

PINTORES ARGENTINOS

KENNETH
KEMBLE

AGUSTOS BARRERA - 1974



PINTORES ARGENTINOS

KENNETH
KEMBLE

AGUILAR

Dante

*Se necesita coraje.
El coraje de las propias convicciones.
Y una actitud de aventura, despojada
del deseo de agradar al público (...)
Solo así los grandes pintores contemporáneos
han desarrollado un nuevo lenguaje propio.*

Kenneth Kemble



Alfons Bruckner

Dante

Kenneth Kemble

Combatir la inercia creativa

Hacia mediados de los años cincuenta, algunos artistas vinculados a las poéticas del informalismo –tendencia abstracta de carácter gestual– comenzaron a utilizar en sus obras materiales ajenos al mundo de las bellas artes. Así, los cuadros que hasta entonces se habían pintado principalmente al óleo se poblaron de arpillera, clavos, vidrios, cortezas de árboles, latas oxidadas, maderas (e incluso trapos de piso y ropa interior), todos elementos que apuntaban a desacralizar los medios técnicos tradicionales en favor de la búsqueda de nuevas vías de expresión. Este abandono de la pureza del estilo para abrazar un territorio que ponía en crisis los conceptos de belleza y de buen gusto puede pensarse como el pasaje del arte moderno al arte contemporáneo, y ubicarse temporalmente en la escena del arte argentino entre 1956 y 1965.

La obra de Kenneth Kemble resulta clave en este proceso de transición. A partir de 1955, es posible comprobar la incorporación de materiales *non sanctos* (como él solía llamarlos) en sus trabajos: “Uno de los aspectos fundamentales de la investigación plástica actual –escribía Kemble en 1960– es la búsqueda, experimentación y empleo de materiales no usados anteriormente (...) porque son justamente estos materiales y su empleo franco los que a menudo dictan la obra a su creador”. Así, sus *collages* incorporaron materiales inusuales como parte de la composición plástica, pero también como un modo de insuflarle un poco de oxígeno a un ambiente artístico que adolecía de fuertes rasgos autoritarios. De hecho, cuando en 1958 Kemble decidió exponer públicamente por primera vez, envió *Juego de naipes, rejilla* (1956) y *Tregua* (1957) al IV Salón de la Asociación Arte Nuevo. Ambos *collages* presentaban una composición formal que remitía al lenguaje cubista, pero que incluían viejos trapos de cocina deshilachados adheridos al soporte. Si bien este salón no excluía ni artistas ni tendencias y funcionaba sin un jurado de admisión, los organizadores le solicitaron que cambiara estas piezas por otras y ante su negativa solo se expuso *Tregua*, ya que fue considerada más convencional.

Sin título
ca. 1955, collage sobre papel
49 x 41,3 cm
Colección particular

Entre 1954 y 1962, Kemble desarrolló un conjunto de obras que se desmarcan enfáticamente de lo que hasta entonces se consideraba como artísticamente correcto. Propuestas como *A Silvia, Navidad del 57* (1957) –obra en la que contrapone un delicado trozo de empapelado a un retazo de frazada con manchas de sangre y hojas de malvón– colocaron en cuestión el modelo del informalismo europeo e introdujeron singularidades que remiten al ámbito de lo privado y lo doméstico (el rojo sangre sobre la frazada alude al ciclo menstrual) en clave de erotismo e intimidad.

En el caso particular de *Paisajes suburbanos* –serie que desarrolló entre 1958 y 1961–, Kemble logró darle a la matriz del *collage* cubista un giro inusitado. Estas obras, construidas con chapas oxidadas, maderas quemadas y demás materiales de desecho, fueron inspiradas en los precarios asentamientos que ya podían observarse a fines de los años cincuenta en las afueras de la ciudad de Córdoba. Pero a diferencia de las villas miseria que Antonio Berni, pocos años después, construyó para ilustrar el contexto de Juanito Laguna, estas no guardan referencia visual con la realidad, sino que cobran significado a partir del título que el artista les otorgó, activando los sentidos asociativos de la obra y los que el propio espectador también aporta.

Lo que en realidad desveló a Kemble durante gran parte de su vida fue el funcionamiento del proceso creativo: los modos en que se desarrolla la creatividad y las posibles técnicas para propiciarla. Esta inquietud lo llevó a desplazarse rápidamente de un estilo a otro: de la pintura sígnica en blanco y negro a los ensamblajes con chapas; de los *collages* con desperdicios a experiencias como arte destructivo o pintura espejismo; del uso de retazos de papeles decorativos a telas pintadas en formato cuadrado, pero expuestas como rombos para evitar las partes horizontales y verticales de los márgenes del soporte. *Arte destructivo* (1961), probablemente una de las primeras ambientaciones del arte argentino, fue concebida por Kemble como un modo de canalizar, a través de una experiencia estética, el innato instinto de destrucción del hombre. A pesar de su carácter experimental –o quizás,





A Silvia, Navidad del 57

1957, papel de empapelar, frazada,
hojas de malvón y óleo sobre tela

92 x 46 cm

Colección particular

precisamente por ello— este tipo de exposiciones constituyeron radicales gestos de ruptura en nuestro medio y prepararon el terreno para la posterior aparición de propuestas ligadas al conceptualismo, los *happenings* y el arte de acción.

Si bien su obsesión por indagar en los procesos que posibilitan la práctica creativa lo llevaron a incursionar en experiencias extrapictóricas y lindantes con el arte conceptual, llegado a cierto punto Kemble decidió que el territorio donde continuaría ahondando con sus investigaciones sería el de la pintura, un campo de experimentación que si bien para muchos agonizaba, para él todavía parecía ofrecer renovados desafíos. Así, desde mediados de la década del sesenta, sus pinturas, siempre abstractas, buscaron obtener formas o imágenes nuevas en relaciones inauditas. Organizadas en series, sus obras se desarrollaron hasta 1998 en base a la oposición y/o articulación de zonas plásticas que acentuaban incongruencias visuales: lo gestual contra lo geométrico, lo plano opuesto a lo matérico, las superficies lisas frente a las profusamente decoradas. En mayor o menor medida, obras como *No vanagloriarse* (1963), *En los aposentos de la infanta cautiva* (1968) y *Paisaje compacto apto para gatos verdes* (1995) apuestan a crear una nueva situación plástico-visual. Desde una perspectiva formalista, Kemble volcó en su obra algunas de las premisas que la lectura de autores como William J.J. Gordon, Arthur Koestler, Henri Poincaré, Thomas Wolfe y Carl Jung, entre otros, le brindaron en relación con el desarrollo de la creatividad: apelar a las asociaciones inesperadas, buscar la conjunción de realidades inconexas, implementar cortes abruptos en la lógica habitual del pensamiento y destruir la supuesta naturalidad de una secuencia de razonamiento. Premisas que abrevan, por supuesto, en la famosa máxima del Conde Lautréamont, tan cara a los surrealistas: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección.”



K

Paisaje suburbano II
1958, chapa, madera, enduido
y óleo sobre *hardboard*,
100 x 120 cm
Colección particular
(Detalle)





MOTOR OIL



Kenneth Kemble

Vida, obra y contexto



El 10 de julio de 1923, nació en Buenos Aires Kenneth Kemble Smith. Su padre Wilfrid era un inmigrante inglés radicado en la Argentina desde 1911 y su madre, Norma Olga Witt, provenía de familia alemana por rama paterna y escocesa por el lado materno. Kenneth fue el único hijo de la pareja y cursó sus estudios primarios en diversos colegios privados de la zona norte de la provincia de Buenos Aires. Una vez que terminó sus estudios secundarios, en el Colegio Nacional de San Isidro, trabajó como vendedor de pólizas, traductor para la Embajada de Taiwán e, incluso, fundó una pequeña empresa de diseño de parques y jardines. Pero hacia fines de la década del treinta, su inclinación hacia el arte se hizo notoria: comenzó a interesarse seriamente por el *jazz* y a tocar la batería, aunque rápidamente abandonó el camino de la música porque, según su propio criterio, no tenía suficiente talento.

Hacia 1945, comenzó a frecuentar exposiciones de arte y a realizar algunas copias de reproducciones de obras de Cézanne y Braque; dos años más tarde, en la vieja galería Peuser, conoció

la obra de Raúl Russo; y en 1950, ya resuelto a dedicarse de lleno al arte, comenzó a asistir a su taller. Kemble encontró en Russo a un artista que manejaba el color de manera bastante audaz para la época, pero que no incurrió en experiencias abstractas tan radicales como las del arte concreto. En su taller, Kenneth adquirió las primeras herramientas básicas de la disciplina académica: copió modelos de yeso y realizó numerosos estudios de paisajes y naturalezas muertas.

Siguiendo con una arraigada tradición entre los artistas argentinos, partió rumbo a París en 1951. Allí se inscribió en la academia de André Lhote, donde también asistieron Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo y Raquel Forner, entre otros. En este lugar realizó sus primeras experiencias ligadas al cubismo, algunos *collages* a la manera de Braque y obras de formas sintéticas que respetaban siempre una estructura geométrica. Además, en París tomó clases de escultura con Ossip Zadkine y concurrió a las academias libres de la Grande Chaumiére y Ranson. Durante



Paisaje suburbano II

1958, chapa, madera, enduido
y óleo sobre *hardboard*,

100 x 120 cm

Colección particular

su estancia en Europa, viajó a Italia, España, Inglaterra, Holanda y Bélgica, y gracias a una beca del gobierno francés extendió su estadía hasta 1954. Antes de emprender el regreso a Buenos Aires, conoció a Terry Hanrahan, una joven norteamericana con la que contrajo matrimonio en París.

Aprender primero, transgredir después

De regreso en Buenos Aires, en 1955, Kemble sintió que a su formación artística le faltaban algunos ajustes. Por este motivo, se acercó al taller de Rafael Onetto. "A pesar de haberme pasado tres años estudiando pintura con el gran maestro francés de entonces, explicaba, no me satisfacían mis fallidas tentativas de emular a los ídolos de ese momento —Pignon, Manessier, Bazine, y demás—. Algo andaba mal. Y Onetto me la dio con todo. Implacablemente y con aparente ensañamiento me hizo entender que mi manejo del valor, del claroscuro, adolecía de fallas imperdonables para un aspirante a artista". En efecto, junto a Onetto, Kemble adquirió algunas de las premisas que lo acompañaron por

el resto de su trayectoria: trazar un plan de trabajo para cualquier obra que se propusiera realizar y limitar las coordenadas para así explotar las posibilidades al máximo. "Aprendí que el arte no es solo forma, sino también contenido (...) que muchas veces el contenido deriva de la forma y está implícito en ella".

Ese mismo año viajó a los Estados Unidos con su esposa, y allí nació Katherine, su primera hija. El clima de inestabilidad y la violencia producida por el derrocamiento militar del gobierno de Juan D. Perón amedrentó a la joven esposa, hija de un magnate de *Hollywood*, quien exhortó a Kemble para abandonar el país. Establecido en Los Ángeles, intentó proseguir con su incipiente carrera artística, pero no pudo. Finalmente, su dificultad para adaptarse al estilo de vida norteamericano y la negativa de Terry de regresar a Buenos Aires condujeron a un inevitable divorcio. Así, hacia fines de 1955, regresó a Buenos Aires y se instaló nuevamente en la casona familiar de Martínez.

Prontamente, en el verano de 1956, Kemble conoció a quien fue, sin duda,



Pequeño homenaje a Robert Motherwell

1960, óleo sobre *hardboard*

120 x 160 cm

Colección particular

Arte destructivo

1961, experiencia colectiva

Fotografía: Jorge Roiger

De izq. a der. Kenneth Kemble (sentado)

Jorge López Anaya, Silvia Torrass

Jorge Roiger, Luis Wechsungen

Exposición realizada en la galería Liro

Buenos Aires

el amor de su vida, Silvia Torrass, una joven artista catalana, estudiante de bellas artes, que supo despertar en él un impulso creativo hasta entonces inusitado: "Yo era en ese momento un incipiente aprendiz de las artes, terriblemente inseguro (...) ella me dio confianza. Fue mi primer espectador, mi primer público. Y para ella yo pintaba". Así, Kemble continuó trabajando con la técnica del *collage*, que venía desarrollando desde su aprendizaje en el taller de Lhote, aunque a partir de este momento incorporó nuevos materiales –como corteza de árbol o trapos de cocina– e incluso aplicó en ellos trozos de sus propias pinturas rasgadas, tal como puede verse en *Sin título* (1955) o *Japansy* (1956).

Hacia fines de 1957, asistió a ¿Qué cosa es el coso?, exposición realizada por Jorge Martín, Mario Valencia, Jorge López Anaya, Nicolás Rubio (primo de Silvia Torrass) y Vera Zilzer en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. La muestra, que hoy es considerada por la historiografía del arte como un antecedente de las poéticas informales, impactó profundamente en Kemble por su carácter

radical e irreverente. El empleo de materiales poco ortodoxos y la ambigüedad formal de las obras presentadas preanunciaban el advenimiento del arte objetual y los ensamblajes. "Recuerdo una botella de anís El Mono –señalaría Kemble– con un chupete en la boca titulado *Madre* y varios troncos de hojas de palma ensamblados titulados *Ballena*, de una plasticidad e iconografía imaginaria sorprendentes. También había un elástico de cama colgado del techo llamado *Consejos a una hija soltera* y experiencias realizadas bajo el efecto del ácido lisérgico por Vera Zilzer". Este mismo año, Kemble realizó *Tregua* y *A Silvia, Navidad del 57*.

Materiales que hablan

Cierta vez, cuando Kemble regresaba a Buenos Aires de su casa de veraneo en La Falda, se detuvo a observar los materiales utilizados en la construcción de los precarios asentamientos que ya podían verse en las afueras de la ciudad. Así, sin abandonar ni la estructura geométrica ni el orden constructivo de la mayoría de los *collages* que había realizado hasta entonces, inició la serie *Paisajes suburbanos*. Este fue un conjunto de obras en las que



Homenaje a Wells

1962, cartón y pintura industrial
sobre *hardboard*,
90 x 90 cm
Colección particular
(Detalle).

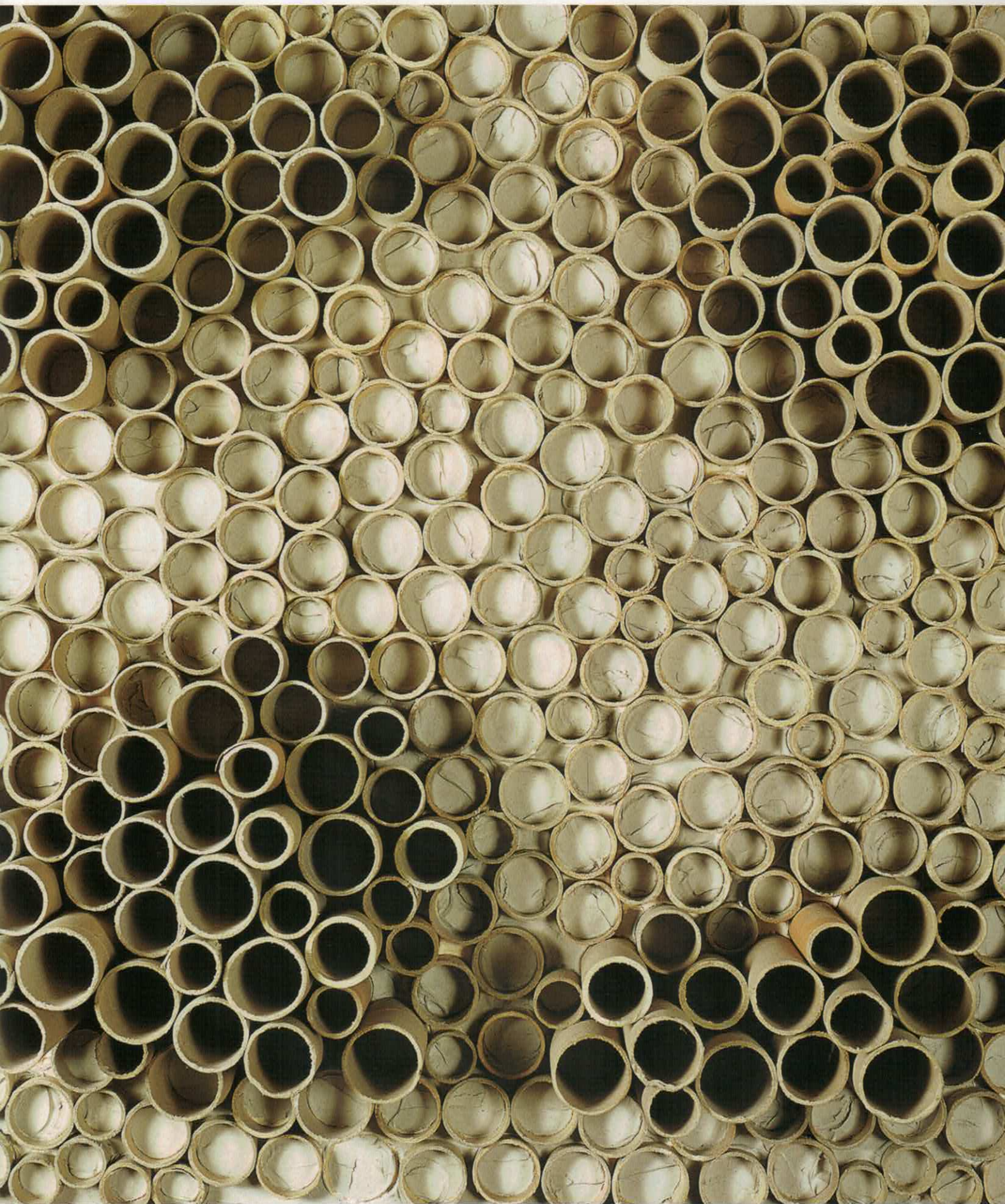
dispuso chapas oxidadas, maderas, bolsas de lona, alambres y demás elementos de desecho, con el propósito de explotar al máximo la capacidad expresiva de aquellos materiales. Respecto de la relación que estas obras entablan entre la imagen que brindan y la información que ofrecen desde sus títulos, Marcelo Pacheco señaló que “la composición abstracta se transfigura, con el bautismo de la palabra, en un paisaje real y social que remite a las villas miseria que se multiplicaban entonces por la Argentina (...). El título actúa como pieza clave que recupera las relaciones asociativas del repertorio material utilizado, alejándose de los planteos tradicionales del informalismo internacional y poniendo en circulación un catálogo de materiales parlantes (...) en su doble posibilidad de lo concreto artístico y lo testimonial social”.

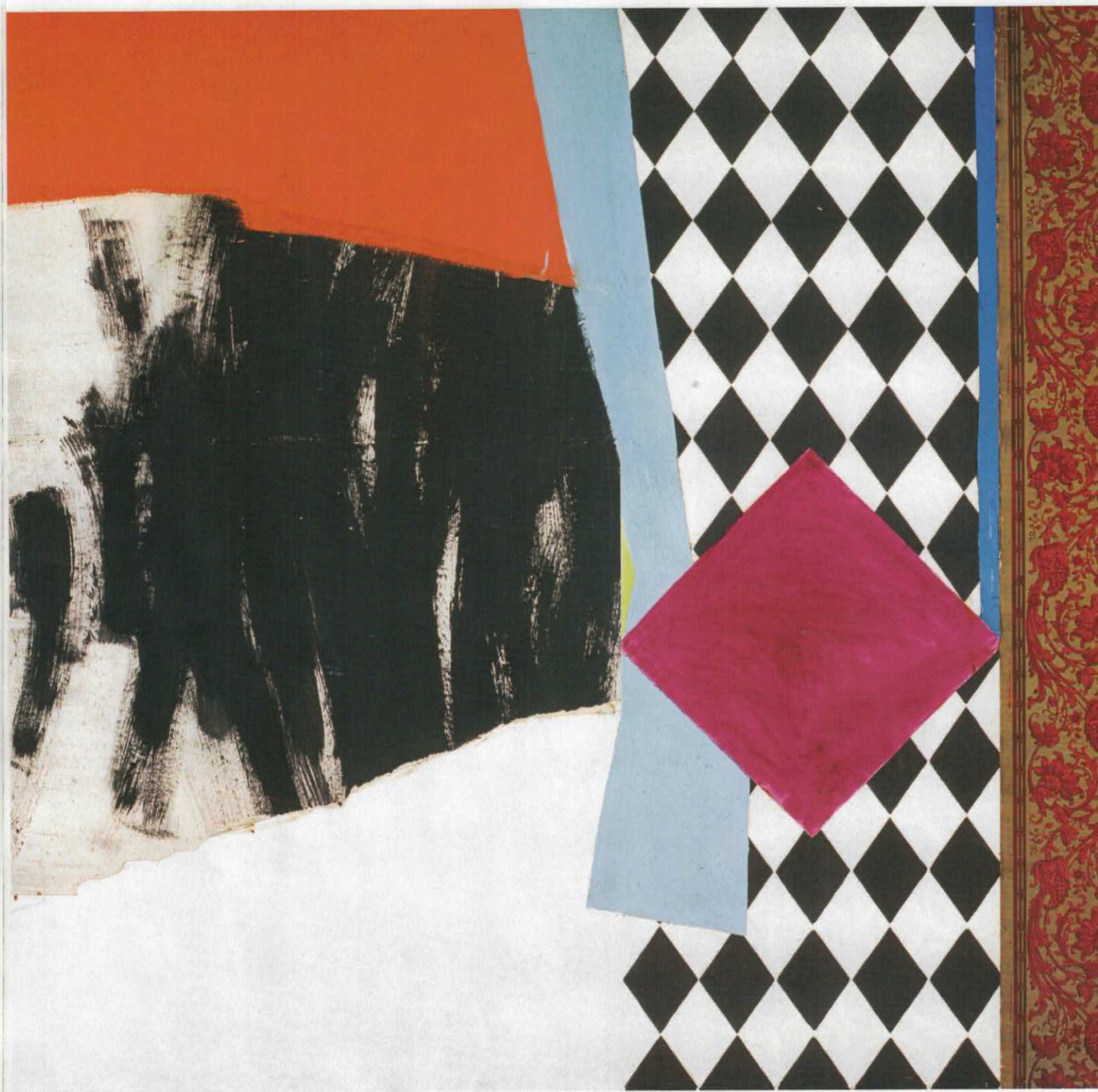
Al igual que con los *collages* que había realizado en años anteriores, en los que aplicó hojas de malvón o trapos de cocina, el uso de materiales reales le interesaba debido a que estos mantenían su significación original, es decir, en ellos perduraba la carga existencial que habían adquirido antes de

ser desechados y utilizados como material para construir una obra de arte. Pero hacia fines de los años cincuenta, cuando Kemble intentó convencer a algún galerista para que expusiera sus *collages*, le sugerían que los pintara en lugar de utilizar materiales tan desagradables.

Artista y crítico de arte

En julio de 1959, se presentó en la galería Van Riel la primera exposición del Movimiento Informalista. En esta ocasión, Kemble presentó obras de gran formato inspiradas en los signos de la caligrafía japonesa. Participaron de esta muestra, además de Kemble, Alberto Greco, Enrique Barilari, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Tomás Monteleone y Luis Wells. Desde las páginas del diario *La Prensa*, el crítico Hugo Parpagnoli advertía al público que para abordar las obras expuestas en Van Riel se debía no solo renunciar al reconocimiento de una figuración, sino también dejar en suspenso los hábitos mentales y visuales. “No debe buscarse –recomendaba el crítico– ninguna forma deliberada sino tan solo empastes, colores, vibraciones, grafismos libres, rugosidades, lisuras, etc. (...)”





No vanagloriarse

1963, papel de empapelar
y óleo sobre tela,
tríptico, 200 x 360 cm
Colección particular



Lúcidamente, Parpagnoli prevenía al espectador sobre la necesidad de modificar radicalmente su modo de acercarse a las obras de arte.

Pocos meses más tarde, Germaine Derbecq, artista, crítica y directora de la galería Lirolay, señaló que 1960 era un año memorable para el arte argentino, "el punto culminante de un profundo cambio de actitud plástica". No solo Derbecq, sino el propio Kemble, además de varios críticos y artistas tenían la certeza de que la joven generación estaba destinada a expandir y transformar el propio concepto de arte, es decir, ampliar el espectro de nociones que este término encerraba hasta entonces. Los sesenta se vivieron como un tiempo en que todo parecía posible... desde la modificación en las conductas y los hábitos sexuales hasta las expectativas revolucionarias. Esta fue, sin dudas, una época de experimentación y vitalidad, de rupturas formales y políticas.

Luego de exponer un conjunto de obras realizadas a partir de grafismos en blanco y negro –entre las que se encontraba

Pequeño homenaje a Robert Motherwell (1960)– Kemble dictó una conferencia en la Sociedad de Artistas Británicos. Entre otros aspectos, se refirió no solo al acto creativo, sino a los modos en que las obras se legitiman dentro del circuito artístico. Como consecuencia de su disertación, fue invitado a escribir una columna semanal sobre arte en el diario *Buenos Aires Herald*, actividad que desempeñó, intermitentemente, por doce años. Uno de los principales objetivos que se propuso al ejercer la crítica de arte fue el de allanar el terreno para propiciar la irrupción de prácticas artísticas que quebraran el orden establecido. Desde sus artículos, Kemble intentó acompañar el proceso de renovación de los lenguajes plásticos, que ocurría por entonces, aportando herramientas de lectura y comprensión para un público que entendía como espectador, pero también como potencial comprador de obras de arte. Ante la desconfianza que se generó por la aparición de obras de arte que ya no tenían el aspecto de obras de arte, la tarea de la crítica –según la concebía Kemble– era trazar puentes y articular un nuevo discurso que diera cuenta de

esas nuevas producciones. Por supuesto no se encontraba solo, críticos como Jorge Romero Brest, Rafael Squirru, Hugo Parpagnoli y Aldo Pellegrini, entre otros, cumplieron esta misión desde sus respectivas plataformas de acción.

Arte y destrucción

Luego de un año de elaboración, en noviembre de 1961, se inauguró *Arte destructivo* en la galería Lirolay. Ideada por Kemble y realizada junto con Enrique Barilari, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells, esta exposición fue pensada como un modo de experimentación con la intención de explorar las posibilidades creativas de la destrucción. Reconociendo los antecedentes dadaístas de la propuesta, en el prólogo Kemble señalaba: "El reconocimiento y la aceptación de esta tendencia agresiva-destruccionista en el ser humano y su canalización como liberación de inhibiciones por un camino directo pero eficaz e inofensivo, o sea su catarsis real y verdadera a través de la obra de arte, o si se quiere, a través de la no-obra de arte, podría considerarse como uno de los principales objetivos de



En los aposentos de la infanta cautiva

1968, acrílico sobre tela,

174 x 174 cm

Colección particular

esta tentativa". Acompañada por una banda de sonido, la muestra tomó la forma de una ambientación: incluía cabezas de muñecas derretidas, un sillón cuyo tapizado rasgado y abierto por un profundo tajo remitía a una enorme vagina, varios paraguas rotos que colgaban del techo, ataúdes baleados y demás objetos mal-trechos. La crítica, en general, no logró captar la clave de humor que la propuesta contenía y se refirió a ella como "un basural artísticamente montado" o "un arpilleresco, sucio, despanzurrado y lastimoso reducto". Al respecto, el crítico Aldo Pellegrini —quien también participó con un texto en el catálogo— señalaba que el humor es un fenómeno destructor de la más alta jerarquía porque ataca a lo estúpido, lo rutinario, lo pretencioso y lo falso.

Al año siguiente, Kemble comenzó a ejercer la docencia en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, tarea que también desempeñó durante toda su vida en forma privada, en el taller que armó en su casa de Martínez. De este período es la obra *Homenaje a Wells*, dedicada al artista y compañero de ruta Luis Wells. En abril de 1963, participó de la exposición

"Gato/63" en la galería Lirolay, junto a Carlos Alonso, Wells, Víctor Chab, Jorge Demirjián, López Anaya y Luis Fernando Bedit. La muestra se planteaba en sintonía con el halo de humor que había dejado tras de sí *Arte destructivo* y, a su vez, marcaba la aparición de algunas propuestas ligadas al conceptualismo y a las obras participativas. Por su parte, Kemble presentó dos obras realizadas el año anterior: *Buzón de recolección de fondos pro hogar para gatos desamparados* y *Apeadero para gato verde*. La primera, se trataba de un objeto con forma de buzón con motas de colores que apelaba a la participación directa del espectador, quien, se suponía, debía colaborar depositando en el buzón su contribución. El buzón, en realidad, se llenó de mensajes como "pavo" o de preguntas como "¿hace mucho que te dieron de alta en el asilo, pichón de gato montés?" La segunda obra era una silla de jardín en cuyo asiento Kemble había colocado un almohadón de color carmesí. El gato verde que el título demandaba solo se recreaba en el espectador por medio de una operación mental, cuando se recurría al uso de las reglas de los colores complementarios.







Paisaje compacto apto para gatos verdes

1995, acrílico sobre tela,

150 x 187 cm

Colección particular

A mediados de 1963, el poeta Julio Llinás lo invitó a formar parte del envío realizado a la VII Bienal de San Pablo. Para la ocasión, Kemble hizo un conjunto de pinturas en las que aplicó la sinéctica de William Gordon, método que proponía sistematizar los mecanismos psicológicos de la actividad creadora, rompiendo con los marcos habituales del pensamiento. En estas obras, Kemble opuso zonas de gran gestualidad con planos de rigurosa geometría, de manchas informes a fragmentos de papeles decorativos. *No vanagloriarse* y *Para el comisario de la bienal*, ambas de 1963, fueron realizadas durante este proceso.

Hacia fines de ese año, se separó de Silvia Torras y contrajo matrimonio con Julie Capp, la pareja se radicó en la ciudad de Boston por dos años. Allí, realizó una serie de telas pintadas en bastidores cuadrados, pero girados en forma de rombo. *Pouilly – Fuisse* (1965) pertenece a esta serie en la que Kemble intentó eliminar las horizontales y las verticales de los márgenes del soporte.

La pintura como campo de acción

En 1965, y nuevamente de regreso en Buenos Aires, conoció a Berta Haendel, una bailarina de danza contemporánea que por entonces presentaba un espectáculo en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. Seis años después, Berta se convirtió en la madre de Julieta, su segunda hija.

Hacia 1968, se desempeñó como director del Museo de Bellas Artes de Luján, allí su gestión se centró en la producción de exposiciones de arte moderno y contemporáneo, y además en una serie de conferencias, debates con artistas y críticos. Durante este año pintó *En los aposentos de la infanta cautiva*, en donde continuó con su afición por quebrar la uniformidad de la composición.

A partir de entonces, Kemble concentró su accionar en la práctica pictórica y utilizó, con diversas variantes, un lenguaje visual fragmentario y discontinuo. "Creo que deberíamos aprender las reglas del juego de los juguetes que ya tenemos –afirmaba refiriéndose a la pintura– y

crear nuevas reglas para ellos, antes de saltar de un juguete a otro."

Bajo estas premisas (de este período es la obra *Maqueta para un monumento a la Luna*), continuó pintando en su taller de Martínez donde, además, ejerció la docencia de manera ejemplar. Alicia Carletti, Diana Schufer, Silvia Rivas y Ricardo Carreira fueron algunos de sus numerosos alumnos.

En 1997, organizó en el Centro Cultural Recoleta "La rebelión de los gerontes", una exposición cuya condición para participar era ser mayor de 65 años y presentar obras inéditas. Al año siguiente, el 30 de abril de 1998, mientras se preparaba Kenneth Kemble. La gran ruptura 1956-1963 –un proyecto de muestra largamente añorado–, falleció en Buenos Aires a causa de cáncer. En noviembre de ese año, se inauguró la exposición, con curaduría de Marcelo Pacheco y textos de Jorge López Anaya y Adriana Lauria.



Una historia de amor

Se conocieron en el verano de 1956. Ella, Silvia Torras, era una estudiante de bellas artes, él una joven promesa. Antes de que ella llegara a su vida, él trabajaba en silencio, aislado de cualquier estímulo. Pero ella lo cambió todo: "A partir de entonces comencé a producir desafortunadamente, idea tras idea, experimento tras experimento (...) durante siete, ocho y nueve horas por día, porque sabía que el sábado ella iba a venir a ver los resultados", recordaba Kemble, quien le mostraba sus trabajos trémulamente, buscando su aceptación, pero a la vez consciente de que debía atenerse a sus críticas, "tan bien intencionadas que podían derruir todos mis planes". Compartieron el arte y la vida durante siete años. Él nunca supo bien el motivo, pero un día todo se desintegró. Silvia Torras se fue a México, nunca más pintó y falleció a los 34 años de cáncer en la ciudad de Cuernavaca. En homenaje a esta historia de amor, en 1979, Kemble organizó una muestra en la que se exhibieron las obras de ambos. La exposición se llamó *Love Story*. Silvia Torras y Kenneth Kemble: 1956-1963.





Silvia Torras y Kenneth Kemble compartieron intensamente siete años de sus vidas.

PINTORES ARGENTINOS

Florencia Battiti
Kenneth Kemble. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
32 p. : il. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-04-3681-2

1. Kemble Kenneth. Obra Pictórica.
CDD 759.82

Fecha de catalogación: 10/09/2014
ISBN 978-987-04-3681-2

© 2014 Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de Ediciones
L. N. Alem 720, CABA, Argentina.

Colaboradores por CastillaSozzani & asoc.

Coordinación general: Fernando Farina
Coordinación editorial: Eduardo M. Blanco
Redacción de textos: Florencia Battiti
Corrección: Laura Naughton, Virginia Álvarez

Créditos fotográficos:

Fabián Cañas (pp. 5, 25, 26-27)
Gustavo Sosa Pinilla (pp. 3, 6-7, 9, 10-11, 13, 14-15, 19, 20-21 y 23)
Jorge Roiger (p. 17)

Primera edición: octubre de 2014
Impreso en el mes de octubre de 2014, en Cartoon S. A.
Paraguay 1829, Salta Capital, Argentina.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro sin el permiso previo por escrito de la editorial.

PINTORES ARGENTINOS

AGUILAR