al autor de la falta original y el producto de la misma⁸.

La interpretación tradicional suele asimilar a Ícaro con Faetón, ejemplo del hijo desobediente y del joven presuntuoso, pero, con el paso del tiempo, el joven valiente se ha convertido en la expresión del aventurero osado que, superando todos los obstáculos, pretende subir cada vez más alto. El imaginario contemporáneo, que otorga tanta importancia a los aspectos tecnológicos, lo ha relacionado con los aviadores al identificarlo, a partir de su muerte, con Dédalo, omitiéndose que éste aparece en el mito como el “[...] ‘prototipo del artista científico’, ese fenómeno humano curiosamente desinteresado, casi diabólico, por encima de los lazos normales del juicio civil, dedicado a la moral no de su tiempo sino de su arte [...]”⁹.

En el arte argentino, la figura de Ícaro puede considerarse un *topoi* puesto que se ha hecho presente en diversos momentos de su desarrollo. Sin pretender agotar los ejemplos y únicamente indicando obras ya estudiadas por los autores, es posible señalar que, en el campo escultórico, la utilizaron Hernán Cullen Ayerza (1878-1936) y Pablo Curatella Manes (1891-1962). El primero para crear, en el Cementerio del Oeste, el *Monumento funerario* para Jorge Newbery (1875-1914) y el segundo, *La caída de Ícaro*

(1923), proyecto nunca concretado de una escultura dedicada al mismo aviador el cual, durante su vida, se convirtió en un héroe admirado por todos los sectores sociales puesto que en él se amalgamaban pasiones deportivas, *savoir faire* y actuación pública. Su muerte, ocurrida al intentar un raid aéreo sobre la Cordillera de los Andes, cubrió con una sombría aureola romántica la admiración que habían despertado sus proezas aeronáuticas.

Otro hombre respetado por su actividad fue el piloto francés Jean Mermoz (1901-1936), caído en el Atlántico Sur luego de haber efectuado la primera travesía que unió Francia con la Argentina. En el año 1958, se erigió un monumento, que tiene el aeroparque porteño como telón de fondo, diseñado por Alberto Lagos (1885-1960) y en el cual, la figura del joven griego, representado en momentos en que intenta alcanzar el Sol, constituye su culminación¹⁰.

Estas obras, realizadas a través del encargo público, estaban destinadas a ser emplazadas en espacios ciudadanos y constituían el vehículo para la exaltación de ideales compartidos por la sociedad, mientras que, con posterioridad, han surgido otras creaciones, producto de búsquedas personales de los artistas y en las cuales no ha mediado ningún comitente capaz de imponer determinadas pautas. El ámbito privado de la creación y de la contemplación han suplantado el espacio público y la participación comunitaria¹¹. Entre los artistas, que han tratado la temática que aquí se estudia, pueden señalarse a la pintora Raquel Fomer (1903-1988), que incluyó la figura Ícaro entre los temas desarrollados en su serie inspirada en la Segunda Guerra Mundial; a los escultores Juan Carlos Distéfano (1933), quien sintió la necesidad de plasmar la imagen del joven alado durante su obligado exilio español y Rubén Locaso (1934) que lo convierte en uno de los actores de sus mitos cosmogónicos¹².

Héctor Médici nació en el año 1945, en la ciudad de Buenos Aires y sus búsquedas creativas lo llevaron tanto a obtener el título de arquitecto (1974) como a participar en diferentes exposiciones pictóricas. Luego de diseñar, en forma individual o asociado con otros colegas, diversas obras arquitectónicas se alejó de esta profesión para dedicarse, con exclusividad, a las labores plásticas. A partir de 1964, realizó muestras individuales y participó en exhibiciones colectivas que le permitieron exponer en el país y en el extranjero¹³. Los comienzos de la formación plástica de Héctor Médici, hacia los 60, coinciden con momentos de gran efervescencia en el ambiente artístico de Buenos Aires como resultado de la aparición en la década anterior del informalismo, en franca oposición a los diferentes variantes de la abstracción geométrica y la irrupción, con simultaneidad o poco tiempo después, de líneas vinculadas al New Dada y al Pop-art; al Happening y al Arte de actitud; a las expresiones de la visualidad pura y a la Nueva Figuración¹⁴.

La observación y el análisis pictórico de todas estas propuestas se pueden encontrar en su más antigua representación de Ícaro, realizada en 1964 y expuesta un año después. En el *Ícaro olvidado*¹⁵ aparece un ser alado caído en un paisaje. La línea de horizonte separa la Tierra, figurada a la manera de un corte geológico, del cielo azul oscuro en el cual campea un astro amarillento, confeccionado, al igual que el rostro del prota-

gonista, con aluminio repujado y patinado. Tonos ocre, amarillos, rojizos y blanquecinos cubren las formas recortadas con las cuales se figuran los estratos terrestres que cobijan, al igual que una tumba, a un Ícaro pensado como un pájaro con rostro humano.

El pintor ha representado al personaje en un plano mostrando sus alas desplegadas, un fragmento de cuerpo ubicado más atrás, y las patas destacándose contra el cielo. La cara es un círculo encajado entre las alas y en él se observan los dos ojos, la nariz y la boca. Es decir que la cabeza está totalmente girada respecto al cuerpo que se supone visto, en la realidad, desde arriba y con el cráneo cercano al observador. Por otra parte, el rostro con su tono dorado, que lo destaca del blanco agrisado de la figura, se relaciona con el astro, ubicado diagonalmente, recordando el intento de Ícaro por alcanzar el Sol¹⁶. Las patas son, simultáneamente, extremidades animales, recuerdos de manos, garras metálicas y árboles. Si bien el relato mítico cuenta que Dédalo enterró a su hijo en una isla¹⁷, Médici ha preferido presentarlo semi-enterrado sin que nadie se encuentre cumpliendo, en esta era del triunfo tecnológico, con los ritos fúnebres.

Una figuración de corte expresionista y recuerdos del pop-art pueden encontrarse en esta temprana realización reunidos con una temática de raigambre clásica. Una combinación que, por entonces, llamó la atención de Robert Gorham David, crítico del *New York Times* y profesor de Literatura y Crítica Literaria de la Universidad de Columbia, quien se encontraba en el país, como becario de la *Fundación Fullbright* y pronunciaba conferencias en la Universidad de La Plata. El artista siempre recuerda las palabras de aliento del crítico para continuar con sus búsquedas¹⁸.

El título de la obra remite a diferentes niveles significativos. Por un lado, la finalización de una *koiné*, que exaltó a un inventor (Dédalo), imitador de la naturaleza y, por otro, la posibilidad de que, a partir de los fracasos, se puedan encontrar, en libertad (Ícaro), nuevos caminos en los cuales la invención del artefacto (garra metálica) supere la imitación de la naturaleza (pájaro). Es posible que, tal vez de manera inconsciente, el joven pintor estuviera contraponiendo la tradición con el método científico elaborado en los siglos XVI y XVII, base de la ciencia moderna.

La creación descripta no aparece aislada puesto que se relaciona con otras, diseñadas hacia la misma época, como *Pájaro* (1964), en la cual el uso de las formas, texturas y materia logran una expresiva figuración muy cercana al *Ícaro otvidado*. En las pinturas *Hombre-pájaro* e *Hipnos* (1965) el tema del vuelo reaparece y se introduce otro, que también remite al mundo clásico, el vinculado con el sueño. Así, desde un primer momento, existe un bucear en la tradición greco-latina muy típico de Médici. En estas dos obras, se observa un cambio estilístico relacionado con la presencia de un dibujo más neto, que recorta las formas y, especialmente en *Hombre...*, un color más vibrante contenido por la nitidez de los contornos¹⁹.

Dos años después, el artista diseñó *assamblages* como *Máquina de volar*, *Aprendiendo a volar* y *El funeral del astronauta*²⁰. En estas creaciones se acentúan los

aspectos señalados más arriba y puede decirse que si bien el artista aparece más vinculado con la figuración “pop”, influida por el afiche y la historieta, también se observaban ciertas relaciones con el conceptualismo que acentúan los aspectos que aluden al mundo técnico y a sus modos de representación. En *El funeral...*, la referencia a los nuevos Ícaros surge inmediatamente y la muerte no se manifiesta a través de cortes en la corteza terrestre sino en un congelado mundo mecánico. El observador puede preguntarse si, en este caso, del cuerpo muerto puede nacer un árbol, situación posible en el *Ícaro...*, o si él, únicamente, flotará en el espacio en medio de detritus metálicos.

Las preguntas acerca de la construcción de la cultura y su proyección hacia el futuro a partir de la dialéctica pasado-presente, se esbozan en estas mediatizadoras representaciones de un artista, existencialmente ubicado en el Río de la Plata y alterado por los acontecimientos político-militares que, en el país, cercenaban la libertad mientras que el mundo, sacudido por las transformaciones sociales y tecnológicas, mostraban la posibilidad del alejamiento del hogar terrestre en medio de las tensiones generadas por la guerra fría.

En la década del 70, dos realizaciones vuelven a presentar a Ícaro. Una de ellas es un dibujo acuarelado titulado *Caida* y la otra una pintura llamada *Ícaro cae al río*. En ambas se aprecia un juego entre la totalidad y el fragmento que habla de otras búsquedas²¹.

En *Caida* (1976), el dibujo está construido en base a formas geométricas netas articuladas en imagen que incorpora trozo de naturaleza y una silueta humana. La superposición parcial de un rombo y un cuadrado, con lados y ángulos curvos, produce una forma nueva contenida, en sus dos terceras partes, en otro cuadrado quedando el tercio restante, sobre la superficie del soporte cubierta con un color ocre claro.

Dentro del rombo aparece la silueta, concebida en tonos amarillo-anaranjados, de un hombre de perfil, con la cabeza caída hacia atrás y su boca abierta en un grito mudo, apoyada sobre el perfil de una isla, que separa una zona acuática de un cielo color ocre-rosado interrumpido por el cuadrado superior el cual muestra, solamente, un espacio celeste cubierto de nubes. Sobre el punto de articulación de esta dos formas se ubica, en el cuadrado posterior, una línea de costa que divide un paisaje allí figurado en agua y cielo. El artista ha creado una imagen muy dinámica como resultado de la superposición de las figuras y de la enorme cantidad de tonalidades de colores azules, blancos, ocre, naranjas y verdes distribuidos en franjas horizontales de distinta longitud y grosor. El ojo puede construir la totalidad a partir del fragmento o preguntarse si ella no es posible y conformarse con una multiplicidad de impresiones visuales.

La semi-hundida silueta del hombre de perfil se muestra, de manera similar a la registrada en el *Ícaro olvidado*, sin compañía, como señalando, por un lado, la tendencia al aislamiento del hombre rioplatense frente a la inmensidad de la llanura y del cielo pampeanos y, por otro, su aparente incapacidad para reconstruir un tejido social

tremendamente dañado por múltiples enfrentamientos los cuales, en ese año, produjeron la caída del gobierno constitucional y la iniciación de un trágico ciclo. A lo anterior puede agregarse que la aparición de palmeras en esta obra sugiere la presencia de la alteridad en relación con el mito que origina la representación²².

Ícaro cae al río (1979) es una obra apaisada en la cual la superficie aparece dividida en seis zonas por líneas horizontales y verticales que actúan de manera similar a una reja. Esta barrera permite contemplar un sugerido paisaje y a un múltiple protagonista. El borde aserrado del listón superior de esta pseudo ventana sugiere tanto las cenefas de un ausente telón como el perfil invertido de una cadena montañosa. Dichas irregularidades lo diferencian del resto caracterizado por la nitidez de sus contornos. Una grilla de finas líneas blancas recorre la totalidad de la representación sirviendo los escaques por ella determinados para ubicar figuras o crear sectores reservados en el paisaje que pueden verse como integrando la totalidad o asumiendo un mayor protagonismo.

La reja-ventana permite observar un paisaje integrado por una barandilla, la zona acuática y un amplio cielo. Sobre el horizonte, aparecen dos formas rectangulares que ocupan tres escaques mientras que, sobre los bordes, asoman otras dos construidas en uno, la ubicada a la izquierda del espectador, y con medio aquella que la enfrenta. De esta manera, se crea un ritmo que parece continuar fuera de los límites del cuadro. El agua está pintada con diferentes matices de celeste, ocre y blanco que avanzan hacia los sectores rectangulares ubicados sobre el horizonte. Las pinceladas aparecen menos fundidas en la zona central del río, lográndose así una cierta sugerencia de profundidad que no existe lateralmente. El cielo presenta algunos sectores reservados que, por su variedad de matices, movilizan este sector de la composición. Estas roturas del paisaje tienen la intención, según el artista, de remitir al contemplador a la idea de que “[...] esto está pintado, es una ficción, esto es un simulacro [...]” y, eludiendo el uso de “[...] fragmentos abstractos”, permitir que cualquiera de esas reservas se constituya en “[...] el dato para poder cubrir todo el cuadro [...]”²³ a partir de la conceptualización realizada por quien mira la obra.

Ícaro está representado por una serie de figuras planas, sin alas, puesto que su vuelo es obligado, realizadas con distintos tonos de ocre y ubicadas sobre la barandilla, bajo el horizonte, en el barrote horizontal de la reja y en la zona superior derecha del cuadro. La grilla blanca sirve para marcar la figuración seriada del protagonista en su ascenso y caída. Estas situaciones se indican con la figuración normal de un cuerpo en movimiento o por la imagen invertida de Ícaro que se eleva y cae en un río en cuya ribera se alza un pretil, cuyo diseño recuerda al existente en la Costanera de Buenos Aires, mientras que las formas rectangulares, recortadas sobre el horizonte, remiten al perfil de las antiguas tomas de agua de la ciudad. Esta referencia al Río de la Plata y a la capital argentina se amplía con la presencia del joven en su ascenso y caída puesto que su muerte se vincula con los trágicos sucesos ocurridos en el país durante el Proceso militar²⁴. Los rumores, producto de la imposibilidad de certificar su verdad, que hablaban, durante los años 1978

y 1979, de prisioneros políticos arrojados desde aviones militares al río fueron el acicate para la realización de esta obra la cual, desde su título, señalaba a los contemporáneos una dimensión vedada. Así, las interpretaciones tradicionales del mito se ven desplazadas en esta pintura por la captación que el artista realiza de la azorada mirada del colectivo social.

En 1985, Medici realizó una instalación en la cual aparecía una tela con el título *Ícaro* y, un año después, otra similar con una composición llamada *El mar trae a Ícaro*²⁵ en las cuales se observa una composición que ha dejado de lado la fragmentación por la totalidad y que muestra una materia más densa y texturada. En ambas ha desaparecido el río como integrante de la composición y el personaje mítico vuelve a caer en el mar. En estas obras, la representación alude tanto a la muerte como a la posibilidad de develar un penoso y reciente pasado a través del rescate de los muertos queridos. Así, la primera obra está pintada sobre una tela de siete metros de largo por dos de ancho que se extiende desde la altura de la pared hasta los pies del observador el cual, viendo las olas llegar hasta él, se convierte en un participante de la caída de Ícaro, cuya pequeña figura sin alas apenas se percibe en la inmensidad azul del cielo y del agitado mar. Ahora se tiene la certeza de la muerte, puesto que el símbolo alude a hechos históricos ya documentados, pero no se sabe si el cuerpo será devuelto por el océano. La posibilidad de efectuar los ritos fúnebres aparece en la segunda composición donde, en medio de las olas que llegan a la orilla, se puede reconocer el cuerpo inanimado de un joven que recuerda a los ejecutados en el río y a los caídos en los mares del sud²⁶.

Con estas obras el artista indicaba que la ardua vuelta al marco institucional debía, necesariamente, conducir a preguntarse sobre el funcionamiento del cuerpo social y la importancia de conservar la memoria colectiva puesto que ella “[...] apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro [...]”, “[...] actuando de modo que sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres”²⁷.

Por estas razones, la figura de Ícaro sigue presente, de diversas maneras, en la obra más reciente de Héctor Medici, quien continúa explorando las posibilidades de la imagen, en una sociedad en crisis, sin resignar un futuro donde sus propuestas éticas encuentren la esperanzada respuesta.

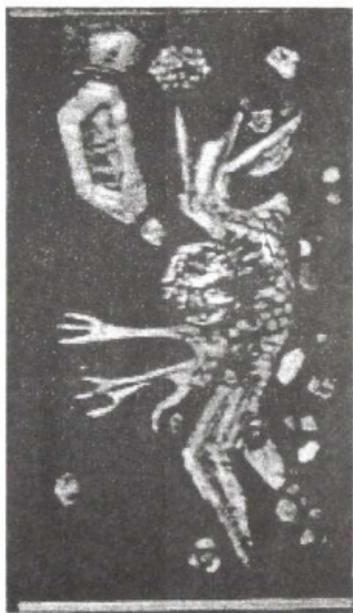
- El punto de partida de este trabajo se encuentra en la ponencia “Ícaro, el río y la muerte”, presentada en el *XIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, celebrado en la Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades (17-20/9/1996).

NOTAS

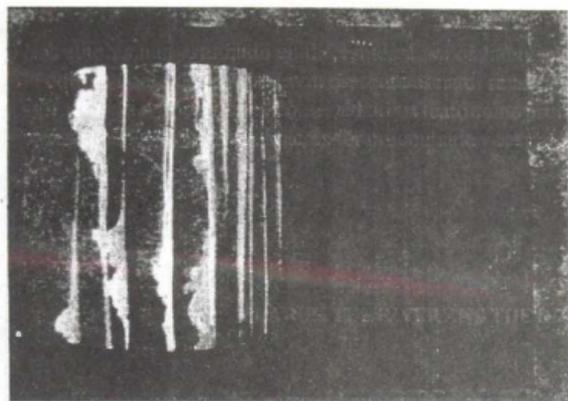
- ¹ Joseph Campbell, *El poder del mito*. Barcelona, Emecé, 1991; Marcel Detienne, *L'Invention de la mythologie*. Paris, Seghers, 1981; Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard, 1957 / *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, Emecé, 1968 / *Mitoy realidad*. Barcelona, Akal, 1976; Geoffrey S. Kirk, *El mito (su significado y funcionamiento en la Antigüedad y otras culturas)*. Madrid, Paidós, 1985; Claude Lévy-Strauss, *Mitoy significado*. Madrid, Alianza, 1986; Richard Pottier, *Anthropology du mythe*. Paris, Kimé, 1994.
- ² Claude Lévy- Strauss, *Op.cit.*, p. 40.
- ³ Carl J. Jung, *Simbología del espíritu*. México, F.C.E., 1984, p.19 / Vide: "Acercamiento al inconsciente". En: Carl J. Jung et al. *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1979, p.67.
- ⁴ Rollo May, *La necesidad del mito*. Barcelona, Paidós, 1992, pp.31-32.
- ⁵ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales (memorias y esperanzas colectivas)*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991; Cornelius Castoriadis, "La institución imaginaria de la sociedad." En: Eduardo Colombo et al. *El imaginario social*. Montevideo, Nordan, 1989, pp.27-55.
- ⁶ Ovide, *L'art d'aimer*. (Texte établi e traduit par Henri Bornecque). Paris, Les Belles Lettres, 1929, II, 15-96 / *Les Métamorphoses*. (Texte établi et traduit par Georges Lafaye). Paris, Les Belles Lettres, 1928, VIII, 183-259. Vide: Robert Graves, *Los mitos griegos*. Buenos Aires, Alianza, 1993; Jaques Lacarrière, *L'envol d'Icare, suivi du Traité des chutes*. Paris, Seghers, 1993.
- ⁷ Rollo May, *Op.cit.*, p. 52.
- ⁸ Joseph Campbell, *El Héroe de las mil caras*. Buenos Aires, F.C.E., 1992, pp. 20-30.
- ⁹ *Ibidem.*, p. 30. Ovide, *L'art d'aimer...* II, 35-45 (Dédalo e Ícaro invaden el espacio de los dioses) y II, 45-48 (Dédalo como constructor de las alas).
- ¹⁰ Jorge Bedoya y Ana M. Schmidt, "Ícaro, los dominios del aire". En: *Argos*. Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC). Buenos Aires, 1994, ns. 13-14, pp. 3-11.
- ¹¹ Alains Mons, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994; Iñak Dominguez, "El espacio de la cultura y el arte en la vida cotidiana". En: *El arte entre lo público y lo privado*. Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA), 1995, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, pp.560-570.
- ¹² Jorge M. Bedoya, "Mito y realidad en la obra de Raquel Forner". En: Marta Royo Sylvia Wendt (ed.), *Homenaje a Aida Barbagelata*. Buenos Aires, 1994, v. 2, pp.181-199 "Ícaro, la vana presunción". En: *Praesentia*. Mérida (Venezuela), año 1, n° 1, (1996), pp.59-73.

El artista ha expuesto en el país (Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Fundación Banco Patricios, galerías Lirolay, Nice, Adriana Indik, Tema, Praxis, etcétera, en Buenos Aires y otras ciudades del interior del país) y en el extranjero (The Alvar Aalto Museum, Finlandia; Fundación Joan Miró, Barcelona, España; Galería Kobenhavns/ Kunsthandel, Copenhagen, Dinamarca; La Maison de l'Amérique Latine, París, Francia; Museo Nacional de Montecarlo, Principado de Mónaco; Museo de Arte Carrillo Gill, México; Galería Época, Santiago de Chile; Museos de Arte Moderno de San Pablo y Río de Janeiro, Brasil; Museos Municipal y de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay; Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana; Museo de Arte e Historia de Puerto Rico, Puerto Rico; Museo Sofía Imbert, Caracas, Venezuela; etcétera). Se hizo acreedor en 1965, a la segunda mención (sección pintura) del **Premio Georges Bracque**, organizado por el Departamento Cultural de la Embajada de Francia en nuestro país; en el año 1976 recibió el **Premio Camea** en la Bial Arquitectos - Pintores y, un año más tarde, el **Cubo de Acero** en Contemporáneo 77 (Diseño), realizado en el CAYC, Buenos Aires; en 1979, el **III Premio de Pintura** en el XLV Salón Nacional de Rosario; en 1982, el **II Premio de Pintura** (Premio Esso Argentina) y el **I Premio** en la III Bial Iberoamericano de Arte en el Museo Carrillo Gill (México); al siguiente año, el **Premio-Beca M.A.M.** (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires); en 1988, el **Gran Premio de Pintura** en el Salón Nacional de Mar del Plata. En los años 1989 y 1996, los pinturas de Médici integraron muestras argentinas en el exterior que obtuvieron diversas distinciones (Premio al Mejor Envío Extranjero de la Bial de Valparaiso, Chile; Premio a la Mejor Muestra Extranjera, Puerto Rico; Premio a la Mejor Muestra Colectiva Extranjera, Santo Domingo). Vide: Ryenaldo Roels (jr.), "A geração que veio do AI-5". *O Jornal do Brasil*. Río de Janeiro, 1 de agosto de 1986, p. 12; Cristina Dompé, *Medici*. En: Banco Tornquist, *Catálogo de la Exposición*. Buenos Aires, julio de 1989; Fermin Fvre, "Héctor Medici. Sin concesiones". *Clarín*. Buenos Aires, Suplemento Cultura, 26 de agosto de 1989; Jorge Glusberg, "Parábolas de Medici". *Ámbito Financiero*. Buenos Aires, Artes Plásticas, 17 de noviembre de 1992, p. 2; J. M. Taverna Irigoyen, "Héctor Medici". En: *Arte Argentino Actual*. Editorial Argentina en el Arte. Buenos Aires, 1994, pp. 24-29; Lucas Fragasso, "Héctor Medici". En: *Catálogo de la Exposición*. Fundación Banco Patricios. Buenos Aires, junio de 1995. Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 58-127; Cayetano Córdova Iturburu, *Ochenta años de pintura argentina*. Buenos Aires, La Ciudad, 1978, pp. 161-208; Carlos Arean, *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (MCBA), 1981, pp. 124-137 y pp. 161-165; Romualdo Brughetti, *Nueva historia de la pintura y la escultura*. Buenos Aires, Gaglianone, 1991, pp. 141-199. Jorge M. Bedoya, *Entrevista con Héctor Medici*. Buenos Aires, 11-3-1996.

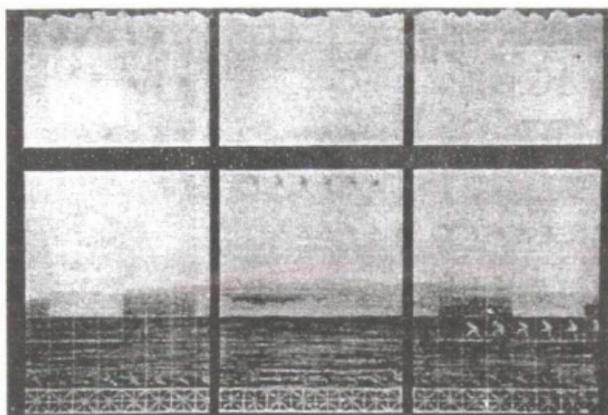
- ¹⁵ *Ícaro olvidado*, 1964, técnica mixta sobre tela, 0,50 x 1,00 m col. priv. (New York, USA).
- ¹⁶ Ovide, *L'art d'aimer...II*, 60-65 (Dédalo aconseja a su hijo cómo volar), II, 85-90 (la caída); *Métamorphoses... VIII*, 220-231 (imprudencia de Ícaro).
- ¹⁷ Ovide, *L'art d'aimer...II*, 90-95. (Dédalo clamando por la muerte de su hijo); *Métamorphosis... VIII*, 234-260 (venganza de la hermana de Dédalo y su alegría por la muerte de Ícaro).
- ¹⁸ Jorge M. Bedoya, *Entrevista con Héctor Medici*, Buenos Aires, 6-8-1996.
- ¹⁹ *Pájaro*, 1964, *assamblage* sobre aglomerado, 0,50 x 0,60 m, col. priv.; *Hombre-pájaro*, 1965; *assamblage* sobre aglomerado, 0,50 x 0,60 m, col. priv.; *Hipnos*, 1965, *assamblage* sobre aglomerado, 0,60 x 0,90 m, col. priv.
- ²⁰ *Máquina de volar*, 1967, *assamblage* sobre aglomerado, 1,30 x 1,60 m, col. artista; *Apuntes de volar*, 1967, *assamblage* sobre aglomerado, 1,30 x 1,60 m. col. artista; *Funerál del astronauta*, 1967, *assamblage* sobre aglomerado, 1,20 x 1,60 m, col. artista.
- ²¹ *Caida*, 1976, dibujo acuarelado sobre papel, 0,70 x 0,50 m, col. priv.; *Ícaro cae al río*, 1979, pintura acrílica sobre tela, 0,89 x 1,16 m; col. artista.
- ²² Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1991; Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la Antigüedad griega*. Barcelona, Gedisa, 1986; Jean Le Gall, "A la recherche d'une image de l'autre dans l'Antiquité: l'étranger dans le monde greco-latine." En: Ahrweiler, Hélène (dir.), *L'image de l'autre (Etrangers-minoritaires-marginaux)*, Stuttgart, Actas del 16 Congreso Internacional des Sciences Historiques, 1985, v.2, pp. 372-383.
- ²³ "Héctor Medici expone en el Bellas Artes de Roca. En pintura el paisaje es sólo ficción del paisaje". *Río Negro* (Provincia de Río Negro, Argentina), 26-8-1988, p.27.
- ²⁴ Jorge M. Bedoya, *Entrevista a Héctor Medici*, Buenos Aires, 11-3-1996.
- ²⁵ *Ícaro*, 1985, pintura acrílica sobre tela sin bastidor, 7,00 x 2,00 m, col. artista; *El mar trae a Ícaro*, 1986, pintura acrílica sobre tela sin bastidor, 2,00 x 2,00 m, col. artista. En enero de 1986, Héctor Medici conjuntamente con Nora Dobarro, Juan Lecuona, Gustavo López Armentia y Eduardo Medici fundaron el "Grupo Babel" unidos por un afán común, la pintura, y aceptando que lo diverso son los lenguajes de cada artista. Así, a diferencia de la mítica torre, lo distinto servía de unión. *El mar trae a Ícaro* fue también expuesto en una muestra de este grupo.
- ²⁶ Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (Conadep), *Nunca más*. Buenos Aires, 1984; Pedro Giussani, *Montoneros, la soberbia armada*. Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1984; Richard Gillespie, *Soldados de Perón*. Buenos Aires, Grijalbo, 1986; David Rock, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Buenos Aires, Alianza, 1989.
- ²⁷ Jacques LeGoff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 183.



1. Héctor Medici. Icaro olvidado, técnica mixta sobre tela, 1964



2. Héctor Medici. Caída, dibujo acuarelado sobre papel, 1976



3. Héctor Medici. Ícaro cae al río, pintura acrílica sobre tela, 1979



4. Héctor Medici. Ícaro, pintura acrílica sin bastidor, 1985