HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

Academia Nacional de Bellas Artes

BUENOS AIRES - ARGENTINA

HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

Tomo X

HIS

TORIA

GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

Academia Nacional de Bellas Artes

BUENOS AIRES - ARGENTINA

Décimo volumen de
HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

Esta publicación se realizó con el apoyo de la Académica
de número Nelly Arrieta de Blaquier

ISBN 950-612-000-5 (Obra Completa)
ISBN 950-612-005-6
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© by Academia Nacional de Bellas Artes
IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

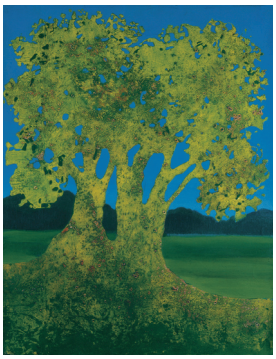
MEDIADOS DEL SIGLO XX

DISEÑO EN LA ARGENTINA
(1945-1965)

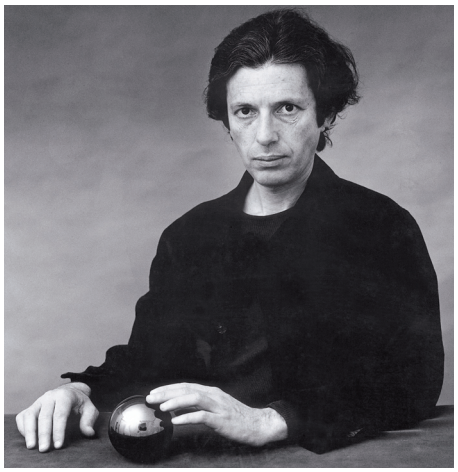
CINE ARGENTINO, 1945 - 1965:
DEL CLASICISMO A LA MODERNIDAD

LA FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA
(1950-1970)

LA PINTURA EN LA ARGENTINA
(1945-1965)



ZULLY
MORENO
en
LA MUJER
DE LAS
CAMELIAS
y
a CARLOS
THOMPSON
Santiago
Gómez Cou
Director ERNESTO
ARANCIBIA



INTRODUCCIÓN

Rosa María Ravera

El presente volumen es el décimo y último tomo de la "Historia General del Arte en la Argentina", editada por la Academia Nacional de Bellas Artes. Publicación para mirar y leer, imagen y escritura conjuntas que lanzan una invitación a apreciar lo que los sucesivos libros contienen. Lo que liberan o sea abren a los fines de la comunicación y de la información pero, fundamentalmente, de la tarea interpretativa: un despliegue del arte argentino desde la época prehispánica hasta 1965. No poco. Proyecto sin precedentes en nuestro ámbito, por cierto estimulante en el panorama actual donde no se desconocen los esfuerzos requeridos para empresas de largo aliento, como en este caso, autorizada contribución de prestigiosos especialistas de reconocida trayectoria. Un logro de la Academia, de sus académicos y de los colaboradores invitados, sin olvidar a los auspiciantes que apoyaron la iniciativa con entusiasmo.

Una serie sin duda valiosa, en más de un sentido. En principio, por el ya señalado aporte de personalidades que revelaron estar muy atentas a las respectivas especificidades. Pero además, por dos precisos motivos. El primero concierne a la evidente demostración de la variedad y riqueza de las "disciplinas" que conviven en nuestra organización académica, visible en la extensión de criterios que integran pintura, escultura, grabado, dibujo, arquitectura, música, fotografía, cine y recientemente, diseño. No se ignora que una historia del arte suele ser una historia de las artes visuales. En cambio en esta "historia general" se ha puesto el sello de una integración estética no frecuente en publicaciones del género.

Otro acierto destacable se deriva del mismo concepto artístico implícito en la progresión de los textos. Mientras las imágenes "hablan" —a su manera, icónicamente— acompañadas del proceso discursivo, lo que es platería, mobiliario, decoración, objetos sacros, objetos útiles y cotidianos alternan con los productos de las bellas artes declarados como tales por convenciones de larga data. Vemos así superada, sin exhibicionismos ni pretendido vanguardismo la absoluta hegemonía, hoy desactualizada, de lo que se concibe como "obra de arte". Se respetan y admiran, seguramente, esos objetos o formas, pero no de modo excluyente, transformándose de tal manera los patrones de inclusión y selección. Realizaciones estéticas que nuestra contemporaneidad ha introducido o revaluado, hallan en el documento histórico testimonios analizados con orientación crítica no tendenciosa, consciente del

valor del arte como experiencia vivida. Desbordados entonces, de un plumazo, no pocos aspectos de una modernidad que difundió, con genuinos aires de fresca audacia constructiva, una cuota menos saludable de autonomía y especificidad restrictiva, que frecuentemente dio la espalda a una cotidianidad amical. La que sí se expresa en el objeto útil, en la labor del herrero, del platero, del ebanista, con aquella capacidad milenaria de hacer arte más allá de los clásicos rótulos sancionados programáticamente.

Una de las características más salientes del actual horizonte artístico, su "estetización generalizada", fue incluida desde el vamos en nuestros volúmenes, sin proclamas. No siendo merecedores, en consecuencia, de la dudosa connotación de "lo académico" que suele propinarse con precipitada desenvoltura. Se trata de textos, en efecto, de innegable interés y cierta inesperada juventud, y que por éstas y otras razones resultan imprescindibles para quien desee saber, para quien quiera conocer no sólo las noticias que nos desconciertan día a día en periódicos y revistas, sino las de un bagaje artístico y civilizatorio que nos pertenece, y del cual nos enorgullecemos.

Es oportuno hacer memoria. Recordar cómo se inició la colección. Las ideas se remontan a décadas. En 1966 Alberto Ginastera, en un plenario en el que participaba como académico de número, avanzó la propuesta de publicar una historia de la música en tres volúmenes. En 1970 Bonifacio del Carril, que sería Presidente de la Academia al año siguiente, y que ya había tomado la iniciativa, como director de la editorial Emecé, de publicar una historia de las artes visuales, anticipa la posibilidad de unir ambos proyectos. Tras los sondeos preparatorios y el transcurrir de los tiempos pautados para la conclusión de los estudios, la colección se inicia en 1982. La aparición de las publicaciones, discontinua, reflejo de dificultades tanto de la institución como del país, no impide que vaya llenando un vacío en el horizonte bibliográfico argentino. Le da un empuje decisivo el arquitecto Alfredo Casares, tres veces Presidente de la Academia y en dos oportunidades Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

La gestión de Casares valorizó, sin duda alguna, las bases del movimiento moderno, sólidamente instalado en los respectivos períodos en consonancia con un incontenible proceso de urbanización del país, de enormes proyecciones sociales, culturales y políticas. No debiera olvidarse, en este punto,

una característica muy importante de las pesquisas, marcadas por la vocación patrimonial. Un interés clave, del que hoy se habla continuamente en los más diversos contextos del arte y de la cultura, pero pocos como la Academia pueden ostentar una pasión patrimonial tan documentada, persistente, llevada a cabo, en especial, por los Profesores Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone, con el apoyo y la comprensión de los problemas por parte de Casares. Una labor que, reformulando su profesionalismo, abarcó décadas de trabajo intensivo dedicado a documentar, a retomar y reinterpretar objetos, experiencias y versiones con el escrúpulo, nunca abandonado, de no ceder a pautas esquemáticas preestablecidas.

El accionar posterior de Basilio Uribe, como Presidente, creador de una metodología del diseño de aliento científico, a tono con un sentido moderno de la organización tecnológica, contribuye asimismo a *aggiornare* la institución realizando también un ajustado trabajo de cuidado de la serie hasta 1997, año en que la Academia lamenta la irreparable pérdida no sólo de un ingeniero de singular vuelo creativo, calificado hombre de letras, sino de un auténtico humanista de perfil tan afilado como profundo.

Respecto del despliegue histórico de la colección, apuntamos como mera referencia orientativa que, dividida la totalidad de los períodos en cinco partes, los tomos I y II abarcan desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII. Los tópicos tratados en el primero, son: arte precolombino, música aborigen, arquitectura colonial, retablos, púlpitos e imaginería. El segundo completa los estudios con pintura, grabado, música y platería correspondientes al período colonial. Evidencias a la vista de este material inestimable se prodigan en tapas y solapas. Así es posible admirar, en el texto inicial, el púlpito de la iglesia de Jujuy, pieza capital del trabajo de talla. En el que le sigue los ángeles militares de Uquía, un baúl de cuero labrado y pintado, y la alusión a la música en instrumentos que hospedan la inefable calavera barroca, alegoría de la fugacidad de la vida.

Los tomos sucesivos, III y IV, cubren el siglo XIX hasta 1876, año en que se crea la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, asociación que significó el comienzo de la organización artística en la Argentina, o sea el arte pensado como "sistema". Ilustraciones emblemáticas son una pintura de Prilidiano Pueyrredon y litografias de d'Hastrel y de Bacle, junto a imágenes arquitectónicas del siglo XIX en las cinco zonas de la Argentina, desde la capilla de

Seclantás en los Valles Calchaquíes, Salta, hasta el frontón de la Catedral de Buenos Aires. El gusto por el mueble, que hoy ocupa un lugar preponderante en el circuito mediático, asoma con un típico juego de sillones decimonónico, propiedad del Museo Fernández Blanco.

El período que va de 1876 a los primeros decenios del siglo XX es articulado en los libros V y VI. Descuellan las novedades y cambios de una época decisiva en la que cobra entidad el arte fotográfico, asociado a la música, la arquitectura, escultura , pintura y grabado. El excepcional registro gráfico que desgranan las páginas se debe, entre otros, a Frans Van Riel (padre) y al arquitecto Federico Ortiz, notable autor de varios capítulos. Los cuatro libros restantes, del VII a X, continúan la evolución de las artes plásticas y de la música del siglo XX, hasta 1965. Dando cuenta de una modernidad en acto se agregan el cine y el diseño. El primero es tratado en los tomos VIII y X, en el período extendido entre 1896 y 1965, mientras que el diseño, práctica de proyecciones mayúsculas en la vida urbana, como sabemos, se incorpora en este último libro que cierra el conjunto.

En todos ellos la visibilidad espléndida de la imagen, da, directa, lo que la mediación de las palabras elabora paso a paso. Así en la presentación del VI, con la monumental escultura de Yrurtia "El canto al trabajo", y en la del VII con la "Cabeza de caballo" de Vitullo, que escapa a toda eventual insignificancia. En el VIII emerge el gran ícono de la arquitectura moderna en nuestro país, el edificio Kavanagh. En el IX el señalamiento corresponde a una ópera de Ginastera, en consonancia con el radical cambio de gusto que hoy favorece al género, considerado hace años expresión artística del pasado. Un escenario, una puesta en escena que pone en juego, en la ficción de la acción teatral, una teoría del arte, de la producción actoral y de una estética de la recepción.

Esta décima entrega permite volver a descubrir, en el "Año Berni", declarado por decreto del PEN (N° 61/05), la pintura del artista, "Migración". Obra eminentemente simbólica que con muda visión frontal, de fuertes connotaciones existenciales, delata aspectos cruciales de la vida, los hábitos y carencias de comunidades que nos son, a la vez, próximas y lejanas, a las que iban las preocupaciones de Berni, no solo plásticas.

La Academia agradece a quienes han tenido la responsabilidad de la escritura: Ricardo Blanco, Romualdo Brughetti, Mario J. Buschiazzo, Julián

Cáceres Freyre, Bonifacio del Carril, Alicia D'Amico, Claudio España, Sara Facio, Juan Francisco Giacobbe, Alberto Emilio Giménez, Ramón Gutiérrez, Francisco Curt Lange, Fernando López Anaya, Federico Ortiz, Julio E. Payró, Nelly Perazzo, Adolfo Luis Ribera, Juan Andrés Sala, Héctor H. Schenone, Pola Suárez Urtubey, Jorge M. Taverna Irigoyen, Basilio Uribe, Milcíades A. Vignati y Marta Emilia Vignati.

También digna de destacar es la tarea de Carmen García Muñoz y Ana María Mondolo, autoras de los Índices de compositores y de los catálogos clasificados de obras musicales. Cabe señalar que la precisa diagramación de los libros estuvo a cargo, desde 1997, de la arquitecta Stella Maris De Nucci y de Gregorio Sáenz. Subrayamos especialmente el muy útil Índice General, a cargo de las licenciadas Isaura Molina y Natalia Lamanna, valoramos además la gentil colaboración del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y del Museo del Cine Pablo Ducros Hicken.

Finalmente queremos dejar constancia de los generosos apoyos recibidos. El presente volumen, como el que le antecede, han sido publicados gracias al inestimable auspicio de nuestra colega, académica de número, Nelly Arrieta de Blaquier. La edición de los tomos VII y VIII corrió por cuenta de la Academia. La Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat financiaron los volúmenes IV, V y VI. La Secretaría de Cultura de la Nación y los Bancos de la Nación Argentina y Provincia de Buenos Aires, los libros I, II y III.

Concluida la faena editorial, digamos que es posible confiar en renovadas aperturas capaces de manifestar la voluntad de trabajo de una Academia que se moviliza para llegar al público. Para ofrecer aquello a lo que está obligada por responsabilidad institucional, pero que realiza, más allá de deberes, funciones y atribuciones, con firme sentido de solidaridad convocante, cultural y social.

Rosa María Ravera
Presidente

EL CINE ARGENTINO, 1945 - 1965:
DEL CLASICISMO A LA MODERNIDAD

Claudio España

Los veinte años cinematográficos que van de 1945 a 1965 tienen curiosas particularidades y hasta admiten algunas clasificaciones temporales imposibles en otros períodos. Son veinte años de cambios profundos, tanto artísticos como políticos, en los que se registra el nacimiento del cine moderno —hacia 1960—, que resulta ser la transformación estética cuya vigencia no se ha diluido en estos años desde los que contemplamos aquel momento.

Grosso modo y sin temor a equivocarnos, podríamos subdividir aquel tiempo en cuatro momentos sucesivos que abarcan un lustro cada uno. Volveremos sobre esto porque es la base de periodización que nuestra propuesta exige.

En esos veinte años caben los diez años del peronismo —aquél que Juan José Sebreli llama "el único peronismo"— con su indiferencia inicial y con la posterior inclinación por someter el cine a normas, a deseos, a veleidades individuales, a exilios violentos, a proteccionismos varios y a un constante estado de propaganda. Este estado de cosas melló hondamente la tranquilidad del sistema de producción industrial que venía desarrollándose desde 1933, cuando la llegada del cine sonoro.

También cabe la autodenominada Revolución Libertadora, que provocó la caída de Perón y no tuvo sobre el cine otra misión —involuntaria o indiferente— que la de poner en evidencia la verdadera crisis que vivía la cinematografía local. Fue el momento de la ley (en realidad, un decreto-ley) del cine que cavó el cimiento sólido de sus posteriores. La ley fue producto de una enconada lucha de intereses en las que, en unos casos discutían las agrupaciones laborales contra los patrones de la industria y en otros, eran esos patrones los que metían su presión por alguna hendija política o empleaban emisarios disfrazados de independientes para imponer razones. Al fin la ley salió, sobre el último día de 1957. Propuso la creación del Instituto Nacional de Cinematografía —una novedad— con el fin de que, desde un organismo público, se regulasen los fondos para hacer películas y sus formas de difusión y estableció por primera vez —vaya ingenio el del legislador— que se destinara el diez por ciento de la entrada que paga el espectador "para hacer películas".

Los cinco años que pasaron desde 1956 a 1960 marcaron, al mismo tiempo, una gran voluntad creadora pero, asimismo, una confusión entre ideológica, estética y terminológica que sólo el recorrido hacia la década de 1960 pudo resolver. Cuando decimos terminológica hacemos referencia a una palabreja que colmaba el ánimo de los críticos y de su producción, que inundaba los reportajes a directores y lo que fuera y que no hallaba un punto claro para sustentarla en la creación de productores y directores. Ese vocablo era *autenticidad*. Parecía significar un duro reclamo, pero, en el fondo, con el estallido de la modernidad, esa autenticidad compleja e imposible quedó en el recuerdo. Los jóvenes del '60 pareció que encontraron la síntesis de todas las interpretaciones, aunque su vida práctica duró poco. *Autenticidad* podría leerse como un aproximarse a la realidad y profundizar en ella hasta despojarla de cualquier influencia extraña. La interpretación fue variopinta y hubo, desde aquéllos que se fueron a filmar a Purmamarca o al Aconcagua en pos de verismo, hasta quienes trataron de bucearla en su propia índole creativa, espiritual y producto de la experiencia.

De todos modos, el movimiento creador que se llamó *modernidad* a partir, tibiamente, del neorrealismo italiano de la posguerra, sí produjo procesos de cambio que la producción cinematográfica jamás podrá eludir, aunque ya no esté en vigor. Hacia 1965 —el desenlace de

nuestro período—, la revolución de los '60 estaba prácticamente apagada, pero su influencia y el prejuicio que nacía por no tomarla en cuenta se habían expandido sin posibilidad de establecer algún límite.

Los años que cercan a 1945 venían sufriendo desde hacía rato la muy conocida "crisis del celuloide", como se la llama, y que se reduce a casi diez años, desde fines de la guerra, de carencia de negativo y de positivo Kodak para poder filmar. Los Estados Unidos, que habían afirmado su influencia sobre esta área del planeta —tras la extensa pero debilitada presencia británica—, "no podían entender" cómo los gobiernos argentinos habían simpatizado con el eje nazi. La represalia, con contragolpes dados por Perón, fue larga y apenas pudo resolverse (y no del todo) hacia 1954, con la presencia de Eric Johnston, presidente de la Asociación Norteamericana de Productores, que se dio una vuelta por estas tierras en ejercicio de "buena voluntad". Nunca hubo perdón ni olvido por aquel siniestro tropezón de los militares de 1943. Los Estados Unidos, con esa coerción, vieron cómo, desde antes de 1945, la peleada pero triunfal presencia del cine argentino por los países de América latina se reducía al recuerdo. Les temieron a las posibles influencias implícitas que podrían llevar nuestras comedias y melodramas tangueros. Faltó fundamentalmente material de película para los cientos de copias que los laboratorios argentinos procesaban para remitir fuera de las fronteras. Los productores salieron por el mundo para ubicar material sustituto y hasta compraron negativo en Egipto, pero la bonanza jamás volvió. Quedó instalada una nostalgia por la pérdida que los años no aliviaron y, aún en estos años de 2000, sigue sustentando la mayor ilusión de cineastas y productores.

Éstos de 1945 a 1965 fueron, además, los años del viraje más traumático —por eso mismo, el más productivo y transformador— que sufrió nuestra cinematografía en materia de

sistemas de producción. Desapareció el paternalismo del sello productor y de sus jerarcas (entre 1950 y 1960), o por los menos, se debilitó paulatinamente, y surgió el modelo de la "pequeña empresa" que cada película empezó a constituir. Cada film pasó a ser una "empresita" de riesgo, con su presidente (el director de la película o su productor, o los dos), su contador y el abogado. Una pequeña oficina suplía, igual que las filmaciones en exteriores (otra gran novedad fue la aparición de cámaras livianas, con posibilidades lumínicas insólitas) a aquellos tradicionales estudios que, hacia 1950, sobre todo por la crisis del celuloide y el exagerado control, intervencionismo y protección, se volvieron obsoletos.

Fue el tiempo de la lenta agonía del sistema de estudios. Y con ella, la de las modalidades de recreación de la realidad que había sostenido a la pantalla, en nuestro país, desde el nacimiento del sonoro en 1933. Hollywood había creado y proyectado sobre el mundo interesado en hacer películas un *modelo de representación* que había conseguido institucionalizar y volver universal. Éste reproducía la realidad tal como la sentían los voluntariosos y brillantes técnicos y los actores. El modelo se atribuía la *transparencia*, es decir la capacidad del film de proyectar infinitamente al espectador sobre la "verdad" de la pantalla. Ya hacia 1960, verificado el derrumbe de esa vigorosa y creativa práctica, pudo hablarse de *opacidad* por oposición a *transparencia*. El "autor", interpuesto entre la realidad del film y la mirada del espectador, suspendió la voluntad de infinitud del cine. Las obras empezaron a ser más personales y esto dio paso a la *modernidad*. En el arte y en la vida cotidiana, la modernidad había asomado mucho antes, en los años de 1920. "¡Qué tardía llega la modernidad al cine!", le dice el crítico al director (Marcello Mastroianni), en una escena de *Ocho y medio* (Italia, 1963), de Federico Fellini, en una suerte de actitud metalingüística ejercida por el propio realizador.

1. En todos los casos, excepto indicación en contrario, las fechas señaladas al lado de los títulos de las películas corresponden al año de estreno.
2. Las frases no son literales, pero lo es el sentido y la novedad que implican esas palabras del director de ficción que aporta el film.
3. Francisco Madrid no operó por casualidad. Madrid se dedicaba a la crítica y la teoría cinematográfica, lo cual justifica esa audacia, la primera que ejercita un tipo de metalenguaje sobre la propia película. Francisco Madrid fue ocasionalmente guionista.

El realismo, durante la *transparencia*, estaba sustentado por los *géneros*, esas matrices de representación que las cinematografías habían aprendido y que entendían como el mejor modo para sostener la industria, es decir, a la boletería: el melodrama, la comedia, el policial, la aventura heroica y moralista de los héroes de la historia, el film familiar, etcétera; eran ésos los modelos matriciales, adaptados en cada país a necesidades propias.

En el cine argentino, el tango había sido el formato que le había dado más popularidad. El tango, en buena medida había ocupado el lugar del melodrama. También el de la comedia y hasta el del film policial. Los géneros estaban apoyados en un desenlace cargado de normativas y moralejas que no abandonaban al público cuando dejaba la sala.

Respecto de las capacidades deconstructivas —acaso involuntarias y sólo marginales, que hoy se ven prospectivas— de los nuevos tiempos, un ejemplo prematuro anticipa lo que va a ocurrir hacia 1960: en una escena del film *La cabalgata del circo* (1945)[1], de Mario Soffici, los protagonistas —los hermanos Arletti (Libertad Lamarque y Hugo del Carril)— terminan de ver una película que relata sus vidas. "Todo eso no es cierto" declaran— "Usted ha modificado los hechos". El director (el actor Cayetano Biondo), bien seguro de lo que ha hecho, responde: "Ésta es la verdad, aunque ustedes crean que no; es la verdad del arte y la que le ha dado el director. Esta verdad supera la de la vida".[2] Soffici aceptó rodar estos arriesgados diálogos del guionista Francisco Madrid.[3]

Ya veremos que éste no fue único ejemplo de ejercicio de la *deconstrucción* de los modelos, entre 1945 y 1965. Lo curioso es que debamos ubicar esta sorprendente excepción justo en el arranque del período que nos ocupa.

Dijimos antes que estos veinte años permiten diferenciarse en cuatro momentos bien demarcados por cada uno de los quinquenios:

1945-1949: Se estrecha el modelo genérico y

se ve reforzada la adaptación a nuestra pantalla de la literatura extranjera o "universal", como se le decía.

1950-1954: Se acentúa el dirigismo ejercido por las áreas culturales e informativas del peronismo gobernante, en busca de propaganda.

1955-1959: Desesperada y confusa búsqueda de la *autenticidad* y lo nacional, como un modo de reacción contra el dirigismo del lustro anterior.

1960-1965: la pantalla nacional (igual que la de casi todo el mundo) entra en *emergencia* y da paso a las nociones de *modernidad* y de *autor*.

1945-1949. DEL ORDEN Y DEL DESORDEN

Entre 1945 y 1949, la cinematografía argentina se sostuvo aún mediante sus más viejos y probados procedimientos. El melodrama siguió siendo el género más acreditado y la comedia, el modelo menos asible, porque no tiene límites en su propuesta de construir un cine porteño y porque abunda, como matiz tranquilizador y necesario dentro del drama. Las grandes estrellas continuaban siendo el sostén de las historias y su razón de ser. Las grandes figuras cumplían contratos de dos o tres películas con un estudio y, luego, pasaban a otro. No siempre se beneficiaban. *Romance musical* (Ernesto Arancibia) fue el primer estreno de 1947 y su protagonista, Libertad Lamarque, el año anterior ya se había exiliado, primero en Cuba, luego en México, donde terminó sus días muchas décadas después. Fue el primer exilio que sufrió el cine nacional. Iban a abundar.

Estas líneas marcan la impronta de esos años.

Desde décadas anteriores, el prestigio del melodrama era compartido por las historias con tangos y por las adaptaciones de obras y novelas de la literatura internacional. Hasta 1955, esta última cualidad se había extendido y les daba a las películas una pátina de calidad a

Dios se lo pague, con Florindo Ferrario y Zully Moreno.

la que el público asistía con algún agrado, aunque el gobierno peronista, que estuvo en el poder desde 1946, observaba estas obras con cierto desdén. Prefería las historias bien populares y, en lo posible, las que encumbraban las obras públicas y edilicias del peronismo. Esto último cobró fuerte dimensión entre 1950 y 1955.

Ya citamos *La cabalgata del circo*. En el reparto de este film, actúa, como contrafigura de Libertad Lamarque, Eva Duarte. Estudios San Miguel, de don Miguel Machinandiarena, respiraba por una herida sangrante. Unos años antes, el gobernador Fresco, de la provincia de Buenos Aires, le había expropiado los casinos

de la costa, que don Miguel regenteaba después de ganar una licitación. Desde su escritorio en los estudios, hizo todas las piruetas posibles para recuperarlos, entre ellas, contratar a la actriz de radio Eva Duarte, cuya relación con Perón era pública, tanto como la voz de que éste iba a ganar el poder. Durante la filmación, se produjo un conflicto nunca bien explicitado, pero que acabó en el exilio de Lamarque. Machinandiarena, no contento y esperando mejor respuesta (jamás tuvo ninguna) sobre el tema de los casinos, ofreció a Evita el papel protagónico de *La pródiga* (1945), sobre una novela de Pedro Antonio de Alarcón y con Mario Soffici de director. La historia se filmó completa, pero Eva Duarte estaba ya demasiado apegada al poder y Juan Perón, poco conforme con que ella actuara en el cine. Otros eran sus objetivos. Soffici se retiró del film, se hizo un montaje a los mordiscones y, al parecer, jamás se hizo el doblaje completo ni la musicalización. Sin embargo la película, en condiciones precarias, existe. Después de décadas de desaparecida, como por arte de magia, fue estrenada por el sello Aries, tras la vuelta a la democracia, durante el gobierno de Raúl Alfonsín.

Nunca quedó claro si Perón la había prohibido, había sugerido su desaparición o los Machinandiarena consideraron oportuno desplazarla hacia el olvido y hacia la noticia de que se había esfumado. Lo cierto es que *La pródiga* se convirtió en un misterio entre la multitud de films nacionales cuyo paradero se desconoce, si es que existen. Sencillamente, la copia había estado atesorada en un depósito de Estudios San Miguel, ubicado cerca del balneario de La Salada.

Un hecho, sin embargo, se ha vuelto sospechoso de presiones: Perón hizo que desaparecieran todos los vestigios del desempeño como actriz de Eva Duarte. Se tardó muchos años en

Carmen con Niní Marshall.

reconstruir su carrera de intérprete, por otra parte interesante. No se hallaron grabaciones de sus radioteatros, se borró su nombre en los elencos teatrales de los programas, fueron arrancadas las hojas de revistas donde se la entrevistaba (especialmente Sintonía) y se volvieron sospechosos o dejaron de ser contratados los actores que habían compartido actuaciones con ellas. De verdad, el peronismo fue muy egoísta con el pasado de Eva en las tablas, en el cine o en el éter.

La pródiga deja claro que Evita repitió en la pantalla los *recitativos* enfáticos que la caracterizaban en la radio. Su personaje es el de una mujer muy rica, dueña de una hacienda, que poco

Vasta escenografía de estudio para el film *Carmen*.

a poco va dejando a los pobres su fortuna, sus bienes y un ejemplo de generosidad. Sin exagerar, el film se acerca a un retrato premonitorio de la carrera política y social de esta mujer.

El melodrama, lo señalamos, era el género prestigioso. La mujer era la espectadora más asidua y deseada por los productores. El año 1945 se abre con dos estrenos sintomáticos, el primero es *Una mujer sin importancia* (Luis Bayón Herrera) apoyada en un texto de Oscar Wilde, transportado a nuestro medio; el segundo es *Madame Sans Gêne* (Luis César Amadori), reciclado hacia la comedia desbocada a partir de la escritura melodramática de Victorien Sardou. Su protagonista es Niní Marshall, la figura cómica que domina sin competencia todo este período y que, aún, en pleno siglo XXI, no ha diluido su vigencia.

Madame Sans Gêne era una vuelta sobre el modelo de *Carmen*, un éxito gigantesco, que había rodado Niní Marshall dos años antes. Fue costumbre de nuestro sistema industrial reiterar, con una producción semejante, un éxito previo. Casi una década antes, Niní Marshall se había hecho contratar por tres compañías. Un hecho insólito. La EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) explotaba el personaje de Cándida; el sello Lumiton hizo lucir a Catita y Argentina

Sono Film sólo se ocupó de la misma Niní, encarnada en parodias de gran eficacia. Entre 1945 y 1950, está sólo bajo contrato de Argentina Sono Film, la marca local que muchos comparaban con la fastuosidad y el glamour de la norteamericana Metro Goldwyn Mayer. Mientras Niní Marshall estuvo bajo las órdenes de Amadori —ella misma lo reconocía—, hasta 1947, la productora no la descuidó, pero pasada esa sociedad artística, cayó en la velocidad del cine desordenado y de a montones que surgió con los proteccionismos varios de la época. Luis César Amadori la dirigió en *Madame Sans Gêne* (1945), en *Mosquita muerta* (1946) y en

Dios se lo pague, con Arturo de Córdova y Zully Moreno.

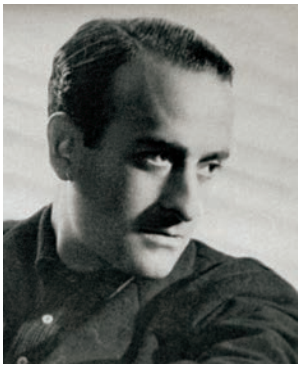
4. La familia Mentasti, con don Ángel, el fundador, a la cabeza, fueron pioneros de la pantalla sonora argentina. Comenzaron en 1933 con *¡Tango!*, el primer film sonoro, sin discos, nacional. Don Ángel Mentasti falleció en 1937 y lo sucedieron, en la dirección empresaria de Argentina Sono Film, sus hijos Ángel Luis y Atilio Ángel, asimismo en representación de otros dos hermanos. A la altura de la escritura de este texto, Argentina Sono Film continúa su trayectoria, aunque sólo como compañía distribuidora, ahora a cargo del empresario Luis Alberto Scalella, su actual propietario. La empresa cerró sus estudios en la localidad de Martínez y remató sus pertenencias, en 1977.

Una mujer sin cabeza (1947). Son disparates de gran espectáculo, donde la actriz cómica tiene oportunidad de cambiar de época, mezclar los chistes de los guiones (indefectiblemente, de Amadori) con los de sus propios libretos y con la vida de los personajes popularizados por la radio, que se entrometen en los diálogos de los films con la naturalidad de la gran comedia. A partir de allí le encomiendan los proyectos con Niní a Manuel Romero, uno de los pioneros de la dirección en el cine nacional, hombre de Lumiton en tiempos anteriores, y el realizador que la había hecho lucir como Catita en otras comedias inolvidables (*Mujeres que trabajan*, 1938; *Divorcio en Montevideo*, 1939; *Casamiento en Buenos Aires*, 1940 y *Luna de miel en Río*, 1940). Pero Romero ya no era el mismo. Sólo se aprovechaba su velocidad para filmar y sus desprolijidades que, hacia 1947, eran demasiado visibles. Es que la Ley obligaba a las salas a estrenar y estrenar y los estudios necesitaban productos rápidos y beneficiosos. Romero dirige a Niní Marshall en *Navidad de los pobres*, 1947; *Porteña de corazón*, 1948 y *Mujeres que bailan,* 1949. Con poco gasto en la producción, fueron igualmente un baluarte en los negocios de Argentina Sono Film. En 1950, se susurraba que también Niní había sido obligada al exilio. Se la acusó de imitar a Eva Duarte, aunque Niní lo negó sistemáticamente. Se fue a España y a México, pero, salvo algunos, sus personajes eran absolutamente porteños, reflejaban la voz del inmigrante y de sus hijos, tal como se escuchaban en la verdulería o por la vereda de casa. En México, debió hacer un gran esfuerzo para introducirlos.

Amadori, muy prolífico como autor y como director, fue inclinándose hacia la comedia suave (o *comedia blanca*, como se la designaba a partir de su nacimiento con *Los martes orquídeas* 1941, de Francisco Mugica) y hacia el melodrama de vasta repercusión, especialmente para la promoción de las grandes divas que éste hacía. Desde más o menos 1943, Amadori se había convertido casi en el propietario de Argentina Sono Film, el sello de la familia Mentasti. Tan cara en dinero resultaba para los Mentasti la seguridad de los éxitos de Amadori, que acabaron pagándole con acciones empresarias, que éste acumuló cuidadosamente. Si bien en Argentina Sono Film dicen que Amadori jamás se "metió" en las decisiones empresarias, se supone que se convirtió en puente dócil e influyente entre las disposiciones políticas y artísticas que bajaban desde el Gobierno a toda la cinematografía y a los proyectos de la empresa. También y supuestamente a través de Amadori, Juan Duarte —hermano de Eva— "consiguió" un paquete decisivo de acciones en la compañía. De todos modos, para satisfacer las ansiedades del poder con propaganda dirigida, los Mentasti[4] se manejaban hábilmente mediante la información que volcaban en su *Noticiario Panamericano*, que dirigía el periodista Adolfo Rossi. Digamos de paso que el ministro de *Propaganda* de Perón, Raúl Alejandro Apold,[5] había sido *attaché* de prensa de Argentina Sono Film, después de 1939.

La comedia suave iba desapareciendo de a poco, entre otras cosas porque sus protagonistas (María Duval, Mirtha Legrand, Silvia Legrand y alguna otra) —como señaló alguien— iban creciendo y, por una ley de la vida, perdían ingenuidad. Amadori, que había cultivado ese subgénero compartido por la comedia y el melodrama, también se inclinó hacia otra línea menos afectuosa. *Dios se lo pague* (1948) pasa por ser la obra más intensa de Amadori, su proyecto mejor concertado, el suceso de dos actores de gigantesco renombre (el mexicano Arturo de Córdova y la nacional Zully Moreno) y la primera obra fílmica de arriesgados diálogos políticos —entre socialistas y peronistas—

5. Raúl Alejandro Apold se había conectado con Argentina Sono Film a través del realizador Carlos Borcosque. Éste, aficionado a la aviación amateur, había solicitado los servicios del Aeroclub Argentino, cuando rodó, en 1939, *Alas de mi Patria*. Apold, periodista, organizaba la prensa del Aeroclub y de allí pasó a manejar la publicidad en la empresa de los Mentasti.
6. Cfr. el trabajo reciente: "Populismo", estudio sobre *Dios se lo pague*, la obra teatral brasileña y el film argentino, en Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003, 121-157.



Luis Saslavsky.

de la que se tiene memoria en aquellos años.[6] A un lado la obsecuencia politiquera, se trata de un melodrama de campanillas: decorados que delatan un ambiente superburgués en realidad inexistente, grandes ropajes femeninos, el recitado de una doctrina en el fondo moralista, una historia retorcida en la que se entrometen la mentira, la falsa riqueza, el juego, los amores crispados, la generosidad malentendida. Sólo por el lenguaje —los significantes y los significados— se advierte que podría suceder en la Argentina, aunque la historia proviene de la pieza teatral homónima del brasileño Joracy Camargo. Para Zully Moreno fue el espaldarazo que, en tiempo de divas, la convirtió en la más bella y cotizada diva del cine argentino; para Argentina Sono Film, en épocas de crisis, el film fue el empujón para que el cine nacional brillara asimismo en México, en España y en Brasil.

Luis Saslavsky en el cortijo español

Tras la Guerra Civil Española, se instaló en Buenos Aires una gran cantidad de actores, escritores y artistas que debieron optar por el exilio. Algunos de ellos se volvieron muy influyentes, digamos Margarita Xirgú, Rafael Alberti, María Teresa León y muchos otros. Algunos estaban desde antes de la guerra. De la colaboración de María Teresa León, Rafael Alberti, el director Luis Saslavsky y el productor Miguel Machinandiarena (Estudios San Miguel), que era vasco, en medio de la crisis del celuloide y la reducción de las importaciones, se les ocurrió la realización de una versión muy sui generis de la obra de Calderón de la Barca "La dama duende". De esa conjunción nació el film de idéntico título: una comedia dichosa, estimulada por el verso, las canciones populares y la espectacularidad de la imagen. Delia Garcés, Enrique Álvarez Diosdado, Amalia Sánchez Ariño y un sinfín de actores hispanos poblaron las imágenes poéticas ya instaladas en la escritura del guión. En conversación con quien esto escribe, Alberti negó haber tenido algo que ver con el guión, al que señalaba como responsabilidad de María Teresa León, pero el cotejo de los diálogos y canciones con la poesía de Alberti, disipa todas las dudas acerca de su auténtica responsabilidad en la escritura.

La dama duende (1945) despliega su acción en un doble juego de espejos: dentro del film se representa en una fiesta la pieza de Calderón "La dama duende". El texto que sirve de marco juega asimismo con los contenidos del contexto calderoniano. Lo del juego de espejos es más que un indicador de estructura: los personajes —la dama duende, sobre todo— entran y salen de los espejos, en una clara reminiscencia de los films de Jean Cocteau, a quien, seguramente, el director Saslavsky conocía y admiraba. Pero también se entrelaza, en la reconstrucción visual, con la obra de Francisco de Goya, sobre todo con las escenas populares y festivas, que la película transforma en cuadros en movimiento. *La dama duende* pasa por ser uno de los films más prestigiosos y admirados de la cinematografía nacional, durante el período industrial. Es una historia de amor, a veces esquivo, a veces audaz, entre una dama de corte y un militar del rey, en la España del Siglo de Oro, entre cofias, miriñaques y uno que otro polizón de alcoba. Frente a ellos, los aldeanos, con sus bailes y canciones, en un alarde de producción que sólo podía tener lugar en los estudios San Miguel.

Entre los realizadores argentinos, Luis Saslavsky figura como uno de los mayores creadores, cultor de la estética visual y de los riesgos en la construcción de la narración. Había comenzado en el tiempo de los pioneros (en

7. En 1942 y para la inauguración de Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, San Miguel había conseguido traer desde Río de Janeiro, donde se hallaba filmando, a Orson Welles, con el fin de apadrinar la inauguración.

1934) hasta que, en sólo diez años, pudo desentrañar los secretos de la literatura cinematográfica, así como los de las articulaciones formales que dan pie a la permanente deconstrucción del relato. Fue un maestro del melodrama (*Puerta cerrada*, 1939; *La casa del recuerdo*, 1940) y de la historia sustentada en el chismerío de los pueblos del interior (*Historia de una noche*, 1942). Su predilección por la novela policial, hizo que en sus historias nunca faltara un misterio dramático, que, por lo general, se resolvía entre recuerdos de un amor fenecido.

Esta cualidad lo llevó a codirigir con su amigo Daniel Tinayre *Camino del infierno* (1946), al mismo tiempo que convencía a Tinayre, otro pionero (desde 1935) de que volviera a dirigir películas. *Camino del infierno* es un melodrama psicológico, que pretende (y lo logra) inmiscuirse en los recuerdos, en los miedos y la desesperación de unos personajes en los que ciertas culpas no se han disipado. El film se inscribió en la línea del cine psicoanalítico que se practicaba en Hollywood o en Londres (*Cuéntame tu vida* ("Spellbound", 1945, EE.UU., Alfred Hitchcock); *El séptimo velo* ("The Seventh Veil", 1945, Gran Bretaña, Compton Bennett); *Madonna de siete lunas*, "Madonna of the Seven Moons", 1946, Gran Bretaña, Arthur Crabtree). Por su trabajo con los recuerdos olvidados y la necesidad de reconstruir el alma de la protagonista (Mecha Ortiz), la acción se despliega en sucesivos e intrincados *flashbacks*, cuya ilación depende de la atención que ponga el espectador. También aquí hay espejos, sólo que el espejo que "dispara" la memoria está quebrado en mil pedazos.

En la misma orientación de esos directores, parte del núcleo de amigos, se encontraba Alberto de Zavalía, marido de Delia Garcés, a quien convirtió en la *actriz fetiche* de sus producciones. En los textos de Zavalía pervive un sentimiento místico profundo, tanto en su teatro ("No es cordero, que es cordera") como en sus películas. En 1946 presentó *Rosa de América*, una biografía de Santa Rosa de Lima, que encara tanto su origen popular, igual que la profunda densidad de su pasión por Jesucristo. Es un film muy bello y de gran espectacularidad. Hay que señalar que la Lima colonial fue reconstruida en la localidad bonaerense de Bella Vista, en Estudios San Miguel, período en el que, como se ve, esta compañía productora realizó una gran actividad.[7]

Aunque faltaba celuloide y las condiciones de producción fueron poniéndose difíciles, igual que el resto de la actividad económica del tiempo del peronismo, que, poco antes de 1950, entró en crisis, el trabajo en la industria del cine parecía no crisparse. Se seguía trabajando como en los mejores tiempos, cuando los primeros sindicalistas —justo entre 1945 y 1950— fueron ganando espacio y poder.

Con algunos tropiezos, seguía trabajando Artistas Argentinos Asociados —la responsable de *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare—, cuya ventaja era la de no tener estudios propios, lo que reducía costos, y de designarse compañía independiente. En 1945 presentó *Pampa bárbara*, codirigida por Demare y por Hugo Fregonese, y, en 1946, *Donde mueren las palabras*, dirigida por el último nombrado. La primera es una historia épica, con el campo peligroso de la "conquista del desierto" como fondo y la vida fortinera en el planteo argumental. El campo dominado por el indio está filmado con cierto exotismo y una constante marca de peligrosidad. Es una historia humana, la de unos soldados a quienes les hace falta desde hace mucho el contacto con la mujer. El comandante (Francisco Petrone) decide "alquilar" a un grupo de mujeres de prostíbulo para que vengan a saciar la sed de la tropa. Finalmente, surgen historias de amor, alguna

8. Tita Merello había tenido buena actividad en el cine nacional de la década de 1930, desde *¡Tango!* (1933), que abrió la etapa industrial. Uno de sus trabajos más destacados fue el de *La fuga* (1937), dirigida por Luis Saslavsky. La unión sentimental de Tita Merello con Luis Sandrini le significó un largo hiato en su carrrera.

trágica, en el marco agresivo de la soldadesca enfrentada con los salvajes, así retratados, como figuras anónimas, casi sin rostro, como lo hacía Hollywood. En *Donde mueren las palabras*, en cambio, Fregonese realiza un trabajo barroco y pedante, un cuento de hadas sin hadas, con el sello reminiscente de algún relato de Charles Dickens, situado en la intemporalidad y con un Enrique Muiño protagonista, a quien no le alcanzan sus mañas interpretativas, para situarse entre la realidad y el ensueño. La complejidad de la realización le sirvió a Fregonese como tarjeta de presentación para instalarse por largos años en la industria de Hollywood, no muy arriba pero considerado.

Luis Sandrini, actor, era otra de las figuras que no perdía protagonismo, a pesar de que, durante este quinquenio dejó la marca de su caricatura porteña en películas chilenas, mexicanas y españolas. Fue un tiempo de viajes, acompañado por Tita Merello, cuya actividad en la Argentina fue casi nula hasta 1950.[8]

Durante este período Sandrini protagonizó dos de sus films, *El diablo andaba en los choclos* (1946), de Manuel Romero, y *Juan Globo* (1949), de Luis César Amadori. En estas realizaciones, Sandrini terminó por consolidar la figura del muchacho tartamudo, moralista, asexuado y llorón que venía practicando desde años atrás, y que, a partir de aquí, incorporó a la madre irreemplazable, viejita canosa y melancólica a la que sólo puede auxiliar su mejor hijo. Estos títulos le dieron al actor un fuerte prestigio popular, entre las capas menos exigentes y más humildes de la sociedad. En buena medida pasó a representar al chico que, sin plata ni poder, apenas movido por alguna esperanza, deleitaba a las masas que migraban desde las provincias hacia el conurbano de la Capital Federal. También satisfacía a los recién llegados de Europa, durante la última inmigración multitudinaria patrocinada por Perón. El personaje también hablaba mal y se "trabucaba" a cada paso con el idioma.

Para la actriz Mecha Ortiz, *El canto del cisne* (1945, Carlos Hugo Christensen) cerraba el ciclo de la diva "comehombres" finalmente burlada por el Destino implacable, que había instalado en la pantalla mucho tiempo antes (con su Rubia Mireya, en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, 1937, de Manuel Romero). Manuel Romero la había creado, pero fue Carlos Hugo Christensen quien le regaló *glamour*, clase y cierta espontaneidad para desarrollarse en la práctica erótica. El viejo cine era más generoso que el actual: les permitía a las mujeres maduras desarrollarse en el amor con una fuerza y una experiencia amatoria que hoy se ha esfumado. Christensen la había dirigido en *Safo, historia de una pasión* (1943). Su víctima era, inevitablemente, Roberto Escalada. La sociedad porteña donde vivieron las imaginarias —o no tanto— Selva Moreno (Safo), la Rubia Mireya y Nacha Regules puede rastrearse en algunos escritos de Manuel Gálvez, tales como "El mal metafísico" o "Nacha Regules", donde el universo del alcohol, la literatura, la noche desesperanzada, las mesas de "filósofos" de taberna valleinclanesca y los relatos sobre mujeres que desesperaban el alma de los hombres y que pasaban de uno a otro, eran temas cotidianos.

Mujeres acomplejadas

El canto del cisne, desde la denominación, delinea el final de un modelo de mujer —la diva peligrosa para los hombres que interpretaba Mecha Ortiz—, aunque se presenta todavía alguna apostilla y el director Enrique Carreras, en la década de 1960, vuelve, con la excusa de la nostalgia, a ese tipo de personajes.

No muere el melodrama, por supuesto, ni la sucesión de argumentos tomados de la literatu-

ra extranjera que les aportaba sustento. Carlos Schlieper, reconocido maestro de la comedia brillante, ex asesor, en la lectura de guiones dentro de las oficinas de la EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), demostró buen pulso en la dirección del melodrama de raigambre femenina, entre ellos, *Las tres ratas* (1946), sobre una novela de Diez-Canseco, y la versión argentina de *Madame Bovary* (1947), la famosa historia de la mujer sola y aburrida de su matrimonio y de la realidad social donde vivía, que el cine le adapta al Gustave Flaubert. Mecha Ortiz encabeza los elencos de las dos. Entre tanto, Mario Soffici, más bien aferrado a un cine realista, aunque con buena observación de los públicos que asistirían al film, dirige a Zully Moreno en una versión de "La sonata de Kreutzer", del ruso Tolstoi, que, obviamente y dado el contenido de esa novela, se denomina *Celos* (1946), en la pantalla. Un año más tarde, en 1947, Lucas Demare dirige a Zully Moreno en *Nunca te diré adiós* (1946), una comedia con toques de drama, no apoyada en ninguna obra literaria. Es el film que comienza a construir, en el "cast", a la figura de la diva que, luego, se proyecta sobre la audiencia. En sencillo, allí comienza el papel de inalcanzable del espectáculo que, en el cine y en la vida, cultivó Zully Moreno hasta su muerte, a comienzos del siglo XXI. Deberíamos señalar que la ficción se confundió con la realidad. Zully Moreno volvió a asaltar la sensibilidad del público en *La gata* (1947, Mario Soffici) y en *La trampa* (1949, Carlos Hugo Christensen). Encarnó a dos mujeres sojuzgadas por el misterio que guarda otro personaje (Sabina Olmos), así se tratara de un fantasma. De paso alimentó las fauces del melodrama clásico y los miedos del cine policial. Son estímulos, en un camino que va a progresar en los años iniciales de la década de 1950.

Lumiton había encontrado cierta dimensión erótica a través del trabajo del director Carlos Hugo Christensen. Lo probó inicialmente con Mecha Ortiz (*Safo, historia de una pasión*). Redobló su apuesta cuando pudo lograr de la jovencísima Olga Zubarry algo más que una actuación estándar. Zubarry se destacaba en la pantalla por ciertos mohínes sospechosos de histeria y por el aire de muchacha capaz de defenderse de cualquier agresión, lo que no era propio de las otras actrices (más tarde, aunque en otro registro, Tita Merello, indomable), que aceptaban calladamente el papel de víctimas. Son ejemplos clave *El ángel desnudo* (1946, Christensen) y *Los pulpos* (1948, Christensen), aparte de otros trabajos de la actriz, lejos de la mano de Christensen. En ambas películas, Zubarry se defiende de la vida ingrata con armas auténticas pero no deseables: la mentira, el capricho, la exultancia. Estas "cualidades" dejan desarmados a los hombres con quienes se enfrenta. Estas conductas fueron un hallazgo en la pantalla nacional de este lustro, entre 1945 y 1949, que el espectador agradeció.

La conducta de la realización seguía los parámetros del cine industrial tradicional, transparente y ocultador del montaje[9], pero esta ruptura del comportamiento femenino en la pantalla dejaba intuir necesidades de *transformación*, que no provenían sólo de la actualización de los recursos técnicos o narrativos.

Los dispositivos narrativos fueron abriéndose en la medida en que el espectador exigía modalidades nuevas, comprometidas y hasta vanguardistas. El *flashback* no era una novedad en nuestro cine, pero esa descomposición del montaje y del relato se atreve a desarticular riesgosamente la narración.[10] El *flashback* se empleaba asimismo como una técnica para prevenir la censura: su esencia, que es el regreso a otro tiempo, evitaba el uso de carteles para prevenir

9. Cfr. Jean-Louis Baudry, "Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base", en revista *Lenguajes*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Nº 2, diciembre de 1974, 53-67.
10. Cfr. Gilles Deleuze, la imagen-recuerdo y la imagen-cristal, en *La imagen-tiempo; estudios sobre cine*, Barcelona: Paidós Comunicación, Vol. II, cap. 3 ("Del recuerdo a los sueños; tercer comentario de Bergson"), 67 y ss.

sobre hechos que ya habían ocurrido. Esa técnica, propia del enunciado del relato, ya ubicaba los acontecimientos en el pasado. Este recurso se hizo cada vez más frecuente hacia los años de 1950, cuando la vigilancia desde el Poder fue tornándose más acosadora.

Entre los títulos que desplegaron estos riesgos, además de ya nombrada *Camino del infierno*, se citan *A sangre fría* (1947), de Daniel Tinayre, sobre una novela de Luis Saslavsky, y *Danza del fuego* (1949, Daniel Tinayre), casualmente, el último estreno de 1949, algo así como el presagio de que los tradicionales cánones del cine estaban por quebrarse. Da la casualidad de que los tres films pertenecen a Daniel Tinayre, a quien desde hace mucho se lo considera un técnico número uno dentro del cine nacional. En realidad, los comentaristas fueron confundiendo con una técnica renovadora (la había) lo que en realidad era una necesidad expresiva: descubrir la realidad desde los espacios de la mente —la locura, por ejemplo, o simples desvíos mentales—, que nunca es lineal ni se corresponde con los datos de la realidad circundante. Finalmente, es la capacidad del espectador para unir todos los hilos que quedan sueltos o anudados fuera de la verosimilitud del cine quien realiza el último trabajo, el de buscar sentido a la obra.

Otro de los realizadores adicto a la descomposición del relato fue León Klimovsky, un odontólogo cinéfilo, que comenzó en la industria como lector de guiones —al lado de Carlos Schlieper— en las oficinas de la vieja EFA. Sobre texto de Dostoievsky, Klimovsky rodó en forma independiente *El jugador* (1947), una realización que sitúa buena parte de la acción en los miedos y culpas del protagonista, es decir, fuera de la realidad objetiva y con el desmadre que puede arrastrar la reproducción de la cambiante y multiforme subjetividad.

El tango no se va

Hubo un tímido regreso del tango a los films nacionales. Manuel Romero fue el convocado para dar vida a algunos productos, como lo había hecho, en abundancia, durante décadas anteriores. El cantor Alberto Castillo fue la excusa para que el tango recobrara presencia. La popularidad de ese cantante, en la radio y en los bailes, atrajo a los productores de cine, que no se equivocaron y lo tuvieron como protagonista de películas durante más de diez años. "Adiós Pampa mía", un tango de Francisco Canaro y Mariano Mores, dio título al primer film protagonizado por Castillo, en 1946. El modelo fue la comedia y no el melodrama, como lo había sido en los años de 1930. La comedia exaltaba la voluntad del personaje, en este caso el cantor, con un empinado optimismo, como lo solicitaban las nuevas condiciones de la política nacional. La película tanguera había quebrado su curso con el exilio de Libertad Lamarque, pero Castillo supo dar la impronta popular y triunfante que el peronismo naciente requería.

El modelo de los films con Alberto Castillo fue recurrente: el muchacho que comienza de abajo, en el conventillo o en la piecita donde convive con los padres o con amigos, y que, por el propio esfuerzo y el apoyo de otros, alcanza la cima del reconocimiento popular. Un plus: Alberto Castillo fue un actor dúctil, dotado de una simpatía arrasadora, y un cantor de tangos sobresaliente. Dicen que jamás pero jamás erraba una nota.

El tango no podía diluirse de la pantalla y, con imagen colorida, en esos años, alcanzaron notoriedad algunos films con Mariano Mores —intérprete musical y actor (*La doctora quiere tangos*, 1949; *Corrientes, calle de ensueño*, 1949)—, Rolando Chaves (*El Morocho del Abasto*, 1950) y, sobre todos, Hugo del Carril, que interpetó dos

11. Kurt Löwe había venido a la Argentina, donde estableció una empresa de producción de cine publicitario, la única que había por entonces. Pronto, una ley especial prohibió la publicidad en los cines, lo que era en verdad una ley dirigida al único que producía esa clase de cine publicitario. A partir de allí, Löwe decidió abrir su compañía Emelco (empleó los cerrados estudios de Pampa Film, ya fenecida, en San Isidro), pero siguió siendo acosado hasta alejarlo del directorio. Se permitió que Juan Duarte, hermano de Eva Perón, ocupara allí un cargo directivo. Emelco no tardó en quebrar. Duarte estaba ávido de cine, por eso mismo se lo incluyó también, aunque menos violentamente, en el directorio de Argentina Sono Film.

fabulosos melodramas con fuerte traslación de los caracteres del género femenino hacia el hombre —*La cumparsita* (1947, Antonio Momplet), *Pobre mi madre querida* y *El último payador*, ambas dirigidas por Ralph Pappier y Homero Manzi, para los Estudios San Miguel— y se largó a la dirección, con *Historia del 900*, de 1949. También en 1949, reapareció Tita Merello —intérprete de tangos—, en *Morir en su ley* (1949, Manuel Romero). En realidad, el tango había perdido protagonismo y sus letras ya no daban argumento a una historia completa, pero no había desaparecido: cualquier observador atento puede advertir que no hubo comedia o drama porteño que no tuviera uno o dos tangos en su estructura narrativa. Notables cantantes populares se encargaron de doblar anónimamente las voces de famosos protagonistas a quienes se hacía entonar un tango en medio de las películas.

El descubrimiento del jovencito Juan Carlos Barbieri, siempre a las órdenes del director chileno Carlos Borcosque, de larga actuación en la Argentina, con su tendencia a realizar películas para todo público, llevó a recrear productos fílmicos muy llorosos, violentos y perversos, pero siempre heroicos: *Corazón* (1946, según los relatos de Edmundo De Amicis), *El tambor de Tacuarí* (1948) y *Las aventuras de Jack* (1949), donde el actor Homero Cárpena encarna al maestro más violento que se pueda imaginar.

La apertura de los estudios Emelco, propiedad del alemán Kurt Löwe, en 1947, dio pie a un cine popular e independiente, pero por poco tiempo, porque la voracidad del peronismo no tardó en cerrarlos y en obligar a su propietario a exiliarse en Chile.[11] El primer producto de Emelco fue *El retrato* (1947), una comedia que estableció finalmente en ese estatuto a un director, Carlos Schlieper, y a una actriz, Mirtha Legrand, dotada de una simpatía incalculable.

Presencia consecuente

El retrato, donde Legrand hace de nieta y de abuela (ante ciertas dificultades juveniles, la nieta se dirige al retrato de su abuela que, insólitamente, baja del mismo y pasa a ocupar el sitio de la nieta en la comunidad familiar, con los estragos que son de esperar), es considerada una de las obras más resistentes al paso del tiempo, en este período.

La presencia de Mirtha Legrand en la pantalla ha sido consecuente. Largos años en el cine y, posteriormente, en la televisión, con su popular programa "Almorzando con Mirtha Legrand". Mirtha ganó un concurso para niñas en 1940, junto con su hermana Silvia, de menor exposición pública, y no tardó en protagonizar, para el sello Lumiton, la comedia *Los martes orquídeas* (1941, Francisco Mugica), que la entronizó en el lugar más elevado, sin haber descendido jamás. Es la protagonista de otra de las grandes comedias de este período, *Vidalita* (1949, Luis Saslavsky), donde Legrand interpreta el papel de un gauchito travestido y donde el film se anticipa largamente al cine *queer*, con abundantes confusiones de sexo, destinadas a la risa. No está claro si fue cierta una persecución ("Cómo un gaucho, tan varonil, va a estar metido en el cuerpo de una mujer"), pero Saslavsky, tras ese film, se exilió por largos años en países del occidente europeo, donde dirigió varias películas.

Con *Lucrecia Borgia* (1947, Luis Bayón Herrera) y con Olinda Bozán en el personaje, arranca un género cómico-paródico, subgénero de la comedia ligera "para usar y tirar", con reminiscencias del programa de cómicos o de imitaciones más propio de la radio. *Cuidado con las imitaciones* (1948, Bayón Herrera) e *Imitaciones peligrosas* (1949, Julio Rossi) se denominan algunos de esos títulos, junto con las películas protagonizadas por Pepe Iglesias "El

Zorro" (pasó de la radio al cine, a fines de la década de 1930), los films basados en historietas provenientes de revistas semanales, con actores, y, ya en los '50, los disparates protagonizados por Los Cinco Grandes del Buen Humor y las denominadas *queekies* que producía de a dos por mes la nueva compañía General Belgrano. Entre esas comedietas provenientes de las historietas, habrá que registrar *Fúlmine* (1949, Bayón Herrera), entre cuyas primeras escenas se acuña una de las frases que identifican la propaganda peronista en el cine: tras descubrir que Pepe Arias (Don Ventura, en un film de *jettatores*) trabaja en una esquina de falso ciego, el comisario le espeta: "Pero don Ventura... si algo no falta en este país es trabajo...". En 1950, *La tierra será nuestra* (Ignacio Tankel) aporta al comienzo un largo discurso sobre las "ventajas" del gobierno y de la acción peronistas, cuya *voz over* coincide con la del locutor habitual del noticiario más popular —*Sucesos Argentinos*, editado por Antonio Ángel Díaz—, lo que buscó darle a este film de categoría *b* o *c* cierto convincente realismo.

Corazón con Juan Carlos Barbieri, Carmen Llambí y Diana Ingro.

12. Zully Moreno y Arturo de Córdova, esta vez en México, protagonizaron un tercer film, *María Montecristo* (1952, Amadori).

Un fuerte discurso que también pretende, por su dirección social, un acercamiento a la perorata peronista, lo aporta el formidable melodrama *Nacha Regules* (1950) que, sobre la novela homónima de Manuel Gálvez dirige Luis César Amadori. Es una vuelta sobre el éxito de *Dios se lo pague*, también protagonizada por Zully Moreno y Arturo de Córdova.[12] El discurso político, igual, funciona raro, dado que Amadori, aun cuando suscribió al peronismo, de ideólogo político tenía muy poco. Se escuchan frases ingenuas, en boca de una mujer de pueblo, como ésta: "Con un vestido como ése, yo daría de comer a mis hijos durante un año". Quien así viste es Zully Moreno por supuesto, quien poco después, en una escena heroica, estará fregando los pisos de una casa donde, a cambio, le dan de comer. ¡Zully Moreno, la heroína básica, fregando pisos! Es más una nota de humor que un signo de la tragedia que se viene.

El cine nacional estuvo desde siempre abierto a los actores extranjeros. Primero fueron los exiliados españoles que escapaban de la Guerra Civil. Todos tuvieron trabajo en el cine o en el teatro, en un tiempo de intercambio laboral con una sola pata, la argentina. Luego fueron las coproducciones o los films con actores del exterior, especialmente contratados, con el fin de afincar las películas en el país de éstos. Arturo de Córdova, mexicano, fue uno de los más prolíficos; también Imperio Argentina, con la nacionalidad de su apellido, pero largamente afincada en España. El italiano Aldo Fabrizzi llegó a Buenos Aires a dirigir y protagonizar *Emigrantes* (1948, en parte rodada en Italia), que significó la fundación del sello Guaranteed, de Jaime Cabouli.

Otra italiana, Emma Gramatica, permanecía en la Argentina, durante largas giras con su grupo teatral en italiano. Su reconocible y frágil figura pasa por dos o tres películas, pero muy especialmente en *Pobre mi madre querida* (1948, Homero Manzi y Ralph Pappier) otro melodrama de agraciada perduración. Su compatriota Amedeo Nazzari permaneció largo tiempo bajo contrato a la espera de que un guión cuadrara con sus ambiciones. Los prolegómenos de la quiebra de Emelco le crearon dificultades, hasta que, al parecer, Eva Perón le pidió a Machinandiarena (en asociación con Emelco) que le diera un lugar en alguna película de Estudios San Miguel. Así fue (*Volver a la vida*, 1951, Carlos Borcosque). Un gran director francés, Pierre Chenal, desde su exilio por la guerra, en 1941, siguió dirigiendo sus poéticos pero misteriosos argumentos. La "folklórica" hispana Concha Piquer vino a comienzos de 1950 para actuar junto a Luis Sandrini (*Me casé con una estrella*), dirigidos por Amadori. Otro español, Enrique Alvarez Diosdado, había acompañado a Delia Garcés, en *La dama duende*. En cuanto a españoles, las compañías itinerantes de zarzuela habían arrojado la presencia de muchos actores españoles, fondo humano de esa película y de otras numerosas, especialmente las de Amadori, *Carmen*, *Madame Sans Gêne* y *Don Juan Tenorio*. En cuanto al catalán Alberto Closas, de larga permanencia en la industria fílmica local, fue considerado un argentino más, aunque él nunca olvidó su acento hispano.

Probablemente, la figura más llamativa entre los elencos mexicanos, fue la de Dolores del Río, que había prometido varias veces cumplir con un contrato que le ofrecía Argentina Sono Film. Recayó finalmente en Luis Saslavsky dirigirla en *Historia de una mala mujer* (1947), que recrea la letra de "El abanico de Lady Windermere", pieza de Oscar Wilde. El de Dolores del Río y el de su acompañante María Duval son dos trabajos actorales inolvidables, en medio de una gigantesca escenografía de Raúl Soldi y de un trabajo técni-

Lucas Demare.

13. *Apenas un delincuente* no recurre a la estrctura de "flashbacks" con que el film de Dassin reconstruye la vida de los presos.

co que dan la prueba de la majestuosidad con que se elaboraban las grandes producciones en aquel viejo cine industrial.

Lo nacional, al frente

El año 1948, con 41 títulos estrenados, fue el primero en que la producción de temática nacional superó a cualquiera otra. Ocuparon la pantalla historias pequeñas e íntimas en las que primaba la idea de cotidianeidad. La transformación no impidió que prosiguieran las producciones basadas en la literatura extranjera, según la costumbre, pero la novedad fue aprobada por el público y superó ampliamente el período 1945-1949, para entronizarse en el lustro siguiente. La realidad penetró en las imágenes y nuevas cámaras, más livianas, así como el material fílmico más sensible a la luz natural, suscribieron las nuevas temáticas. Hay títulos intrascendentes pero indicativos: *Por ellos todo* (1948, Carlos Schlieper) y *La calle grita* (1948, Lucas Demare) en donde cierto realismo cotidiano acerca las historias a los deseos y necesidades del espectador. Nuevamente la excepción: films considerados extranjerizantes y apoyados en textos prestigiosos de la literatura no nacional: *El pecado de Julia* (1947, Mario Soffici, con Amelia Bence), adaptación de "La señorita Julia", de Strindberg, y *La gran tentación* (1948, Ernesto Arancibia, con Elisa Christian Galvé), que refleja la acción de "El molino a orillas del Floss", de George Elliot. Dio origen al sello Alfar, responsable de esta sola película, y un desprendimiento de Estudios San Miguel y a cargo de don Narciso Machinandiarena.

En 1948, asomó una muestra dramática de la luego, en el cine, muy abundante literatura rioplatense, *Los verdes paraísos* (Carlos Hugo Christensen), sobre un relato no selvático de Horacio Quiroga.

La materia temática argentina fue motivo de dos films que no han perdido dosis de veneración y que corresponden al periodo estudiado aquí. Se trata de *Pelota de trapo* (1948, Leopoldo Torres Ríos) y de *Apenas un delincuente* (1949, Hugo Fregonese). Un joven deportista, actor vinculado familiarmente con Estudios San Miguel, decidió producir *Pelota de trapo*. Se dio la conjunción de varios estímulos para que el film fuera un acontecimiento popular de larga permanencia en aquellos tiempos del cine industrial. La calle, el potrero donde los chicos aprendían a jugar al fútbol en el barrio —sede primordial del cine en tales momentos— y la promoción que el peronismo hacía de la conducta disciplinada, en el deporte. No es un film político, por supuesto. Es una obra sobre la pasión del deporte, sobre el heroísmo al que lleva el esfuerzo individual y sobre los jovencitos de la barriada, que se vuelven muy reconocibles en su popular anonimia cotidiana. El fútbol es la materia deportiva, pero es innegable otra pasión: la que pone el director Torres Ríos para concederle al film brío y fuerte sentimentalismo, emociones de otra época. En este momento, Armando Bo funda su luego prolífica productora SIFA.

Apenas un delincuente, que marca el regreso de Fregonese desde los Estados Unidos, donde, en Hollywood, dio pruebas de su habilidad, trabajó para el productor Juan José Guthmann, en el proyecto de un film sobre la vida carcelaria, seguramente influido por el éxito internacional de *Entre rejas* ("The Brute Force", EE.UU., 1947), de Jules Dassin.[13] La cámara se entromete en el transcurrir de la vida penitenciaria, contando los antecedentes por los que un personaje va a caer allí, y despliega la acción, alternativamente, entre las celdas y la calle. Es un film receloso, aún inquietante por el retrato de los personajes —no precisamente unos santos—, acompañado por la consiguiente metáfora mo-

Pelota de trapo, en el centro, Andrés Poggio "Toscanito" (con el brazo alzado).

ralista que no podía faltar en el cine genérico (policial) de aquellos años de primacía del género, con su habitual normativa.

Tita Merello había regresado a la pantalla, tras la señalada larga ausencia, en *Don Juan Tenorio* (1949, Amadori), junto a Luis Sandrini, versión aporteñada del clásico de José Zorrilla, sin destacarse aún como lo haría alejada del popular bufo. Justamente, *Morir en su ley* (1949, Manuel Romero), ya citada, la acerca al tango y a los motivos policiales que, de a poco se convierten en un refugio de verdades dentro del cine nacional. Algo antes, la Merello había presentado en *La historia del tango* (1949, Manuel Romero), en una sola secuencia musical final, la nueva letra del tango "El choclo", escrita por Enrique Santos Discépolo para que Libertad Lamarque la estrenara en *Gran Casino* (1946, México, Luis Buñuel).

Un caso especial fue el de Hugo del Carril. Gran actor y sobresaliente cantante de tangos como era, eligió el sufrimiento, en algunos melodramas de los que fue protagonista. Nos referimos a *La cumparsita* (1947, Antonio Momplet), *Pobre mi madre querida* (1948, Homero Manzi y Ralph Pappier) y *El último payador* (es-

trenada en 1950, pero rodada un par de años antes). Ya las hemos citado, pero vale la pena recordarlas en el momento de anticipar el comienzo de Hugo del Carril en la dirección (*Historia del 900*), tarea en la que va a descollar a partir del lustro siguiente y durante casi quince años. En *Historia del 900*, confiado en su estrella de creador argentino y con un guión al parecer propio pero firmado por un supuesto poeta riojano, Hugo del Carril-actor comete un crimen a mano armada, pero se hace perdonar por Dios, en un voluptuoso ejercicio de justicia divina. Nadie lo objetó.

Es curioso que Del Carril eligiera, como cantante de tangos que era, el rol de protagonista de melodramas —género del que era dueña la mujer—, con sus caracteres de predestinación, desconcierto, contrariedades y pérdidas irremediables, aparte del deterioro y apartamiento social.

Apenas un delincuente, de derecha a izquierda, Nathán Pinzón, Jorge Salcedo, Sebastián Chiola y Homero Cárpena.

14. Las cuotas de pantalla habían sido aplicadas por Benito Mussolini en Italia, durante su gobierno. En la Argentina de 1937 había tratado de implantarlas el senador del conservadorismo Matías Sánchez Sorondo a través de un "Instituto Cinematográfico del Estado" que había logrado crear y que feneció en 1943. Las salas que no cumplían con la cuota de pantalla eran irremediablemente sancionadas.

En el lustro al que nos referimos se estrenaron 180 films nacionales, al mismo tiempo que las leyes de protección del peronismo hacían descender la cantidad (copiosa) habitual de películas extranjeras, especialmente las norteamericanas. La comedia *Novio, marido y amante* (1948, Mario C. Lugones), un divertimento ingenuo del sello Lumiton, fue el primer título con el que se ensañó la censura, que, buscando contradicciones políticas, encontró un juego de picardía y erotismo, protagonizado por Enrique Serrano, que despertó un hábito de prohibir que tuvo largo y pesado aliento en la Argentina. En 1949, César José "Pepito" Guerrico, uno de los fundadores de Lumiton, y último baluarte de la misma, se retira de la compañía, no por la censura de su película, a la que entiende como parte del comienzo de una persecución, sino porque, integrante de la clase alta argentina, no entró en sus cabales el nacimiento del sindicalismo en el cine, justamente en su empresa. Se sintió acuciado por ese movimiento, imparable, igual que otros directores o propietarios de compañías, y dejó libre el campo. El primer sindicato de la industria cinematográfica fue el llamado AGICA; luego surgió SICA, que aún hoy está en vigor.

Fracturas sin sutura

A decir verdad y los motivos son muchos, la tradicional industria nacida con la sonorización de las películas se fue quebrando implacablemente. Las leyes de protección y las ayudas prolíficas —y políticas— del Banco Industrial Argentino incentivaron la producción independiente (los productores golondrina, que huían tras el primer fracaso), acentuaron el intervencionismo en los estudios e hicieron pedazos el sistema industrial. Sobrevivieron Argentina Sono Film y algún otro estudio intervenido por el Estado o alguno más que nació con un modelo de producción barato y de creación veloz. Al mismo tiempo y como por efectos de la crisis misma, ocurrió algo beneficioso: los guionistas y los directores se animaron a producir un estallido dentro de las matrices habituales del cine argentino e internacional, fracturando las modalidades narrativas, sobre todo. Porque el elenco de directores y de actores fue, casi sin excepciones, el mismo.

Francisco "Peque" Oyarzábal, el productor ejecutivo de Guerrico, se hace cargo de Lumiton (se filmaba *Un pecado por mes*, de Mario C. Lugones), y comienza una zaga de desintegración, hasta desaparecer a comienzos de los años cincuenta. En 1950, justo durante el rodaje de *Martín Pescador* (Antonio Ber Ciani), se constituye la primera cooperativa de trabajo cinematográfica, en esos estudios. En 1952, un emisario del Gobierno, Néstor Maciel Crespo, de triste memoria, lleva a Lumiton a la bancarrota. Se filmaba *El baldío* (Claude Boissol) y hasta se intentó rodar "Un guapo del 900", la pieza de Samuel Eichelbaum, con dirección de Lucas Demare. No pasó de unos 20 minutos, el film quedó inconcluso y ese documento se halla perdido.

Entre 1948 y 1949, se gestan los contenidos de la Ley 12.999, que finalmente entra en vigor. La misma seguía los pasos del Decreto-ley de apoyo y control al cine dictado en 1944 por el gobierno de facto, pero con el estímulo de Perón, que era entonces ministro de ese gobierno militar. La 12.999 establecía el control de los fondos por el Banco Industrial (prestaba hasta el 70 por ciento del costo total del film, en forma de crédito, con bajísimo interés), las cuotas de pantalla —la obligación de los cines de programar películas argentinas entre tantas extranjeras—[14], la intensificación de los temas argentinos y un control al mismo

15. "No habrá cine dirigido en el país ni censura para nuestra producción", entrevista de Enzo Ardigó con Raúl Alejandro Apold, subsecretario de Informaciones, en *Radiolandia*, Buenos Aires: 8 de octubre de 1949, p. 1

Alberto de Zavalía.

tiempo dirigista y supuestamente moral. Suele señalarse que, desde los tiempos políticos del GOU, durante el gobierno de la revolución de 1943, Juan Domingo Perón había adquirido un fuerte dominio personal y elocuente del gran medio de entonces, la radio. Ya a fines de la década de 1940, había aprendido que el cine podía darle una buena mano, más allá de las películas documentales de propaganda específica y de los noticiarios, que eran la voz del Gobierno.

Un ladero de Perón, Raúl Alejandro Apold, su ministro de "Propaganda", en octubre de 1949, declaraba que "no habrá cine dirigido en el país ni censura en nuestra producción"[15] Entendía Apold que "el Estado se ponía así a tono con la enorme importancia que el cine asume como factor de divulgación, de educación y de esparcimiento para las masas en la colectividad del presente. La ley recientemente sancionada —la 12.999— responde a la misma inquietud generosa y patriótica." Añadía Apold: "Por desconocimiento de la materia, se formulan a la ley dos objeciones fundamentales: el cine nacional se convertiría en cine «dirigido» y se establecería la censura cinematográfica en el país. También se ha interpretado que las películas no amparadas por la ley quedarían prohibidas. Todo ello es falso". La Dirección General de Espectáculos Públicos fue la encargada de aplicar la ley. La obligación de estrenar películas nacionales, una por mes, durante una semana, incentivó la producción de películas y convenció a los espectadores de que no valía la pena ir a verlas, como ocurrió. Por su parte y ya desde antes, los exhibidores se asociaron en empresas poco serias dedicadas a la producción de películas y como un modo de salvar los bolsillos. "La subsecretaría nunca ha prohibido una película argentina ni ha intervenido para que determinados intérpretes, autores o empresas dejen de realizar libremente su trabajo; —concluía Apold— no hay motivo alguno para suponer que ocurrirá lo contrario en el futuro". Pero ocurrió, por lo general en forma velada y sin que, casi, quedaran rastros. Un año más tarde, en diciembre de 1950, Raúl Alejandro Apold reunía, privadamente y sin mucho ruido, a los productores de películas más frecuentes, para recomendarles que la temática nacional era una prioridad en las películas locales. No obstante, desde 1948, se venía advirtiendo una fuerte inclinación de la industria a favor de los argumentos sobre temas argentinos.

Vidas con moralina

Se pusieron de moda las biografías de personajes célebres y hasta se imaginaron vidas que se reconstruyeron al modo de las biografías. El género tiene su costado didáctico y un sentido trascendente de moral que endulza esas vidas, dejando el buen ejemplo. De paso, esas biografías sirvieron para que el espectador identificara en sus acciones a personalidades de la vida pública. *Allá en el setenta y tantos...* (1945, Francisco Mugica), una de las iniciales, reconstruye la vida y estudios universitarios de la primera mujer que encaró el aprendizaje de la medicina. El modelo era el de Cecilia Grierson, pero la biografía elude ceñirse a ella. El modelo biográfico se convierte en bisagra entre este lustro (1945-1949) y el siguiente.

El gran amor de Becquer (1946, Alberto de Zavalía) aprovecha la presencia en Buenos Aires de la poetisa española María Teresa León para reconstruir la vida y sufrimientos (muchos) del poeta español. Con ese film nace la compañía Pyada, un conglomerado de productores y de exhibidores, según el esquema ya descripto para capear la crisis. También *Mirad los lirios del campo* (1947, Ernesto Arancibia) se basa en una vida que deja el ejemplo. *La amada inmóvil*

El gran amor de Becquer, con Delia Garcés y Esteban Serrador.

(1945, Luis Bayón Herrera) reaviva la llama de Amado Nervo. *Cuando en el cielo pasen lista* (1945, Carlos Borcosque) evoca a un filántropo, William Morris. *Inspiración* (1946, Jorge Jantus) quiere ser la vida musical de Franz Schubert. *Albéniz* (1948, Luis César Amadori) retoma el asunto de los músicos prestigiosos y, de paso, procura meterse comercialmente en la industria del cine español, en momentos muy duros del franquismo. *El último payador* —muy citada en este artículo— revive popularmente la figura del payador rioplatense José Bettinoti. *La cuna vacía* (1949, Carlos Rinaldi), muy pintoresca y emotiva, en tanto muestra las enfermedaes sociales de la niñez del siglo XIX, remonta la trayectoria del médico y poeta argentino Ricardo Gutiérrez.

Almafuerte (1949, Luis César Amadori) es un film muy amable y ejemplar, pero en él, la vida de Pedro B. Palacios, Almafuerte, se proyecta sin muchos tapujos sobre la vida de los políticos del gobierno argentino, endulzándolos con una vida ejemplar. El contenido del film dicta formas de comportamiento para futuros guionistas y directores.

1950-1954. LOS CLÁSICOS INDUSTRIALES

Este lustro —1950-1954— corresponde a uno de los momentos más elevados del sistema genérico e industrial. La industria había comprendido que, aun en la temática de lo cotidiano, era necesaria la grandeza. Se puso mucha intensidad en los problemas argentinos, especialmente en la figura de la mujer —madre, trabajadora, sostén de la casa, escritora, política, presidiaria, etcétera—, en un momento en que el carácter femenino alcanzaba una difu-

16. Cfr. Gilles Deleuze, *citado*
17. Este recurso, la narración *over*, en la voz de un muerto, había asombrado ya a los públicos, cuando Billy Wilder presentó su *El ocaso de una vida* ("Sunset Boulevard", 1950, EE.UU.).

sión sobresaliente del hogar e ingresaba en la tarea pública y el trabajo. Coincidió con la imposición del voto de la mujer. Súmese a este dato que la cinematografía nacional tuvo siempre un compromiso con la mujer, ya que era ella quien arrastraba a la familia al cine, en el barrio sobre todo.

Las recomendaciones desde la política, sin embargo, no fueron obstáculo para que un estudio, Argentina Sono Film, el de mayor y más lujosa producción, continuara con las temáticas internacionales, el cine de las grandes divas y los tics de la literatura no argentina. Después de 1955, también Argentina Sono Film abandona esta costumbre y se ciñe a la problemática nacional.

Fue el gran período del *flashback*, un recurso de la "imagen memoria", en el decir moderno del filósofo Gilles Deleuze[16]. Por su propia índole temporal, ese procedimiento ocasionaba diversos efectos: el viejo cine, cuando un tema urticante podía incomodar a las autoridades, presentaba un cartel señalando que "esos hechos ya no ocurrían, que eran cosa del pasado"; el *flashback* los empuja atrás en el tiempo, sin explicaciones. Cuando la narración impone un *flashback*, el recurso se convierte en un modo de fractura temporal, que autoriza un relato más complejo y cierto esfuerzo del espectador para armar él la linealidad de la historia. *La calle del pecado* (1954, Ernesto Arancibia), un film de divas con Zully Moreno, por ejemplo, hace emerger la narración desde la voz de una mujer muerta.[17] Hay que aclarar que la difusión del *flashback* llegó a fastidiar a los espectadores, que entendían a medias el dispositivo y le daban al film el crédito de "una película contada" (alguna razón tenían): es que el público se enteraba del final de antemano y, cuando el *flashback* se iniciaba, debía remontar la atención que sólo ponía en el comienzo. Esta vuelta hacia el tiempo pasado fue, no obstante, el resorte que empleó la cinematografía mundial para irse de la linealidad narrativa, aquí y en el mundo.

Las divas gallináceas

Hablamos del cine de divas, esas estrellas irrepetibles e inalcanzables. En la lista se cuentan las protagonistas de los grandes melodramas literarios y de las historias dramáticas: Zully Moreno, Laura Hidalgo, Ana María Lynch, Tita Merello y Fanny Navarro. Mirtha Legrand, igual que Delia Garcés y Lolita To-

Zully Moreno posa para la promoción del film *La calle del pecado.*

18. Amadori tenía buenas relaciones con la industria mexicana, en cuyos estudios había rodado *María Montecristo*.

rres, se volcaron a la comedia, que era un género más llano, menos exultante.

Zully Moreno protagoniza *La indeseable* (1951), de Mario Soffici, y, dirigida por Ernesto Arancibia, *La mujer de las camelias* (1953), versión caprichosa de la novela de Alejandro Dumas (h), apoyada más bien en la vida de Marie Duplessis, inspiradora del autor. La película es una amalgama, feliz sólo para los ojos, de grandes vestidos, peinados elaborados, escaleras marmoladas y música de autores clásicos. La muerte de Margarita pone en juego la versatilidad de la rubia Zully Moreno, que no elude el compromiso. Cierta languidez impregna a *La dama del mar* (1954, Soffici), otro desafío de la estrella, a partir de la pluma de Ibsen y un decorado neutro de olas y luces de un faro. Por esos años interpretó asimismo el policial negro y bastante perverso *La trampa* (1949, Carlos Hugo Christensen) y *Cosas de mujer* (1951, Carlos Schlieper), una comedia de enredos donde la estrella rubia está estupenda. Antes de su exilio en Madrid —junto a su marido, el realizador Luis César Amadori—, Zully Moreno pasa otras veces por la pantalla, en *El barro humano* (1955, Amadori), un drama familiar sobre la tenencia de un hijo, tras una dura cuestión tribunalicia. Es un melodrama realista cointerpretado por el mexicano Carlos López Moctezuma, a través de quien Amadori quiso sostenerse en México.[18] En segundo lugar, en el episodio inicial de *El amor nunca muere* (1955, Amadori), Zully dio vida a Trinidad Guevara, de quien se dice que fue la primera actriz argentina de teatro nacida en territorio nacional. A su lado, el galán Carlos Cores encarnó al compañero de escena, Juan Aurelio de los Santos Casacuberta. *Amor prohibido* (1955 «estrenada en 1958», Ernesto Arancibia) fue estrenada tradíamente, en 1958, pasados los conflictos que el matrimonio Amadori tuvo con las nuevas autoridades militares de 1955. El film revive los amores casi adúlteros de Anna Karenina, la heroína de Tolstoi, en una fastuosa adaptación.

Aviso publicitario del film *El barro humano* con Zully Moreno y Carlos López Moctezuma.

Laura Hidalgo, pequeña de cuerpo pero exuberante y pulposa, contrastaba por su calidad de morena (y por un "cachet", dicen, no tan elevado como el de la Moreno). Compitió en grandeza de diva con todas sus colegas. Laura Hidalgo les imprimió a sus caracterizaciones cierta malevolencia y perversidad que Zully Moreno, nacida en el tiempo de las ingenuas, no

La dama del mar, con Zully Moreno y Carlos Cotto, estrenada en 1954.

ostentaba. Laura Hidalgo fue descubierta en pequeños elencos del lustro anterior por Atilio Mentasti, el productor de Argentina Sono Film, que la contrató sin vueltas. Su film inicial, sacando mucho pecho —algo propio de esas gallináceas que eran las divas—, es *La orquídea* (1951, Arancibia), un argumento de Sem Benelli que había popularizado Mecha Ortiz en el teatro, unas décadas antes. ¿Había distancia entre estas divas? Hidalgo no se movía en un mundo de nubes, pisaba el suelo y les aportaba realismo a las mujeres con las que se vestía. Ante la tersura sufrida de Zully Moreno, Laura Hidalgo se mostraba caprichosa, chillona y de aristas escondidas. Así, exigente frente a los hombres, extraviada a veces, se la aprecia en *La orquídea* y en su siguiente, *El túnel*, versión realizada por León Klimovsky sobre la *nouvelle* existencialista de Ernesto Sabato.

El túnel, en la pantalla, es algo más que un film con Laura Hidalgo y Carlos Thompson y más que un melodrama. Es un relato sobre la

19. Cfr.: Claudio España, "Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta", en *Nuevo Texto Crítico*, año XI, Stanford University, Departament of Spanish and Portuguese, Estados Unidos: California, Nº 21-22, enero-diciembre 1998, p.45 y ss.

Amor prohibido, con Jorge Mistral y Zully Moreno.

locura y hasta acerca de la intersección de personalidades, la gran sorpresa de Klimovsky como realizador. Mediante el prolífico recurso del *flashback*, en su pleno apogeo, la narración entremezcla el fluir de la conciencia de los personajes y hace —como anotaría el pensador Gilles Deleuze— que los relatos se intercepten, se mezclen y se hiendan. El film merece una visión renovada y sin prejuicios, pasando por alto los desvíos actorales de estos años. Es la mayor muestra, en esos tiempos, de la necesidad del cine argentino de fracturarse en los relatos y de no hallar sutura alguna.[19] *La bestia debe morir* (1952, Román Viñoly Barreto), la siguiente de Hidalgo, con Narciso Ibánez Menta, es una historia de misterio policial sobre la muerte de un adolescente, en el mismo tono que *Caídos en el infierno* (1954, Amadori), enigmas para resolver, a los que el film quita ambigüedad, por supuesto.

En dos de sus actuaciones últimas, fue dirigida por Carlos Hugo Christensen: *Armiño negro* (1953) y *María Magdalena* (1954). Tras estos films y por no aceptar una propuesta política del Gobierno, una celada, Christensen debió exiliarse fuera del país. Los dos últimos films

20. Parte de *María Magdalena* fue rodada en Brasil. Christensen había ya probado filmar fuera del país, cuando, poco antes, realizó en Venezuela *La balandra Isabel llegó esta tarde.*

21. El gobierno militar de la llamada Revolución Libertadora no pudo meter presa a Tita Merello, como hizo con otras figuras del espectáculo, bien representativas de los gustos y deseos del peronismo. Extrañamente, la pusieron en una lista negra "por contrabandista de té", algo insólito que la Merello negó toda la vida.

nombrados retratan a la mujer perversa, animosa contra los hombres y hasta sometida a extraños e inexplicables ritos. Pasan por esos retorcimientos humanos el tema de la maternidad y el de la sensualidad crispada en medio del misterio umbrío de una una selva latinoamericana.[20]

El final argentino de la carrera de Laura Hidalgo es una comedia, *Las campanas de Teresa* (1955), un pie a tierra divertido e ingenuo, en manos de Carlos Schlieper, maestro del género llano.

Entre las otras divas, ninguna de la talla de las nombradas, Ana María Lynch y Fanny Navarro hicieron esfuerzos para alcanzar un pedestal nunca logrado. En tanto todas las nombradas desaparecieron, junto con el concepto de "estrella", el género del gran melodrama también se esfumó. Las dos fueron apoyadas de distinto modo desde el Gobierno, Lynch por su amistad con un ministro peronista, y Navarro por su cercanía militante a las políticas del peronismo. El apego a la política no fue buen consejero en tiempos del cine clásico. Nos queda Tita Merello, que en este lustro alcanzó la mayor dimensión interpretativa que pueda imaginarse. Su pose no era la de las divas, pero se nutría del divismo. Era majestuosa e inalcanzable. Sus pies, o los de sus caracterizaciones, pisaban la tierra y jugaban al realismo, a través del inusitado esfuerzo, el sufrimiento social, la lucha contra la opinión pública y su final humanidad, digna de cualquier proeza humana que ha logrado transformar el mundo, el mundo propio, claro. Y el de los espectadores, ¿por qué no decirlo?

Entre los grandes despliegues de humanidad de Tita Merello se anotan *Filomena Marturano* (1950, Luis Mottura), irónico grotesco familiar, *Arrabalera* (1950, Tulio Demicheli), *Vivir un instante* (1951, Demicheli), *Pasó en mi barrio* (1951,

Armiño Negro, con Roberto Escalada y Laura Hidalgo.

Mario Soffici), *Guacho* (1951, Lucas Demare), *Mercado de Abasto* (1955, Demare), *Para vestir santos* (1955, Leopoldo Torre Nilsson) y *La Morocha* (1955, Ralph Pappier, estrenada tardíamente, en 1958). Por sobre todas las nombradas, *Los isleros* (1951, Demare) demarca y restablece el "estilo Merello", la mujer férrea, afirmada en la realidad por un embate del Destino, la mejor representante del mundo femenino que las políticas del Gobierno requerían. Violenta a veces, humana siempre, los papeles a los que Tita Merello dio vida eran mujeres de este mundo, vecinas del barrio, vestidas del andamiaje contemporáneo, con los pies en la realidad, capaces de quebrarse frente al dolor de los hijos, para mitigarlo, o la exultancia del hombre que quería hacerse su patrón.[21] La mujer que el arte representativo del peronismo necesitaba para encarnar a la mujer argentina del momento tuvo su mejor referente en Tita Merello. Los papeles de Tita en el cine y en el teatro fueron

22. Indicamos esto, dado el hecho de que María Félix, había marcado en vida, en entrevistas, su "amistad" con Eva Perón. Dada la circunstancia coincidente de la muerte de Evita y el rodaje de *La pasión desnuda*, esa amistad fue imposible.

Afiche del film *Guacho,* con Tita Merello y Carlos Cores.

Afiche del film con Tita Merello y Arturo García Buhr.

retratos de mujeres comunes, de clase media baja y a veces proletarias. Como su ex compañero de parte de la vida, Luis Sandrini, también Merello sabía arrancar lágrimas a la platea cuando la emoción de la sala y el sentimiento de la película se volvían intensos y apasionados. Sólo una vez, en *Deshonra* (1952, Daniel Tinayre), jugó el papel de una burguesa de la clase alta, ensimismada en un dolor del cuerpo y del alma.

Tita Merello, Fanny Navarro y el melodrama familiar de aquel tiempo se construyeron desde fórmulas del realismo social que indican que el *neorrealismo italiano* (en vigor en esos años, desde 1945) había picado fuerte en nuestros directores y, muy especialmente, en los artistas de la fotografía fílmica, que supieron capturar el claroscuro y los grises propios de la vida de pueblo y del reflejo transparente del alma de los personajes. Lo popular ocupó un espacio fundamental.

María Félix, la diva mexicana, había prometido muchas veces venir a filmar en la Argentina. Ocurrió finalmente, en 1952. Luis César Amadori y la productora Interamericana lograron convencerla. El resultado fue *La pasión desnuda* (1952, Amadori), un melodrama basado en el desprestigio prostibulario de Thaïs, un personaje de las mitologías del pecado. Selva se llama en el film María Félix y la película se rodó durante el tiempo de la agonía y la muerte de Eva Perón, ocurrida en julio de 1952.[22] Se trata del subgénero melodrama de madre, en este caso combinado con el de putas, tan subrayado en el cine mexicano. Se trata de una mujer muy refinada, intensa, desabrida y voluptuosa que juega

Deshonra, con Fanny Navarro.

Fanny Navarro en un documental político oficialista de Luis César Amadori.

Una escena de *Pasión desnuda,* con María Félix y Carlos Thompson.

con los hombres y con su deseo insatisfecho, hasta que llegan las desgracias. La muerte la encuentra abrazada a su pequeña hija antes olvidada, procurando no trasladarle la infame predestinación de que da cuenta el género.

Ya sobre el final del lustro que tratamos, la actriz Ana María Lynch, de larga carrera en el cine desde los cuarenta, se encaramó en el espacio de las divas más sugestivas. Afecta a la interpretación gesticulante y al tono altivo, sólo recibió críticas y pocos elogios. Casada con Hugo del Carril, pero muy relacionada con una figura encumbrada del peronismo, explotó esta amistad íntima para que le produjeran algunas películas: *La Quintrala* (1955, Hugo del Carril), *La Tierra del Fuego se apaga* (1955, Emilio "Indio" Fernández) y *La bestia humana* (Daniel Tinayre, sobre la novela de Émile Zola), realizada en 1955, pero no estrenada hasta unos años después. Fanny Navarro, más bien aspirante a diva "suplente", suspirante y pechuda, encaró el realismo en películas de fuerte contenido social, capaces de ocultar el apego de los temas al peronismo. Su gran película es *Deshonra*, ya citada, que le permitió un intenso trabajo contra la adversidad, al ser acusada de un asesinato que no cometió. Tinayre trabaja el film en función de la vida carcelaria de mujeres y de los "nuevos" y humanitarios modos del trato de presos y presas, de acuerdo con los ideales y la modernización de las prisiones propias del peronismo gobernante. Es *Deshonra* uno de los films más representativos de los "logros" de aquel peronismo y de la perversión de las clases altas en Buenos Aires. El film se divi-

La Tierra del Fuego se apaga, con Ana María Lynch y Ernesto Crisa, actor italiano.

de en dos grandes unidades: la época del maltrato en las cárceles y la posterior, de comprensión y humanidad. Sólo hizo falta el cambio de la directora del penal (Mecha Ortiz), a quien convencen de las transformaciones sólo con un grito: "Menos discurso y más comida", clamado por una reclusa. *El grito sagrado* (1954, Amadori) es una biografía demasiado realista e ingenua de Mariquita Sánchez de Thompson, con Fanny Navarro en esa caracterización. Suele indicarse que Fanny Navarro, en ese personaje, quiso dejar testimonio de la personalidad de Eva Perón. Es una de las producciones más ridículas del cine argentino, cosa reconocida por Luis César Amadori, en charla con el autor de este artículo. "Me convenció el escritor Pedro Miguel Obligado, que fue el guionista, porque yo no quería filmarla". Este film representó a la Argentina en el festival de cine de Mar del Plata, organizado por el Gobierno, en 1954. El mismo día que se pasaba *El grito sagrado*, Perón, que estaba en Mar del Plata, prefirió no ir a ese estreno y, en cambio, calzarse lentes polarizados para ver *Museo de cera* (1953,

El grito sagrado, con Fanny Navarro, Aída Luz y Rita Montero.

EE.UU., André de Toth), que traía la novedad del sistema tridimensional.

Poco a poco, en estos años de proteccionismo del Estado y de abundancia de dinero para hacer películas, se fueron gestando algunos de los clásicos mayores del cine industrial argentino. Una lista de ellos debe abarcar títulos inolvidables: *Los isleros*, *Las aguas bajan turbias*, *Deshonra*, *Lo que le pasó a Reynoso*, *Armiño negro*, *El túnel*, *La mujer de las camelias*, *El extraño caso del hombre y la bestia*, *La pasión desnuda*, *El vampiro negro* y *El último perro*, films de los que ya nos ocupamos o nos ocuparemos. Las películas debidas a Leopoldo Torre Nilsson, un renovador, y *Más allá del olvido*, de Hugo del Carril, también ocupan lugares preponderantes.

Luis Sandrini estuvo en estos años muy ocupado por el teatro, sin embargo produjo y fue protagonista de dos títulos que vale la pena recordar, *La casa grande* (1953, Leo Fleider) y *Cuando los duendes cazan perdices* (1955, Luis Sandrini), dos historias familiares con una madre vieja y desvalida, que fue motivo de lágrimas. Sandrini va a tardar varios años en descubrir que sus posibilidades de bufo grotesco eran grandes y que valía la pena explotar esa veta. De todos modos, siguió siendo por mucho tiempo la figura actoral más popular de la Argentina.

Fotolito publicitario del film *Mas allá del olvido,* con Laura Hidalgo y Hugo del Carril.

Programa del film *Mas allá del olvido.*

Más allá del olvido, con Laura Hidalgo y Gloria Ferrandiz .

Con la música, a otra parte

Los años que van de 1950 a 1954 fueron también testigos de cambios en la música popular y de su reflejo en las películas. La fundación en 1950 del sello Productora General Belgrano, una organización sin estudios propios comandada por los hermanos Luis, Nicolás y Enrique Carreras recurrió a la rebaja de costos y a una sólida economía en la gestión de sus productos. Los tres venían de trabajar en los Estudios San Miguel, donde habían aprendido el oficio. Primero fue Juan Sires, pero pronto Enrique Carreras se adueñó de la realización de las películas. Domingo Di Núbila, en su "Historia del cine argentino" (1959)[23] califica a los productos de la General Belgrano con el nombre (y carácter) de *quickies*, películas de rodaje rápido, bajos costos y premura en la explotación. Acabados los rendimientos de alguna de las películas,

23. Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959, especialmente vol. II.

ya había terminadas una o dos para suplir a la otra. Sus realizaciones se apoyaron en historias relacionadas con el deporte y con figuras secundarias de la canción, a las que elevaron a un primer nivel de popularidad. Por citar algunos de los nombres que se encumbraron recordamos a Lolita Torres (pronto arrebatada por Argentina Sono Film, que vio en ella un filón), Amelita Vargas y Alfredo Barbieri.

Lolita trajo al ruedo las canciones españolas que le daban popularidad en la radio y en establecimientos porteños dedicados a la música hispana. Amelita Vargas impuso el mambo y Alfredo Barbieri, junto a una troupe de cómicos, les dieron a las películas cierta pátina revisteril, ya que eran figuras de la revista en la calle Corrientes. Algunos títulos de tales disparates cómicos, siempre paródicos, son *Romeo y Julita* (1954, Enrique Carreras), *Los tres mosquiteros* (1953, Carreras), *La mano que aprieta* (1953, Carreras), *Las zapatillas coloradas* (1952, Juan Sires y Enrique Carreras). Lolita Torres, en tanto, rodaba con la misma productora (también se hizo distribuidora) *Ritmo, sal y pimienta* (1951, Carlos Torres Ríos), *La niña de fuego* (1952, Carlos Torres Ríos), *El mucamo de la niña* (1951, Juan Sires y Enrique Carreras) y *Qué rico el mambo* (1952, Mario C. Lugones). La permisividad de la ley del cine autorizaba esta abundancia de películas en tan poco tiempo. De todos modos, los Carreras, conocedores del paño, ganaron mucho dinero.

En otros ámbitos de la industria, prevalecieron el bolero (*El ladrón canta boleros*, 1950, Enrique Cahen Salaberry; *Mary tuvo la culpa* , 1950, Carlos Torres Ríos), la rumba, con la exuberante cubana Blanquita Amaro (*Bárbara Atómica*, 1952, Julio Saraceni); *A La Habana me voy*, 1950, Luis Bayón Herrera) y el tango por supuesto, que acompañaron a las abundantes biografías de autores y músicos y que estuvo presente,

Amelita Vargas, en una sesión de maquillaje.

aunque sea con una mínima interpretación en muchos films. Sobresale en el período, nuevamente, Manuel Romero, al dirigir a Virginia Luque en *Arriba el telón* (1951), cuyo número musical "El patio de la Morocha" (inspirado en un texto tanguero de Francisco Canaro) es un hallazgo de ritmo y cordialidad interpretativa.

Por ese mismo tiempo y dueños de una notable capacidad para el humor, cinco artistas de la radio triunfaron en varias películas, Los Cinco Grandes del Buen Humor (Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico y Juan Carlos Cambón), que le dieron al cine productos de digestión rápida pero muy perdurables en el gusto de las audiencias. Supieron manejar la imitación, la comicidad a prueba de risas y hasta el travestismo ridículo (muy prematuro), uno de sus fuertes. Entre sus películas más populares, un poco al voleo, figuran: *Cinco grandes y una chica* (1950, Augusto César

Vatteone), *Cinco locos en la pista* (1950, Vatteone), *Fantasmas asustados* (1951, Carlos Rinaldi), *La patrulla chiflada* (1952, Rinaldi) y *Locuras, tiros y mambo* (1951, Leo Fleider). Habrá que recordar que el sexto grande fue el libretista Máximo Aguirre. Los Cinco Grandes del Buen Humor se dirigían al público menudo, en esa suerte de cine pasatista, bien olvidado de los conflictos sociales.

De la radio provenía, asimismo, Pepe Iglesias "El Zorro", una garganta prodigiosa para la creación de personajes y las interpretaciones musicales. Su gran éxito fue *Avivato* (1949, Cahen Salaberry), basado en una popular historieta. El relato aporta, sobre el final, un delirante partido de fútbol, cuya estrella es Avivato, es decir, Pepe Iglesias.

La radio y la historieta, antes de la televisión, fueron fuente de muchas historias de las que el cine, en busca del éxito, llevaba a la pantalla (*Los Pérez García*, 1950, Fernando Bolín y Don Napy «Napoleón Duclout»; *Juan Mondiola*,

Los tres mosquiteros, con Alfredo Barbieri y Tono Andreu.

1950, Manuel Romero; *Pocholo Pichuca y yo*, 1951, Fernando Bolín; *Piantadino*, 1950, Francisco Mugica). Tenían asegurado un éxito previo. Aunque la televisión vio la luz en la Argentina, en 1951, sus temas no influyeron por ahora sobre el cine. Sólo *La mejor del colegio* (1953, Julio Saraceni), primera actuación de Lolita Torres para Argentina Sono Film, mostró, en una secuencia y por primera vez, las cámaras del primitivo LR3 TV Canal 7.

Hablamos de las biografías tangueras, que discretamente abundaron, entre ellas, la ya nombrada de Carlos Gardel (*El morocho del Abasto*, 1950, Julio Rossi), la del músico Eduardo Arolas (*Derecho viejo*, 1951, Manuel Romero), la del poeta Evaristo Carriego (*La calle junto a la luna*, 1951, Román Viñoly Barreto). Por lo general perdieron el carácter didáctico que habían tenido en el lustro anterior y del que *Almafuerte* tiene valor de ejemplo.

La de los ojos color del tiempo, con Antonia Herrero y Mirtha Legrand.

El deporte, del que hacía tanta promoción el peronismo, fue otro de los protagonistas del período. Estos films se prestaban para garantizar desde la ficción el esfuerzo personal que, finalmente, lleva al triunfo, a veces con lágrimas de por medio. El deporte induce frecuentemente al sentimentalismo llano y contagioso. Las carreras de automóviles quedaron registradas en la citada *Cinco locos en la pista*, en *Bólidos de acero* (1950, Carlos Torres Ríos), y en *Fangio, el demonio de las pistas* (1950, Viñoly Barreto), mientras el fútbol y otros juegos de pelota, se alternaron en *Sacachispas* (1950, Jerry Gómez), *Escuela de campeones* (1950, Ralph Pappier), *En cuerpo y alma* (1953, Leopoldo Torres Ríos), *Honrarás a tu madre* (1953, Alberto D'Aversa), *El cura Lorenzo* (1954, Vatteone) y, muy especialemnte, en *El hincha* (1951, Romero), una mirada sobre las audiencias fanáticas de fútbol, a través de la intensidad que el director Manuel Romero le pidió a Enrique Santos Discépolo, el protagonista. Dos de los títulos citados, *Escuela de campeones* y *El cura Lorenzo* son biografías de figuras relacionadas con el origen de dos equipos de fútbol.

Méritos de la comedia

Más allá de los disparates cómicos a los que hemos aludido, alcanzó auge la comedia brillante, heredera de la "comedia blanca" de la década anterior. Mirtha Legrand y Delia Garcés, ésta sobre el final de este lustro, fueron las estrellas máximas del género. Viene bien señalar que la comedia enfoca casi siempre un espacio realista, colmado de actualidad. Es un género habitualmente ciudadano que transmi-

te, aún hoy, huellas en las conductas y en las costumbres de su tiempo. La comedia autoriza a describir la vida cotidiana de la clase media, las relaciones entre padres, hijos y parientes, sus formas de habla y de vestir y peinarse, los medios de transporte que utilizaban, las salidas nocturnas (eran aprovechadas, si los personajes visitaban una boîte, para poner en escena un tango u otro motivo popular). Será por esto que la comedia familiar perdura hoy por encima de otras matrices narrativas.

Mirtha Legrand fue la gran protagonista del género, en los años que nos ocupan. Dueña de una simpatía arrolladora trabajó para todos los estudios y deslumbró a las plateas de la mano de los más variados directores, incluido, por supuesto, su marido, Daniel Tinayre. Después del suceso de *Vidalita* (1949), que, según Luis Saslavsky, lo obligó a exiliarse en Francia, Mirtha Legrand encabezó los elencos de *La vendedora de fantasías* (1950, Daniel Tinayre), *El pendiente* (1951, León Klimovsky), *La de los ojos color del tiempo* (1952, Luis César Amadori), *Tren internacional* (1954, Tinayre) y *El amor nunca muere*

Los ojos llenos de amor, con Ángel Magaña y Malisa Zini.

(1955, Amadori). Los argumentos pusieron en contacto a Mirtha con las tramas policiales, donde se hallaba invariablemente desprevenida y hacía de ocasional detective o de falso culpable; con el viejo folletín melodramático de consumo popular y con la comedia de época (el segundo episodio de *El amor nunca muere*).

El director Carlos Schlieper ha quedado ubicado en el sitio del mayor creador de comedias, aunque cultivó como pocos, en la década de 1940, el melodrama más clásico y literario. En estos años se le deben retratos humanos de gran belleza y espiritualidad, con tintes de dibujo social, en títulos tales como *Cuando besa mi marido* (1950, Schlieper), *Esposa último modelo* (1950, Schlieper), *Arroz con leche* (1950, Schlieper), *Cosas de mujer* (1951, Schlieper), con una insólita Zully Moreno brillando en el disparate familiar y casadero), *Los árboles mueren de pie* (1951, Schlieper; un apunte de comedia dramática proveniente de la pieza del español Alejandro Casona, de larga presencia en la Argentina, en el teatro y en el cine) y *Los ojos llenos de amor* (1954, Schlieper).

En 1950, Delia Garcés descubre sus condiciones de comediante en *El otro yo de Marcela* (Alberto de Zavalía), donde canta, se divierte y reitera, al borde de su retiro del cine, en *Mi marido y mi novio* (1955, Schlieper) y en *Alejandra* (1956, Schlieper).

El subterfugio del cine negro

Ya reconocimos la gran influencia de los géneros en este período. Un par de años antes, advertimos el dictado del film *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese) sobre la pantalla argentina: nos referimos al género policial, que, con particularidades muy propias, se desarrolló durante el último lustro del peronismo y concluyó justo con los índices de libertad que prometió la Revolución Libertadora, en 1955. Este policial, con abundantes títulos, trabajó las historias a partir de retratos humanos cargados de ferocidad. En momentos de pesada censura, les permitió a los argumentistas, productores y directores adentrarse en el alma criminal y, con esa excusa y con el final normativo y legal, se pudo hablar de mafiosos, "fulleros", corruptos y una variada gama de las que el Código Penal se hace eco. No obstante, las películas se ocupaban, puntualmente, de desenmascarar al delincuente y de aplicarle el castigo. Prima en esas obras el realismo, subrayado por la cartografía de la ciudad fuertemente demarcada y, a veces, por el dibujo lombrosiano de "los fuera de la ley".

Habrá que señalar, asimismo, que esas personalidades, frecuentemente cabecillas de una banda o perversos mentales, les dan fuerte presencia a las fuerzas de seguridad, que los buscan, los persiguen, los investigan y los detienen), invariablemente, la policía, la gendarmería y la prefectura. No ocasionalmente, eran, desde estas presencias, fuentes de propaganda sobre el "bueno y eficaz" desempeño de esas fuerzas. Por eso, mejor que instalarse en la institucionalidad propagandística, hay que buscar la figura del criminal, quien, por lo general, ocupa la cabeza del reparto (Ricardo Trigo, Carlos Cores, Alberto Bello, Olga Zubarry, Nelly Panizza, Santiago Gómez Cou, Nathán Pinzón —infaltable—, Nelly Meden, Roberto Escalada, Jorge Rivière y otros). Habrá que recordar que muchas de las comedias más festejadas estaban atravesadas por una línea policial y detectivesca que le agregaba suspenso a la risa (el robo de una joya, la desaparición de una dama, un trasfondo de suspenso y hechos por el estilo). El tono general de los acontecimientos narrados en el film policial, así como la aplicación de las fuerzas de seguridad a la pesquisa y al castigo, llevan la pátina

24. Resulta de interés la lectura del libro: Lila Caimari, *Apenas un delincuente*, Buenos Aires: 2004, especialmente, el último capítulo.

del conformismo y de la imaginación popular: la aplicación de las normativas y la verosimilitud de los hechos estaban situadas en el mínimo conocimiento popular de la legislación: al delincuente se lo castiga. Claro, antes hay que ver cómo roba, secuestra y mata o si pertenece a un núcleo criminal mayor, y cómo la autoridad llega para imponer la ley. Todo esto es el núcleo de las películas. Estos film eran refugio de verdades que otros géneros no podían permitirse, ni hubieran sido autorizados a hacerlo. El peronismo había insistido en la creación de cárceles seguras pero humanizadas, hechos que las películas no dejaban de acentuar, dato que ya corroboramos en la cita de *Deshonra* (Tinayre).[24]

Tras este introito, sólo resta citar algunos de los títulos más representativos de esta modali-

El vampiro negro, con Nathán Pinzón.

Afiche del film *Reportaje en el infierno,* con José Cibrián, Nélida Bilbao, Osvaldo Miranda y otros.

dad: *Captura recomendada* (1950, Don Napy), *Marihuana* (1950, León Klimovsky), *El extraño caso del hombre y la bestia* (1951, Mario Soffici, actor y director), *Suburbio* (1951, Klimovsky), *Camino al crimen* (1951, Don Napy), *Sangre negra* (1951, Pierre Chenal), *Reportaje en el infierno* (1951, estrenada en 1959, Viñoly Barreto), *El pendiente* (1951, Klimovsky), *La encrucijada* (1952, Leopoldo Torres Ríos), *Acorralada* (1953, Julio Rossi), *Mercado negro* (1953, Kurt Land), *Del otro lado del puente* (1953, Carlos Rinaldi), *El vampiro negro* (1953, Román Viñoly Barreto), *Sucedió en Buenos Aires* (1954, Cahen Salaberry), *La telaraña* (1954, Kurt Land), *Yo soy el criminal* (1954, Alberto Du Bois), *La bestia humana* (1955-1958, Tinayre) y *La delatora* (1955, Kurt Land), con la que termina el ciclo de los policiales, básicamente situados en la conducta antisocial de seres que la película, al fin, trata como víctimas de las instituciones sociales. *Barrio gris* (1954), de Mario Soffici, no es exactamente un policial sino un dibujo social, pero allí la criminalidad abunda y el director trata a los malvivientes de acuerdo con la sabiduría popular sobre el castigo. De paso, la actitud propagandística del Gobierno echó tierra sobre el barrio oscuro para disponer encima una línea de casitas blancas, impecables; sólo que la mano crítica de Soffici arroja sobre esa novedad sombras muy inquietantes, justo al final.

Policiales burgueses, con suspenso e intriga, fueron, en ese tiempo, *La bestia debe morir* (1952, Viñoly Barreto) y *Caídos en el infierno* (1954, Luis César Amadori), originados en novelas de series policiales (sobre todo, la colección "El séptimo círculo", que dirigieron para la editorial Emecé los escritores Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges). De la misma serie policial provienen *Si muero antes de despertar* y *No abras nunca esa puerta*, ambas de 1952 y de Carlos Hugo Christensen. Iban a constituir una sola película, en tres episodios, derivados de la autoría de Cornell Woolrich, cuyo pseudónimo era William Irish. Dada su extensión, terminaron siendo dos. La primera contiene un fuerte componente perverso, no sólo propio de la filmografía "negra" de Christensen, sino de la índole de la historia y de los actores que intervinieron: muchas sombras y rostros hechos una mueca sobreviven en la imagen te-

Mercado negro, con Nelly Panizza y Santiago Gómez Cou.

La tigra, con Diana Maggi y Duilio Marzio.

25. En la misma tonalidad, con niños víctimas de violadores y secuestradores, se encuentra *Toscanito y los detectives*, versión de una novela clásica, dirigida, en 1950, por el español residente Antonio Momplet. El protagonista, Andrés Poggio "Toscanito", fue figura popular, un niño, a comienzos de los cincuenta y a partir de *Pelota de trapo* (Torre Ríos).

26. Resultó muy convincente la escena de la caída del tranvía en el Riachuelo, en una mañana de mucha niebla, gracias a la maqueta o miniatura del vehículo creada por el técnico en efectos especiales Martín Mendilaharzú. Este artista se destacó en muchas películas y, más tarde, en la televisión. Fue, por ejemplo, el creador de los efectos especiales de "El fantasma de la Opera" (1961), la recordada realización televisiva de Narciso Ibáñez Menta, y de otras piezas de este actor.

rrible y deforme en la belleza del secuestrador de niños (Homero Cárpena) en la puerta de la escuela. Hay que verlo morder una naranja y escupir diestramente las semillas, en la entrada de los colegios.[25]

El melodrama *Deshonra* (1952, Tinayre) y *Mujeres en sombra* (1951, Catrano Catrani) son evocativas del período de castigo, después de haber delinquido.

Fue frecuente, asimismo, la incorporación en los repartos de las películas de actores provenientes del llamado "teatro independiente", una denominación que buscaba separarse del conformismo literario y dramático que sobrevivía en los teatros de la calle Corrientes y sus aledaños, y que hacía su aparición sobre el comienzo de la década de 1950. Los actores independientes, cada vez más presentes en el cine, mostraron una nueva ductilidad y modales interpretativos alejados de las mañas de quienes ocupaban los escenarios del Centro. Queda como testigo de este carácter *El puente* (1950), que dirigió su autor, Carlos Gorostiza, con un brillante elenco periférico; y también *Ellos nos hicieron así* (1953), de Mario Soffici, y *Pobres habrá siempre* (1954), de Carlos Borcosque.

De a poco fue ingresando la literatura argentina, adaptada a la pantalla por sus autores o por guionistas profesionales. Esta tendencia se va a acentuar y va a volverse casi exclusiva, en los años que van desde 1955 a 1960. Luego vendrá la tendencia del "director-autor", que lo convertirá en el creador absoluto de la obra fílmica.

En esta tónica, aunque apoyado en autores argentinos, que dan prestigio y seguridad a los directores debutantes, se inicia en la realización Leopoldo Torre Nilsson. Tras largos años de asistir a su padre, Leopoldo Torres Ríos, en los equipos de filmación, decidió lanzarse al ruedo con *El crimen de Oribe* (1950), que Nilsson dirigió al lado de su padre, tras adaptar la *nouvelle* de Adolfo Bioy Casares "El perjurio de la nieve". Torre Nilsson se embandera en cierta actitud intelectual que, con el tiempo, será la base de disquisiciones críticas y de trabajo serio de análisis fílmico por parte de la crítica y de otros interesados.

Días de odio (1954) es la adaptación de "Emma Zunz", el cuento de Borges y la primera realización de Torre Nilsson solo. Todavía acompaña a su padre en la realización de *El hijo del crack* (1953); pero ya en *La tigra* (1953) y en el resto de su prolífica obra, continúa solo. *El crimen de Oribe* se inclina más hacia los gustos de Torre Nilsson; *El hijo del crack*, en cambio, parece seguir la tendencia popular de su padre. *La tigra* se basa sobre la obra de Florencio Sánchez. La sigue *Para vestir santos* (1954), la comedia, algo policial y algo dramática para el lucimiento de Tita Merello, que a Nilsson le sirvió para acceder a la productora Argentina Sono Film, donde concertó, en películas inolvidables, el estilo renovador y provocativo que lo certificó como "autor".

También la actriz y cantante Lolita Torres pasó a Argentina Sono Film, tras la popularidad que le habían dado las actuaciones radiales y el paso por las producciones de General Belgrano. *La mejor del colegio* (1952, Julio Saraceni) es una producción genérica que inundó de dinero a los productores. En tanto, Alberto Castillo, con sus tangos y candombes, seguía deleitando a las plateas menos exigentes. Su más perdurable argumento lo rodó en 1950 con el título de *La barra de la esquina* (Saraceni), de memorable recuerdo.

El director y guionista Tulio Demicheli (fue el adaptador del libro brasileño de *Dios se lo pague*, 1948) fue afirmando cierto tibio prestigio intelectual, en *Dock Sud* (1953), con la recreación de la lejana tragedia porteña de la caída en el Riachuelo de un tranvía colmado de obreros.[26]

Obras memorables

Este tiempo (1950-1954/1955) produjo algunas obras fílmicas inolvidables, a las que vale la pena tratar, aunque brevemente, por separado. *Los isleros*, de Lucas Demare sobre relatos de Ernesto L. Castro, expresa la necesidad de situar la acción dentro del realismo poético, en un paisaje adecuado: las islas del Delta del Paraná. Allí, una pareja en lucha por la imposibilidad de expresarse el cariño y el amor (Arturo García Buhr y Tita Merello), se defiende de la adversidad, construye una familia con un hijo (Mario Passano) y da un ejemplo social que el público preserva en su memoria. Demare admiraba el realismo y sabía dónde colocar la cámara, a veces en medio del río, para expresarse con la libertad del artista que, con la realidad a la vista, busca y consigue conmover. El relato se nutre de una voz *over* que representa al río y que anticipa el dolor necesario de quienes habitan un paisaje tan agreste.

Las aguas bajan turbias, dirigida y protagonizada por Hugo del Carril, se basa sobre "El río oscuro", de Alfredo Varela, uno de los presos políticos del peronismo, en este caso por su militancia comunista. Del Carril concurrió a la cárcel para escuchar ideas de Varela. Esto le ocasionó no pocos problemas con las autoridades, aunque éstas reconocían la adhesión de

Las aguas bajan turbias, con Adriana Benetti y Hugo del Carril.

Víctor Hugo Christensen.

Del Carril al peronismo, para el que había grabado la marcha "Los muchachos peronistas". Esas autoridades hicieron todo lo posible para que Del Carril no filmara esa historia. Hugo, obstinado, viajó a Misiones, instaló la acción en los yerbatales e hizo un retrato dinámico y realista de la violencia con que los capataces de los obrajes trataban a los obreros. Suele compararse este film con el clásico *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici), que adapta cuentos de Horacio Quiroga y que sucede también en los yerbatales misioneros. Del Carril manifestó siempre su admiración por Soffici, pero no lo copia. Sitúa la acción de *Las aguas bajan turbias* en el comienzo de la vida sindical y en las luchas obreras, mientras Soffici le daba a su relato una orientación francamente trágica y mítica, que el film de Del Carril no posee.

Una voz *over*, aclara que la acción sucede en el pasado y no en el presente, condición que autorizó a que la película circulara sin mayores problemas. Este autor recuerda que, durante las exhibiciones, el público se ponía de pie y gritaba: "¡Viva Perón...!"

También *Deshonra*, de Daniel Tinayre, se destaca como melodrama realista. Sólo la estructura en complejos *flashbacks* y la eficacia genérica de los decorados y de las actuaciones le restan realismo, al mismo tiempo que valorizan la persistencia y la transparencia del género (el melodrama policial, para calificarlo de un modo rápido), con sus sombras y sus normativas.

Deshonra pasa por ser una de las películas mejor filmadas y audaces de este lustro y de gran parte del recorrido diacrónico de la pantalla nacional. Es una historia de presidiarias que arranca justo cuando ingresa, por un error judicial, una nueva reclusa (Fanny Navarro). El panorama humano tiene algo de sainete, donde la intimidad de las mujeres, tras las rejas, se convierte en el eje de la historia. Esto no impide que se desarrolle una narración individual cargada por la predestinación, la muerte trágica, el abandono, la mentira y la falsedad.

Laura Hidalgo, actriz largamente retirada del espectáculo, protagonizó *El túnel*, de León Klimovsky, y *Armiño negro*, de Carlos Hugo Christensen, entre otras ya citadas. En ambos films, dos realizaciones sobresalientes, la *star* representa a mujeres caprichosas y perversas, cargadas de violencia contra los hombres y, en el segundo caso, horriblemente conflictuada entre el intenso amor edípico por su hijo adolescente y el deseo crispado de un hombre. *El túnel* (sobre el texto de Ernesto Sabato) es un laberinto de narraciones mentales entremezcladas entre las de un personaje y el otro y se entiende como el comienzo de las mayores fracturas que el cine clásico argentino empieza a ostentar, para dar finalmente paso a nuevas concepciones del relato fílmico, pocos años después.

La pasión desnuda, de Amadori, con la mexicana María Félix, es un melodrama de madre y prostituta, con el que el director quiso conjugar el gusto cinematográfico de los mexicanos con la mirada más bien realista y de denuncia que buscaba la pantalla criolla.

En el área del suspenso y el terror, se destacan tres títulos: *El extraño caso del hombre y la bestia* (1950), con Mario Soffici como protagonista y director; *Si muero antes de despertar*, de Christensen, y *El vampiro negro* (1953), de Román Viñoly Barreto. ¿Por qué el cine argentino recurría en estos años a tales monstruosidades humanas? ¿Por qué obtenía productos sombríos que conformaban tanto al espectador? Podría leerse en la base de tal costumbre la presencia de una bestia escondida, acechante, peligrosa, cuyos pies, finalmente, padecen de la debilidad del barro.

Soffici ingresa en el mundo de Robert Louis Stevenson de la mano de las teorías del exis-

Programa francés del film *Zafra,* para el festival de Cannes.

tencialismo en boga para conflictuar las opiniones generalizadas sobre la individualidad indivisible del ser. La novela y el film son expresiones sobre el desdoblamiento de la personalidad. Asimismo, Christensen era un carácter inquieto y la mayoría de sus realizaciones, desde *Los pulpos*, en la década de 1940, se basan en juegos perversos mayormente situados en la verificación de dobles personalidades. *El vampiro negro* dibuja, bajo la infantil mirada y la actitud ingenua, al monstruo más abominable (Nathán Pinzón), un cazador y violador de niños, igual que *Si muero antes de despertar*.

Progresos técnicos: el color

Aunque a horcajadas entre este período y el que viene, se inició el cine argentino en colores. Conviene situarlo en este tiempo, como expresión del deseo de las audiencias, que no entendían cómo nuestro cine no se animaba a darles color a sus imágenes. Un rodaje de 1950 (se estrenó bastante más tarde, por dificultades técnicas), el de *El gaucho y el diablo* (Ernesto Remani) quiso ser el primer producto local en colores. No lo logró: sólo se vieron escenas viradas totalmente en uno u otro color, opacos, según la situación. *Lo que le pasó a Reynoso* (1954-1955, Leopoldo Torres Ríos), según el sainete de Alberto Vacarezza —Torres Ríos lo había filmado ya en los años treinta; aquí reincidía— terminó siendo nuestro primer film en colores, gracias a la técnica italiana del Ferraniacolor. Los rojos apenas superaban la tonalidad ladrillo y los verdes consumían al azul, al amarillo y a sí mismo. Pese a ello, el Ferraniacolor fue prontamente adoptado por la industria, hasta que la marca Agfacolor se fue imponiendo. El Ferraniacolor da vida inalterable a una producción de largo aliento y de un atractivo ilimitado, *El último perro* (1955-1956), dirigida por Lucas Demare, sobre la discreta novela de Guillermo House. El film describe la vida en los fortines en tiempos de la "conquista del desierto". Se estructura en torno de una historia de mujeres (con hombres, claro) en la imaginaria pero realista Posta del Lobatón. Los hombres cuidan, sin mucha suerte, la integridad del espacio conquistado al indio, pero la mujer estrecha los vínculos e inserta su humanidad en el pequeño y aislado villorrio.

El ministro de Propaganda, Raúl Alejandro Apold, seguía bajando línea, siempre discreto, en reuniones privadas, sobre los productores, para que no abandonaran la literatura nacional ni la temática localista. En estos años y algo antes, apadrinó los bautismos de Luis Alberto Amadori, hijo de Luis César y de Zully Moreno, y de Marcela Tinayre, hija de Mirtha Legrand y de Daniel Tinayre.

Sobre 1955, *Mercado de Abasto* (1955), de Lucas Demare, con Tita Merello y Pepe Arias, se erige en un film de fuerte propaganda sobre el régimen peronista. Eran los tiempos en que la autoridad perseguía a los comerciantes "por agio y especulación". Desde un guión y una estructura de comedia dramática ingenua, se le demuestra al puestero que, si pagaba los impuestos a los que se negaba, se pueden construir hospitales, guarderías, campos deportivos y otros "logros" que las imágenes muestran profusamente.

Un hecho curioso: en 1951 había arribado a Buenos Aires un equipo norteamericano de filmación, con director (el francés, radicado en Hollywood, Jacques Tourneur), actores (Rory Calhoum y Gene Tierney) y técnicos. Rodaron aquí, para la 20th Century Fox y en colores, *El camino del gaucho* ("The Way of the Gaucho"), una aventura épica poco informada, pero tan mágica que, en una noche y a caballo, el gaucho del film, Martín (Calhoum) recorría el espacio entre la pampa bonaerense y los Andes

Afiche español del film *El camino del gaucho,* con Roy Calhoum y Gene Tierney, que en España se denominó *Martín el gaucho.*

mendocinos. Detrás de esa filmación se hallaban los fondos imposibles de girar a los Estados Unidos, provenientes de regalías que el gobierno de Perón impedía exportar. La Fox utilizó esa plata para rodar el film y se habrá llevado algo más, engordando los costos, según una ley no escrita pero casi universal. Un año más tarde el director de la fotografía color de *El camino del gaucho* era convocado nuevamente a Buenos Aires, para que filmara, en colores, las exequias de Eva Perón.

El quinquenio tratado asistió al estreno de 231 títulos argentinos. La permisividad de la ley fue generosa.

1955-1959. LA DESORIENTACIÓN

Conviene señalar que, en este período —1955-1959—, la industria fuerte de los años de 1930 y de 1940 se halla desintegrada. Subsisten Argentina Sono Film y Artistas Argentinos Asociados —se apoya en la explotación de los Estudios Baires, en Don Torcuato, provincia de Buenos Aires—; los géneros admiten ya la fractura narrativa que presagia algo nuevo; no hay una ideología impuesta donde apoyarse —la Revolución Libertadora iguala para el cine la libertad de expresión de la prensa— y sólo la recaudación que hagan los cines podrá ayudar a la pantalla nacional, a través de un impuesto del diez por ciento de las recaudaciones en general. Se destaca en la producción una fuerte desorientación. Los productores se encaraman en la literatura argentina como fuente temática, pero la crítica y la opinión pública, cansadas de un cine argentino orientado y proclive a la actitud propagandística, solicitan *autenticidad* en los films. Ese sustantivo circula en cualquier programa crítico, a veces en exceso y sin demasiada apoyatura en la realidad de una industria que se venía abajo. Este periodo registra el año de menor cantidad de estrenos argentinos: 1957, con sólo 15 películas. El calendario muestra la lucha por salir de un largo tiempo de crisis, aunque éste persiste, diríamos, hasta hoy. La *autenticidad* y su indefinición fueron una espada de Damocles para directores, productores, guionistas, actores y público. Las críticas, que iban cobrando cierta dimensión intelectual que se va a acentuar en la

década siguiente, empleaban esa palabra para descalificar cualquier producto. Nadie llegó a definirla, si bien su desuso hacia 1960, terminó por calificarla: el reconocimiento de una nueva entidad en los films —la mano y el estilo del *autor*— calmaron las búsquedas de *autenticidad* y, en cierto modo disipó la desorientación.

Algo debía cambiar, aunque continuaron en actividad los productores, los directores, los guionistas, los actores y los técnicos que se habían formado en el cine industrial. Tal vez se notó la ausencia, por un par de años, de algunos intérpretes, tales como Zully Moreno —se exilió en España con su marido, Luis César Amadori, que continuó su carrera en estudios madrileños—, Tita Merello, Hugo del Carril y algunos otros. A cambio, retornaron a la actividad algunos exiliados de la política anterior, tales como Carlos Hugo Christensen, Francisco Petrone, María Rosa Gallo, Arturo García Buhr y Paulina Singerman. Es un tiempo de poco trabajo, escasa producción y, como señalamos, un número reducido de estrenos. Se destacan, sin embargo, nombres nuevos, entre ellos el de Fernando Ayala y el de Torre Nilsson, que alcanza la cumbre de su creación y un sólido reconocimiento internacional. Cuesta diferenciar épocas, porque el periodo anterior se encabalga sobre los primeros años del que nos ocupa ahora.

Hasta Luis Sandrini procura un cambio en su actitud frente a los argumentos. Tentado por esa cuestión de la autenticidad, procura satisfacer a la crítica, que, con tibios elogios, le recomienda explotar su vena bufonesca antes que la heredada del sainete popular. Sandrini responde afirmativamente y busca, silenciosamente, en el teatro pirandelliano, una nueva caricatura, más agresiva, menos sensiblera y finales menos gratificantes. Ya lo había intentado en *Payaso* (1952, Lucas Demare), una de sus mejores caracterizaciones fílmicas. Se denominan ahora *El hombre virgen* (1956, Román Viñoly Barreto), *Fantoche* (1957, Viñoly Barreto), *El hombre que hizo el milagro* (1958, Luis Sandrini), *Mi esqueleto* (1959, Demare) y *Chafalonías* (1960, Mario Soffici). Como productor de sus films, elegía siempre a los mejores directores, pero su empatía con la cámara superaba todo esfuerzo renovador. Así fue que el público no le respondió a su propuesta y no tardó en regresar a la modalidad cómica y llorosa de siempre.

Del modelo genérico al de "autor"

Dio la casualidad de que, el 24 de mayo de 1956, murió Enrique Muiño, una de las figuras clave del más viejo cine industrial. Esa muerte demarca el límite entre la modalidad de realización que ha perimido y la que se vino.

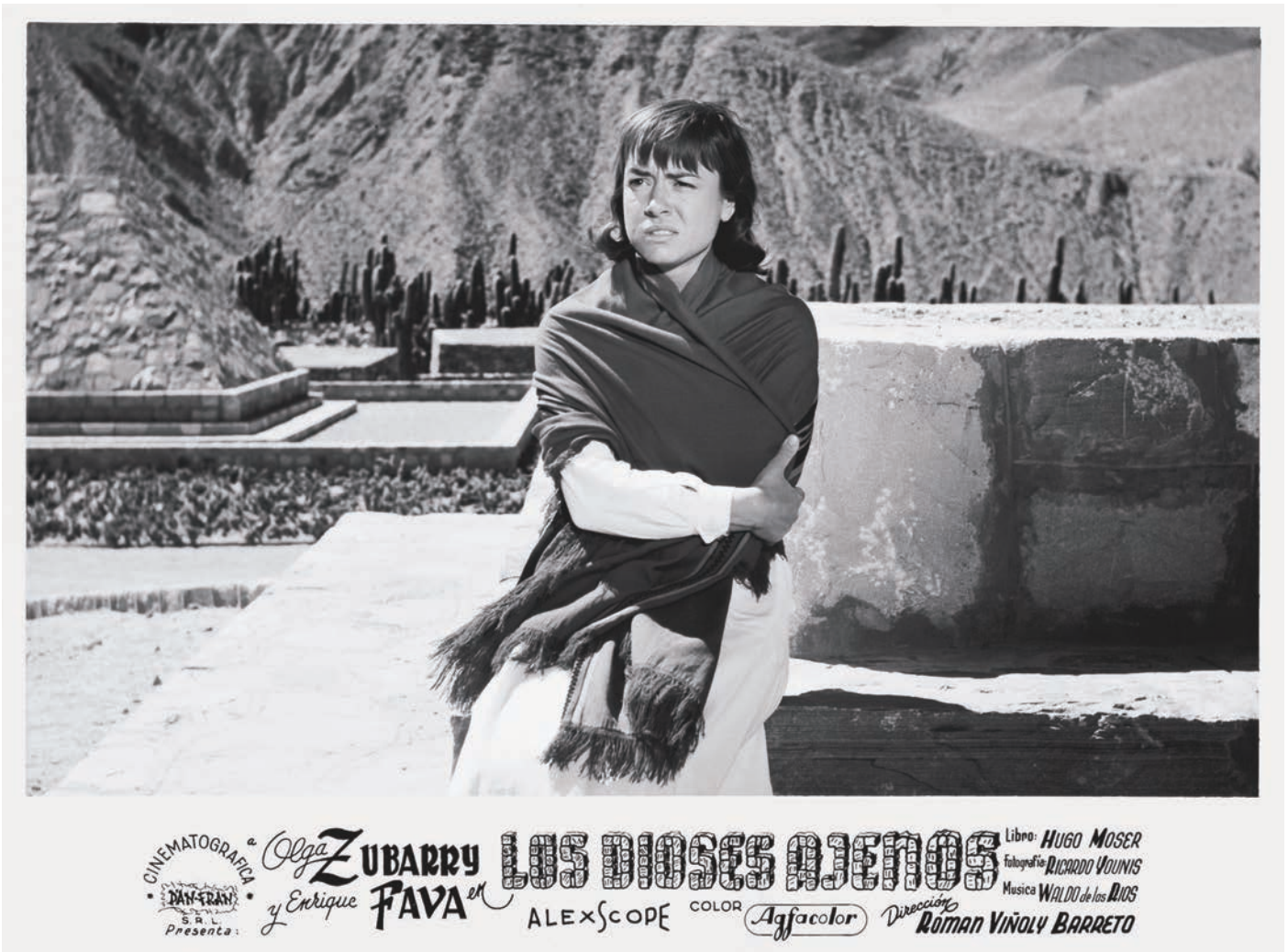
El cine popular fue moviéndose hacia el fuerte apego a la realidad, tratando de responder al reclamo de *autenticidad*. Los productores buscaron la respuesta en la imagen de espontánea sinceridad que aporta el interior del país. Las cámaras y los actores viajan a Catamarca, a Jujuy y su quebrada de Humahuaca, a la zafra salteña y tucumana y buscan la poetización del nuevo medio a través de la transcripción de algunas leyendas evocativas del pensamiento mágico de la humanidad que habita en esos sitios. Se aprovechan las virtudes del color recién logrado y de la pantalla ancha, que no tarda en llegar.

En el interior de nuestro territorio, se filmaron *Marianela* (1955, Julio Porter), *Horizontes de piedra* (1956, Viñoly Barreto), *Las campanas de Teresa* (1957, Carlos Schlieper), *Los dioses ajenos* (1958, Viñoly Barreto), *Alto Paraná* (1958, Catrano Catrani), *Zafra* (1959, Lucas Demare), *Salitre* (1959, Carlos Rinaldi), *Simiente humana* (1959, Sergio Leonardo), *La*

Simiente humana, con Mario Passano, María Vaner, Jacinto Herrera y Golde Flami.

sangre y la semilla (1959, Alberto Du Bois), *Las tierras blancas* (1959, Hugo del Carril), *Cerro Guanaco* (1960, José Ramón Luna), *Plaza Huincul* (1960, Demare), *Álamos talados* (1960, Catrano Catrani) y otras.

En la misma línea de las búsquedas estéticas y temáticas en las provincias, se encuentra *El trueno entre las hojas* (1956-1958), con la que Armando Bo —director e intérprete— inicia la etapa del erotismo en el cine argentino. Nace allí a la popularidad la actriz Isabel Sarli, que había sido, en un concurso, Miss. Argentina. Por entonces, todavía, el cine nacional echaba una ojeada al cine europeo, donde estrellas tales como Brigitte Bardot mostraban las partes más íntimas de sus cuerpos. En América latina, la mexicana Ana Luisa Peluffo seguía el ejemplo. Isabel Sarli tomó la posta y creó un modelo de estrella erótica de corte nacional. Al mismo tiempo, la censura empezó a reabrir los ojos, sobre todo la de



Los dioses ajenos, con Olga Zubarry.

índole moral. Con el tiempo, los censores disfrazarán, bajo el erotismo y el desnudo femenino, su persecución política y cultural.

El trueno entre las hojas adapta libremente un relato del paraguayo Augusto Roa Bastos. El film contribuye con la popularidad de ese autor, de quien no va a tardar en realizarse *Hijo de hombre*, hacia 1961 (sobre su narración "Choferes del Chaco"), al mando de Lucas Demare, uno de los productos más realistas de la pantalla local, a pesar de apoyarse en hechos históricos.

El erotismo fue una novedad en el cine argentino, pero, como indicamos, no lo fue en términos del abundante cine europeo que se consumía en la Argentina. *El trueno entre las hojas*, rodada en la provincia de Misiones, acumula recurrencias a films clásicos tales como *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, cuando en el caso de la obra de Armando Bo, la violencia se combina con el deseo insatisfecho de

Programa francés del film *Hijo de hombre,* para el festival de Cannes.

hombres rústicos que creen que Isabel Sarli se les va a regalar. No es así. Las películas del dúo Bo-Sarli fueron, casi indefectiblemente, iguales, transcurrieran en la selva, a orillas del mar, en las nieves sureñas o en la ciudad: la mujer acosada que se resiste, a pesar de que su cuerpo le pide entregarse. De allí nace la crispada tragedia que vive en cada argumento.

Otra novedad fue la casi desaparición del tango en las historias, aunque la música ciudadana se refugia en un par de títulos, y la llegada del *rock & roll*, como la nueva música juvenil. *Venga a bailar el rock* (1957, Carlos Marcos Stevani) se denomina el primer producto de un éxito popular que va a continuar. El tango asoma tenuemente en dos títulos sucesivos (*He nacido en Buenos Aires*, 1959, y *Mi Buenos Aires querido*, 1960), la vuelta del viejo Francisco Mugica a ruedo cinematográfico. Tan grande había sido el suceso local de la española Sarita Montiel en *El último cuplé*, que esos dos títulos fueron la respuesta argentina, con tangos de un costumbrismo anticuado. No les fue mal a los productores. Mugica, el artista que le dio grandes obras al sello Lumiton —*Así es la vida*, 1939, por ejemplo— terminó allí su magnífica carrera de realizador. Como muchos creadores del cine nacional, murió en los años ochenta sumido en la pobreza.

Fue muy abundante la adaptación de temas de la literatura argentina, al mismo tiempo que los albores políticos, después del golpe de Estado de 1955, incentivaron a los films que hablaban, crítica o documentalmente, del gobierno destituido. En esa línea se hallan *Después del silencio* (1956, Demare) y *Los torturados* (1956, Alberto Du Bois), que denuncian casi documentalmente la existencia de presos políticos durante el peronismo y las torturas físicas y psicológicas que se les

Las tierras blancas, con Carlos Olivieri.

Hijo de hombre, con Olga Zubarry.

Francisco Mugica.

Las tierras blancas, con Carlos Olivieri y una niña extra.

aplicaban. La primera sirvió para reinstaurar en la industria local a dos figuras que se habían exiliado, Arturo García Buhr y María Rosa Gallo.

Aunque menos crítica, porque se instala en ella el melodrama, *Detrás de un largo muro* (1958, Demare) vino dibujar la poco hospitalaria vida en que habitaban, detrás de un muro, en una villa miseria, los migrantes del interior del país. La película fue polémica, en la medida en que tocaba un asunto que el peronismo había mantenido bien oculto. Se anota, sin embargo, en la línea de apego a la realidad que satisfacía tanto a Lucas Demare.

He nacido en Buenos Aires, con Santiago Arrieta y Gilda Lousek.

27. El *CinemaScope*, producto anamórfico (un sistema de lentes que ensancha considerablemente la pantalla), proveniente del sello norteamericano 20th Century Fox, se inauguró con *El manto sagrado* ("The Robe", 1953, EE.UU., Henry Koster), primero en el Festival de Mar del Plata de marzo de 1954, luego en el cine Broadway de Buenos Aires, donde permaneció 54 semanas. La Fox había rodado antes *Cómo pescar un millonario* ("How to Marry a Millonaire", 1953, EE.UU., Jean Negulesco), pero le pareció que, más comercial y para promover el extraordinario invento, convenía estrenar antes, mundialmente, la más espectacular *El manto sagrado*.

Detrás de un largo muro, con Mario Passano y Susana Campos.

Se ensancha la pantalla

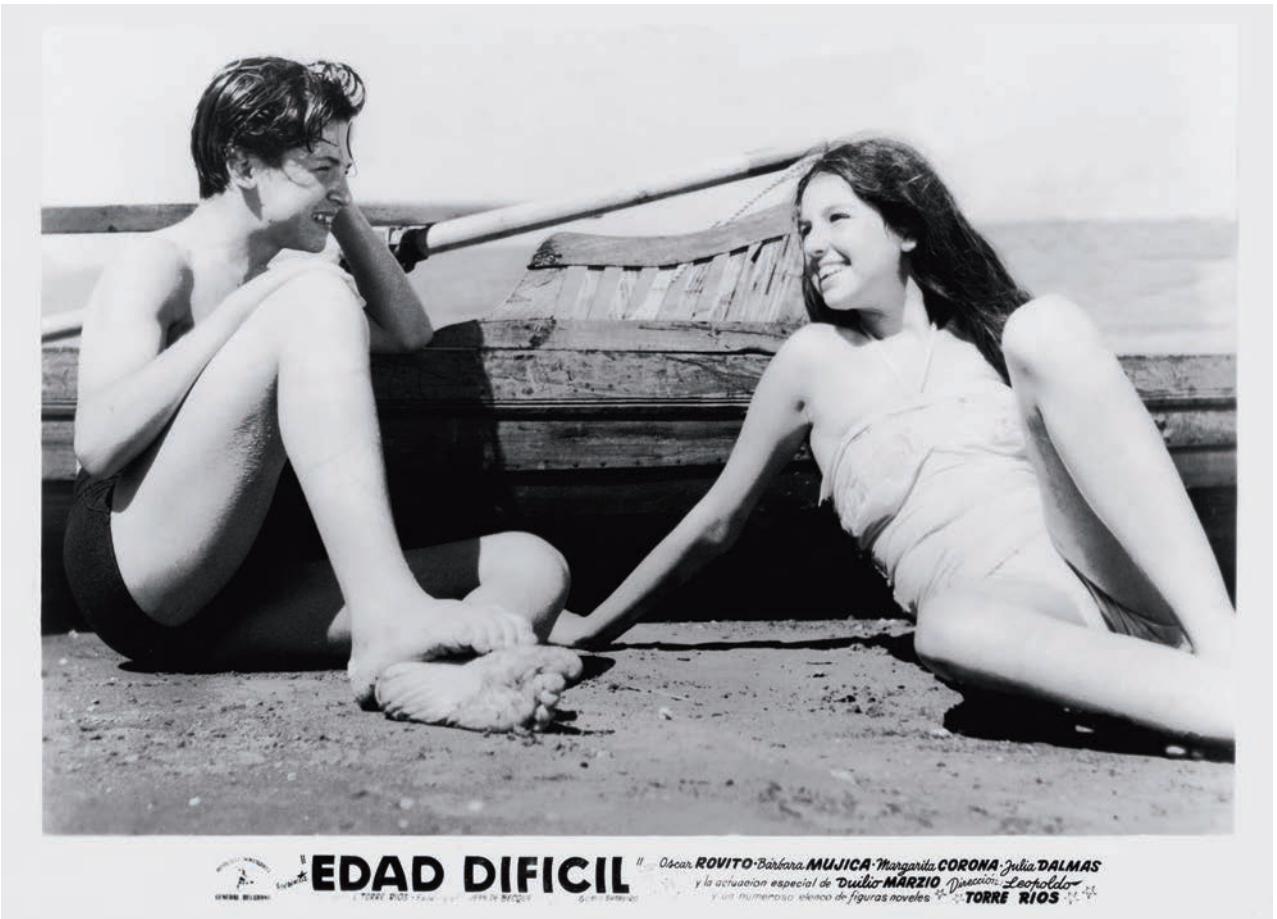
Hablando de exilios, uno de los más ruidosos fue el del actor Francisco Petrone, que no tardó en volver al teatro y a la pantalla. En *Todo sea para bien* (1957, Carlos Rinaldi), además de adaptar con rigor dramático el texto de Luigi Pirandello ("Tutto per bene"), inaugura la pantalla anamórfica argentina, creada en sus lentes y dimensiones por laboratorios Alex. Se denominó *AlexScope* y seguía, con mínimas modificaciones, el formato y la prolongada extensión horizontal del norteamericano *CinemaScope*. Todavía, en el film nombrado, la pantalla ancha no se combinaba con el color. En este período la primera combinación entre el *AlexScope* y el color se dio en *Fantoche*, de Viñoly Barreto, con Luis Sandrini, en 1957.[27]

El cine argentino se había modernizado: tenía ahora el color y la proyección anamórfica, que se van a difundir en los años que tratamos y en los siguientes. Pronto se descubrió que, cuando se buscaba recrear una historia dramática, de denuncia o muy personal, eran mejores la pantalla cuadrangular normal y el blanco y negro. Para el postalismo paisajista, quedaban el color y el *AlexScope*. *Alfonsina* (1957, Kurt Land), donde Amelia Bence encarna a la poetisa Alfonsina Storni, se convierte, casi seguro, en la última biografía del cine nacional, ese género fuertemente normativo y ejemplificador.

Alfonsina se anunciaba en *CinemaScope* y blanco y negro.

A finales de 1957, el gobierno de la Libertadora promulgó la Ley del Cine, mejor dicho, el decreto-ley 62/57, que, con muchas modificaciones, no demasiado profundas, sigue en vigor, en el siglo XXI. La norma venía consensuada por diversas corporaciones del mundo cinematográfico, especialmente la de los técnicos y realizadores. La ley estableció tres puntos fundamentales: 1) se recauda un impuesto del diez por ciento de todas las entradas vendidas por los cines, destinado al fondo de fomento del cine local, que incluye el otorgamiento de créditos para la filmación, algunos subsidios, la creación de una escuela oficial de cine y el apoyo publicitario para las películas realizadas; 2) iguala la libertad cinematográfica con la libertad de prensa; y 3) dispone que la instrumentación de la ley conduzca a la creación de un Instituto Nacional de Cinematografía, que se encargue de recaudar y distribuir los fondos creados por el impuesto.

La muerte, en 1960, del veterano y prolífico realizador Leopoldo Torres Ríos (*Edad difícil*, 1955; *Demasiado jóvenes*, 1957; *Campo virgen*, 1959, *Aquello que amamos*, 1959) dejó asimismo



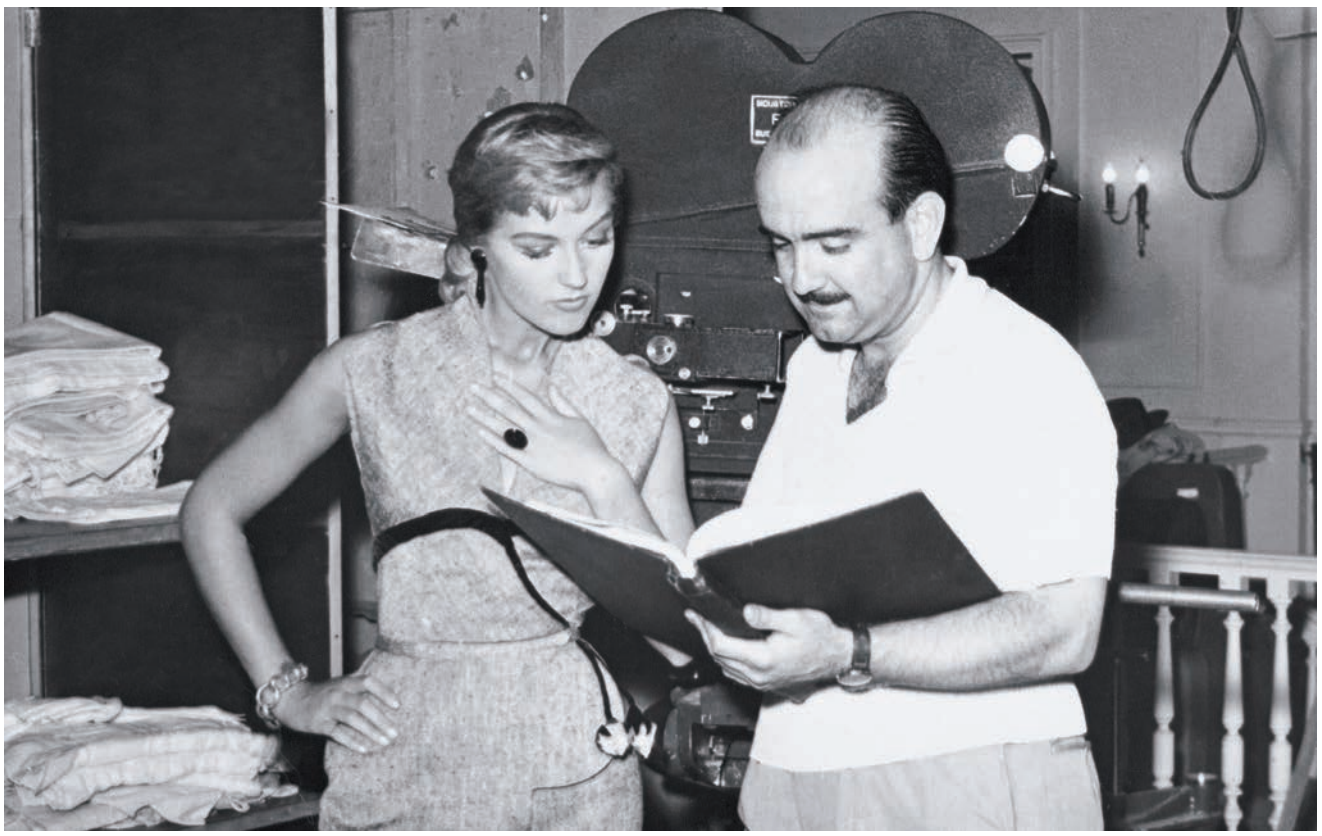
Edad difícil, con Oscar Rovito y Bárbara Mujica.

una huella de creatividad que las generaciones posteriores consideraron un antecedente necesario. Una película suya, la lejana *La vuelta al nido* (1937), fue reconsiderada y, para muchos, anticipa tempranamente modalidades del nuevo cine —el europeo, el neoyorquino, el inglés, el argentino— que nace después de 1959.

En materia de interpretación, hay que señalar que huestes de actores del teatro independiente, como en el lustro anterior, siguieron poblando las pantallas. Un ejemplo se verifica en *El protegido* (1956), de Leopoldo Torre Nilsson.

Torre Nilsson y Ayala

Torre Nilsson había comenzado su carrera al lado de Torres Ríos, su padre, según dijimos. En el quinquenio que nos ocupa, entre 1956 y 1960, se desarrolla su obra más perdurable, en buena medida acompañado por la pluma de su mujer, la escritora Beatriz Guido, que le aporta historias y atmósferas de irrealidad bien incorporadas en el mundo cotidiano, donde la fantasía parece imposible. *Graciela* (1956), basada sobre la novela "Nada" —adaptación de Arturo Cerretani—, de la española Carmen Laforet, prenuncia el estilo en el que se va a hacer carne a partir de *La casa del ángel* (1956), sobre la novela de Beatriz Guido. Ya en *Graciela*, cobran vida las paredes de una casona, aparece la adolescente que puja por crecer, a pesar del entorno, y ganan aliento las peleas y discusiones familiares de



Fernando Ayala dirige a Analía Gadé en *Ayer fue primavera*.

las que la adolescente busca distanciarse y que, al no poder, se entrega a las fuerzas externas que no puede dominar. *La casa del ángel* parece repetir este esquema temático e impresionista, sólo que, para el director significa la inclusión de la historia, la de los personajes, la suya propia y la del cine nacional, dentro de una fractura narrativa y en la recreación de un universo que parece mental, pero donde se cuela la realidad, para desactivarse y para desactivar las costumbres cómodas del espectador de cine.

Puede decirse que *La casa del ángel* produce la mayor descomposición del modelo clásico-genérico-industrial dentro del que se movía diestramente el cine argentino. Se produce ahora una herida que fue definitiva. No la inventó Torre Nilsson: sólo ahondó en ella, poniéndola, no en el subtexto —como habían hecho otros: Christensen, Klimovsky, Soffici—, sino en el primer plano.

La casa del ángel se abre con la exposición, segmentada, del conflicto interior que vive la protagonista, Ana Castro (Elsa Daniel). En lo sucesivo, el film desarrolla un *flashback* que acaba por encontrarse con el parcelado comienzo. En esta línea, mejor dicho, en la *grieta* expresiva, se sitúan *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959) y *La mano en la trampa* (1960). En ellas, Torre Nilsson reelabora el tema de los niños y de los adolescentes, moralmente inimputables, dentro de una casa —una casa de doble fondo, como las de los parques de diversiones— donde caben por igual el bien y el mal.

Contemporáneo de Torre Nilsson, aparece Fernando Ayala, otro director formado en los equipos de filmación del período industrial. Ayala está más apegado a la realidad y, aun cuando imagina situaciones o coloca a los personajes frente a una realidad irrevocable, la sustancia de su cine se apoya en el modelo clásico: contar claro, no mentir a la audiencia y elaborar una estructura previa de apariencia rígida. En esa línea, con voluntad de aprendizaje del medio, se hallan *Ayer fue primavera* (1955) —un film novedoso, donde los tiempos traspuestos (*flashbacks*) van dando verosimilitud a la historia y tranquilidad a los personajes y a la audiencia—, *Los tallos amargos* (1957) y *Una viuda difícil* (1957). Manifiesta un magnífico dominio del *flashback*, en el sentido de que

Afiche español del film *Ayer fue primavera,* con Analía Gadé, Roberto Escalada y Duilio Marzio.

28. *El jefe*, de Fernando Ayala, fue la primera película que recibió los beneficios de la nueva Ley del Cine (Decreto-ley 62/57), de 1957.

construye realidades incorregibles y permiten una alternancia entre el pasado y el presente, donde el primero modifica y corrige al otro.

Ayala se asoció con Héctor Olivera, diez años menor y también con experiencia en las producciones del cine clásico, sobre todo en las que Eduardo Bedoya gestaba para Artistas Argentinos Asociados. Juntos constituyeron el sello Aries Cinematográfica, un producto bien representativo del contenido de nueva Ley del Cine. Los fondos aportados por la ley permitirían la realización de películas (Ayala, director; Olivera, productor) y las ganancias de éstas, el mantenimiento del formato industrial de la empresa.[28]

El jefe (1958, Ayala), un film realista pero sugestivo, colmado de metáforas sobre el hombre fuerte e imprescindible, patrón de barras de amigos, le permitió a Ayala instalarse cómodamente en la crónica de lo cotidiano, mérito que aprovechó largamente y que se constituye en lo mejor de su obra posterior. En esa línea se sitúan *El candidato* (1959, Ayala) y *Sábado a la noche, cine* (1960, Ayala).

Hablando de cierto verismo y de un indisimulado apego a la realidad, se presenta con *Cinco gallinas y el cielo* (1957), el uruguayo Rubén W. Cavallotti, cuyos films incorporan historias del mundo contemporáneo, casi siempre denuncias sobre la injusticia que reina en el barrio, en la calle o, por qué no, en el gallinero. Cavallotti suele ser considerado una suerte de adelantado de lo que más adelante se llamó la Generación del 60. Ahí están los títulos suyos: *Procesado 1040* (1958) y *Gringalet* (1959).

Si anotamos los "referentes de realidad" que anticipan el Nuevo Cine Argentino, desde 1960, *Una cita con la vida* (1958) se anota como antecedente. La película, dirigida por Hugo del Carril, sobre el libro "Calles de tango", de Bernardo Verbitski, retrata a los jóvenes del barrio, con

El candidato, con Alberto Candeau, Duilio Marzio y Héctor Calcaño.

sus conquistas, con la dificultad de superar el acoso paterno y con el mínimo de sensualidad amorosa, sostenido por el clima y por la mano segura, siempre sentimental, de Del Carril.

A él se debe, en 1956, el mayor melodrama del cine nacional, la película más poética, emotiva, sentimental, que se pueda imaginar, *Más allá del olvido*, que elabora fílmicamente la novela "Brujas, la muerta", del belga Georges Rodenbach. La acción se sitúa entre la realidad y las fantasías de una mente complicada y quizá enferma. La historia se desvanece románticamente, entre dos mujeres, una está viva, la otra ha muerto y sólo sobrevive en los espejos, desde donde aporta mensajes, y en un cuadro que reproduce su bellísima imagen. Son los protagonistas Hugo del Carril y Laura Hidalgo, que cumple con dos personajes.

Entre los clásicos imperdibles del quinquenio (1955-1959), además de las nombradas *El jefe*, *La casa del ángel* y *Más allá del olvido*, se encuentra *Rosaura a las 10* (1958), dirigida por Mario Soffici, en un esfuerzo de *aggiornamento* creativo insuperable. Reproduce la novela homónima de Marco Denevi, el film se ubica en

el juego de realidades que imponen las miradas encontradas de los protagonistas. "Quien más mira menos ve", sostiene el relato, y en esa línea, la figura de Rosaura —una realidad o una impresión— emerge de la necesidad de muchos por proponerle una vida nueva y del deseo de modificar la conducta de otros. Varios *flashbacks* se enredan para recomponer una historia de profundo misterio y de desdicha que los personajes apenas llegan a conocer, pero que al espectador le obliga a desarticular su pensamiento y a tomar la decisión definitiva en el momento del desenlace. Toda una novedad de Soffici, en un cine que desplegaba sus raíces para desarticular su propia historia desde las grietas narrativas sin sutura.

El quinquenio nos obliga a señalar aún dos fenómenos: el incentivo que recibe la coproducción con otros países y la influyente llegada de la televisión, que, en su crecimiento, se mete dentro de la cinematografía.

Las coproducciones del periodo se realizan, fundamentalmente, con Francia (*Sección desaparecidos*, 1958, Pierre Chenal), con Suecia (*Primavera de la vida*, 1958, Arne Mattson), con Italia (*De los Apeninos a los Andes*, 1960, Folco Quilici), con Brasil (*Mis amores en Río*, 1959, Carlos Hugo Christensen) y con México (*La despedida*, 1957; *Socios para la aventura*, 1958; *Amor se dice cantando*, 1958; *La venenosa*, 1958, y *Dos tipos con suerte*, 1960, todas dirigidas por el mexicano Miguel Morayta). Las coproduccio-

El candidato, con Alfredo Alcón, Olga Zubarry, Alberto Candeau e Iris Marga.

Una cita con la vida, con Enzo Viena y Gilda Lousek.

Nubes de humo, con Mercedes Carreras y Alberto Castillo.

Afiche del film *Rosaura a las diez,* con Juan Verdaguer, Mario Soffici y Susana Campos.

nes son un buen mecanismo para penetrar comercial y culturalmente en otros países, sólo que nunca dieron resultados, primero, porque muchos de los coproductores, los locales y los extranjeros, fueron tránsfugas que quisieron volverse ricos con el dinero del extraño; segundo, porque muchas de estas películas se estrenaban tardíamente en el país coproductor o no se estrenaron; tercero, porque de muchos

Rosaura a las diez, con Juan Verdaguer, Mario Soffici y Susana Campos.

de los coproductores locales y extranjeros nunca más se supo, o sea, que no se logró crear una cadena de coproducciones y de estrenos fluida y posible, aquí ni en el exterior.

La televisión no cuenta todavía con la difusión que va a alcanzar desde 1960, con las instauración de cuatro canales de aire (el 9; el 11; el 13; y el 2) que se añadieron a LR3 TV Canal 7, estatal, que había irradiado sus primeras imágenes, en 1951. El intercambio inicial fue raro, por ejemplo lo que sucedió con el film *Nubes de humo* (1959), de Enrique Carreras, con Alberto Castillo, que fue emitido en cuatro capítulos como teleteatro y como anticipo televisivo. El dato fue suficiente para que la exhibición se opusiera luego a estrenarlo. Finalmente ocurrió, pero es señal de que TV y cine tardaron en congeniar. A la larga, los productos que la televisión vuelve populares, hincan su pie en la pantalla grande. En términos de políticas de preservación, el cine permite resguardar copias que la TV, en su propio campo, no cuida.

Un film del quinquenio, *El negoción* (Simón Feldman), en 1959, se anticipa a la modalidad joven y autoral, que va a hacer pie fuera de la industria tradicional y que va a inaugurar el movimiento de cineastas renovadores llamado Nuevo Cine Argentino que, con los años, recibió la venerable denominación de Generación del 60.

1960-1965. EL INGRESO EN LA MODERNIDAD

El quinquenio con el que terminamos esta exposición (1960-1965) es testigo del mayor número de modificaciones que sufre el cine argentino. En su transcurso se produce la primera subdivisión del sistema que la pantalla nacional venía siguiendo. Se divide en dos direcciones. Con el advenimiento de lo que va-

29. No confundir la *modernidad* que Rivette observa en *Viaje a Italia* con los formatos de las *vanguardias* de la década de 1920, en la que participaron Luis Buñuel, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier y otros.
30. Doménech Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980,* Barcelona: Paidós, colección Sesión Continua Nº 01, 2002, pp. 42 y 43.
31. Gilles Deleuze, *citado.*

mos a denominar *Nuevo Cine Argentino* —con el tiempo, Generación del 60—, se va a producir la mayor bifurcación de esa trayectoria. Por un lado, el cine de los jóvenes realizadores independientes, la gran novedad; por el otro lado, el viejo cine genérico e industrial que prosigue en la línea bien conocida del cine anterior.

En 1955, en una entrega de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* (Nº 46), el entonces joven crítico Jacques Rivette —hoy, un notable y veterano realizador— expresaba su admiración por la película italiana *Viaje a Italia* ("Viaggio in Italia", 1954, Italia, Roberto Rossellini). Encontraba que la novedad cultural de ese film volvía viejo a todo el cine de los últimos diez años y declaraba el nacimiento de la *modernidad* cinematográfica.[29] "La función histórica (de la modernidad) —advierte el catalán Doménech Font, citando al francés Alain Bergalá— ha consistido en "abrir su arte a la heterogeneidad. Por esta brecha debía precipitarse a continuación todo un sector del cine moderno, el que tiene como tarea explorar el hiato entre el hombre y el mundo, entre la figura y el fondo, entre el hombre y la mujer, entre la conciencia y el caos de las cosas"[30]. La vocación de los creadores del tiempo de la *modernidad* contribuye a la aparición y desarrollo, en Francia, de la *Nouvelle Vague* y, en la Argentina, el despertar de la *Generación del 60*. El nuevo cine instruye a una nueva crítica, que ya deja de exigir autenticidad y que encuentra, en el cine reconocido como moderno, los caracteres de lo que venía pidiendo. El cine de la modernidad, además de impulsar una nueva crítica, va imponiendo la presencia en los films de la marca del "autor", la inclusión del espectador dentro de la obra, donde se reconoce, la noción de espera —expresada en el deambular, según entiende el filósofo Gilles Deleuze, y en la errancia[31]—, cierta conciencia intelectual y reflexiva y la inevitable desarticulación del relato tradicional (género).

El cine de la boletería, la pantalla clásica y el modelo industrial siguen desarrollándose, por su lado, casi sin inquietudes. Perviven los viejos directores, los actores de siempre y los técnicos a los que les cuesta entender los cambios. No obstante, las desgastadas huestes del cine industrial, que sigue abultando los bolsillos de los productores, espían los films que producen los jóvenes, disfrazando, a veces, la recurrencia al cine que bien conocen con algunos datos que les parecen clave para *aggiornar* sus productos. La televisión, que ha iniciado un despliegue de protagonismo, a partir de 1960, contribuye con la pantalla industrial, que tiene los medios para difundir sus películas fuera del área que abarcan la televisión local y las televisiones provinciales. El cine llevaba al interior del país el color de sus imágenes, adelanto que la TV tardó en adoptar. De todos modos, los directores y productores tradicionales no alcanzaban a comprender las modalidades de los jóvenes creadores. Para éstos, cada película era un proyecto empresario —una suerte de Pymes, en el lenguaje del presente—, cuya duración abarcaba el tiempo de la preproducción, el rodaje, la compaginación y el estreno, hasta donde el film siguiera rindiendo beneficios económicos.

El modelo industrial sufrió por entonces un ataque: una modificación en la Ley del Cine estableció que los créditos del Instituto de Cinematografía sólo se distribuirían a razón de una película por empresa y por año. La norma dio pie a la trampa: las productoras se desdoblaban en marcas varias de modo que parecieran sellos de producción independientes. Fue una de las marcas características de la sobreviviente Argentina Sono Film —el estudio de la familia Mentasti—, que imaginó e impuso en

Programa francés del film *Rosaura a las 10,* para el festival de Cannes.

el mercado empresas "pertenecientes" al productor Juan Carlos Garate o a los cinematografistas Mario Soffici, Lucas Demare y Alberto Larrán (Larranbebere). En realidad, todos respondían al sello de los Mentasti. Los subsidios del Instituto del Cine a la producción anual se entregaron bajo el formato de premios a la calidad artística. Esto motivó, durante aquellos años, que el promedio de calidad de los films, aun los industriales, mejorara notablemente.

Una nueva mirada

El *Nuevo Cine Argentino* o *Generación del 60* incitó a los espectadores a bucear en él y a los nuevos productores no les fue mal.

Dijimos ya que los primeros cambios se notan en *Cinco gallinas y el cielo*, la película de Rubén W. Cavallotti, sobre todo la búsqueda de un realismo novedoso, de tono cotidiano, ya advertido en alguna obra de Mario Soffici (*Ellos nos hicieron así* (1953), *Rosaura a las 10*), en las búsquedas de Lucas Demare y en *Una cita con la vida*, de Hugo del Carril. Tanto Cavallotti como José A. Martínez Suárez y René Mugica, directores que adhieren a la nueva generación, provienen del aprendizaje cumplido en los equipos técnicos del cine industrial. El resto del Nuevo Cine, en cambio, ha hecho su aprendizaje en la universidad o en el cortometraje, escalón inicial para entender los secretos de la técnica y de la narración. El Fondo Nacional de las Artes, creado en 1958, durante el gobierno de Arturo Frondizi, propició y subvencionó buena cantidad de aquellos cortometrajes.

Los nombrados Martínez Suárez y René Mugica produjeron en ese tiempo obras de valía y credibilidad. Al primero se debe *El crack* (1960), una revisión de las manías del fútbol desde bien adentro, con simbolismos poéticos y cierta transversalidad narrativa que pusieron al director entre los creadores estrella de la nueva era. Con efectos de denuncia recurrió a ese estilo en *Dar la cara* (1962), que adapta la novela de David Viñas. En cuanto a Mugica, realizó *El centrofoward murió al amanecer* (1961), un film presuntuoso pero cruzado por el realismo, aun cuando la pieza teatral de Agustín Cuzzani que le dio origen exige modelar un espacio de irrealidad cercano a los contenidos de una fábula. Mugica cumplió con los realizadores de la novedad y con la poesía realista de *El centrofoward murió al amanecer*. Pronto, Mugica advirtió que pertenecer de alguna manera al cine industrial tradicional, realizado con calidad expresiva, le iba a dar mayores beneficios y cruzó la línea divisoria. En verdad, Mugica nunca perdió la vocación por la obra de calidad (era discípulo, igual que Cavallotti, de Lucas Demare) y supo dejar su sello personal en las películas que la industria le encargó.

Sigamos con la novedad del cine de la modernidad. Otros dos realizadores se adelantan: Simón Feldman y Enrique Dawi. Feldman rueda *El negoción* (1959)[32], una pequeña fábula acerca de la rapidez con que los argentinos se anotan en la trampa. En tanto, Enrique Dawi (Dawidowicz) producía *Río abajo* (1960), un relato sentimental y muy crudo sobre el trabajo de los nutrieros al borde del río. Lobodón Garra, el autor del texto literario original, era en realidad Liborio Justo, hijo del Presidente de la República de ese apellido. Dawi tampoco va a tardar en aceptar las tentadoras ofertas de la industria. Una película le sirve de bisagra, justo sobre la línea que separa virtualmente el cine nuevo del viejo; nos referimos a *La chacota* (1963) y a *Héroes de hoy* (1960), nunca estrenada.

El estallido de la Generación del 60 se produjo frente a las complicaciones que le trajo a Simón Feldman su film *Los de la mesa 10* (1960). Según las modalidades de calificación de la calidad de los films establecidas por la ley, las pelí-

32. Un par de años antes, Simón Feldman había rodado una versión de *El negoción*, en 16 mm, y como prueba para largarse al largometraje artístico pero comercial. Esa versión sólo fue exhibida en cineclubes y en proyecciones fuera de circuito.

culas se calificaban en "A" (de exhibición obligatoria) y "B" (exhibición no obligatoria). *Los de la mesa 10* fue calificada "B", hecho que motivó una intensa campaña periodística en contra del Instituto de Cine y de sus comisiones calificadores. Fueron Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo, entonces críticos de cine en el diario La Nación, quienes armaron el revuelo, publicaron mesas redondas que habían organizado y defendieron la película hasta que la curiosidad y el interés se elevaron por encima de la calificación. La verdad, se nota aún hoy, los calificadores se equivocaron de cabo a rabo. El film se estrenó y, en materia artística, inauguró para los argentinos los caracteres ya descriptos de la modernidad en el cine.

En este orden y detrás de Feldman, fueron apareciendo los cinco grandes creadores que pusieron su impronta en la generación: el actor Lautaro Murúa, convertido en director, David José Kohon, Fernando Birri, Rodolfo Kuhn y Manuel Antín. Cada uno de ellos fue capaz de entregarle una obra fundamental, personal e identificatoria, a aquel movimiento denominado Nuevo Cine Argentino.

Lautaro Murúa es el realizador de *Shunko* (1960) y de *Alias Gardelito* (1961). Las dos provienen de sendas obras literarias, la primera, de Jorge W. Abalos, y la segunda, de Bernardo Kordon. Murúa apega su cámara a la realidad y describe un universo insólito, tanto en *Shunko*, donde el maestro instala, en Santiago del Estero, zona rural, su escuelita para niños, debajo de un árbol. Shunko, el protagonista, es quien representa, con su imagen verdadera, a la comunidad probre donde vive, y Gardelito (Toribio Torres, encarnado por Alberto Argibay, actor clave de aquel periodo) es el prototipo del maleducado retraído y encerrado, que, al tocar la calle, se desborda de instintos violentos y agresivos.

David José Kohn trabaja con materiales más sensibles. La humanidad con los problemas de la calle, los jóvenes colmados de sentimentalismo puro y de reconocible humanidad protagonizan historias del mundo escasamente comprendido por el que deambulan sin entender ni apropiarse de sus propias emociones y sentimientos. En el deambular, en la noción de espera, desarrollan caracteres "modernos", sometidos a la presión que sobre ellos ejercen la familia, los amigos y el ambiente laberíntico por donde van "errando". Son sus films *Tres veces Ana* (1961, con María Vaner, actriz clave también de ese tiempo) y *Prisioneros de una noche* (1962), donde asoman María Vaner y Alfredo Alcón, procurando representar al conjunto casi desperdiciado en vez de unos caracteres individualizables.

Fernando Birri es el gran creador del interior del país. Radicado en la ciudad de Santa Fe, funda una prestigiosa escuela de cine y se lanza a la filmación con sus alumnos. Propone un trabajo social con el cine, aunque artístico. Su primera obra, realizada en 1958 y no estrenada comercialmente, es *Tire dié*, que antes fue una fotonovela —un cuaderno de fotos que anticipa el documental— y, luego, un film que aún en el siglo XXI es una texto fílmico de gran veneración. Birri se había formado en el Centro Sperimentale di Cinema, en Roma, y su aprendizaje había tenido lugar dentro del neorrealismo que primaba en los profesores. La propuesta del Centro Sperimentale era la encuesta (*inchiesta*), el modelo, izquierdizante, y la propuesta, militar con la cámara para transformar a la sociedad. En 1962, presenta *Los inundados* (sobre un cuento del santafesino Mateo Booz), una seria comedia deambulante donde los personajes de los inundados son empujados a trasladarse en un tren sin freno por las localidades de provincia que prestan sus

rostros humanos para despellejarlos con una crítica política y feroz.

Rodolfo Kuhn es el poeta ciudadano, el hombre que sueña con la obra cinematográfica cargada de sinceridad y de adherencia a la realidad. Sus personajes son también errantes, como lo proponía (un poco sin querer) aquel movimiento que hemos resumido en el concepto de modernidad. *Los jóvenes viejos* (1962) expresa la desesperación de una juventud que se siente adulta y sin rumbo. La errancia por la calle, por el sexo y por la soledad sin remedio son los modos de deambular. Kuhn elabora allí, en la relación, tres historias simultáneas de amor, muy diferentes en el comportamiento de cada pareja. Se habla del cine, se cita por primera vez, tras las prohibiciones explícitas, a Juan Perón y se sueña con que somos herederos de Europa y no nativos latinoamericanos. Digamos de paso que la Generación del 60 fue la última en plantear cinematográficamente nuestra presunta herencia cultural europea. Ya Birri se había transformado en un heredero y en un creador de las huestes del *realismo latinoamericano*, que va a conseguir soporte desde la revolución cubana. Digamos también de paso que Fidel Castro, en Cuba, utilizó a su prolífica industria del cine como material de propaganda, pero también como instrumento educador.

Manuel Antín, finalmente, considera la realidad como sueño y, tal vez, como alucinación. Se dio a conocer con *La cifra impar* (1962), según el relato "Cartas de mamá", de Julio Cortázar. Antín empezó valiente, adaptando un texto complejo, situado en tiempos reales y en tiempos mentales, entre las dudas y la culpa, verdadero motor del conflicto que se instala en una pareja de argentinos que vive en París (María Rosa Gallo y Lautaro Murúa) y que debe acostumbrarse a convivir con un muerto (Sergio Renán), a quien la madre vieja, desde Buenos Aires y por carta, instala en la vida de quienes le apresuraron la muerte. El entrecruzamiento de *flashbacks*, de voces *over* y de imágenes espejadas expresan la fractura en la narración de la que venimos diciendo que es la marca mayor de la deconstrucción sin sutura del cine de la modernidad, esa suerte de precipicio sin fondo que instala el cine en la interminable caída y al espectador justo en la grieta, donde pierde el equilibrio o se apoya en la reflexión que le propone el "autor".

Antín reincidió con Cortázar en otros dos films, *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1965), que reúne los cuentos "Continuidad de los parques" y "El ídolo de las Cícladas".

En 1965, la crítica declaraba terminado al movimiento del Nuevo Cine Argentino. La crítica, situada siempre en las páginas de diarios y revistas o de alguna publicación especializada —el cineclub Núcleo acompañaba a los nuevos cineastas con su magnífica publicación Tiempo de Cine—, era la encargada de ubicar el termómetro justo en la grieta de la deconstrucción. Así, dio por terminado lo que aún más tarde se llamó *Generación del 60*, que ganó con el tiempo un inalterable prestigio. Simultáneamente, hubo una generación de epígonos —la "pequeña ola", se los suele llamar en alusión a la "nueva ola" (del francés *nouvelle vague*, aplicado sl cine), vocablo del que, en la Argentina, se apropiaron los cantantes juveniles— que dejaron obras de mucho interés. Guillermo Fernández Jurado, promotor de la Cinemateca Argentina, es el "autor" de *El televisor* (1962); Dino Minitti filmó *Tiernas ilusiones* (1961) y *Un lugar al sol* (1965); Alfredo Bettanin, *Libertad bajo palabra* (1961); y Daniel Cherniavsky, *El último piso* (1962) y *El terrorista* (1962). Juan Berend rodó *Sombras en el cielo* (1964) y Osías Wilensky, *El perseguidor* (1965), también sobre un relato de Julio Cortázar.

Arturo García Buhr, Américo Ortiz de Zárate y Fernando Ayala.

Isabel Sarli, Horace Lannes, Armando Bo y Amadori.

De verdad, el Nuevo Cine Argentino de los 60 tocó su fin poéticamente, con un film que le da un portazo, *Pajarito Gómez* (1965, Rodolfo Kuhn), que termina con un velatorio; algunos dicen que es el de la Generación del 60.

La metáfora de *Pajarito Gómez* (encarnado por Héctor Pellegrini) parece crucial y definitiva. Sin embargo, la Generación del 60 es un movimiento que, poco a poco se hizo carne en los realizadores del futuro, los que trataron de imitarla y los auténticos. La propuesta creativa condicionó favorablemente a los nuevos realizadores, a partir de 1968 y 1970, que quisieron meterse en la industria, que da dinero, pero bajo el paraguas artístico y creativo de los muchachos del 60. Aún en el siglo XXI, la propuesta y el ánimo creador de aquellos jóvenes perdura en la voluntad de directores y productores independientes, en las escuelas de cine y en la memoria de todos, que ha terminado por idealizarla.

Nos toca ahora ocuparnos del cine industrial, la otra rama de esta subdivisión entre el cine moderno y el cine clásico y genérico. La televisión va a ayudar mucho en los rendimientos de la industria, a pesar de que, en buena medida, la TV hereda los modelos clásicos del viejo cine y del folletín.

Dijimos ya que los realizadores y los actores de otro tiempo —y de todos los tiempos del cine— no arrojaron la toalla; al contrario, desenfundaron sus espadas y salieron al ruedo. Sucede que la cinematografía, muy industriosa, necesitaba de los mejores nombres (o los más famosos) para llegar a fin de año a los premios o subsidios del Instituto Nacional de Cinematografía. Trabajaron abundante Lucas Demare, Armando Bó, Luis Saslavsky, Daniel Tinayre, Enrique Carreras y Hugo del Carril (como director y actor). Estos nombres le dejan al quinquenio 1960-1965 una pátina de calidad, buenos modales e imágenes inolvidables. Por supuesto, los de la edad intermedia, Torre Nilsson y Fernando Ayala, pasaban por sus mejores momentos. Emilio Vieyra, con mucha energía, se anota entre los creadores industriosos. Jorge Prelorán, en el espacio del docu-

mental antropológico —un área lejana de los modelos industriales y genéricos—, va a dejar una obra de perduración. La coproducción se erigió, asimismo, en otro de los puntales del cine nacional. Entre tantas transformaciones, la aparición de la primera película de Leonardo Favio trae un aire renovado a la producción artística y hasta vanguardista.

Armando Bo se sentía fortalecido por su trabajo alentador del erotismo, al lado de su estrella exclusiva, Isabel Sarli. En el período, realizó varios films, todos muy parecidos y con el modelo ya descripto de la mujer acosada por su belleza y por su desnudismo. Cierto manejo de la culpa tiñe de moralina los títulos más famosos de la dupla Sarli-Bo.

Son éstos: *India* (1959), *Y el demonio creó a los hombres...* (1960), *Favela* (1961), *La burrerita de Ypacaraí* (1962), *Lujuria tropical* (1964), *La leona* (1964), *La diosa impura* (1964) y la comedia *La mujer del zapatero* (1965). La carrera del dúo va a continuar largamente, más allá de 1965, siempre en la estoica línea que abrazaron desde el comienzo.

Hugo del Carril se larga al melodrama con el fuerte sabor de la tierra y de la ciudad, así de realista, siguiendo el modelo de la antes nombrada, *Una cita con la vida*. Filma historias dramáticas tales como *Culpable* (1960); *Amorina* (1961), donde se conjuga la intensa dupla Del Carril-Tita Merello; *Esta tierra es mía* (1961), *La calesita* (1963), *La sentencia* (1964) y *Buenas noches, Buenos Aires* (1964). Del Carril se anota en la línea del realismo sentimental, juega entre el

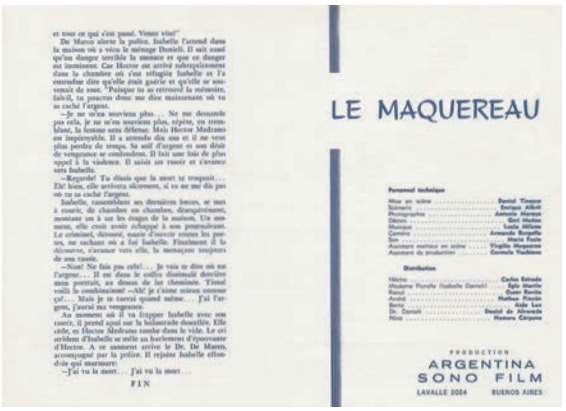
Esta tierra es mía, con Hugo del Carril y Nelly Meden.

Amorina, con Hugo del Carril y Tita Merello.

melodrama y la broma de ocasión y pone el corazón en la defensa de los temas que propone, siempre muy cercanos a la problemática, más individual que social, del espectador. Como realizador, Hugo del Carril dispone de las riendas del sentimentalismo y lo emplea como herramienta, a veces disimulándolo, a veces encendiendo sus luces más dramáticas.

Lucas Demare, otro creador afirmado en el realismo, viaja con sus cámaras al interior del país, para rodar *Plaza Huincul* (1960) e *Hijo de hombre* (1961), expresiones de la rudeza en el campo petrolífero y en la guerra. En la segunda nombrada, la actriz Olga Zubarry, al lado del español Francisco Rabal, cumple una actuación arrolladora. Nuevamente la letra de Augusto Roa Bastos, desde su relato "Choferes del Chaco", pone fibra en la narración fílmica. El esfuerzo por transportar agua, durante la guerra del Chaco, evoca la influencia del clásico film francés *El salario del miedo* ("Le salaire de la peur", 1952, Francia, Henry-Georges Clouzot). *Los guerrilleros* (1965, Demare) echa a andar un vocablo premonitorio de los tiempos difíciles que vendrán para la Argentina: la guerrilla.

Daniel Tinayre produce y dirige varios films, de los cuales, los destacables son *La patota* (1960) y *El rufián* (1961). Más allá de los temas, cargados de perversiones y erotismo, lo que sostiene estos melodramas casi policiales es la técnica empleada por Tinayre para colocar la cá-


LE MAQUEREAU

PRODUCTION
ARGENTINA
SONO FILM
LAVALLE 2024 BUENOS AIRES

Programa francés del film *El rufián,* para el festival de Cannes.

El rufián, con Nathán Pinzón y Egle Martin.

mara en lugares insólitos y estrellar la narración contra los modelos clásicos, sin salirse de ellos. En 1963, filma la memorable (no por motivos artísticos) *La Cigarra no es un bicho,* con un elenco digno del mejor cine industrial. Esta comedia trata sobre un grupo de parejas que quedan encerradas en un hotel de citas por horas, porque se ha desatado una peste y, como si fuera un barco, el hotel es puesto en cuarentena. La idea, cómica e ingeniosa, no terminó ahí: fundó un subgénero de la comedia, el "cine de hoteles", que terminó por fatigar al espectador y a la industria del cine, todavía diez años más tarde. Máyor éxito de boletería fue *Hotel alojamiento* (1966), producida por Aries y con la que el director Fernando Ayala dio un salto desde la crónica social y crítica hasta el puro entretenimiento, que engorda mejor los bolsillos.

El romance de un gaucho, con Rolando Chavez, Walter Vidarte y Juan Carlos Lamas.

Rubén Cavallotti, con *El bruto* (1962), puso una nota de naturalidad y dramatismo, en medio de la soledad provinciana, bien cercana a los procedimientos expresivos de la Generación del 60. También dispuso toques de sentimiento en *El romance de un gaucho* (1961), sobre el texto de Benito Lynch.

Antes de arrojarse a la comedia hasta su última hora, Luis Saslavsky toma un venerado relato corto de José "Pepe" Bianco, "Las ratas" y, con el mismo título —en 1963— elabora un melodrama familiar cargado de intriga, donde la culpa y la autopunición se erigen en herramientas humanas para sobrevivir... a veces. Hay notables trabajos de Alfredo Alcón, de la española Aurora Bautista y de Bárbara Mujica, uno de los rostros más visibles en el período del que nos ocupamos.

En la misma línea se halla *Los inocentes* (1963), coproducción con España, dirigida por Juan Antonio Bardem, en su única incursión en nuestro cine.

Enrique Carreras no pierde la ocasión de multiplicarse, gracias a su infatigable y productivo (para la industria) deseo de filmar. Carreras, en su filmografía anota la cifra casi única

de más de 95 títulos. Fue Carreras, nombre básico en el empuje del cine comercial, quien más observó los logros artísticos de la Generación del 60, intentando en sus películas apropiarse de los mismos. Es probable que Carreras hubiera sido un director del sistema industrial bien orientado y productivo, si no hubiera mirado tanto hacia los costados. Los muchachos del 60 tenían el objetivo de quebrar el modelo y sus raíces: Carreras deseaba obtener idénticos logros, pero sin salirse del sistema.

Su carrera, valga la redundancia, recorre muchos años y modalidades de la industria. En el período que nos ocupa se destacó en *Los viciosos* (1962) y en *Los evadidos* (1964), narraciones que evocan —en blanco y negro porque era la época en que el arte parecía venir en blanco y negro— noticias policiales adaptadas a la narración fílmica. En sus elencos había muchas estrellas, las que sostenían la popularidad del producto. Recordemos que aún la televisión no había hecho su estallido nacional, de modo que los films podían tocar temas y mostrar imágenes que la pantalla chica tenía impedidas.

Aunque pertenece a este nuevo tiempo, cuando Emilio Vieyra se lanza a la dirección elige el costado industrial. Se apropia de un tema y de un programa popular de la TV —*Dr. Cándido Pérez* (1962), con el muy venerado Juan Carlos Thorry, en una caracterización que el actor venía fatigando desde los años cuarenta, cuando lo vimos, al lado de Mirtha Legrand, en

Las ratas, con Aurora Bautista y Fernando Marín.

La pequeña señora de Pérez—, abraza el éxito y se convierte en director confiable para los productores: realiza *Detrás de la mentira* (1962), un melodrama de intriga y de rápido consumo, hasta que arroja a la pista a la estrella erótica Libertad Leblanc que, entre multitudes de espectadores se la imagina la contendiente rubia de Isabel Sarli. Así son el cine y la publicidad, que lo refirman. La dupla Vieyra-Leblanc aparece en *Testigo para un crimen* (1963), a pesar de que Alberto Du Bois había confiado en ella, un año antes, en *La flor del irupé*.

Si hablamos de entretenimiento ligero, habrá que recordar que, en el quinquenio, aparecieron por vez primera en la pantalla Alberto Olmedo (*Las aventuras del capitán Piluso*, otro producto de la TV, en 1963) y Jorge "Gordo" Porcel, que protagonizó *El gordo Villanueva* (1964, un personaje de historieta), tras lanzarse desde la radio al cine. Vale nombrarlos porque van a protagonizar un largo período de comedias picarescas —conforman un nuevo subgénero, muy imitado, sin la misma suerte— en los tiempos que siguen.

El dinero foráneo

La coproducción parece ser, en ese tiempo, la tabla de salvación, en medio de la crisis permanente del cine nacional. Nombramos ya *Los inocentes* y alguna otra, pero se destacan *De los Apeninos a los Andes* (1959, Folco Quilici), *Dos tipos con suerte* (1959, Miguel Morayta), *Yo quiero vivir contigo* (1960, Carlos Rinaldi), *Una americana en Buenos Aires* (1961, George Cahan,

Los viciosos, con Coccinelle y Enrique Carreras (a la derecha). Rodaje.

Daniel Tinayre, Mirtha Legrand y Graciela Borges durante un desfile en el año 1986.

con la sexy norteamericana Mamie Van Doren !!); *Buscando a Mónica* (1962, José María Forqué), *A hierro muere* (1962, Manuel Mur Oti, remake de un clásico del cine policial argentino, *A sangre fría*, de Daniel Tinayre, con libro de Luis Saslavsky, un estudio profundo sobre la criminalidad implícita en los novatos y explícita en los veteranos); *Los culpables* (1964, José María Forqué), *Un italiano en la Argentina* (1965, Dino Risi, con Vittorio Gassman), *Nacidos para cantar* (1965, Emilio Gómez Muriel). De los nombres y de los títulos se desprenden los países con los que la Argentina coproducía: Italia, Estados Unidos, México y España, especialmente, aunque hubo otros territorios que se asociaron con productores nacionales.

La televisión había llegado a Buenos Aires, con dispositivos casi artesanales, el 17 de octubre de 1951. Entonces, fue fundado por Jaime Yankelevich —un pionero de la radiofonía— LR3TV Canal 7, pero no alcanzó la difusión y la popularidad requerida hasta que no bajaron sus precios los televisores y hasta que no se fundaron los canales privados, a partir de 1960. Ya dimos algún ejemplo, pero no hay que olvidar *Obras maestras del terror* (1960, Enrique Carreras), uno de los mejores representantes de un programa ruidoso, muy publicitado y bien aceptado, pero que muy poco público había podido ver: se emitía a las 23,30, por LR3 TV Canal 7, en 1959. La película permitió que las gentes del interior del país asistieran a los cambios de personalidad de Narciso Ibáñez Menta, obligado por los relatos de Edgar Allan Poe, adaptados por Luis Peñafiel, en realidad el hijo de Narciso.

Por entonces regresó al país, casi fugazmente, Libertad Lamarque, desde hacía mucho radicada en México. Vino a filmar con Jorge Mistral *Creo en ti* (1960, Alfonso Corona Blake); un

film argentino, *El bote, el río y la gente* (1960, Enrique Cahen Salaberry) ganó el premio mayor en el Festival de Mar del Plata.

Tras aquel festival politizado de 1954, Mar del Plata inauguró finalmente su festival internacional competitivo, en 1959, programado y producido, en el comienzo, por la asociación de los cronistas de cine. Con muchos altibajos y un cambio de sede en Río de Janeiro, la muestra apenas duró diez años. Los gobiernos dictatoriales de la década de 1960 no toleraban que pudieran exhibirse películas que no fueran mutiladas por la censura.

Respecto de la censura, habrá que adjudicarle al presidente provisional José María Guido —sucedió al derrocamiento del presidente Arturo Frondizi— el mérito de haber instalado oficialmente la perniciosa censura. Primero fue un "ente" gobernado por censores honorarios; luego empezaron a cobrar sueldos, hasta su definitiva disolución en 1983. La instauración de la censura más férrea y duradera sucede exactamente en 1962, es decir durante el quinquenio que nos ocupa.

Por este tiempo, ya lo señalamos, con producción del Fondo Nacional de las Artes y de la Universidad de Tucumán, el documentalista Jorge Prelorán realiza un extenso relevamiento fílmico sobre los habitantes de la Quebrada de Humahuaca y de la Puna, en la provincia de Jujuy, sin dejar de destacar sus paisajes, sus creaciones artísticas y su música (Leda Valladares fue designada para realizar el relevamiento musical localista del que hacen gala esas maravillosas películas). *Hermógenes Cayo, Chucalezna, Sinforiano Alancay, un tejedor de Tilcara, Quilino, Medardo Pantoja, pintor de la Quebrada* y muchos más son títulos de su expandida obra fílmica en el Noroeste argentino.

René Mugica, bien instalado en la rama industrial, le propone a Atilio Mentasti, propietario de Argentina Sono Film, la adaptación de un cuento de Jorge Luis Borges, "Hombre de la esquina rosada", aún no demasiado afincado en la cultura popular. El film resulta una adaptación (por Isaac Aizenberg, René Mugica, Carlos Adén —o Luis de Elizalde— y Joaquín Gómez Bas, que compone tres milongas para ilustrar la acción) ajustada a la brevedad del cuento, pero expandida hacía atrás (es decir, hacia los antecedentes de la historia) con la feliz imaginación de los guionistas. *Hombre de la esquina rosada* (1962) es un film admirable dentro del dispositivo genérico del cine nacional. Un año más tarde, Mugica retomó el asunto de las orillas del viejo Buenos Aires, con sus guapos de facón en la cintura, al adaptar "El reñidero", la pieza teatral de Sergio De Cecco, que trae el tema de Orestes y de Electra a los márgenes de la ciudad vieja.

Hablar de inquietudes artísticas, entre el cine independiente y la filmografía industrial, es citar a los dos realizadores más confiables de este tiempo en el cine argentino. Nos referimos a Leopoldo Torre Nilsson, que sigue sosteniendo los climas y las intrigas iniciadas en el quinquenio anterior, y a Fernando Ayala, que se balancea entre las obras de contenido social, muy propias, y la empresa Aries (fundada con Héctor Olivera), a la que hay que sostener comercialmente, un rasgo que las producciones más comprometidas no suelen intentar.

Sin embargo, todavía Ayala sigue trabajando la temática local, social y reciente, en esa suerte de "estilo crónica" que manejó como nadie. En la lista, se anotan *Sábado a la noche, cine* (1960), *Paula cautiva* (1963), *Primero yo* (1964) y *Con gusto a rabia* (1965). Estos films tocan temas cautivantes y polémicos, cargados de la actualidad del momento de su producción. Así, han quedado las crónicas de las luchas entre militares de los bandos "azules" y "colorados"

Hombre de la esquina rosada, con Francisco Petrone y Susana Campos.

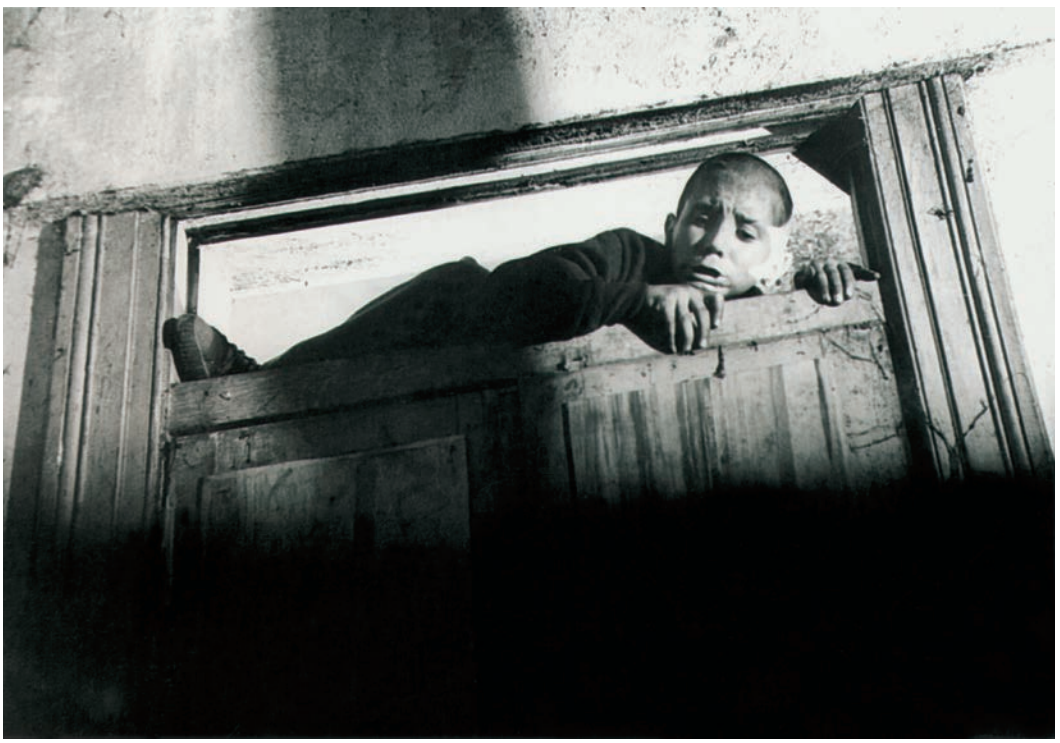
que llevaron al general Juan Carlos Onganía a deponer la democracia en 1966; también el retrato de los epígonos de los grupos nacionalistas llamados Tacuara; el dibujo cariñoso de la alta burguesía en plena decadencia y bajo el disfraz de la transformación turística; la complacencia con que la sociedad alta y los viajeros del exterior se aprovechan de la prostitución fina; y un asunto al que la filmografía de Ayala recurre, el patoterismo familiar, ejercido sobre todo por los padres machistas frente a sus hijos. La primera de las películas de Ayala nombradas contiene la fábula dichosa de quienes, en los sesenta, se preparaban durante todo el día para salir del barrio e ir al cine en el centro de la Capital, al mismo tiempo que documentaliza la ceremonia de la asistencia a la función de cine, un multitudinario sábado a la noche, en la calle Lavalle y en sectores de la Avenida Corrientes.

Por su lado, Torre Nilsson abunda en la caracterización de la burguesía tradicional, en plena decadencia (*Fin de fiesta*, *La mano en la trampa*), y comienza a apartarse de a poco tanto de la letra de Beatriz Guido (nunca filma la novela de Guido "El incendio y las vísperas", cuando toda la comunidad del cine lo esperaba) y expande la mirada de su cámara por el ánimo y el capricho ruidoso de personajes más cercanos a los de la Generación del 60 (*Piel de verano*, 1961; *La terraza*, 1963). También se anima, sin salirse del mundo que conoce, con otros autores (*Un guapo del 900*, 1960; *Setenta veces siete*, 1962), y comienza un deambular por el mundo latinoamericano en busca de la coproducción productiva. Pero esto último se produce después de 1965, nuestro límite de análisis. Nilsson no abandona su estilo de indagación en el espacio de las pérdidas sociales y personales; sitúa sus indisimulables melodra-

mas dentro de casas de doble fondo y deja que sus personajes vayan adquiriendo, víctimas o victimarios, una vida propia y culposa.

Un último apunte, sobre el final de 1965, nos obliga a hablar de Leonardo Favio, quien, en ese año, estrena *Crónica de un niño solo*, producción muy independiente, pequeña y profunda como pocas. Favio, actor vuelto realizador, en su dibujo efectivo de la niñez abandonada se establece como epígono mayor de la Generación del 60, justo cuando ésta lloraba su final. Favio, en nuestra opinión, abraza la concepción estética de incluirse en la modernidad, pero su formación entre circos populares y radioteatros de provincia (en Mendoza) nos induce a entreverlo como quien va a *suturar* lo popular y lo culto, el género y la fractura del mismo, la independencia y la industria, ni bien se lance con otras obras a enriquecer el cine nacional, cosa que ocurre en el tiempo posterior.

Los veinte años que van desde 1945 a 1965 nos dejan una lección: la sociedad evoluciona, se vuelve más compleja y sólo la revisión del alma propia permite disolver y superar a las crisis, sobre todo en el área de la creación. Éste no es un enigma, sólo es la verificación de que el arte, y sobre todo el cine, tan arraigado en la comunidad argentina, necesita reconocer, como el hombre mismo, que la crisis y la profundización de la pelea por crecer, permiten seguir viviendo. La historia posterior de nuestra cinematografía así lo confirma.



Crónica de un niño solo, con Diego Puente ("Polín").

EL DISEÑO EN LA ARGENTINA
(1945-1965)

Ricardo Blanco

INTRODUCCIÓN

La participación del diseño como un capítulo del arte argentino debe ser considerada en tanto aceptemos a la disciplina del diseño en una de sus dimensiones actuales, esto es, como un dominio con sus características propias, independiente e instalada en el universo de la cultura.

No vamos a referirnos al diseño como arte aplicada, sino a la disciplina que se ocupa del proyecto de los elementos que el hombre necesita y utiliza para relacionarse con el medio. Es una disciplina vinculada a la producción, a la economía y por ende es parte de la cultura. No obstante el resultado material es un objeto en dos o tres dimensiones, compuesto por colores, formas, textura que le han conferido una dimensión estética importante, es por ello que su inclusión en una Historia General del Arte Argentino está más que justificada. El diseño entendido como un dominio de la estética contemporánea tiene obras, autores, identidades y hasta períodos y en Argentina se han desarrollado elementos que permiten, acorde a lo que sucede en el mundo, comenzar a fijar su historia.

Un aspecto a considerar es el período establecido 1945-1965. El motivo de una estructura temporal del análisis de las artes en la Argentina, es razonable, aunque en el caso del diseño, por ser un trabajo iniciático, es forzoso remitirse a un período anterior y a otro posterior, acotado, pero de importancia por la continuidad establecida.

Se registrarán los antecedentes de las décadas 1920 y 1930 en forma genérica, salvo algún evento clave y como continuidad al año 1965, se consideraron algunas extensiones de lo que venía desarrollándose en el período solicitado, ya que en la década 1965-1975, es cuando se instala realmente la práctica del diseño en Argentina, aunque luego se estanca durante el proceso militar.

Otra consideración es la de determinar que el trabajo se va a referir al diseño gráfico y al diseño industrial y éste en sus áreas que más se han caracterizado en el país, por un lado por su desarrollo el mobiliario y por otro el resto de todo el universo de los productos industriales; los cristales y los textiles en particular, serán considerados en extensión a la obra de los autores o empresas nominadas dado que el pasado textil tiene una gran importancia histórica y que puede proseguirse en el diseño actual. Por ello consideramos que es un área que puede y debe ser analizada en forma particular.

ANTECEDENTES

En Argentina el diseño gráfico no nació como evolución del área editorial, tampoco el diseño industrial se gestó en la industria o las empresas productoras, sino que comienza emparentado con la arquitectura y el arte. Ambas disciplinas fueron en Argentina las prácticas que mejor recibieron la influencia del arte del momento así como el pasado no influyó en su gestación.

En relación al diseño gráfico en particular y al diseño industrial en nuestro país, se estima importante la influencia que tuvieron los grupos artísticos del momento. Debemos mencionar entre éstos a la Asociación de Arte Concreto, el grupo Madí, el perceptismo con Raúl Lozza y en especial al Grupo Concreto Invención con Tomás Maldonado a quien como ideólogo, hay que considerar de manera especial por su iniciática y permanente influencia en el diseño industrial universal.

La coincidencia de la instalación del arte concreto en Argentina y el inicio del diseño puede ser visto como resultado de la similitud

1. Méndez Mosquera, Carlos, *"20 años de diseño gráfico en la República Argentina", Summa*, nº15.

2. Maldonado, Tomás, *"Vanguardia y racionalidad. Manifiesto Invencionista"*, Barcelona, G. Gili, 1977.
3. Maldonado, Tomás, Ob. cit.
4. Maldonado, Tomás, Ob. cit.

en el uso de elementos conceptuales por parte de ambos; los dos, el arte concreto y el diseño de ese momento apelan a la utilización de una morfología esencial, comprensible para el observador y con intenciones de que sea entendida por todos de igual manera.

En el diseño gráfico la utilización de soportes visuales virtuales se corresponden a los conceptos del arte concreto, en diseño industrial, los muebles en tanto objetos en el espacio, coinciden con estructuras del arte escultórico del momento y la nueva concepción de la arquitectura.

Por un lado el concepto de obra total, para toda la sociedad e interpretada desde la razón descripta en términos reales no interpretativos y no desde la emoción o ilusión, nos lleva a considerar al diseño como una disciplina plenamente coincidente con los postulados del arte concreto.

Rastreando un poco podemos ver que las ideologías de las expresiones artísticas como el constructivismo y el neoplasticismo holandés, postularon planteos que fueron tomados en el Río de la Plata e interpretados de diferentes maneras. En Uruguay encontramos en la obra de Torres García acciones embrionarias de vínculos con el diseño y sabemos de su vinculación con las propuestas de Stijl y de Mondrian, también conocemos la articulación que hubo entre sus postulados y los de los grupos de arte concreto de Buenos Aires. También debemos considerar que en la arquitectura estaba sucediendo algo parecido en el movimiento moderno, con el grupo Austral, por ejemplo, que ya estaba presente.

En el campo del diseño gráfico debemos considerar que hasta mediados de los '40, las expresiones más cercanas serían la ilustración y el "arte publicitario" como lo define Méndez Mosquera.[1]

Las piezas gráficas que se conocen de esa época no responden a los conceptos del diseño gráfico como la disciplina que conocemos hoy.

En agosto de 1946 en el primer número de la revista Arte Concreto Invención, se presenta el manifiesto invencionista en donde se expresa: *"la materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión, ilusión de espacio, ilusión de expresión, ilusión de realidad, ilusión de movimiento"*[2]. El cuestionamiento a esta "ilusión" lo expone el Arte concreto al establecer el fin de estos conceptos y proponer a la pintura como un hecho concreto que solo sucede en el hecho de visualizar la obra. Esta concepción parece coherente con el criterio del diseño en donde el objeto debe definirse a sí mismo y a la función que cumple.

El manifiesto invencionista trata aspectos artísticos y sociales, se pone en evidencia la función social del arte, considera el hacer estético colectivo y propone "un medio estético común" que sea entendible para la mayoría. Dice: *"los artistas condicionan su hacer al nivel mental, por enteramente racionalistas, y desde ese nivel el espectador puede y debe entender sus obras"*[3].

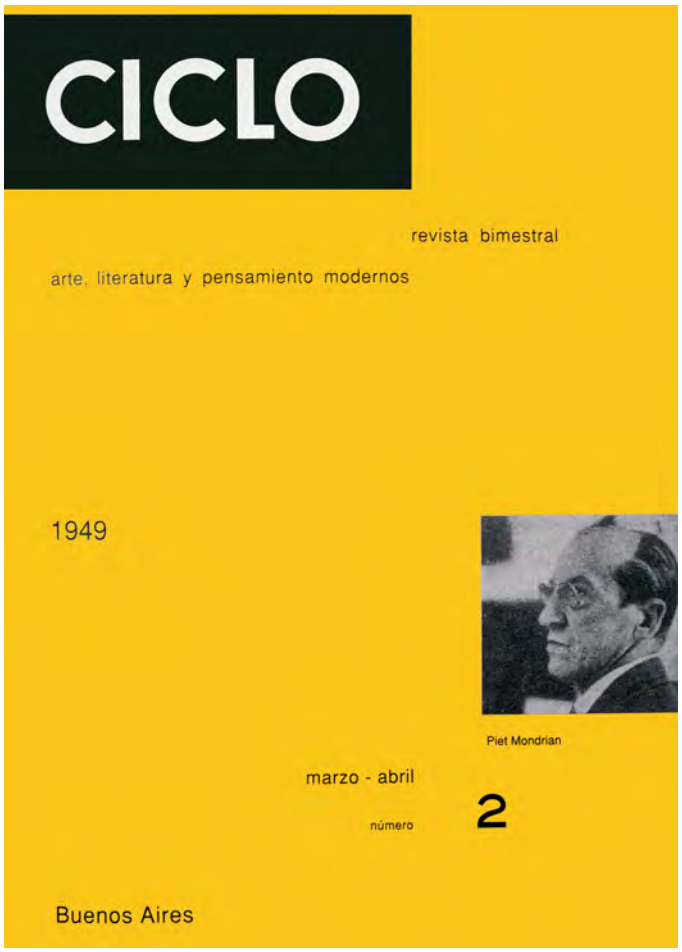
Este texto hoy puede interpretarse como un manifiesto del diseño, por ello parece obvio que los artistas del movimiento concreto en Argentina se vinculan naturalmente con la gente que comenzada a interesarse en diseño y participaban de una estética similar.

Declaraciones como: *"lo fundamental es rodear al hombre de cosas reales y no de fantasías" o "el arte concreto establece la relación directa de las cosas y no con las ficciones de las cosas"*[4] establecen un correlato entre el arte concreto y el diseño.

Una escisión de la Asociación de artistas concretos, fue el grupo Madí que se plantea y aboga contra los avatares estéticos de onirismo (surrealismo). Madí se basa en la idea de zona artística abierta. Su propósito es para varias

5. Kosice, Gyula, *Arte Madí*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

6. Méndez Mosquera, Carlos, Ob cit.
7. Los alumnos que se reunieron con Tomás Maldonado fueron: J. M. Borthagaray, F. Bullrich, H. Baliero, E. Polledo, J. Grisetti, J. Goldmberg, P. Sívori, M. Winograd y C. Méndez Mosquera.", Méndez Mosquera, Carlos, *Summa*, nº15.



Tapa de la revista *Ciclo* (1949). Diseño de Tomás Maldonado.

disciplinas, incluye el cine y la televisión[5] o la danza, aunque no se refiere al diseño, no obstante fue precursor de materiales nuevos, como el plexiglás que permite la transparencia o el tubo de neón que neutraliza la luz.

Los temas funcionales que son la esencia del diseño no forman parte de sus problemáticas, aunque hay obras utilitarias como la lámpara presentada en la primera exposición Madí.

El Royi de 1944 es una obra madí que utiliza principios que luego el diseño utilizará, como es la articulación, o la posibilidad de diferentes configuraciones con los mismos elementos —sistema modular del diseño—.

Desde el punto de vista conceptual podemos considerar al diseño en Argentina como hijo dilecto del arte concreto.

Ese arte para todos y de todos que propiciaron en su ideario los artistas concretos tomó cuerpo en la producción masiva que preconiza el diseño y que determina la estética del momento tal vez con mayor intensidad que el propio arte.

Ya en los años '40 debemos considerar algunos hechos significativos que generan la aparición del diseño en Argentina. Uno de ellos es la Revista Arturo que salió en 1941, en su único número, la tapa y la diagramación fueron desarrollados por Tomás Maldonado.

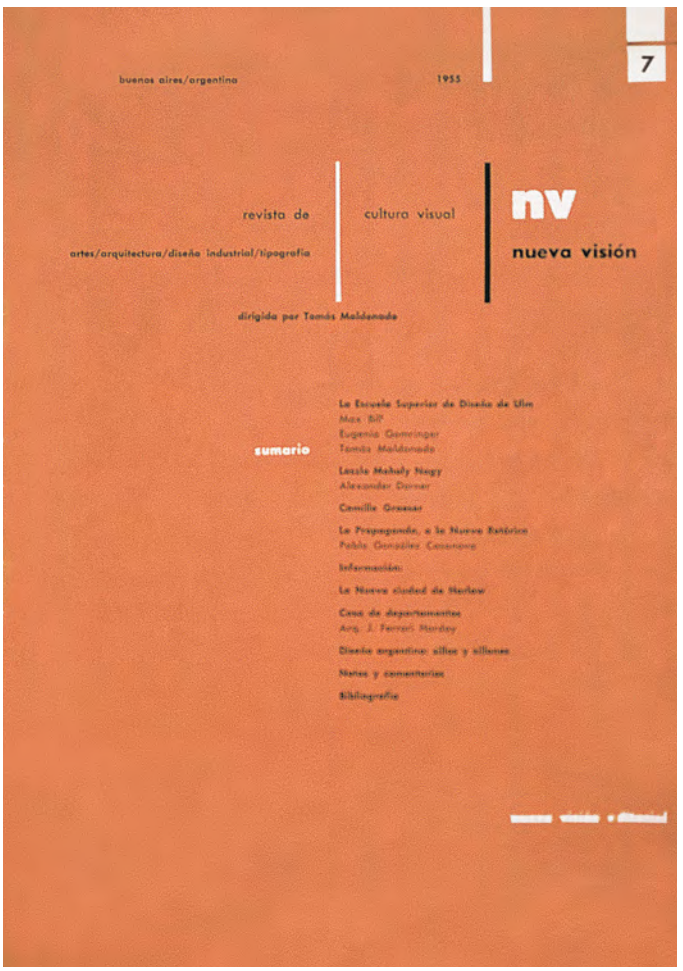
En 1948 se realizó en Buenos Aires en la Galería Van Riel la exposición Nuevas Realidades. Allí se expusieron obras de Enio Iommi y de su hermano Claudio Girola, obras del arquitecto Catalano, y del estudio italiano BBPR, que luego desarrollaron diseños para Olivetti y se expuso la silla W de César Janello. En todas las obras se vió un esquema coincidente.

El año 1948 es en el que se inicia, para Carlos Méndez Mosquera,[6] el Diseño Gráfico en Argentina al diferenciarse de lo que se hacía hasta ese entonces.

En 1949, Tomás Maldonado se reúne con varios estudiantes de arquitectura y se habla de artes visuales, espacio y diseño industrial[7] y en ese año Maldonado publica, posiblemente, el primer artículo sobre Diseño Industrial en el Boletín del CEA —Centro de Estudiantes de Arquitectura— en el cual se muestran también nuevas tipografías.

Podemos decir que en esos momentos el diseño industrial y el diseño gráfico inician un recorrido coincidente en la Argentina.

Tapa de la revista *Nueva Visión,* nº 1 (1951). Diseño de Alfredo Hlito.



Tapa de la revista *Nueva Visión,* nº 7 (1955). Diseño de Tomás Maldonado (similar a las tapas de los nº 2 y 3, 1953).

DISEÑO GRÁFICO

Si consideramos a 1948 como el año en el que el diseño gráfico inicia su trayectoria en la Argentina podemos referenciar algunos hitos:

Ese año aparece Ciclo la revista que tiene a Tomás Maldonado como diseñador gráfico, también lo es del catálogo de la exposición Nuevas Realidades. En Ciclo se presentan nuevas tipografías de Lazlo Moholy-Nagy y de Herbert Bayer y su diagramación y dimensiones respetan normas gráficas internacionales.

El Nº 2 es diseñado por Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. En la concepción de la tapa, ya participa el criterio compositivo de referencia funcional en cuanto a su comunicación. Está tratada como un plano equilibrado sin tensiones visuales como lo planteaban por ejemplo los constructivistas rusos. Se reconocen con claridad y jerarquía dimensional el título, la fecha, el volumen y el sumario.

Estos trabajos muestran un gran cambio en

8. Crispani, Alejandro. "Belleza e invención", *Block, Revista de Arquitectura, la Ciudad y el Territorio*, nº1, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, agosto de 1997, pág. 61.

Logotipo de la empresa Axis (1949) de Tomás Maldonado, Carlos Méndez Mosquera y Alfredo Hlito. Diseño de Maldonado.

la gráfica de Tomás Maldonado, quien en la tapa de la revista Arturo había apelado a una concepción plástica vinculada a la abstracción expresionista y, si bien, en las ilustraciones de los poemas de Piterbarg en el *Libro del amor,* Maldonado utilizó grafismos más vinculados al concretismo, debemos decir que esos eran sólo viñetas y no pretendían realizar una operación de diseño.

En 1950 Hlito, Iommi y Maldonado realizan una exposición en el Instituto de Arte Moderno, donde exponen sus obras y realizan un catálogo con una gráfica de diseño totalmente contemporánea, y en 1951 es cuando aparece Nueva Visión, una revista de cultura visual de la que se publicaron 9 números de 1951 a 1957; estaba dirigida por Tomás Maldonado y con la colaboración de Alfredo Hlito, Juan Manuel Borthagaray, Jorge Grisetti, Carlos Méndez Mosquera y otros.

La revista se convirtió en el órgano teórico y de difusión del arte concreto, la nueva arquitectura y el diseño de la Buena Forma, bajo los auspicios de Max Bill y otros artistas europeos enrolados en la misma línea.

El Nº 1 de Nueva Visión se presentó con un diseño de tapa de Alfredo Hlito con una estructura compositiva de planos de color blanco, negro y verde, con una tipografía condensada y en referencia a un eje central y enfatizando dos temas y con una fotografía de maestros.

El Nº 2 es cambiado por una estructura de diseño realizada por Tomás Maldonado con una composición de líneas en referencia sobre plano de fondo de color.

El diseño de Nueva Visión ha sido interpretado como tardío en su aparición y de poca influencia en la modernidad argentina.[8] Lo que es indiscutible es su influencia en el diseño gráfico argentino. Nueva Visión se vinculaba a las propuestas concretas desde lo conceptual, no sólo en la diagramación de sus textos, sino también en sus avisos, cosa que no ocurría en otras publicaciones.

Esta tapa del Nº 2 se asemeja a los propuestas gráficas de Ciclo como que son del mismo autor, pero en la diagramación se percibe un ajuste importante.

La libre composición se reemplaza por la incorporación de una grilla virtual que será usada en todos los números, también es nuevo el uso pleno del color como un sistema de reconocimiento del número y el sentido de diagramación interior.

Muy especialmente en el Nº 4 se innova en cuanto al sangrado de las columnas, ya no se comienza con un cuadratín en blanco, sino que se margina a la derecha el último renglón de la frase, lo que permite un blanco mas dinámico y sintético de la página, esta idea pone en evidencia las posibilidades de operar con los conceptos más arraigados. La página puede ser de dos o tres columnas, combinadas con equilibrados blancos y siempre en pos de la legibilidad, la tapa, no sólo tiene una buena composición gráfica en términos visuales, sino que desde la comunicación aporta conceptos de claridad de gran vigor, la numeración, el nombre de la revista y la editorial se alinean a la derecha, al centro el sumario y la fecha, y a la izquierda la procedencia y la orientación temática; incluso la contratapa, del mismo color de la tapa, esta realizada para lograr unidad visual, y allí se encuentra la información complementaria, precio e imprenta. Entre los avisos destacados por su concepción gráfica se destaca el de la silla de junco de Harpa, firmado por Carlos Méndez Mosquera y el de Plastiversal, empresa dirigida por el ingeniero Basilio Uribe, quien fue en el futuro un referente clave en el mundo del diseño industrial al fundar y dirigir el CIDI.

En los años de Nueva Visión encontramos a autores que van y vuelven de la pintura como Fernández Muro y Alfredo Hlito. Pero también aparece el diseñador gráfico como tal en la figura de Tomás Gonda, de origen húngaro que participó del diseño en Buenos Aires en la agencia Ricardo de Luca donde rediseñó el logotipo de la compañía Aerolíneas Argentinas; también es suyo el catálogo de la muestra de diseño japonés realizado en Harrod's y el diseño de la revista *Bunka* de cultura japonesa dirigida por Osvaldo Svanascini. El diseño de Tomás Gonda comenzó a orientar el diseño hacia la estética de las agencias de publicidad internacionales articulando el diseño gráfico con el campo publicitario. Tomás Gonda en 1958 se fue a la HfG —Hoschule für Gestaltung— de Ulm junto con Maldonado y luego de su experiencia docente, se instaló en Italia continuando con su trayectoria, trabajando para la Rinascente de Milán y la IBM de Estados Unidos.

Un participante clave de la experiencia de Nueva Visión fue sin duda Carlos Méndez Mosquera, quien comenzó como secretario de redacción de la revista y asociado a Tomás Maldonado y Alfredo Hlito formó la empresa de diseño integral Axis. En 1954 además de participar como socio de la empresa de equipamiento Harpa, funda las editoriales Nueva Visión, de cuya gráfica se ocupa Hlito y la editorial Infinito la que prosigue con la edición de libros de arquitectura y diseño hasta el día de hoy.

Su labor en el diseño gráfico hay que ubicarla en varios campos: publicista, editor, teórico del diseño y profesor universitario. En 1955 fundó la agencia de publicidad Cícero de la que son remarcables las campañas gráficas de la empresa Fate, desde el logo hasta sus avisos y sus logrados calendarios. Y en 1962 funda Summa, la revista decana de la arquitectura y el diseño en Argentina. En ella participó en el área gráfica, Lala Méndez Mosquera quien fue directora por muchos años, también fueron diseñadores de Summa Sara Torosian, Nicolás Jiménez y Eduardo López.

De la intensa labor de Méndez Mosquera es difícil separar alguna, no obstante para intentar analizar sus realizaciones gráficas, podemos tomar como ejemplo las marcas de Infinito en 1954, Fate, de 1964 o Silvapen, de 1965, en ellos no sólo vemos similitud estilística, sino lo más importante, una síntesis conceptual al realizar pequeñas operaciones formales dentro de las leyes de configuración de las figuras básicas, en este caso el círculo. A través de esas operaciones le otorga al círculo base una dimensión de significado perfectamente comprensible, perceptiblemente pragmático y de gran poder de comunicación e identificación.

En 1955 Maldonado realiza para la editorial Nueva Visión el libro sobre Max Bill dando un nuevo aporte al diseño gráfico de nuestro país.

En 1958, se funda Gowlan Publicidad con la dirección de David Ratto, comenzando una etapa en donde la publicidad empieza a utilizar el diseño gráfico en sus propuestas.

Entre los diseñadores gráficos que en esa época desarrollan su actividad está Nicolás Jiménez quien se ocupa de la gráfica de las colecciones de Nueva Visión, junto a Jorge Grisetti, cuando Maldonado se va a Alemania y Hlito a México; participó luego como diseñador en el Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires, fue investigador en el campo de la señalética vial y docente en la Escuela Panamericana de Arte y en la facultad de Bellas Artes de La Plata, desarrolló mucho de su labor gráfica en Mar del Plata en paralelo a su obra artística.

En los comienzos de los '60 se produce un cambio generacional y conceptual en el dise-

ño gráfico argentino, no sólo en lo formal sino que hay una evolución desde los principios del concretismo, pasando por la gráfica suiza que va a desembocar en expresiones vinculadas al Pop. En Summa, los Nº 1 al 6 tuvieron un tratamiento gráfico que retomaba ciertos paradigmas de la gráfica suiza. La Nº 1 está realizada con sólo el nombre en negro en vertical en helvética, este contraste se reforzaba con los brillos de la cubierta de celofán. El rigor que mostraba en la tapa, se reforzaba en el interior y sobre todo en el tratamiento y ubicación de los avisos. Summa fue una expresión acabada de alto nivel gráfico. En esos años el diseño gráfico se instaló en las agencias de publicidad como De Luca o Medium; allí tuvieron como diseñadores, primero a gente del área plástica, Jorge Michel, Rogelio Polesello, Luis Wells, Pérez Celis y Rómulo Macció, que desarrolló marcas y avisos y la identificación para los festejos del Sesquicentenario (1960), exposición que contó también con afiches de Fernández Muro, Sarah Grilo y Guillermo González Ruiz.

En el campo editorial la compañía Abril imprimía tapas de libros diseñadas por el artista Stefan Strocen, quien también realizó al afiche de *"La ópera de dos centavos"*.

Una pieza clave del diseño gráfico argentino de esos momentos fue el calendario 1964 para Siam realizado por Pino Milás (Migliazo), quien además realizó los afiches de Ore Point, con la utilización de la gráfica del comic en coincidencia temporal con la obra de los Pop americanos. Fue docente de la Escuela Panamericana de Arte donde realizó el afiche institucional con la Gioconda, que perduró por muchos años, también participó del staff de la agencia Agens.

Eduardo Canovas iniciaba en esos años una profusa actividad en el mundo de las marcas empresarias, muchas de las cuales siguen hoy en vigencia; desde bancos a alimentos de consumo masivo son identificados con sus logotipos —Bagó, Blindex—. Otro diseñador de esa época fue Carlos Rolando de Rosario, pionero en la emigración a Barcelona junto a Rouselot, Mario Esquenazi y Pérez Sánchez, quienes influyeron fuertemente en la gráfica catalana de los '70 y '80.

Tapa de la Revista *Summa*, nº 1 (1962). Diseño de Carlos Méndez Mosquera.

Los años '60 son pródigos en el área del diseño gráfico, ya que aparecen dos de los grupos que más impactaron con sus obras. La agencia Agens y el Instituto Di Tella, ambos

Póster de Gioconda (1964). Diseño de Pino Milás para la Escuela Panamericana de Arte.

del grupo empresario Di Tella, aunque sin una relación profunda entre ellos.

Agens era la agencia cautiva de Siam. Se inició en 1961 y fue allí donde participaron o se iniciaron varios diseñadores gráficos; estuvieron desde Carlos Méndez Mosquera como gerente a Nicolás Jiménez, Carlos Rolando y Pino Milás. También Rubén Fontana, José María Heredia, Juan Andralis, Roberto Páez, Rogelio Polesello y Rómulo Macció que realizaron campañas publicitarias.

Para Agens también realizaron trabajos Ronald Shakespear y Guillermo González Ruiz.

Si bien son destacables los avisos que realizaron estos últimos, la imagen gráfica de Siam, tuvo una coherencia y calidad muy diferenciada de otras similares, respetando siempre las pautas de comunicación previamente establecidas, superando la mera comunicación con las armas del diseño.

En el año 1960, comienza el Instituto Di Tella, en cuyo departamento de gráfica se desarrolló una tarea de fuerte incidencia en la gráfica argentina.

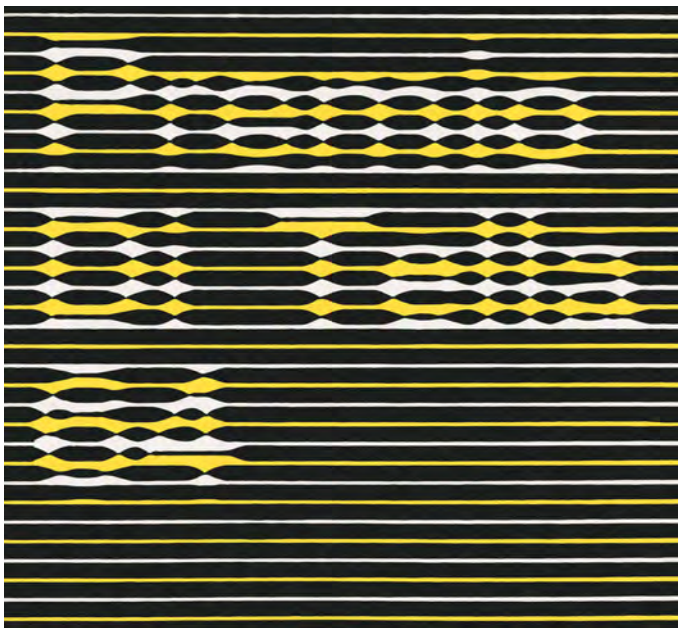
A cargo de dicho departamento estaba el artista Juan Carlos Distéfano, quien va incorporando a sus equipos, en 1964 a Juan Andralis y Rubén Fontana, ambos expertos en tipografía en el área gráfica. Posteriormente se integraron Norberto Coppola y Gustavo Soler.

De Distéfano hay que destacar, previo a su incorporación al Di Tella, su afiche para la "Feria de Olavarría" y en el Instituto son memorables los afiches de *"Di Tella 64"*, *"Le Parc"* y *"De Cézanne a Miró"*.

El instituto de Di Tella funcionó hasta 1968, la obra gráfica desarrollada mereció mas de un libro de análisis y crítica, en el se hacía un manejo exquisito de la tipografía y el color y las nuevas tendencias, el op, el pop, etcétera.

En el año 1964, también asistimos a la presencia de un gran póster urbano que postulaba el ahorro, obra de Norberto Coppola, para la Caja de Ahorro Postal.

Otro gran póster que ponía en evidencia la relación de la gráfica en ese momento, con lo artístico, fue el *"¿Por qué somos tan Geniales?"*, realizado por Edgardo Giménez, quien en esos años producía semanalmente una gran cantidad de pequeños afiches de galerías y eventos, muy movilizadores y con una característica particular, que no estaban referidas literalmente al artista al que promocionaban, sino que eran piezas gráficas puras. En 1963 inauguró un local de objetos "La oveja boba",



Afiche de Salón Di Tella ’64 (1964). Diseño de Juan Carlos Distéfano para el Instituto Di Tella.

e incursiona en cine realizando escenografías. En 1965 recibe un diploma de honor en la Bienal de Polonia, y en 1970 junto al crítico Jorge Romero Brest instala el local “Fuera de caja” con *gadgets* y múltiples de estilística pop, simultáneamente siguió diseñando gráfica de gran calidad.

Entre 1965 y 1975, el diseño gráfico argentino se mantiene vigente en sus potencialidades, se realizan muchas marcas a través de concursos como los de Austral Líneas Aéreas donde premiado Guillermo González Ruiz, los emblemas de la Universidad Tecnológica y la Univer-

Afiche de artista (1964). Diseño de Edgardo Giménez.

Sistema de señalización de la ciudad de Buenos Aires (1970). Diseño de Ronald Shakespear y Guillermo González Ruiz para la Municipalidad de Buenos Aires.

Tapas de libros (década de 1970). Diseño de Norberto Coppola para editorial Proyección.

sidad de Mar del Plata ganados por Ricardo Blanco. En esos años la gráfica editorial, la urbana y la empresaria se instalan como disciplinas de la práctica profesional.

En ese período es necesario destacar una experiencia por su importancia social y su incidencia en el país y en el exterior: es el plan de identidad visual de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, realizado por un equipo dirigido por González Ruiz y Ronald Shakespear, y donde actuaban también otros gráficos. De este programa que se instaló y que todavía al final de siglo se sigue utilizando, es destacable el criterio sistémico del mismo, lo que ayudó a su pronta inserción y su factibilidad productiva a pesar del volumen de piezas realizadas.

Las piezas más emblemáticas de ese programa son obviamente, las señales de identificación de las calles, y el haber trabajado el dorso

Sistema de señalización de la ciudad de Buenos Aires (1970). Diseño de Ronald Shakespear y Guillermo González Ruiz para la Municipalidad de Buenos Aires.

Sistema de señalización de la ciudad de Buenos Aires (1970). Diseño de Ronald Shakespear y Guillermo González Ruiz para la Municipalidad de Buenos Aires.

de las señales viales con una magnífica abstracción del escudo de la ciudad, obra de Eduardo Canovas y la amigable mano de parada de taxis de Raul Shakespear.

Para culminar con el capítulo de Diseño Gráfico, cabe decir, que si bien aparecieron en escena nuevos diseñadores como Gustavo Pedroza o Alfredo Saavedra y otros egresados de las universidades, muchos de los diseñadores de ese período han seguido actuando en forma intensa en la etapa que sigue de 1976 al 2000. Para nombrar algunos, diremos que Coppola siguió realizando gráfica editorial como las magníficas tapas de la Editorial Proyección o la revista Argentina realizada con Oscar Smoje quién continuó en su gráfica, su característica de artista gráfico. Edgardo Giménez realizó afiches para el teatro San Martín, para el teatro Colón y prosigue diseñando para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

DISEÑO DE MOBILIARIO

En el campo del diseño de productos, el objeto más significativo de la práctica profesional en Argentina ha sido el mobiliario, de ahí que proponemos su segregación en el análisis de la disciplina.

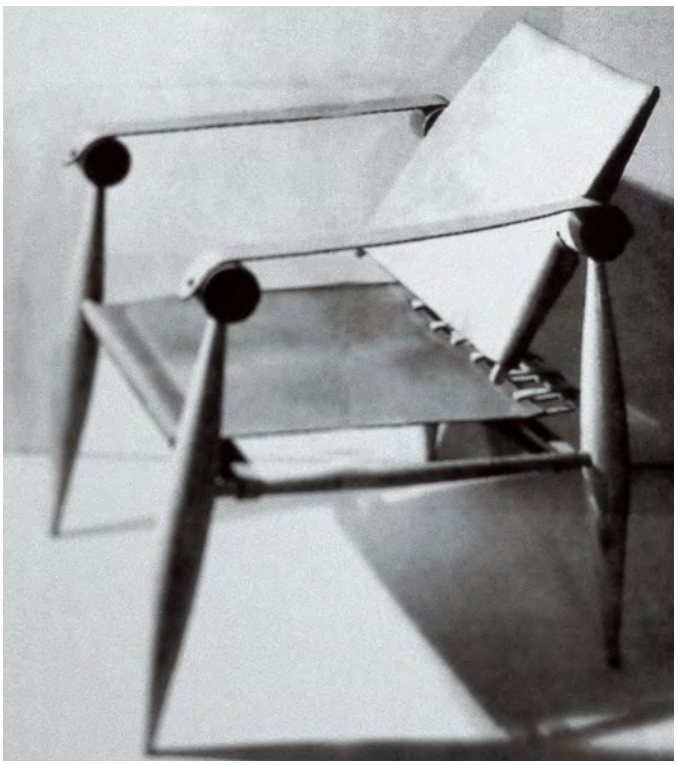
Su vinculación con la arquitectura hizo de esta área la más prolífera de la práctica proyectual.

En razón de un pasado poco significativo en objetos, el mueble contemporáneo en Argentina debe considerarse como resultado de la influencia de la cultura europea más que de la americana. Si a ésto le sumamos el hecho de que el diseño moderno responde a lineamientos internacionales, podemos aceptar que las primeras influencias en el diseño de muebles modernos proviene de la existencia de negocios de origen europeo.

Para establecer un antecedente sólido, podemos considerar a la firma de origen sueco Nordiska como la empresa que, comenzando en los años '20, estableció una fuerte influencia en el desarrollo de diseño de muebles en Argentina, en ella realizó su trayectoria Pierre Groisil, decorador egresado de *Beaux Arts* de París, y que fue tentado a venir a Buenos Aires.

Otra firma importante fue Comte, propiedad de Ignacio Pirovano, coleccionista de arte, y hombre de la cultura, que fue director del Museo de Arte Decorativo al que oportunamente propuso cambiarle el nombre por Museo de la Buena Forma.

La empresa Comte, en 1936 realizó los diseños propuestos para el hotel Llao Llao, proyecto del arquitecto Alejandro Bustillo. Los proyectos fueron realizados por él, y por Jean



"Versión moderna de un mueble popular" (1943). Diseño de Amancio Williams.

9. Levisman de Clusellas, Marta, "The Bariloche style", *The Jounarl Decorative and Propaganda Arts*, Estados Unidos, nº18, 1992, pág. 10.

10. "Los arquitectos que firmaron el manifiesto fueron Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, Le Pera, López, Olezza, Sánchez de Bustamante, Vera Barros, Villa y Zalba. Manifiesto Austral", *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junio de 1939.

11. Se le atribuye a Antonio Bonet, la relación del grupo con el surrealismo, por el conocimiento de la obra de sus compatriotas Miró, Gaudí, Buñuel, y también por la relación que él tuvo con los primeros freudianos de la Argentina (Liernur, Francisco, "Arquitectura moderna, el grupo Austral", SCA, nº 172, Buenos Aires).

12. oam (los participantes del grupo declararon nominar oam en minúscula por razones conceptuales) estuvo integrado por

Michel Frank, un reconocido decorador francés, que tuvo su empresa en París y que tuvo que emigrar al país. En el proyecto del hotel hay propuestas de generar un "estilo nativo nacional" o "estilo Bariloche" [9], con el uso de fuertes maderas y cueros del lugar. Posteriormente Comte, trajo al país el sistema Miniville, sistema modular de planos que permitían lograr diferentes muebles de guardar con una imagen neutra alejada de todo estilismo.

Entre los diseños para el Llao Llao, es interesante la propuesta de un asiento que se articula como un *vis a vis,* diseñado por Bustillo y Pirovano en 1936. La propuesta de diseño de Comte fue continuada por Celina Arauz de Pirovano es su local de Grupo Charcas, que se inició posteriormente en 1963. Donde sus diseños obtuvieron tres premios en los concursos del CIDI.

Ya en los años '40 había excelentes diseñadoras, se desarrollaron objetos de cristal con espíritu de diseño por parte de la diseñadora Lucrecia Moyano en Rigolleau y elementos de cerámica, bajo la denominación de Colbo desarrollados por la arquitecta Colette Bocara, esposa de César Janello y colaboradora en el estudio de Amancio Williams, que eran piezas de una interesante imagen y con ventajas ergonómicas, lo que le daba a las piezas un sesgo funcional de interés. Otra de las diseñadoras de esa época fue Fridd Loos, esposa de Walter Loos, diseñadora de modas que utilizó en forma adecuada, los textiles folklóricos que eran expuestos en su local de la calle Santa Fe.

Pero el origen del Diseño en Argentina podemos estipularlo por su importancia histórica en el sillón BKF.

En 1929 llegó a Buenos Aires Le Corbusier y sus conferencias produjeron un impacto importante. Dos estudiantes de ese momento, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy cuando se recibieron fueron a trabajar con el maestro, allí se vinculan con el catalán Antonio Bonet y juntos volvieron a Buenos Aires y en junio de 1939 lanzaron el Manifiesto Austral[10]. En este manifiesto se apoyaban los postulados de la arquitectura moderna, la reivindicación del carácter estilístico de la creación arquitectónica.

La teoría funcionalista sintetizada en "la forma sigue a la función", suponía una concepción formal de causalidad. La modernización estética sería consecuencia de las nuevas técnicas, materiales y usos. Aún sin abandonar estos postulados, el Grupo Austral invirtió la premisa y propuso que a partir de una nueva estilística que permita poner en evidencia los conceptos teóricos, se podrían resolver los problemas modernos.

Se pretendía ganar grados de libertad al creador destrabando su potencialidad y pensaban y así lo expresaban en el manifiesto, que ésto lo había logrado el surrealismo[11]. Reconocen abiertamente al surrealismo como expresión plástica del subconsciente y deslizan criticas al funcionalismo. Más allá de las expresiones que el manifiesto expone sobre arquitectura podemos aceptar que había una lectura de la arquitectura como un componente del arte plástico y al ser firmantes del manifiesto los creadores de una de las piezas mas emblemáticas del diseño argentino, el sillón BKF, no es posible obviar la relación entre el arte del momento, la arquitectura y el diseño.

Los estudiantes de arquitectura que se relacionaron con Tomás Maldonado en 1949, se reunieron y formaron el grupo "oam" —organización de arquitectura moderna—[12], que produjo diseños propios o de autores como Williams o Janello. En la revista Nueva Visión Nº 7, aparece un texto sobre diseño de muebles argentinos donde se postulan principios que deberían tener los muebles desarrollados aquí, no se plantean hipótesis de imágenes "argenti-

los arquitectos Juan Manuel Borthagaray, Carmen Córdova, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Jorge Goldmberg, Jorge Grisetti, Eduardo Polledo, Francisco Bullrich y Gerardo Clusellas.

Sillón *BKF* (1938). Diseño de Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. Foto de un original de la colección del Arq. E. Katzenstein, presentada en la exposición de 1984, *La silla,* en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

13. Liernur, Francisco, "Arquitectura moderna, el grupo Austral", SCA, nº 172, Buenos Aires.

14. La empresa Paolo Viganó de Trípoli (a la sazón colonia italiana) presentó en la exposición una silla de origen inglés. Su creador, Joseph Fenbey, la planteó en 1859, luego la utilizó el ejercito colonial inglés y cuando la colonia pasó a ser italiana fue llamada "Tripolina". Si bien todo hace suponer que los autores del BKF conocieron la Tripolina (en la comisión ejecutiva de la exposición estaban el arquitecto M. Cappagli y Jorge Hardoy, ambos profesionales conocidos de los autores) y la exposición fue pública e importante, es de hacer notar que en conversaciones tenidas con los autores éstos no reconocieron ninguna influencia de la Tripolina. El asiento llamado inicialmente Austral y luego objetivamente BKF por las iniciales de los autores,

nas" ni de referencia histórica cultural. En el artículo se presentaron el BKF; la versión moderna de un mueble popular de A. Williams y la silla W de César Janello, además otros diseños de los participantes de Oam, Gerardo Clusellas y Horacio Baliero y piezas de Harpa.

El BKF, la pieza emblemática del diseño argentino, fue desarrollado por los arquitectos argentinos Kurchan y Ferrari Hardoy y el catalán Antonio Bonet Castellana. Esta pieza realizada en cuero y varillas de hierro, se presenta como una pieza escultórica acorde con las tendencias del momento.

Aunque al grupo Austral se lo ha considerado vinculado al surrealismo[13], desde ningún punto de vista consideramos que el BKF tenga una impronta surrealista —salvo su grafismo en el plano— pues su concepción espacial está íntimamente ligada a las expresiones escultóricas de ese momento —Pevsner-Tatlin— y el descartar los complementos funcionales de modelos antecesores ubican claramente al BKF como una pieza de articulación del diseño contemporáneo con las ideas arquitectónicas del movimiento moderno y el arte de ese momento.

El amplio camino histórico que recorrió el BKF puede sintetizarse de la siguiente manera:

- — Diseñado en Diciembre de 1938.
- — Presentado al Salón de Artes Decorativas de Buenos Aires en 1943, donde logró el Primer Premio.
- — Producido por Artek Pascoe en Nueva York por influencia de José Luis Sert.
- — Forma parte de la colección de diseño de MOMA, Nueva York.
- — Es ubicado por E. Kaufman en la Casa de la Cascada de F. Ll. Wright.
- — Comercializado como AA en Europa.
- — A partir de los años '50 obtiene premios en varios concursos y se convierte en el sinónimo de lo moderno.

Si bien se lo considera como un diseño emergente de la llamada Tripolina, silla patentada en Londres y presentada en Buenos Aires en la Exposición de Artesanía Italiana en junio de 1938[14], los autores no reconocieron la influencia en su diseño, sin embargo a la Tripolina Peter Blake[15] la llamó *"pre Hardoy"* y George Nelson la tituló *"un BKF plegable"*. Aquí cabe una interpretación para la influencia en el diseño basada en la reflexión de Borges sobre Kafka, cuando escribió que hay autores que por su obra certifican a otros anteriores, pero esto sucede porque existieron ellos. Hay autores previos a Kafka calificados como kafkianos, porque existió Kafka. Por eso creemos que la Tripolina es conocida porque existió el BKF.[16]

El sillón de A. Williams que aparece en el artículo, fue presentado por él como *"Versión moderna de un mueble popular"* en 1943. Este título define un concepto muy importante; no lo llama diseño ni rediseño, habida cuenta que la tipología ya existía, pues derivaba de un mueble popular africano, el énfasis no está puesto en el concepto de originalidad sino en la calidad formal resultante, este concepto es el que podemos decir que fue desde el BKF hasta la actualidad una constante en el diseño argentino, la preocupación estética por sobre los valores funcionales o tecnológicos o de novedad.

César Janello está presente en el artículo de Nueva Visión con su silla W, diseñada y presentada en 1947 en la revista Nuestra Arquitectura como una silla de producción seriada, excepcional ejemplo de síntesis constructivo, solo una varilla de acero y 2 planos de madera, sin soldaduras y con una propuesta ergonómica interesante resuelve un modelo paradigmático. Otro modelo de César Janello que se muestra es la silla armable con asiento en cordón de fibra.

Gerardo Clusellas fue quien más se ocupó del diseño de muebles en Oam. En el artículo de re-

en Europa se la denominó AA (por *Architecture d'Ajourdui*) pero también semánticamente, Butterfly (mariposa) y también silla murciélago.
15. Blake, Peter, "Una silla muy significativa", *Arquitectura Plus*, Estados Unidos, mayo de 1993.
16. Borges, Jorge Luis, "Kafka y sus precursores", en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, págs. 137-140.

Silla *W* (1946). Diseño de César Janello.

ferencia se presentan los modelos: Pampanini, sillón con base metálica y bastidor tapizado, realizado en 1955 y la Silla Anticorodal realizada en aluminio, es apilable y se convirtió en el paradigma de las sillas metálicas de los años '50.

Horacio Baliero, arquitecto de amplia trayectoria se hace presente en el artículo de Nueva Visión con dos sillones, el primero está realizado en mimbre y estructura de acero, conformado por una serie de círculos en metal con tejido de fibra natural que los vincula.

El otro modelo, llamado Sobaco, fue realizado por los arquitectos Solsona, Baliero y Córdova, y es un ejemplo de una morfología de láminas con algo de los que Max Bill establecía en sus esculturas. La influencia de Oam en el diseño argentino hay que considerarla en el ámbito profesional ya que los modelos diseñados por ellos no se integraron al mercado, tal vez en razón de que ellos eran los propios productores y no tenían una comercialización armada, sólo se promovían por medio de la revista Nueva Visión.

En 1952, se constituyen dos empresas vinculadas al desarrollo del mobiliario en Argentina, son Harpa y Six. Harpa, un estudio con local propio integrado por los arquitectos Jorge Enrique Hardoy, Eduardo Aubone, José Rey Pastor y Leonardo Aizenberg, y en 1954 se integra Carlos Méndez Mosquera. Los diseñadores de Harpa respondían a la iconicidad del movi-

Sillón de mimbre (1955) Diseño de Horacio Baliero para Oam.

17. Rey Pastor, Jorge, "Diseño de muebles contemporáneos argentinos". *Summa*, nº2, pág. 117

18. "No es acertada la imputación de que algunos de nuestros diseños cargan con el origen de un pretendido renacimiento afectivo de forma de tradición nacional, que por otra parte no conozco aún" (*Summa*, nº2, pág. 121). Rey Pastor, Jorge, "Diseño de muebles contemporáneos argentinos".

Silla *S252* de junco (1954). Diseño de Leonardo Aizenberg y José Rey Pastor para Harpa.

miento moderno, con claridad constructiva, ordenados, bien dimensionados y respetuosos de las leyes de configuración.

Bajo los auspicios del Museo de Arte Moderno y el Fondo Nacional de las Artes, en 1962, se realizó la "Primera Exposición de muebles argentinos contemporáneos Harpa" con diseños de Aizenberg y Rey Pastor, quien explica, en relación a su línea de asientos 500: *"como una especulación de las leyes generativas (y) de todos las curvas las formas curvilíneas de generación geométrica derivadas del círculo)"* [17]. Pero su lámpara de ónix, que toma la morfología del cubo es tal vez una pieza muy representativa de su racional manera de entender y practicar el diseño.

En relación a su pieza más conocida, la silla de junco S252, es significativo lo expresado por Rey Pastor, quien reniega de considerar a su diseño como de búsqueda romántica de valores de diseño argentino, a los que desconoce como existentes[18].

Esta argumentación es importante porque representa un momento del diseño argentino, está poniendo en evidencia de que la búsqueda de identidad no fue una preocupación de los diseñadores de esa época.

Six nace del grupo Urbis, estudio dedicado a la arquitectura, el urbanismo y el diseño, formado por Juan Kurchan, autor del BKF, Riopedre, Bacigalupo, Ugarte, Guidali y en 1957 se integra como colaborador Jorge Parsons; los proyectos de Six participaron de una ideología de la producción seriada, con elementos estándar, sin intenciones de autoría; los productos de la línea 1000 estaban resueltos con placas en multilaminados y perfiles de herrería y en base a un criterio de sistema.

En Six en los años '50 se comercializaba el BKF y un modelo Safari, realizado por Antonio Bonet. En 1960 fundan Six Serie Equipamiento y Aunar, dedicada a artefactos de iluminación. Six cierra en 1981.

Las propuestas de Six se enrolaban en los criterios del diseño sistémico aplicable a viviendas de niveles intermedios, planteando un diseño acorde con pautas de consumo de clase media joven. El diseño como respuesta social fue uno de los conceptos del diseño de Six.

LOS DISEÑADORES EUROPEOS

El diseño en la Argentina se vio influenciado también por la labor de diseñadores de origen

Sillón "Costilla" (1964).
Diseño de Martín Eisler.

europeo, que recalaron en nuestro país en la década del '40, y desarrollaron una actividad intensa en el campo del diseño de mobiliario.

La firma Interieur fue creada en 1945, por dos arquitectos de origen austríaco, Martín Eisler y Arnoldo Hacker.

Eisler llegó al país en 1938 y realizó una exposición de sus diseños en el Palais de Glace en 1940; entre sus modelos cabe destacar el sillón Costilla de 1964.

Susi Aczel también austríaca se unió a Interieur en 1953, realizó diseños de artefactos de iluminación para Ilum y estampados de telas y diseño para Forma de Brasil. Su desempeño posterior estuvo más ligado a la gestión empresarial al participar en la creación de Interieur Forma, posteriormente representante de los muebles de la empresa Knoll International.

También de Viena llegaron los hermanos Walter y Herman Loos, el primero participó en los CIAM, Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, y dos de sus viviendas están declaradas monumentos históricos en Viena. En 1939 con su mujer tuvo que huir de Viena, fue a Londres y de allí a Nueva York donde obtuvo un Primer Premio en el certamen de diseño del Metropolitan Museum en 1940.

Al año siguiente se radicó en Buenos Aires y en 1943 ganó el Gran Premio Nacional de Bellas Artes en Arquitectura. Herman Loos estudió arquitectura y en 1950, viajó a la Argentina para trabajar con su hermano en Atelier, empresa de diseño fundada en 1940 por el Conde Max Thurn. En 1956 instaló su propio estudio y realizó en 1960 una serie de muebles cuya característica fue la de responder multifuncionalmente, así desarrolló las sillas y mesas de doble uso, las que en 1995 fueron reeditadas en París.

Walter Michaelis, llegó de su Alemania natal en 1938 con una formación técnica en ebanistería. Comenzó a trabajar en Maple, luego pasó a Comte y participó en la producción de los diseños de J. M. Frank para el hotel Llao Llao. En 1939 comienza como proyectista de la firma Au Meuble Rustique; en 1944 es convocado por el estudio de los arquitectos húngaros Englander y Bonta también pioneros en el diseño en Buenos Aires. En 1948 abre su empresa que perdura hasta hoy: Línea International donde tuvo las sillas de Thonet, que si bien eran conocidas en Buenos Aires como sillas de bar, las posiciona como piezas de diseño sofisticado. Una silla de su diseño de los años '60 de magnífica postura es la llamada "vienesa", de gran refinamiento por sus dimensiones y calidades estéticas con los que siempre se identificó a su diseño.

Así como se nombra a la firma norteamericana Knoll, representada por la empresa Intereur Forma, es dable considerar la influencia local de otra empresa que es una de las firmas mundiales de mayor peso en el diseño, Herman Miller, el comienzo fue S/C, empresa formada por Ricardo Sansó y Jorge Ciaglia y los arquitectos Seggiaro y Emilio Domínguez, como productora de sillas de diseño hasta obtener la representación de la Miller en 1962. La introducción de los modelos de alta tecnología, aluminio fundido, plástico, etcétera, presionaron al mercado argentino para el desarrollo de diseños avanzados.

En los años '60 se inicia un cambio estilístico en el gusto y las tendencias del mercado, el llamado *estilo escandinavo* que reemplazaba al ecléctico *provenzal*, se hizo presente en dos empresas de diseñadores argentinos, CH —el estudio y empresa de Alberto Churba— y Stilka de los arquitectos Reinaldo Leiro y Celina Castro fundada en 1959. Entre los primeros diseños de Castro figuran la silla *Doble Equis*, en bronce y cuero, de 1959. Luego junto a Leiro

Línea Prêt-à-porter (1967).
Diseño Celina Castro para Stilka.

derivan a una estilística de cuero tensado y madera con formas más naturales. En 1963, se presentan en la Primera Exposición Internacional de Diseño, sus modelos más exitosos, las sillas SQ y SNQ y la mesa baja MBA; obtuvieron premios en el CIDI en 1965.

Sus productos se orientaron más a las "piezas de hogar" y de ellos se destaca la silla SH y la hamaca HM1 o Pepa, las mesas con tapa de cerámica artesanal y los contenedores con laminado plástico dibujado ad hoc por Irene Saslawsky, se convierten en piezas de gran requerimiento en el mercado de la decoración. En el año 1964 la empresa se había diversificado en líneas de muebles de hogar como Stilka y de oficina como Stilka Buró, y en 1969 se separan. El arquitecto Reinaldo Leiro, queda con su socio Pincas Feingold al comando del área de oficinas y la empresa pasa a llamarse BURÓ, donde Leiro dirigió la oficina de diseño en la cual participaron junto a él, Arnoldo Gaite, Osvaldo Fauci y otros. En Stilka en 1969 se incorpora Ricardo Blanco y la línea estilística comienza a derivarse en una orientación más cercana a las imágenes del diseño italiano. Ese año diseña la silla SA y el sillón Cónico y comienza la experimentación con los multilaminados moldeados.

Stilka gana las licitaciones de equipamiento para la Villa El Chocón y el Banco Federal, para las cuales Ricardo Blanco diseña gran cantidad de productos que quedan en el catálogo de la empresa. Celina Castro desarrolló en los años '70 el concepto de mueble Prêt-à-porter y siguió diseñando con colaboradores durante varios años.

En Buró, los modelos diseñados por Leiro y sus colaboradores tuvieron un fuerte impacto en el mercado, y su política de contradiseño fue una estrategia proyectual óptima y le permitieron competir con éxito con los modelos extranjeros, la silla 300 —posiblemente la silla de oficina más copiada de esos momentos—, el escritorio TB que reimplanta el uso de tubo de acero en los muebles de oficina, la línea de escritorios de placa, la silla 400. Fueron los diseños más difundidos en esa época.

Los diseños de Buró obtuvieron numerosos premios en los concursos CIDI, 16 etiquetas de Buen Diseño y dos Primeros premios, o Sólidos de Cobre.

En 1972 Buró inicia una corta experiencia en el diseño de elementos para el hogar al abrir Buró Casa, allí Leiro y Gaite desarrollaron diseños con gran libertad creativa y alto nivel estético; la silla 2.900 de una impecable factura y excelentes proporciones y el sillón Rolo pensado como divertimento pero que se

Sillón *Cónico* (1969). Diseño de Ricardo Blanco para Stilka.

Sillón *Rolo* (1969). Diseño de Reinaldo Leiro y Arnaldo Gaite para Buró casa.

impuso como objeto icónico de los espacios mas actuales del momento.

En 1959 también se inicia CH, estudio de Alberto Churba, inspirado inicialmente en el Den Permante de Copenhague. Churba se convirtió en una empresa cuyo local de Cabildo y Juramento se transformó en una meca para la clase ascendente de la sociedad argentina y un lugar de peregrinación para ver el diseño escandinavo de esos momentos ya que junto a los diseños locales de Alberto Churba y Víctor Carozza coexistían piezas de diseño internacional sin diferenciación alguna.

De CH son destacables también los cristales que diseñaron ambos autores. Las sillas VC2 y VC5 de Víctor Carozza se convirtieron en ejemplos del diseño argentino, así como los aparadores bajos, largos con puertas que se reinventaban en sus maneras de abrir y fueron ampliamente copiados. La labor de Alberto Churba como diseñador de alfombras y telas se destacó en las propuestas para Dándolo y Primi y para Alpargatas con las que puso en el mercado piezas de alto diseño a bajo precio.

En telas merece destacarse también en ese tiempo la labor de Josue Visconti en su empresa para la cual además de él diseñaron Margarita Marota y el arquitecto Horacio Salas; en 1964 expone en el Di Tella y en la Bienal de Punta del Este sus creaciones y presenta las telas Magyar o Czardas con tejido calado que obtienen premios internacionales.

En los años ’60 vemos a otras empresas pequeñas o medianas que instalaron el diseño en Argentina. Una empresa que si bien no era de mobiliario, pero estaba muy vinculada pues era de iluminación, Cabrejas, basó su éxito en el diseño y en la calidad de productos. Eduardo Cabrejas, titular de la firma y diseñador de excelentes piezas supo combinar el trabajo de broncería, su industria madre con cristales de Querandí, que fue otra empresa que utilizó el diseño como base de su excelente desarrollo técnico artesanal. Even diseño, dirigida por Eva Neuman, se inició

Escritorio *TB* (1964). Diseño de Reinaldo Leiro y Arnaldo Gaite para Buró.

Sillón *Cinta nº 1* (1968). Diseño de Alberto Churba para CH Estudio.

en 1958. En 1959 comienza Essau, de Walter Essau con diseños de elementos de oficina.

Una empresa de producción masiva fue Eugenio Diez, que atendía a la clase media con productos de calidad con diseño de Julio Álvarez, diseñador de gran solvencia técnica y creativa quien realizó posteriormente trabajos para Amalio Russo, Facyca, Faiwels y De Salvo, con productos de éxito en el mercado.

Ya en 1966 se hace presente en el medio la empresa Drol con propuestas de muebles infantiles diseñados por Ricardo Plant.

El artista plástico Alfredo Portillos y Celina Wolanow firmaron como Conosur diseñadores, sus proyectos de muebles de oficina comercializados por Ravena II.

El grupo Delta formado por Eduardo Dujan y Jorge Daguerre, con Diego Uribe de asociado, realizaron el diseño de la silla Delta que se impuso rápidamente en el mercado, luego, el diseño de una hamaca consolidó el éxito de estos jóvenes diseñadores.

Silla *VC 2* (1968). Diseño de Víctor Carozza para CH Estudio.

En esa época se perciben cambios en el diseño al aparecer las propuestas de vanguardia realizadas en PRFV, cartón, inflables, acrílicos, de la mano de diseñadores y productores como Rodrigo Diseño, Mac de Margarita Paksa y Cairoli, y Spack con Finita Ayerza y González Frias.

Para finalizar la etapa que podemos establecer por su continuidad hasta 1975, deberíamos nominar sin detallar las experiencias que se desarrollaron en esos años: las propuestas en Expanso y Mairea de Alfredo Salgado y Alberto Ferrara en muebles realizados en poliuretano; también es significativo que Alberto Lievore con diseños para Santarosa y los proyectos de Altos de Jorge Pensi, no impidieron que ambos se hayan ido a probar fortuna y lograran un gran éxito en España, también la producción

19. Möller, Rodolfo, "Crónicas del diseño industrial en Argentina", *Summa*, nº15.

como diseñador *free lance* de Ricardo Blanco para Lañin, Venier e Indumar y su participación en EH, o las experiencias de Fauci Parsons y Méndez, luego de su paso por Buró y el inicio de E. Naso en esa empresa, después de estar en E. Diez, establecieron una práctica del diseño que permitió la movilidad de los diseñadores, con propuestas de un nivel y abundancia que fue, tal vez, la época de mayor presencia del diseño en el mercado argentino.

EL DISEÑO DE PRODUCTOS

Hemos dividido el campo del Diseño Industrial en Argentina entendido como una disciplina en dos áreas que llamamos Diseño de Mobiliario y Diseño de Productos. Obviamente el mobiliario deberá ser visto como un producto pero es evidente que debido a su vinculación con la arquitectura el mobiliario a veces no fue un objeto de producción sino que fue una pieza única, o de autoproducción artesanal, sin embargo su influencia en la cultura del diseño ha sido evidente en el mundo de los diseñadores, y a veces en el mercado al imponer cierta estilística.

El rubro que llamamos genéricamente diseño de productos involucra al conjunto de herramientas, objetos de oficina, maquinaria, electrodomésticos, radiotelefonía, etcétera, que la industria produce en forma masiva, esa y no otra es la razón de la diferenciación planteada.

Los objetos de uso que la industria producía sin criterios claros respecto al diseño invadían y categorizaban el entorno cotidiano, es recién después de los '60 en que su dimensión como objeto de diseño empieza a ser conocido.

Desde la perspectiva histórica hay que reconocerle a Tomás Maldonado el haber definido y clasificado el sentido teórico del diseño pero fue desde la práctica real que éste se instaló en la industria.

Para el análisis de la actividad del diseño podemos plantear una estructura formada por un lado por los estudios de diseño pues fueron los que iniciaron la actividad; por otro, los diseñadores independientes que comenzaban a actuar *free lance*, para varias empresas y le dieron nacimiento a la profesión, y por último las empresas, aquellas que tomaron al diseño como su *leit motiv* e incorporaron diseñadores o equipos de diseño.

El diseño de productos en la Argentina se desarrolla en base a esos tres estamentos.

ESTUDIOS Y DISEÑADORES

En 1947, aparece un estudio definido como de diseño industrial, liderado por el Arq. Gastón Breyer y R. Billoru, asociados al doctor Tiscornia y al dibujante suizo Tschumi, y que se ocupó de la arquitectura interior de los locales de la firma Siam.

Precisamente fue en esa década que hubo un concurso de artefactos de luz, organizado por la CADE, Compañía Argentina de Electricidad, y que fue ganado y producido por la firma que luego sería *Ilum,* formada por los hermanos Jorge y Otto Lendsberger.[19]

En los comienzos de los años '50, comenzaron a actuar los *estudios de diseño*. El estudio *Diseño Buenos Aires* estaba formado por los arquitectos Brengio y Rodolfo Möller que luego fue director del CIDI y se ocupaba, básicamente de interiorismo, aunque con una visión e intencionalidad de realizar diseño industrial.

Onda Diseños, integrado por los arquitectos Miguel Asencio, Rafael Iglesia y Carlos Fracchia; se ocupaba de diseño gráfico, productos especialmente del diseño y producción de exposiciones.

En el año 1963 realizaron la gráfica de la Primera Exposición Internacional de Diseño

Logotipo de la empresa Siam (1959). Diseño de estudio Onda.

Sistema de exposiciones R/d (1964). Diseño de Ismael Rodrigo y Ricardo Blanco para Rodrigo diseños. Premiado por el CIDI.

Industrial organizada por el CIDI, con una comunicación ciudadana de gran impacto.

Para Siam realizaron la marca de la empresa, tal vez la marca de mayor impacto en el diseño argentino y algunos elementos para el automóvil Di Tella. Otro cliente que fue atendido por Onda fue la empresa Atma, para la cual resolvieron un calefactor a gas y otras piezas de interés. Onda se especializó luego en el diseño de audiovisuales.

El estudio *Rodrigo diseños* del Arq. Ismael Rodrigo comenzó con el desarrollo de sistemas constructivos modulares en PRVF. En 1964 llevó adelante el diseño y la producción del sistema R/d, una estructura modulada de nudos, barras y paneles para el armado de exposiciones que permitía una gran ductilidad en sus propuestas y que fue premiado por el CIDI y utilizado en sus exposiciones, este proyecto fue desarrollado conjuntamente con César Casanova y Ricardo Blanco.

El estudio *ET+a*, del ingeniero *Emil Taboada*, fue un lugar en el cual pudieron diseñar por esos años ’60 y ’70, junto a su titular, jóvenes diseñadores, como Héctor Del Valle, Mario Mariño, Ricardo Blanco y Roberto Nápoli en diferentes épocas. En este estudio se diseñaron piezas de gráfica como los logotipos de Petroquímica PASA, de la empresa de refrigeración Zenith y productos como un ventilador de mesa y televisores para la empresa Barret y balanzas para Bianchetti.

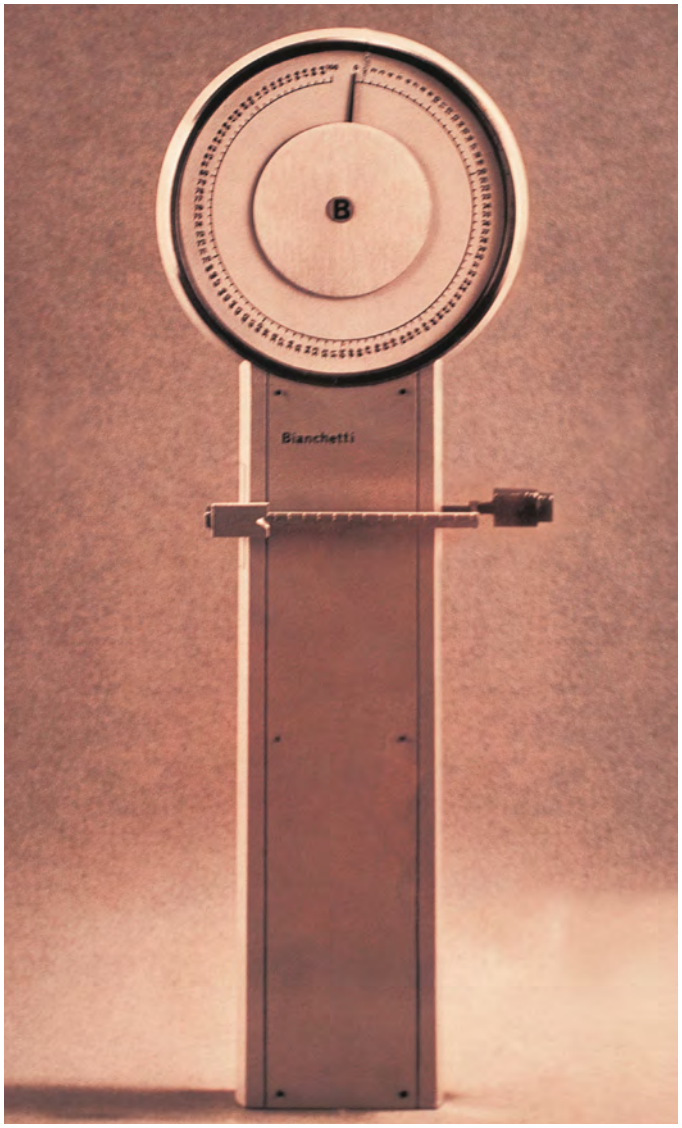
Por sus trabajos de diseño recibió premios y distinciones, entre ellos el Premio Especial del Banco República en la Segunda Bienal de Artes Aplicadas de Punta del Este, Uruguay, por una báscula automática de mostrador realizada en 1963.

Para entender la continuidad del diseño en Argentina es interesante percibir que a partir de una convocatoria en 1957 de Gerardo Clusellas, miembro de Oam, para el diseño de un proyector de diapositivas se forma *D. A. Diseñadores Asociados*.

El grupo estuvo formado en 1963 por: Gonzalo Arias, Silvio Grichener, Carlos Pujals, Gregorio Gurevritz y Héctor Compaired. Todos arquitectos recibidos entre 1959 y 1962 que trabajaron especialmente en stands, y realizaron las primeras exposiciones con diseño integral como las EMHA. 1, 2 y 3, a realizarse en el pabellón Lanares de la Sociedad Rural Argentina. Luego realizaron la PEMA, Primera Exposición de Máquinas Agrícolas de industria argentina. Hicieron no sólo la normativa sino también la señalización gráfica y en 1968 se disolvió el estudio. Posteriormente *Grichener* diseñó para las empresas Fate y Philips en Brasil y *Héctor Compaired* para Siam y Aurora. Otro de los socios fundadores de D.A., *Gonzalo Arias*, se dedicó y especializó en el campo de las exposiciones a través de Expobaires, en funciones hasta hoy en día.

Otra forma laboral fue la de los diseñadores que trabajaron *free lance*, algunos comenzaron en estudios, luego en empresas preocupadas por el diseño y posteriormente comenzaron a trabajar en forma independiente y otros tomaron una orientación de autoproductores de sus diseños.

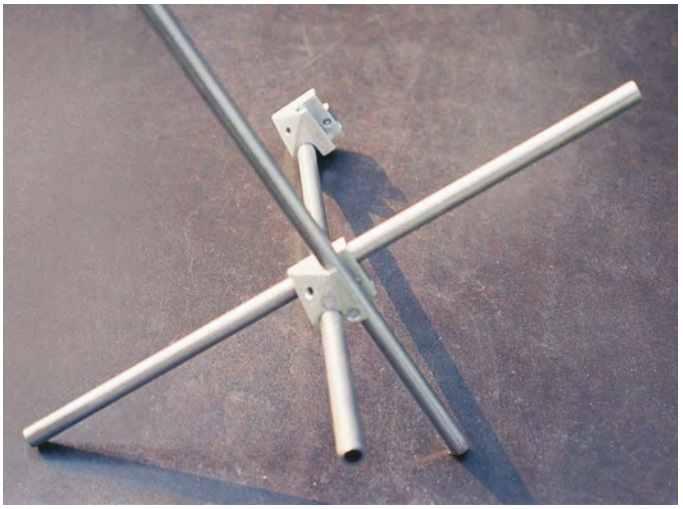
De formación en arquitectura y profesor de dibujo, Jacobo Glanzer en 1949 diseñó una silla de inspiración BKF, para su local Studium, y en 1952 desarrolló la Plexilla, rediseño de una silla plegable americana para los talleres Milano. En los ’60 asistió a los seminarios de Ilmari Tapiovara en el CIDI y en los ’70 se trasladó a Barcelona desarrollando su labor en Europa.



Balanza Bianchetti (1963). Diseño de Emil Taboada y Asociados.

De sus trabajos son remarcables el *Juvelo*, juego didáctico basado en nudos plásticos y barras de madera, (obtuvo el premio Sólido de Cobre CIDI en 1964 y en Alemania obtuvo el premio Gute Spielle) que luego fue ampliándose a un sistema de estanterías y de andamios *Núcleo* usando el mismo principio geométrico del triedro. Otro producto fue el sistema de paneles DIN con los cuales se equipó todo el edificio del Mercado del Plata, siendo el primer sistema de panelería modular de diseño nacional. Glanzer fue el creador de las firmas Forma, Núcleo y Promodin.

En 1962 *Eduardo Joselevich y Fanny Fingerman*, arquitectos egresados de la UBA, formados a la vera de César Janello, presentaron el sistema de señalización y comunicación que denominaron *Fototrama*, y que obtuvo el Premio Koppers CIDI - 1964 basado en un sistema de trama visual en módulos plásticos y que no



Juego de armar *Juvelo* (1964). Diseño de Jacobo Glanzer. Primer Premio en el concurso del CIDI.

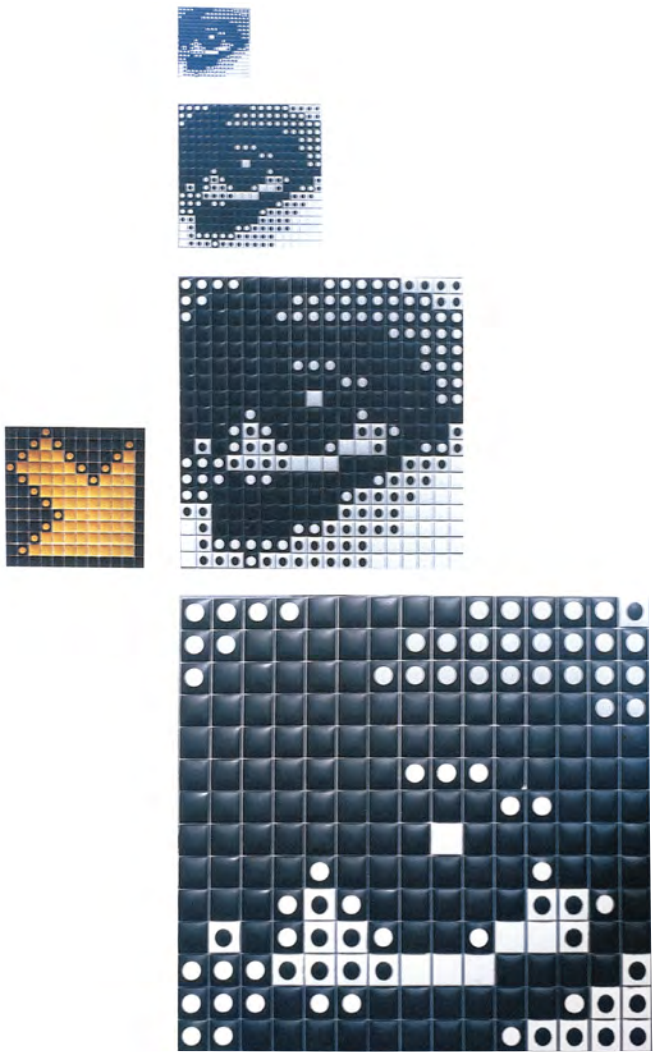
sólo realizaron el diseño y la producción sino que también lo explotaron comercialmente. Luego como especialistas en gráfica corpórea, prosiguieron por muchos años su labor profesional en Barcelona.

Un diseñador poco conocido pero que su trabajo estuvo presente en el mundo cotidiano de Buenos Aires fue *Miguel Migliori*, quien con sus diseños para la firma de Televisores Caperhart resolvió productos de fabricación masiva sin que su nombre fuera conocido aún en los círculos profesionales.

Sumados a los diseñadores referidos anteriormente hay tres de ellos que trascendieron en el conocimiento del público y continuaron actuando durante décadas, dándole un papel importante a la profesión. Ellos son: Julio Colmenero, Mario Mariño y Hugo Kogan.

Julio Colmenero cursó estudios como Técnico Industrial y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Falleció en Buenos Aires en 1998 siendo profesor de Gráfica para Productos en la Carrera de Diseño Industrial de la FADU-UBA.

Entre los diseños de esa época realizados por Julio Colmenero, son destacables los productos para Atma, como la plancha y el desarrollo del Sistema Miniville para Comte o los equipos de audio para Holimar; en los años siguientes prosiguió una intensa labor de diseñador para empresas como Continental Televa, donde armó un equipo de jóvenes diseñadores; simultáneamente tuvo una larga y destacada labor en el CIDI donde llegó a ser director y culminó su labor profesional como consultor de Philips y como docente en la UBA luego de serlo durante años en la UNC.



Sistema de comunicación corpórea Fototrama (1964). Diseño de Eduardo Joselevich y Fanny Fingerman.

Los comienzos de *Mario Mariño* como diseñador se remontan a 1957, cuando comienza a trabajar en Philips, bajo la tutela de un jefe italiano, Leandro Siri. Allí trabajó tres años en el departamento de Diseño, ya que la empresa se autoabastecía de todos los componentes necesarios para realizar un producto, allí se forma técnicamente para el diseño industrial, y realiza una serie de productos como radios, un reproductor de discos portátil y una aspiradora.

En 1960, se instala por 11 años en otra empresa internacional, Chrysler, en el departamento de Ingeniería de Productos, allí fue proyectista de carrocerías, supervisor de diseño, ayudante del Presidente, miembro del Staff de diseñadores en el International Styling Studio de Chrysler en Detroit, EE.UU.; desde 1960 a 1965 se ocupó del diseño de interiores de los vehículos y en 1963 comenzó un prototipo experimental con el que en 1969 obtuvo el 1° premio en la segunda Bienal Internacional de Arte de Punta del Este, para América y España. Ese año, junto a los ingenieros Pedro Backis y Héctor Ferrari formó el estudio CEPAD —Centro de Estudios Avanzados de Diseño— para el desarrollo de productos, y viviendas y bases de investigación científica para la Antártida, para el Instituto Antártico Argentino, labor que luego continuaron con los grandes hangares para helicópteros realizados en experimentales piezas desarrolladas en PRFV.

Estos trabajos, desarrollados por CEPAD establecieron en el diseño industrial argentino una orientación hacia la investigación. Mario Mariño continuó una labor docente importante en la UBA, siendo el primer doctor universitario en Diseño Industrial y dirigiendo el centro de investigación de Diseño Industrial en la FADU.

Nacido en Buenos Aires en 1934, *Hugo Kogan* trabajó en el campo del diseño industrial desde 1956, cuando se inicia en el Departamento de Diseño de Philips teniendo anterior-

Televisor Televa (1976). Diseño de Julio Colmenero para Continental.

Automóvil experimental (1967). Diseño de Mario Mariño. Primer Premio internacional en la Bienal de Punta del Este, Uruguay.

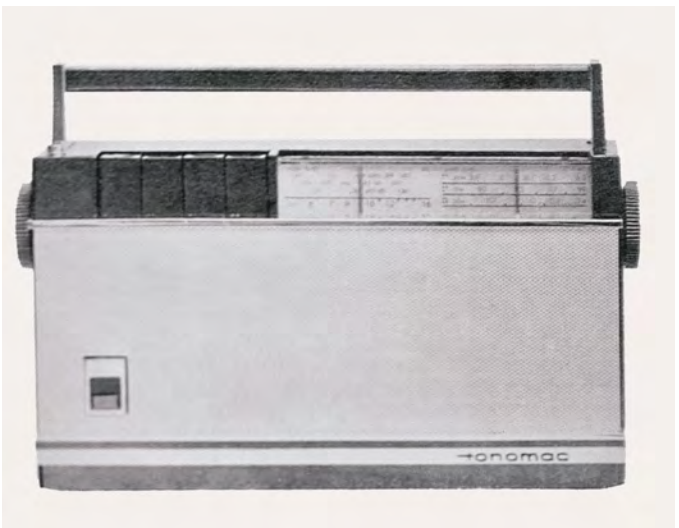
mente la experiencia de haber desarrollado productos en una empresa de rodados.

Actuó como diseñador para varias empresas. En Tonomac fue gerente de diseño y sus productos, durante esa época marcaban una línea muy particular en el mercado, emparentado con la tendencia de cierto diseño americano. Las radios Lark y Platinum son de su autoría así como el televisor de madera y el portátil de los '70. La solvencia técnica adquirida, le permitió a Hugo Kogan ir modificando su estética y lograr que sus productos siempre tuvieran un éxito comercial importante. El caso de Magiclick, diseñado para Aurora, es paradigmático, pues con ese producto marcó un hito en el diseño argentino que duró muchos años. Luego con las piezas que diseñó para Volcán, pasó algo similar y ésto ha caracterizado siempre su labor. En los últimos años tuvo colaboradores asociados hasta formar KLA —Kogan, Legaria, Anido— y proseguir con su trabajo más orientado al *diseño de imagen institucional.*

En concursos el CIDI seleccionó catorce de sus productos para ser expuestos en las muestras permanentes de Diseño.

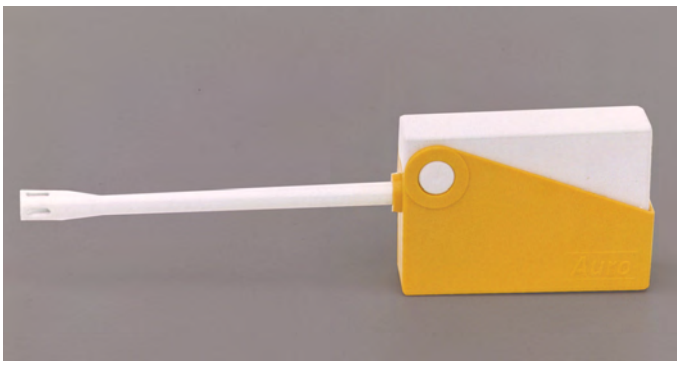
También son destacables otros diseñadores que marcaron la profesión en esa época:

Héctor Compaired nació en Buenos Aires en



Radio Platinum (1967). Diseño de Hugo Kogan para Tonomac.

Radio Ultra 2000. Diseño de Hugo Kogan para Tonomac.



Encendedor piezoeléctrico Auroclick (1975). Diseño de Héctor Compaired para Aurora.

Radio Gulia (1975). Diseño de Roberto Nápoli para Noblex.

1934 y falleció en Montevideo en 1995. Vivió en París en los años ’60 y en Barcelona desde 1977 a 1990 cuando se instala en Montevideo. Si bien su formación es la de arquitecto, se desempeñó dominantemente en diseño industrial y, como humorista gráfico bajo el seudónimo de Kalondi. Participó como socio en el estudio de Diseñadores Asociados y en el Departamento de Diseño Industrial de Siam Di Tella, donde fue nombrado gerente; cargo que desempeñó también en los años ’70 en la firma Aurora donde desarrolló una gran cantidad de productos y hasta la gráfica de las marcas subsidiarias de la empresa (Delm).

Luego de la camada de estos diseñadores, cabe mencionar a Ricardo Blanco, Ariel Scornick, y Roberto Napoli que comienzan su actuación al final de los ’60 y comienzos de los ’70.

Roberto Nápoli arquitecto nacido en 1942 trabajó en el estudio de Emil Taboada, participando en los diseños de Bianchetti y Barret, luego actuó en Modulor, pero fue en Noblex donde pudo desarrollar su creatividad con libertad y talento. La radio Gulia, y el TV. 14” fueron un clásico, enrolado en el diseño italiano, impuso en el mercado el color sin temor, luego con los artefactos de TV más grandes resolvió las carcazas con madera laminada posteriormente en Weros desarrolló elementos de electromedicina. En un intervalo de su carrera fue diseñador de Aurora, donde realizó el Musiclick, un pequeño instrumento sonoro de gran calidad visual. En 1982 se radicó en Milán donde trabaja actualmente, logró un Compasso de oro y dicta clase en el Politécnico.

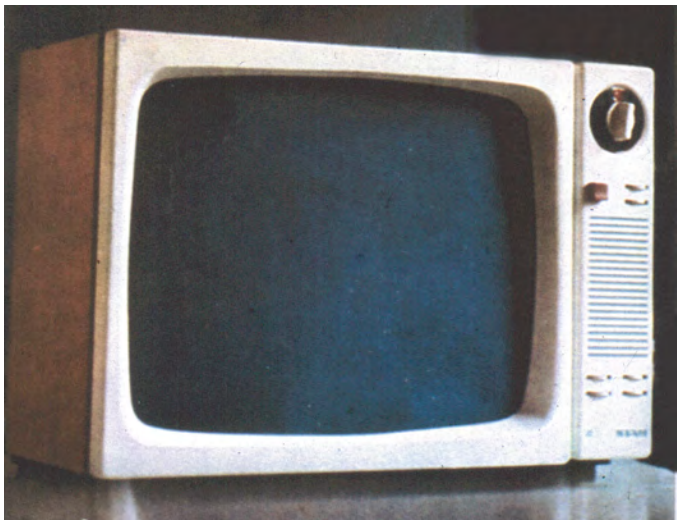
Otro diseñador fue *Ariel Scornick* quien encaró la modalidad del diseñador autónomo, autoproductor. Su área específica siempre fue la joya pero incursionó en objetos para la arquitectura como manijones para Blindex, ceniceros, etcétera, que eran producidas por él mismo y de especial interés de los arquitectos.

Comenzando su trabajo profesional *Ricardo Blanco*, arquitecto, diseñó contratado por Stilka durante 3 años. Luego, se instala con un socio en la firma EH, y prosigue su trabajo independiente como diseñador *free lance* de las fábricas Indumar, Lañin y Vernier y desarrolla a lo largo de varios años productos de iluminación, objetística y gráfica. En 1975 desarrolla una línea de modelos de sillones para exportar para la firma DIA y para Ceman. En esos momentos comienza en el área de línea blanca al diseñar cocinas y calefones para Oro Azul. También diseña para la empresa de Fiat Materfer un coche ferroviario y el Premetro.

Posteriormente desarrolla una labor de curaduría en centros culturales y comienza la docencia en la UBA, donde continúa ejerciendo al igual que su trabajo profesional.

Para culminar con el Capítulo del diseño de productos se debe destacar que entre los años ’65 y ’75 se instalan profesionalmente y desarrollan una importante cantidad de trabajos diseñadores egresados de la universidad de la Plata, entre ellos: Eduardo Naso en Eugenio Diez y Buró; Carlos Garat en Aurora; Mario Tornini y Jorge Díaz en Alpargatas o Alberto Arias de la Universidad de Cuyo.

Posteriormente el estudio MMB, formado por Méndez Mosquera, Bonsiepe, y el ingeniero Kumcher, contó con la participación de diseñadores egresados: Carlos Doménech, Sergio López, Beatriz Galán y luego Raúl Anido y Miguel Muro, donde realizaron para el mundial de fútbol de 1978 todo el equipamiento



Televisor Siam (1968). Diseño Agens.

de los estadios. Simultáneamente ganaron concursos de diseños de ascensores y herramientas de trabajo en el agro.

LAS EMPRESAS Y EL DISEÑO

En los años ’60 y ’70 existían empresas que daban respuesta al diseño ya que por su envergadura podían tener un equipo o un diseñador en su seno.

Esta vertiente del diseño de productos que comienza ya en los años ’60, fue realizada por empresas de producción como *Siam Di Tella*, que a través de *Agens*, desarrolló una cantidad de productos que se impusieron por su calidad y diseño. Cocinas, heladeras, estufas, ventiladores, planchas. televisores, fueron aportando novedades tecnológicas e introduciendo la imagen del buen diseño en el mercado argentino. Sus locales fueron los primeros que evidenciaron una concepción de imagen corporativa en el país y así lo avalaban las campañas publicitarias que desarrollaron. Sus diseñadores, por otra parte, no dejaron nunca de hacer notar que detrás de un producto diseñado, había un profesional que lo avalaba, a la vez que la empresa respondía. Por primera vez la conjunción entre diseñadores y empresarios en cuanto intención, fue posible y se practicó.

La empresa Siam estuvo dirigida por Guido Di Tella y Torcuato Sozio, quienes fueron de los primeros que creyeron en el diseño como elemento movilizador, no en vano, participó en su staff el ingeniero Tedeschi de origen italiano y uno de los primeros en entender el diseño industrial en empresas de nuestro país al escribir el primer libro acerca de la profesión

Heladera Siam (1968). Diseño Agens.

“La génesis de la forma y el Diseño Industrial”, publicado por Eudeba. Al poco tiempo de formarse la oficina de diseño, —un pequeño local que funcionaba en la fábrica de Avellaneda— esta se traslada a Agens, la agencia de publicidad cautiva del grupo Siam. En Agens, el primer gerente fue el arquitecto E. Poyard que dirigía Siambretta, el ciclomotor que con licencia de la Inocenti producía Siam y le sucedieron Jorge Michel, Carlos Méndez Mosquera y posteriormente, en 1961, Frank Memelsdorf; éste como manager y contacto con la dirección del Grupo Siam, llama al Arq. Héctor Compaired, a su vuelta al país, para integrarse a Siam Di Tella para el área de desarrollo de productos. Los primeros trabajos fueron de rediseños de línea blanca. También se desarrollaron calefactores a gas y a querosén y un ciclomotor para ampliar el mercado de la Siambretta.

El CIDI en 1963 le otorga un premio por la heladera Superama en el Primer Concurso de Diseño Industrial.

Siam oportunamente realizó un mix de autos ingleses Bentley, Morris y MG y se produjo el Di Tella, un sedan que fue actualizado en su imagen por el diseñador italiano Pininfarina y complementado en diseño por el estudio On-

da, quienes ya habían diseñado la marca de la empresa. En Agens además de la publicidad de Siam se desarrollaban trabajos de diseño industrial, allí se desempeñaron como diseñadores Walter Moore y Amado Muñoz provenientes del IDI de Rosario; diseñaron un sistema de paneles de oficina en aluminio extruido y se diseñó el ventilador Siam, con un nuevo modelo de paletas. También se realizó un televisor con una imagen cercana a la línea Braun, cuya característica sobresaliente fue el hecho de ser blanco que para esa época era de difícil inserción en el mercado. La plancha diseñada en Agens tenía un envase desarrollado por Juan Carlos Distéfano en base a un concurso.

También Héctor Compaired estuvo en la gerencia de diseño de Siam de 1961 a 1965, y Eduardo Joselevich entre 1963 y 1964.

La versión más comercial de utilización del diseño se afianzó a través de la firma *Aurora*,

Calculadora Cifra 121 (1971). Diseño de Silvio Grichener para Fate.

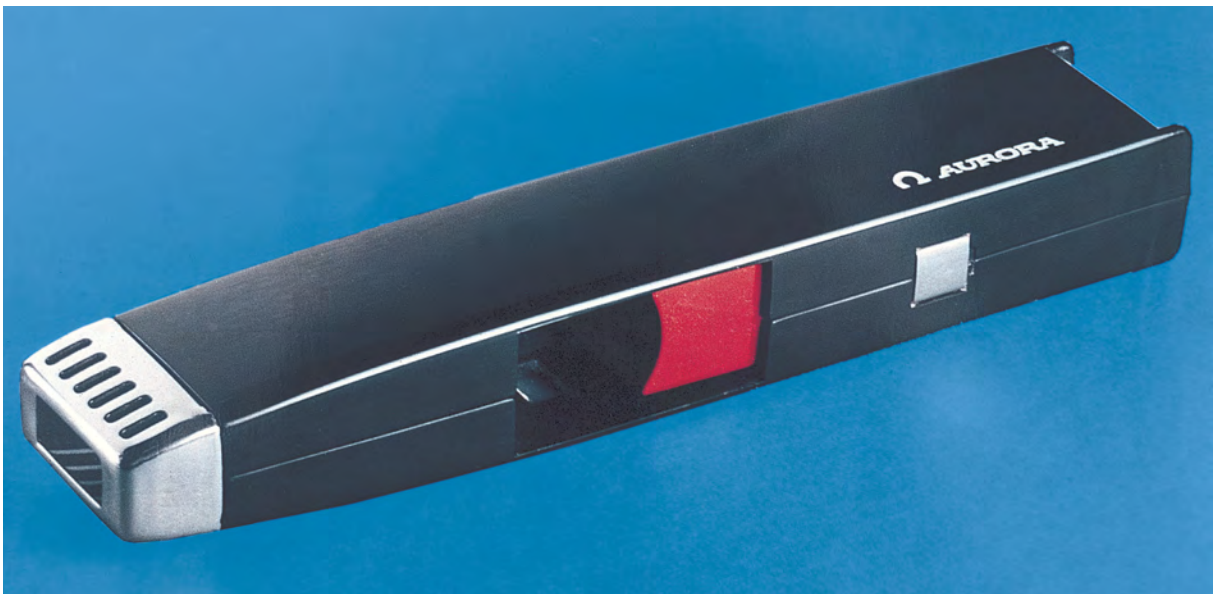
empresa de electrodomésticos. En ella H. Compaired y S. Grichener, desde DA realizaron en 1964, el proyecto de la carcaza de un calefón; luego la empresa contrató a Hugo Kogan en 1965, quien diseñó el primer encendedor piezoeléctrico Magiclick.

Posteriormente, H. Compaired fue contratado como gerente de diseño cuando Kogan se vuelve a Tonomac. Allí se terminó el proyecto del calefón y obtuvo un premio en el CIDI. Compaired realizó el diseño de varios encendedores piezoeléctricos, y con ello se "inicia" en el diseño argentino el concepto de renovación de productos de consumo por el diseño. Posteriormente trabajaron allí Roberto Nápoli y Carlos Garat. Frente a la versión relativamente purista del diseño de Siam, Aurora planteó un diseño más ecléctico con conciencia del público al que iba dirigido, posiblemente sin intenciones de cambio profundo, pero con la realidad comercial que impone el mercado a la profesionalidad del diseñador.

Otra empresa importante que utilizó diseño aunque no en forma constante, pero que contrató a diseñadores del nivel de Julio Colmenero o el Grupo Onda fue Atma cuyo director el Ing. Francisco Masjuan, participó luego en forma activa en el CIDI, llegando a ser su presidente.

En el diseño de productos en esa época todo era novedad, los productos aparecían sin tener antecedentes, los cambios de forma se referían a nuevos materiales, nuevos procesos, como a nuevas estéticas. Se resolvían nuevas necesidades con nuevos productos.

Desde esta perspectiva podemos inferir que así como el diseño contemporáneo en Argentina tiene un hito en el BKF, el cual se plantea como una articulación histórica en el diseño de muebles, podemos encontrar algo similar en el "Magiclick" de Hugo Kogan aunque no tuvo la incidencia internacional que tuvo el BKF.



Encendedor piezoeléctrico Magiclick (1964). Diseño de Hugo Kogan para Aurora.

El Magiclick nace de la propuesta de Carlos Vainer Director de Aurora de utilizar el piezoeléctrico como producto independiente. Al desarrollar un encendedor sin combustible, sin piedra, etcétera, dio las pautas para su desarrollo. Esa estructura técnica, piezoeléctrica debía protegerse y proteger al usuario, de allí, la aparición de una carcaza, la cual, lo convierte en un objeto o producto donde, los elementos claves son la punta con protección, evidenciados por la rejilla y el cromo; la interface de operación: la tecla embutida con color evidente que comunica su uso, son ingredientes típicos del producto de diseño industrial, en el cual no se hace clave de una estilística particular, simplemente se comporta como un objeto de uso bien resuelto, eso es un buen diseño.

Creemos que el Magiclick marca el comienzo del desarrollo del diseño de productos en la Argentina porque contiene los rasgos y elementos característicos de la práctica del Diseño Industrial. El producto y la marca se convierten en un genérico y esto se produjo en 1964, o sea, cuando comienza la práctica intensa del diseño en Argentina.

Otra firma que utilizó el diseño en forma intensiva en esa época fue FATE la empresa productora de neumáticos que además de tener una excelente gráfica realizada en Cícero Publicidad, generó la división FATE electrónica donde dio cabida a los técnicos y científicos idos de la UBA en la noche de los bastones largos. En FATE se desarrollaron en forma autónoma calculadoras, las conocidas Cifra, que fueron diseñadas por Silvio Grichener.

Hubo otras empresas que también utilizaron el diseño en esos años de forma particular, fueron Ken Brown de los hermanos Julio y Marcos Kohan, cuyo desarrollo técnico le sirvió para generar modelos de equipos sonoros de buen diseño y de producción masiva.

No hay que dejar de mencionar en esa época que empresas sofisticadas como Holimar y

otras no muy conocidas, recurrían a diseñadores profesionales.

Para finalizar, la mirada histórica del Diseño en Argentina, hay que referirse a dos universos que permiten que el Diseño continúe su trayecto y son importantes pues se desarrollaron entre los '60 y '70, años de esta reseña.

Son la formación de los diseñadores y las instituciones promotoras entre los primeros hay que nombrar a IDI —Instituto de Diseño Industrial— de la Universidad del Litoral; a la escuela de la Universidad de La Plata, y a la de la Universidad de Cuyo en Mendoza.

Entre las instituciones cabe referirse al Instituto Di Tella, porque albergó exposiciones de diseño, al CIDI —Centro de Investigación de Diseño Industrial— que depende del INTI, y al CAYC institución privada de Jorge Glusberg.

LA FORMACIÓN DE LOS DISEÑADORES

En los años iniciales de la década del sesenta se produjo la aparición de las carreras universitarias de diseño. Su gestación fue derivada de una mirada similar y tuvieron una gran importancia al extender los conceptos de diseño a todo el país. La primera escuela fue abierta en el seno de la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, y la otra en la Universidad Nacional de La Plata, ambas en el ámbito de las Escuelas de Bellas Artes.

En la década de 1950 ingresó a la Facultad de Artes en Mendoza el pintor Abdulio Giudice. Traía nuevas ideas e influencias de Tomás Maldonado y creó en 1958 un departamento denominado Diseño y Decoración. Colaboraron en el plantel docente los arquitectos Gerardo Andía y el pintor Julio Ochoa.

Ésta fue, por lo tanto, la primera institución universitaria de enseñanza de diseño industrial de la Argentina y tal vez de América latina. Varios años después se convirtió en la Escuela de Diseño de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. En ella se otorga un título de diseñador industrial con orientación gráfica o de productos.

En el año 1962, en la entonces Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se concreta la creación de un Departamento de Diseño orientado hacia dos ramas. El arquitecto Leonardo Aizenberg programa la organización de la currícula de los cursos y dirige la actividad del departamento durante su primer período de existencia junto al arquitecto Almeida Curt. En su currícula el Diseño Industrial y la Comunicación Visual son títulos diferenciados.

El 14 de julio de 1960 se aprobó la creación del Instituto de Diseño Industrial (IDI) de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad del Litoral (Rosario). El Instituto fue dirigido por el arquitecto Gastón Breyer hasta el año 1962 y luego por el profesor *Jorge Vila Ortiz* que provenía del área del arte y desarrolló una gran labor de investigación en diseño. Éste propuso inicialmente un plan, que no incluía la formación de alumnos, denominado *Experiencia conjunta Universidad-Industria, para el establecimiento de datos concretos sobre el diseño industrial en acción*.

En 1963, el IDI promueve la realización de las Primeras Jornadas de Diseño Industrial a las que concurren especialistas de todo el país y efectúa una serie de charlas y cursos. El IDI organiza, además, la Exposición de Diseño Alemán, la Primera Exposición Anual del IDI en 1964, y el curso de Apreciación del Diseño Industrial dictado en Rosario en 1965.

Fuera del ámbito universitario, debemos citar en este período a la Escuela Municipal de Arte de Santa Fe. En 1963 la Escuela cambia de nombre a propuesta de Arnoldo Gaite por

el de Escuela de Diseño y Artes Visuales, con un enfoque de racionalidad en el diseño y un criterio regional en su orientación.

En especial en el área de diseño gráfico hay que destacar la Escuela Panamericana de Arte de David Lipszic y su hermano Enrique quien luego se traslada a Brasil. En la EPA actuaron una gran cantidad de diseñadores gráficos que actúan en el medio.

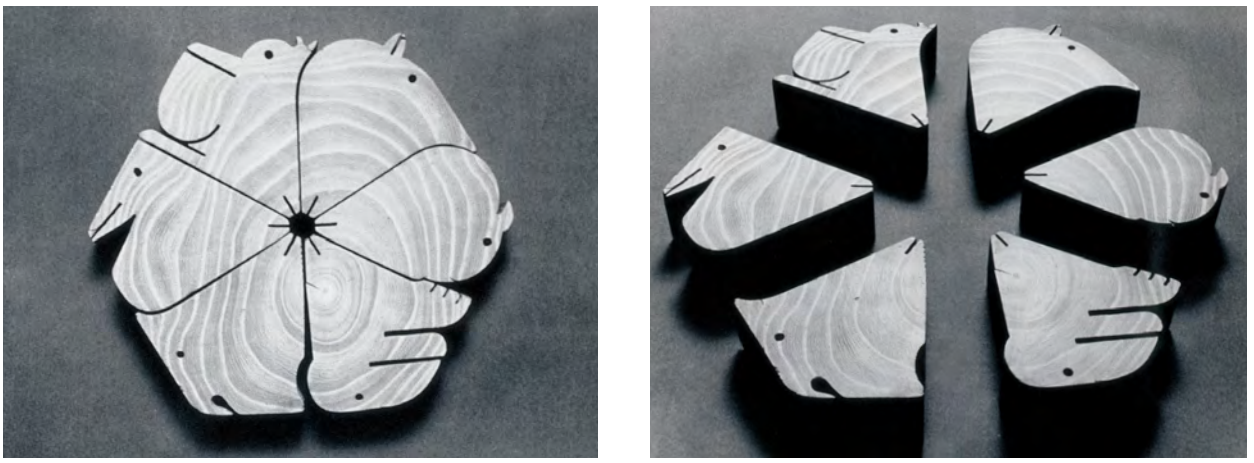
En Buenos Aires, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en esos años hubo intentos fallidos para establecer la carrera de Diseño. En 1960, cuando era decano de la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* de la Universidad de Buenos Aires el arquitecto Carlos Coire, se nombra una comisión encargada de crear un organismo destinado a la enseñanza de temas ligados al diseño industrial, dentro del marco de la facultad. La comisión fue integrada por los arquitectos César Janello y Rodolfo Möller, profesores de la casa, y por Gerardo Clusellas, Roberto Segre, Gonzalo Arias y el ingeniero Tedeschi, quienes produjeron un proyecto que no se pudo implementar. Luego, durante el segundo decanato del arquitecto Alfredo Casares (1962-1966), una nueva comisión, esta vez interna, compuesta por profesores de la casa (los arquitectos Janello, Rotzait, Iglesia, Méndez Mosquera, Breyer y Möller), analiza el tema pero sin obtener resultados positivos. Es recién en 1983 que se inician las carreras de Diseño en la FADU, UBA.

LA DIFUSIÓN DEL DISEÑO

Es en los años sesenta que el diseño se institucionaliza y entre las organizaciones fundamentales de la década, la más importante fue sin lugar a dudas el CIDI. El *Centro de Investigaciones de Diseño Industrial*, se crea en Buenos Aires el 12 de septiembre de 1962, dependiente del INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial); este centro se formaliza con el apoyo de cuatro empresas (Siam Di Tella Ltda., Ipako S.A., Stanley Coates y Eugenio Diez) y de las Facultades de Arquitectura e Ingeniería de la UBA. Sus propósitos fueron impulsar la práctica del diseño industrial y gráfico en nuestro medio a través del estímulo y de la asistencia técnica específica a la industria.

Esta institución, presidida por *Basilio Uribe*, fue la que impuso el concepto de diseño en esa época. Lo hecho y lo no hecho debe remitirse al CIDI. Uribe era ingeniero, aunque aplicado a la gestión; fue gerente de Plastiversal, una productora de piezas inyectadas en alta producción; también poeta, crítico de arte, editor (participaba de la revista *Criterio* y era el responsable de la editorial La Isla, editora de los textos de Edward de Bono y otros); en definitiva, un espíritu crítico, técnico y culto que culminó su carrera como presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Esa combinación, al frente de un organismo del INTI, hizo que definiera un perfil particular hacia el diseño, adecuado al momento. Su gestión estuvo marcada por hechos significativos: el curso dictado por Tapiovara, al que asistieron entre otros, Jorge Vila Ortiz, Gerardo Clusellas, Juan M. Borthagaray y L. Aizemberg, así como los cursos dados por Bonsiepe, Ohl y Maldonado, marcaron una época de seminarios netamente influenciados por Ulm, pero de actualización y con el rigor necesarios para la disciplina.

El CIDI invitó a Gui Bonsiepe, como experto de UNESCO luego del dictado del Seminario de Envases en 1965, para generar un plan de estudios para una escuela de diseño, referente para toda América latina, pero de cupo limitado, aunque no se llevó adelante, proponía una mirada regional de la práctica del diseño industrial. El constante desarrollo de concursos de propues-



Rompecabezas *Exájaros* (1963). Diseño de Ricardo Blanco para El Cubo. Premio CIDI.

tas, de proyectos y de ideas que se desarrollaron en el CIDI permitió a jóvenes diseñadores a participar de un proceso evolutivo del diseño. Los concursos de sillas de Interieur, de loza para Harford, de cubiertos para Gamuza, trataron, sin éxito, de integrar el diseño a la empresa; no obstante, las exposiciones de diseño del entorno del hogar y oficinas, que se presentaban en las vidrieras del CIDI en Maipú y Cangallo, le dieron a las empresas que se ocupaban de diseño, un lugar para mostrar sus propuestas. El CIDI fue miembro del ICSID y de ICOGRADA. Entre las actividades y logros iniciales del CIDI, bajo la dirección de Basilio Uribe, se destacan:

En 1963, además de las Primeras Jornadas de Diseño Industrial en el IDI de Rosario, se presentó la Primera Exposición Internacional de Diseño Industrial con la curaduría de Gerardo Clusellas y la gráfica del grupo Onda donde hace irrupción el diseño industrial en la Argentina. El volumen de piezas mostrados en los tres pisos del Centro Cultural San Martín, sede en esos momentos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, generó un fuertísimo impacto, tanto en el público general como en los jóvenes interesados en el tema. La exposición duró bastante tiempo, lo que hizo del museo un lugar de peregrinaje. Allí se vieron productos que hoy son historia, pero que eran novedad en esos momentos, dado que no fue una muestra de la historia del diseño sino de lo que se estaba produciendo en el mundo.

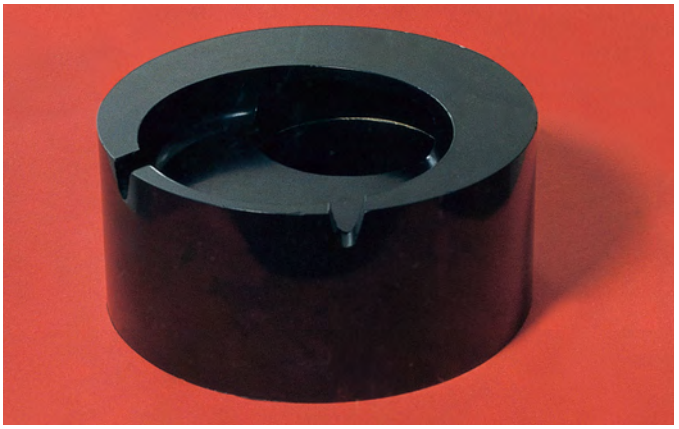
En el mismo año, en el CIDI, Ilmari Tapiovara, diseñador finlandés, dictó un seminario sobre composición plástica y Misha Black, diseñador inglés, tuvo a su cargo un curso sobre diseño de base ingenieril.

En 1964 se efectuaron el 1º y el 2º Concurso de Diseño Industrial a nivel nacional, y Tomás Maldonado dicta un seminario sobre "Historia y crítica del diseño industrial" y Gui Bonsiepe desarrolla el tema "Análisis de productos" en otro seminario.

En 1965, el diseñador de envases alemán Alfred Schmidt dicta un seminario sobre su especialidad y Gui Bonsiepe desarrolla otro sobre metodología.

Durante ese mismo año se lleva a cabo el 3º Concurso de Diseño Industrial. También se desarrolló un ciclo de conferencias dictadas por diseñadores locales: Rodolfo Möller, Emil Taboada, F. Memeldorsf, Basilio Uribe y Julio

Instrumento musical Celestinette (1965). Diseño de Leandro Siri. Primer Premio Concurso CIDI.



Cenicero *Excéntrico* (1960). Diseño de Ricardo Sansó. Premio CIDI.

Colmenero y como parte de la difusión del diseño, hubo charlas radiales a cargo de Marta del Castillo, permanente colaboradora de Basilio Uribe en el CIDI.

Los concursos de diseño que proponía en esos años el CIDI eran para productos realizados; luego vinieron los concursos de proyectos, que eran premiados con un *Sólido* como trofeo (diseñado por Julio Colmenero), o con una *Etiqueta Blanca* o *Roja de Buen Diseño,* inteligente método de promover el diseño, ya que el productor podía colocarla en todos los productos a la venta. Entre los Premios CIDI, el primero es en 1964 y se otorgan el Sólido de Cobre y el Sólido de Plata a los productos Celestinette de Leonardo Siri y el *Juvelo* de Jacobo Glanzer. Se otorgan menciones a la heladera Siam, modelo 100, del Departamento de Diseño de Siam, al sistema Fototrama y a la hamaca *Pepa*. El rompecabezas *Exájaros* obtuvo en 1965 una Etiqueta Blanca de Buen Diseño y en 1968 Ricardo Sansó ganó el premio del CIDI con el cenicero *Excéntrico* realizado en aluminio y luego en resina. En años siguientes, el CIDI realizó concursos de productos, clasificados en áreas. Así fueron los muebles del entorno, de hogar, oficinas, etcétera, donde otorgaban premios de incentivo y los concursos de proyectos especiales. En sus últimos años estuvo como conferencista George Nelson. El CIDI cerró sus puertas transitoriamente en 1973 y definitivamente en 1985. La labor del CIDI ha sido documentada exhaustivamente por Pepe Rey colaborador permanente de la institución.

El *CAYC* (Centro de Arte y Comunicación), fundado y dirigido por Jorge Glusberg, comenzó en 1968 y tuvo una gran importancia en la promoción de los diseñadores otorgando diversos premios: el Contemporánea, el Cubo de Acero, el Cubo de Madera, el Lápiz de Plata. Allí expusieron diseñadores por primera vez en carácter de autores, no por los productos sino por su obra. La primera exposición de este tipo fue en 1978: "6 Diseñadores" (Coppola, Blanco, Kogan, Mariño, Nápoli y Sansó). Jorge Glusberg fue el organizador de varias bienales donde maestros del diseño universal, como Branzi, Botta, Pesce, Mendini, Pulos, Bellini, Ambaz, pudieron exponer sus trabajos e ideas. También se realizaron seminarios a cargo de diseñadores locales, como Héctor Compaired, Roberto Nápoli, Ricardo Blanco y Arturo Montagu, entre otros.

Silla *Nínive* (1983). Diseño de Ricardo Blanco para Visiva.

Otra institución relativamente importante, ya que con ella se legalizaba la profesión, fue la *Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina (ADIA)*. Se fundó el 7 de diciembre de 1962 y se conformó con el fin de "Reunir los profesionales, artistas, técnicos industriales y cualesquiera personas físicas que actúen en el campo del diseño industrial". El primer presidente de ADIA fue el ingeniero Pablo Tedeschi.

En los años sucesivos, sus directivos actuaron en varios concursos y certámenes como jurados, dándole entidad a la profesión, y en 1965, ADIA es aceptada como socio del ICSID (Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial).

ADIA se mantuvo como un grupo cerrado, lo que la llevó a desaparecer, a pesar de varios intentos por reactivarla, en especial durante la gestión de Emil Taboada. En 1980 fue el último intento y comenzaron las asociaciones de egresados.

Sin entrar a analizar las obras para no excedernos del lapso abarcado, creemos pertinente nominar algunos hechos posteriores que marcaron al diseño en la Argentina, ya que a mediados de los setenta se produjo una brecha generada por la situación política y económica de la dictadura. En esos momentos, la industria permanentemente protegida no pudo competir con los productos extranjeros que entraban indiscriminadamente. Simultáneamente, los egresados de las escuelas de diseño que se habían abierto en los años sesenta comienzan a participar de la profesión; así, vemos que los jóvenes diseñadores de la nueva generación, formados universitariamente en carreras de Diseño fueron partícipes del CIDI en donde Bonsiepe había estado a cargo de la Unidad de Proyecto.

En los años de la dictadura, el diseño se instaló más en galerías de arte que en las pocas empresas que ya lo venían haciendo.

En 1980 hubo dos hechos que marcan un perfil muy particular, por un lado se encargaron y realizaron trabajos de envergadura por su inserción social, como el equipamiento de los hospitales municipales de Buenos Aires y del Plan de 60 escuelas de la ciudad, a cargo de "Oficina de Diseño" de Blanco y Fauci, junto al CEPAD y Mario Mariño. Por otro lado, al desprotegerse la industria nacional y aparecer

material importado, el diseño se refugió en lugares como el Espacio Giesso, donde varios diseñadores se reunieron para exponer experiencias diferentes de los productos de la práctica cotidiana. En exposiciones a las que se invitaba a artistas y diseñadores gráficos e industriales, se fueron desarrollando propuestas de relojes, lámparas, juegos de sapo y truco. Los diseñadores que más participaron en estas experiencias fueron Ricardo Sansó, Ricardo Blanco y Hugo Kogan; los gráficos Héctor Romero y Eduardo López.

Ya con la vuelta de la democracia se realizaron en el Centro Cultural Recoleta, bajo la dirección de Osvaldo Giesso, una serie de exposiciones de diseño: "100 sillas de diseño argentino"; "Expomarca"; "El nuevo diseño"; "Blanco-Kogan". En 1983 se presenta Visiva, un emprendimiento de Kogan, Leiro y Blanco que inaugura la etapa posmoderna del diseño en Argentina. Es a partir de allí donde hay cambios en la estética del diseño, tanto en gráfica como en productos. Pero esto es tema de una mirada ya del diseño argentino de fin de siglo XX y comienzo del XXI.

SÍNTESIS

Una síntesis resumida del desarrollo del diseño en Argentina nos ubica en sus comienzos en los años '40, con un origen de teoría y vinculación con las arquitectura del movimiento moderno, con un relativo crecimiento hasta los años '60 dominantemente en el área del mobiliario doméstico y las piezas gráficas. De los '60 al '75 se perfila un mayor auge y el diseño se comienza a instalar en la industria, con la aparición de las escuelas universitarias, los diseñadores, los estudios y la promoción desde el estado. Luego, la dictadura generó un estancamiento en la práctica y un retroceso en la industria. El diseño se refugió en las galerías de arte, aún así se realizaron trabajos de envergadura como el equipamiento para el mundial de fútbol, el mobiliario de escuelas y hospitales públicos.

En los '80 con la democracia se inicia un gesto posmoderno que abre nuevos caminos, la participación ya activa de los profesionales formados académicamente hasta un nuevo retroceso de los '90, para arribar a un comienzo de siglo que pese a la crisis anuncia un boom que parece instalar al diseño como una práctica necesaria para la cultura argentina.

El diseño realizado en la Argentina durante esos años, ha mantenido sus constantes que pueden resumirse en una adecuada utilización de los materiales y las técnicas que se poseen, una respetuosa funcionalidad hacia el usuario y una comunicación basada en la inteligencia del receptor, con poca intencionalidad experimental, y sin preocupación por una lingüística formal orientable a lo "nacional", sin influencias del pasado pero sí con una dominante estética contemporánea.

Bibliografía consultada

Borges, Jorge Luis, "Kafka y sus precursores", en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Catálogo de la Exposición de Artesanía Italiana, Buenos Aires, Bellas Artes, 1938.

Crispiani, Alejandro, "Belleza e invención", *Block, Revista de Arquitectura*, la Ciudad y el Territorio, nº1, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, agosto de 1997.

Kosice, Gyula, *Arte Madí*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

Levisman de Clusellas, Marta, "The Bariloche style", *The Jounarl Decorative and Propaganda Arts*, Estados Unidos, nº18, 1992,

Liernur, Francisco, "Arquitectura moderna, el grupo Austral", Revista SCA, nº 172, Buenos Aires.

Maldonado, Tomás, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997.

Maldonado, Tomás, *Vanguardia y racionalidad. Escritos 1946-1974*, Barcelona, G. Gilli, 1977.

Méndez Mosquera, Carlos, "20 años de diseño gráfico en la República Argentina", *Summa*, nº15.

Möller, Rodolfo, "Crónicas del diseño industrial en Argentina", *Summa*, nº15.

Nueva Visión, nueve números, 1951-1957.

Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

Rodríguez, Ernesto B., "Del surrealismo a la abstracción", en *150 años de arte argentino*, catálogo de la Exposición del Sesquicentenario, Buenos Aires, 1960.

Summa, varios números, en especial Nº 1, 2, 15.

LA FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA
(1950-1970)

Sara Facio

FOTOGRAFÍA ARGENTINA 1950-1970

1950: VOLVER A LA VIDA PLENA

Fue en este momento histórico, en la mitad del siglo XX, que la fotografía demostró plenamente su esencia: reflejar al hombre.

Nunca la pintura, el dibujo o el grabado pudieron abarcar todas las circunstancias que vive una persona, su entorno natural, su hábitat, los objetos que manipula, como pudo hacerlo la fotografía.

Por medio de la fotografía somos testigos presenciales de la humanidad e inhumanidad del género humano, declaraba en 1962 el historiador Helmut Gernsheim.

Los conflictos que trae la finalización de la Segunda Guerra Mundial —que marca el período que comprende este estudio— está cabalmente reflejado en la fotografía. Tanto en lo nacional como en lo internacional.

Si bien la guerra termina en 1945 se inicia un largo momento de desencuentros políticos y económicos que se traducen en la llamada guerra fría y que involucra a casi todos los pueblos del mundo. No sólo es un problema de los países que vivieron el conflicto sino del Planeta entero.

Los argentinos vivimos minuto a minuto la guerra que se desarrolló en Europa. De allí provenía una buena parte de nuestros padres y abuelos y la zozobra en muchas familias fue permanente. La paz traía alivio y esperanzas. Si bien no existía la televisión, las radios, diarios y noticieros cinematográficos transmitían y publicaban sin interrupción las novedades sobre la trabajosa paz.

Plaza de Mayo. Manifestaciones populares.

Tal era la avidez del público que en las populosas calles Florida o Lavalle había cines que en esa época, solamente proyectaban noticieros.

La vida en la Argentina tuvo un cambio político de proporciones desconocidas debido al advenimiento del Movimiento Peronista.

Su líder Juan Domingo Perón impuso transformaciones profundas en lo social, económico y cultural. Mientras, la presencia de su joven y bella esposa Eva Duarte, hizo de la pareja un *símbolo visual* que signó la década 1945 - 1955.

La fotografía tuvo su momento de explosión en las repetidas y notables imágenes de las multitudes y la proliferación de figuras populares del deporte y del espectáculo. El Campeonato de Wembley y los éxitos automovilísticos de Juan Manuel Fangio llenaban las páginas de los diarios y revistas.

Se popularizó la música folklórica. El conjunto *Los Chalchaleros* a partir de 1953, tuvo un éxito de multitudes desconocido hasta el momento.

La prematura muerte de Eva Perón en el año 1952, hizo correr ríos de fotografías en el mundo entero.

Años después de la caída del régimen peronistas, en la década del '60, con la llegada de un nuevo gobierno constitucional hubo una apertura cultural muy marcada que se expandió rápidamente en toda la ciudad y en el país.

Contribuyeron la inauguración del Teatro Municipal General San Martín en la Avenida Corrientes, las salas y teatro del Instituto Di Tella en la calle Florida, un desconocido interés por la literatura latinoamericana y las canciones de moda entre la juventud, con nuevos ritmos y letras en castellano.

Nació la costumbre de frecuentar los barrios como La Boca donde funcionó el Teatro Caminito o San Telmo donde abrieron exitosos Cafés - Concert.

Las imágenes de estos acontecimientos, el reflejo de ese movimiento cultural creciente y las figuras descollantes que los generaron configuran un mosaico, una real iconografía histórica y estética del momento.

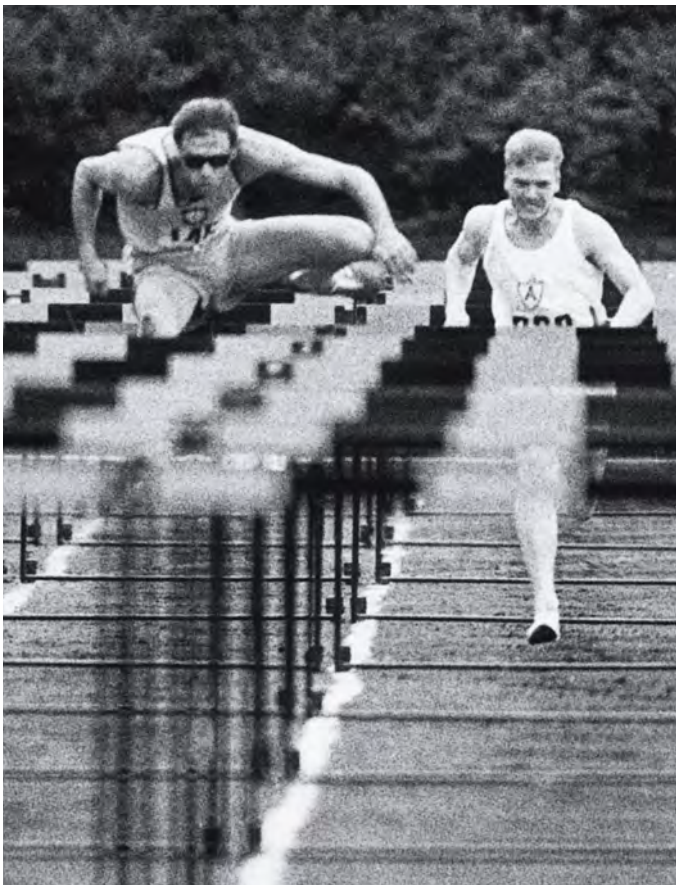
LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA

El mundo entero fue presa del despliegue fotográfico que impusieron las nuevas revistas estilo *Life, Paris-Match, O Cruzeiro*, que fortalecieron la documentación visual periodística. Las imágenes a toda página eran devoradas por el público y continuamente aparecían nuevas publicaciones. En la Argentina, además de los diarios y revistas tradicionales (*La Prensa, La Nación, Crítica, El Hogar, Atlántida, Leoplán)* la marcada propaganda del gobierno impulsó publicaciones muy populares con pocos textos como *Democracia, El Descamisado* o *Esto es*. También en la década del '40 apareció el rápidamente adoptado tabloide independiente Clarín.

Cantidades de fotógrafos periodísticos no tenían respiro para abastecer tanta demanda porque los temas deportivos y artísticos no faltaban.

Hay que destacar sin embargo, que no siempre la calidad u originalidad estaban presentes a pesar de los imponentes modelos y los multitudinarios eventos. No se conocía la figura del *editor fotográfico* y toda ilustración estaba librada al gusto o equilibrio del redactor o jefe de página. Es natural que se ocuparan del contenido de las notas, lo que era su trabajo, antes del valor estético de las imágenes. En Nueva York había un maestro, Alexei Brodovitch, director artístico y diagramador de la revista *Harper's Bazaar* que en 1945 decía: *La fotografía no es sólo un documento en imagen. Es también un documento psicológico que traduce los sentimientos y la inteligencia de aquel que se encuentra detrás del objetivo.*

Ejemplo de gráfica de la época.



Deportes por Oscar Burriel.

Recién a partir de 1960 hubo un mayor rigor en las tomas y en la edición, cuando se asentaron nuevos profesionales con formación sólida en lo técnico y un concepto de la comunicación. Prueba de esta nueva propuesta fueron Jorge Aguirre y Eduardo Comesaña.

Jorge Aguirre (1929-1997) inició su carrera en 1958 en las revistas *Leoplán* y *Vea y Lea*. Más tarde fue requerido por la editorial Abril para *Panorama, Claudia, Siete Días,* hasta llegar a la editorial Atlántida, donde publicaba en *El Gráfico, Gente* , etcétera.

Sus tomas deportivas merecieron premios internacionales y sus observaciones por las calles de Buenos Aires son hasta hoy admiradas.

En la editorial Abril se vivió un período muy interesante a partir de la publicación de la revista *Panorama*, semejante a los semanarios europeos, por la síntesis informática que debían contener las fotos, lo que fue supervisado por el reportero-editor Francisco —*Paco*— Vera y seguido rigurosamente por Aguirre, Jorge Miller, Oscar Burriel, Alfredo Sánchez, Carlos Bosch y un gran equipo.

Eduardo Comesaña (1940) trabajaba en las revistas *Primera Plana* y *Confirmado* y su gran especia-

Friedrich Gulda en el Colón, 1950. Lisl Steiner.

lidad era el retrato periodístico con luz ambiente. Es notable su imagen de *Jorge Luis Borges* de 1968, reproducida sin intervalos hasta el presente.

Ambos reporteros con sus retratos y hallazgos por las calles de la ciudad tienen una obra de enorme valor, separada de su trabajo periodístico. Después de 1970 se conocerán en forma de libros, carpetas o exposiciones individuales.

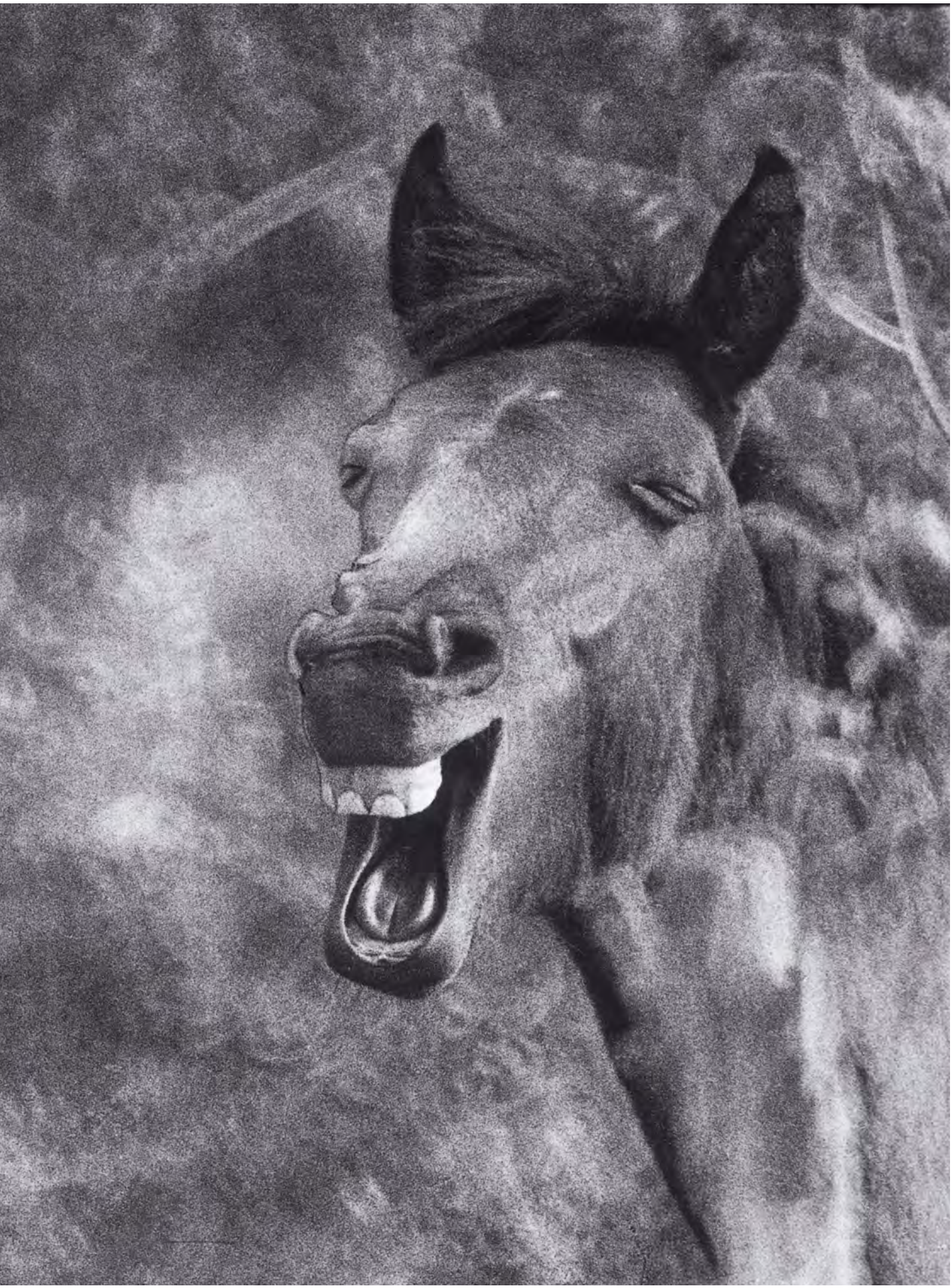
La multiplicación de las publicaciones con despliegue gráfico desarrolla en forma inédita la fotografía de moda y publicidad. Llegan a convertirse en especialidades día a día más serias y sofisticadas, siendo en lo comienzos sus representantes más destacados Senderowicz (1922-1994) de sobresaliente actuación en la revista *Claudia* y el Estudio Migone. Hasta entonces, en las secciones de moda se publicaban sólo fotos compradas a las agencias extranjeras. Esa costumbre no se ha perdido, pero la producción nacional ha ganado un enorme terreno. Lo mismo podemos afirmar sobre la foto publicitaria, elaborada hoy en su mayoría en nuestro país.

Demoliciones, 1969. Jorge Aguirre.

Jorge Aguirre, 1958.

Las revistas especializadas que se cerraban eran suplantadas por nuevas publicaciones como *Fotomundo, Fotobjetivo*, o revistas con secciones fijas, como *AutoClub*.

El sonriente. Un hallazgo de Oscar Burriel.



Jorge Aguirre, 1958.

Jorge Aguirre, 1969.

Pero quizás la novedad de la década fue que los diarios comenzaron a publicar secciones especializadas en sus entregas cotidianas. *Clarín, La Prensa* y *La Nación* tuvieron una presencia continuada y exitosa, con despliegue gráfico y excelente información nacional e internacional.

EL FOTO ESTUDIO SIGUE VIGENTE

Como ya señalamos en el Volumen VII de la presente Historia General del Arte en la Argentina el cetro de la especialidad retrato, pertenecía al Foto-Estudio, abierto al público en diferentes barrios de todas las ciudades.

En Buenos Aires, los favoritos del medio cultural siguen siendo los Estudios de Annemarie Heinrich y de Anatole Saderman.

Heinrich (1912) ganada definitivamente por el mundo del espectáculo y Saderman (1904-1993) dedicado en especial al ambiente de las artes plásticas.

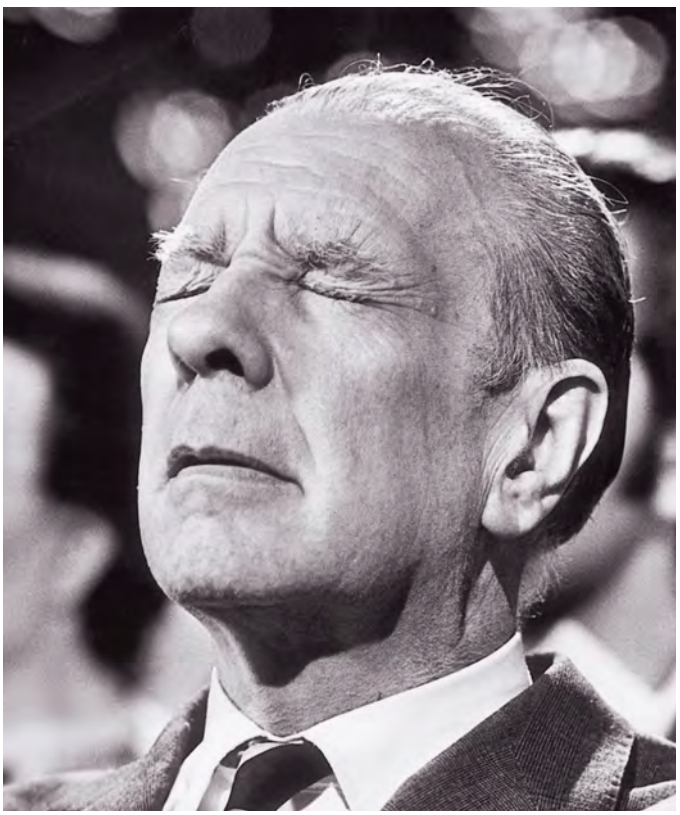
Ningún otro Estudio logra la calidad, la aprobación entusiasta del público y la continuidad de estos dos gigantes de la fotografía argentina.

En la década del ‘60 Annemarie Heinrich se traslada a la Avenida Callao y Las Heras donde continúa tomando rostros de actrices y actores con sorprendentes juegos de luces que los vuelven casi perfectos. Comienza a dedicarse al color para abastecer las fotos de tapa de re-

Atahualpa Yupanki. Eduardo Comesaña, 1967.

James Reston. Eduardo Comesaña, 1967.

Jorge Luis Borges. Eduardo Comesaña, 1967.



vistas especializadas en cine, radio y televisión que gradualmente van abandonando el colorido manual por la foto color.

El deseo de superación técnica lleva a la fotógrafa a realizar en 1961, en el pináculo de su fama, un curso especializado de laboratorio color en Alemania. Vuelve renovada de su viaje y su actividad es desbordante, así como su compromiso con los adelantos técnicos. Incorpora el uso de flash electrónico con lámparas múlti-

Las damas de Mariembad. Alfredo Sánchez.

ples, suplantando las conocidas lámparas de tungsteno y obviamente enriquece y moderniza su estilo. La diferencia con los estudios de sus colegas es muy notable y le permite permanecer por años como la fotógrafa *tapa de las revistas*.

Otra de las pasiones de Heinrich es la danza. Fue una vocación frustrada en su adolescencia pero quedó unida a ese mundo por la fotografía. En 1962 publica el libro *El Ballet en la Argentina*, con cientos de tomas. Incluye retratos, poses en Estudio, tomas directas en escena, montajes y composiciones muy sofisticadas. La publicación, hoy agotada, es una lección de fotografía de la especialidad.

La obra de Annemarie Heinrich sigue presentándose en Salones del Foto Club Buenos Aires y de la Federación Argentina de Fotografía donde cosecha premios y honores. Asimis-

Publicidad. Boleslaw Senderowicz.

mo, realiza exposiciones individuales en todo el mundo con éxito de público y crítica y tiene una enorme bibliografía que la avala.

Anatole Saderman en 1961 abre un paréntesis en su actividad profesional. Cierra su Estudio en la calle San Martín, viaja a Europa y se radica un tiempo en Roma. Recorre toda Italia reuniendo en una serie a intelectuales y artistas en retratos magníficos. Abandona la cámara de gran formato y las luces de Estudio. Se enfrenta a una nueva técnica, con cámara de 35 mm y a un nuevo estilo de luz natural. *Comencé a vivir las delicias y las angustias de las cámaras de 35 mm,* diría más tarde.

A su regreso al país expone esas obras, imborrables máscaras de Pasolini, Berenice, Montale, en el Museo Municipal de Arte Moderno con entusiasta aprobación de pares y legos.

También había iniciado en Europa una importante serie de tomas en las calles, gracias al

Publicidad. Boleslaw Senderowicz.

Dore Hoyer. 1953. Annemarie Heinrich.

A. Truyol. 1951, Annemarie Heinrich.

La ronda, montaje. Annemarie Heinrich.

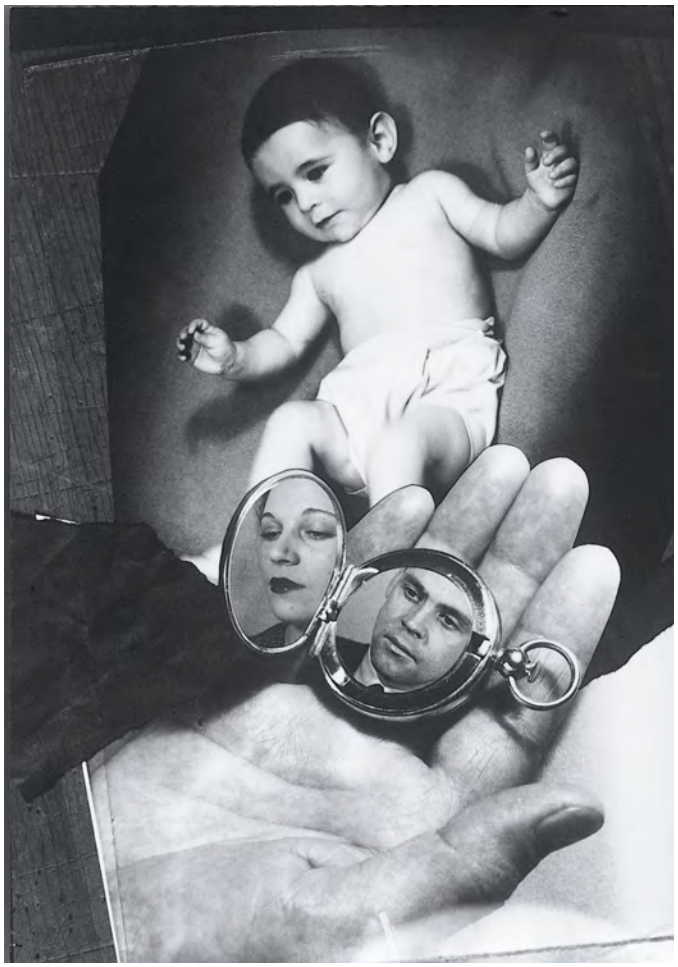
Taller de Torrallardona. 1962, Grete Stern.

35 mm que le hicieron descubrir el hechizo del paisaje urbano. No abandonaba un minuto su pequeña cámara Exacta y deambulaba por Milán, Venecia y pueblitos italianos reuniendo un material que expuso en la Galería Nouva Pesa de Roma y en varias muestras en la Argentina.

Anatole Saderman continuó trabajando y ofreciendo talleres y conferencias hasta su muerte en 1993. Ha dejado una obra valiosa, que se conserva en parte en la Colección Fotográfica del MNBA, y un recuerdo permanente como maestro de varias generaciones.

Como ya hemos dicho, Grete Stern nunca tuvo un estudio abierto al público. Hacía sus

Lowenzahn. 1966, Grete Stern.



Sueños. Circa 1950, Grete Stern.

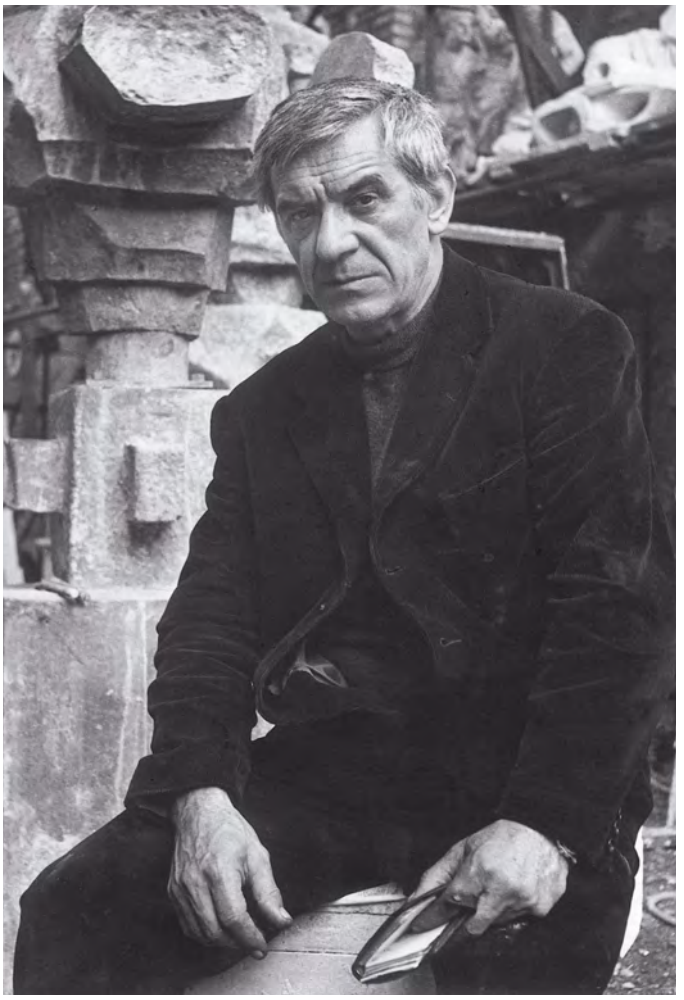
tomas de retratos de artistas e intelectuales en sus hogares o talleres. Esa manera de encarar el trabajo le permitió ser fiel a sus ideas estéticas sin tener que consentir con el gusto del cliente o la moda del mercado.

Entre 1948 y 1952 trabajó para la editorial Abril ilustrando notas para distintas publicaciones. Allí publicó los ahora conocidos y admirados *Sueños*. Se trató de una serie de ilustraciones de, supuestamente, verdaderos sueños de lectoras de una página de ayuda psicológica de la revista *Idilio*.

Con la base de esas descripciones elaboraba imaginativos collages y montajes. Utilizaba sus propias fotos de archivo u otras tomadas para el caso, de parientes, amigos y también, haciendo autorretratos.

A partir de 1956 y hasta 1970 trabajó en forma permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes donde realizó tomas de obras de arte del Patrimonio Nacional para utilizar en catálogos o documentación general.

Es parte de su obra un trabajo documental



Américo Tot, escultor. Anatole Saderman.

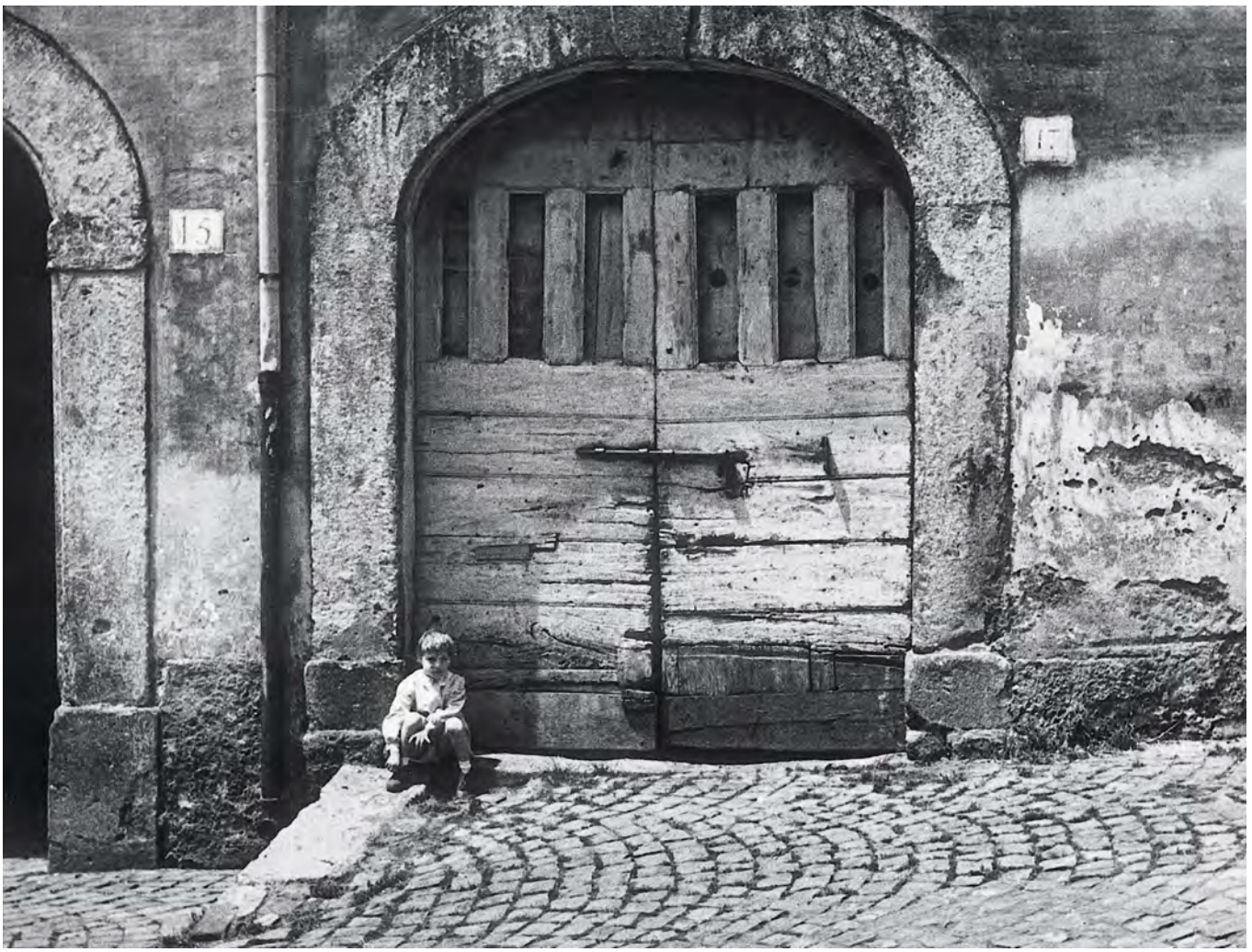
realizado en la zona del Gran Chaco, Formosa y Salta, en 1964 merced a una beca del Fondo Nacional de las Artes. Una exposición de esas obras, que incluía retratos y costumbres de aborígenes y paisajes, recorrió el país y fue expuesta en Buenos Aires en varias oportunidades.

Comenzando la década del '80, por problemas en la vista, debe abandonar su carrera. Su obra no ha dejado de ser expuesta, publicada y día a día más valorada.

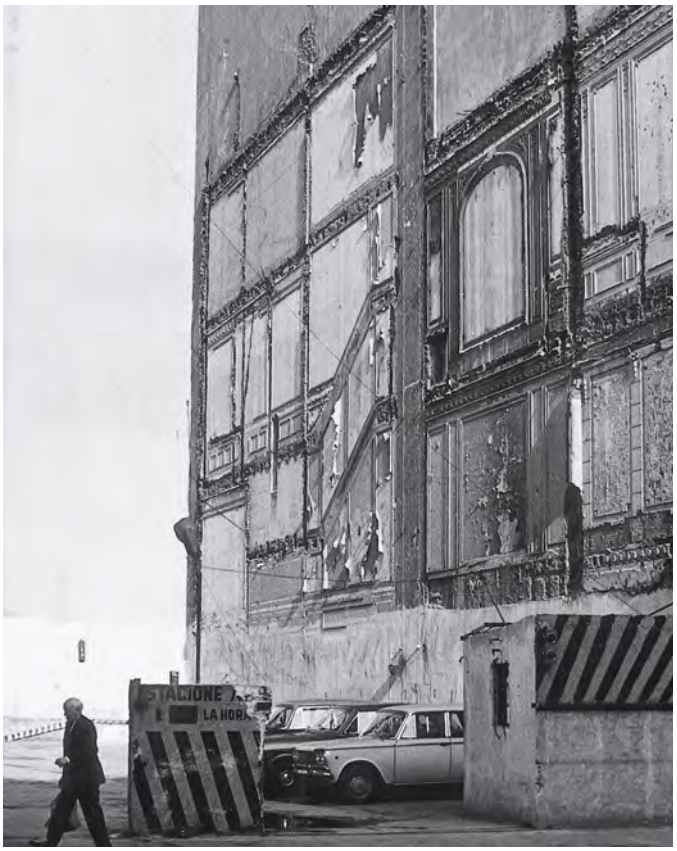
EL ARTE ESTÁ EN OTRO LADO

Los grandes profesionales que mencionamos, estaban lejos, totalmente divorciados de lo que se tenía por *fotografía artística*. Eran notables autores, reales artistas visuales a la par de los mejores del mundo en el momento, no obstante, eran desconocidos en la fotografía artística vigente.

Aun Annemarie Heinrich que fue ganadora



Muros de Censano. Anatole Saderman.



Tapiz de Buenos Aires. Anatole Saderman.

Calles de Roma. Anatole Saderman.

del Ranking Extranjero del FCBA durante más de diez años consecutivos, no era valorada. Se aceptaba su permanencia como participante de los salones internacionales pero su obra era considerada *comercial*.

Anatole Saderman era requerido como jurado de concursos y salones pero sus imágenes no integraban envíos oficiales del Club.

En cuanto a Horacio Coppola, Grete Stern, Makarius, Humberto Rivas, todos independientes y sin un estudio al público, así como los fotógrafos de prensa, eran ignorados por completo.

Los aficionados de los diversos foto clubes de todo el país se sentían los representantes exclusivos del *Arte Fotográfico*.

Tenían una gran actividad, organizaban continuamente concursos y salones que eran promocionados por la prensa en general y por la revistas especializadas subvencionadas por empresas internacionales o negocios del ramo.

Los fotógrafos que compiten son, en su inmensa mayoría, aficionados que no aspiran a comercializar sus fotos ni toman el medio como un trabajo cotidiano. Realizan sus fotos para concursar, para exponer en Salones, para ganar premios y acumular copas y diplomas de sociedades nacionales y extranjeras.

Desconocen las reglas del mundo del Arte, la existencia del coleccionismo privado o de museos, el movimiento de galerías, el mercado del arte, la crítica, etc.

La estética de la foto del Club puede definirse como de imágenes muy cuidadas, en la búsqueda de la perfección técnica, con un contenido y una temática inamovible. Se repiten a traves de los años y de los diferentes países que concursan la misma temática, las mismas composiciones formales, los mismo puntos de vista para el tratamiento del paisaje, del desnudo, de las parejas idílicas. Los mismos re-

Gobelino de otoño. Jorge S. Picot.

tratos convencionales de niños angelicales y dignos ancianos con marcadas arrugas.

Son imágenes ilustrativas, de fácil lectura, sin asomo de una búsqueda estética, experimental y sin el menor cuestionamiento de carácter social. Figura emblemática de este estilo, ganador de incontables y muy promocionados premios fue Pedro Luis Raota.

Sin embargo, entre miles de aficionados en toda la Argentina, es este período sobresalieron autores con personalidad. Los casos de Jorge S. Picot o de Pedro Otero señalan un especial dinamismo y una visión original, fuera de lo establecido.

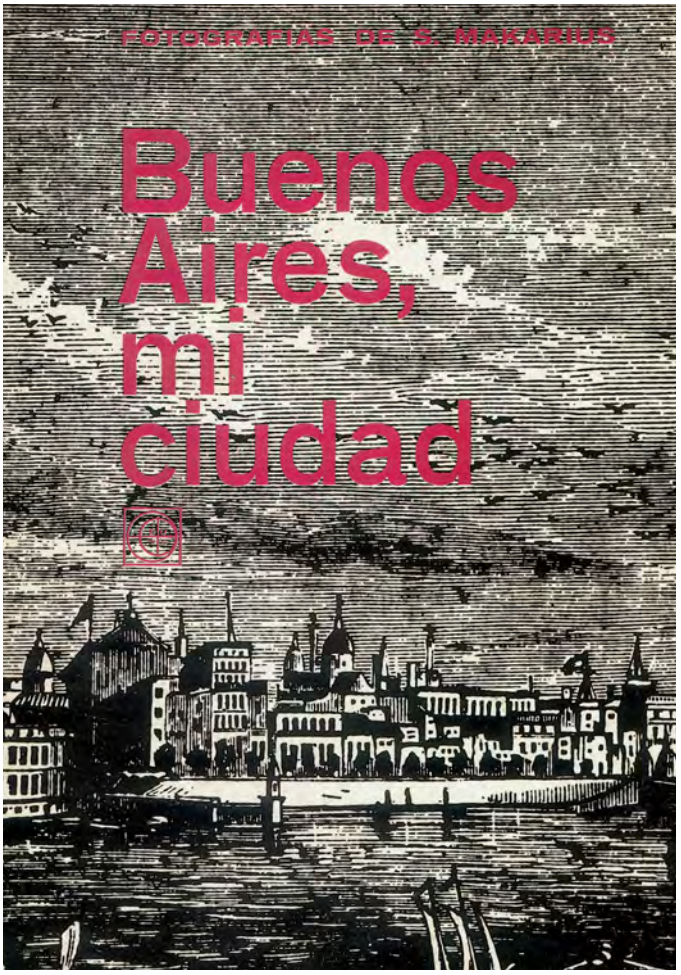
Quizá la obra más consistente y perdurable fue la de Pedro Otero (1913-1981). Este orgullo-

Sonata (César Frank). Circa 1955, Pedro Otero.

Danza macabra (Saint Saëns). Circa 1955, Pedro Otero

Curva en el obelisco. Jorge S. Picot.

Obreros. Julio Maubecín.



Tapa del libro Buenos Aires mi ciudad. Makarius.

so vecino de Avellaneda, donde nació y vivió en forma permanente, decidió *fotografiar la música.*

Fue maestro en la especialidad montaje, que realizaba en la cámara o en el laboratorio con un dominio técnico desconocido en el medio. Inspirado en grandes composiciones musicales de Beethoven, Chopin, Liszt logró imágenes plenas de sugestión que le valió un justo reconocimiento tanto en el país como en el extranjero donde fue expuesto, publicado y premiado a partir de 1950.

El Ingeniero Jorge S. Picot,(1923-1996) fue el primer presidente del Foto Club Buenos Aires. Su prestigio como fotoaficionado fue enorme por la limpieza de su técnica y la elegancia con que trató temas de la ciudad y el campo.

Las obras más representativas de Jorge Picot y Pedro Otero integran la Colección Fotográfica del MNBA.

LOS GRUPOS INDEPENDIENTES

En este período hubo, finalmente, un fuerte movimiento contra aquella hegemónica foto artística. Los profesionales se revelaron puesto que no se sentían aficionados sino serios estudiosos de la imagen. Estaban enterados de los nuevos adelantos técnicos y de las ideas que llegaban de Europa o EE.UU., que compartían. Tenían el convencimiento que la fotografía era su medio de expresión. No sólo una forma de profesión lucrativa o un simple hobby.

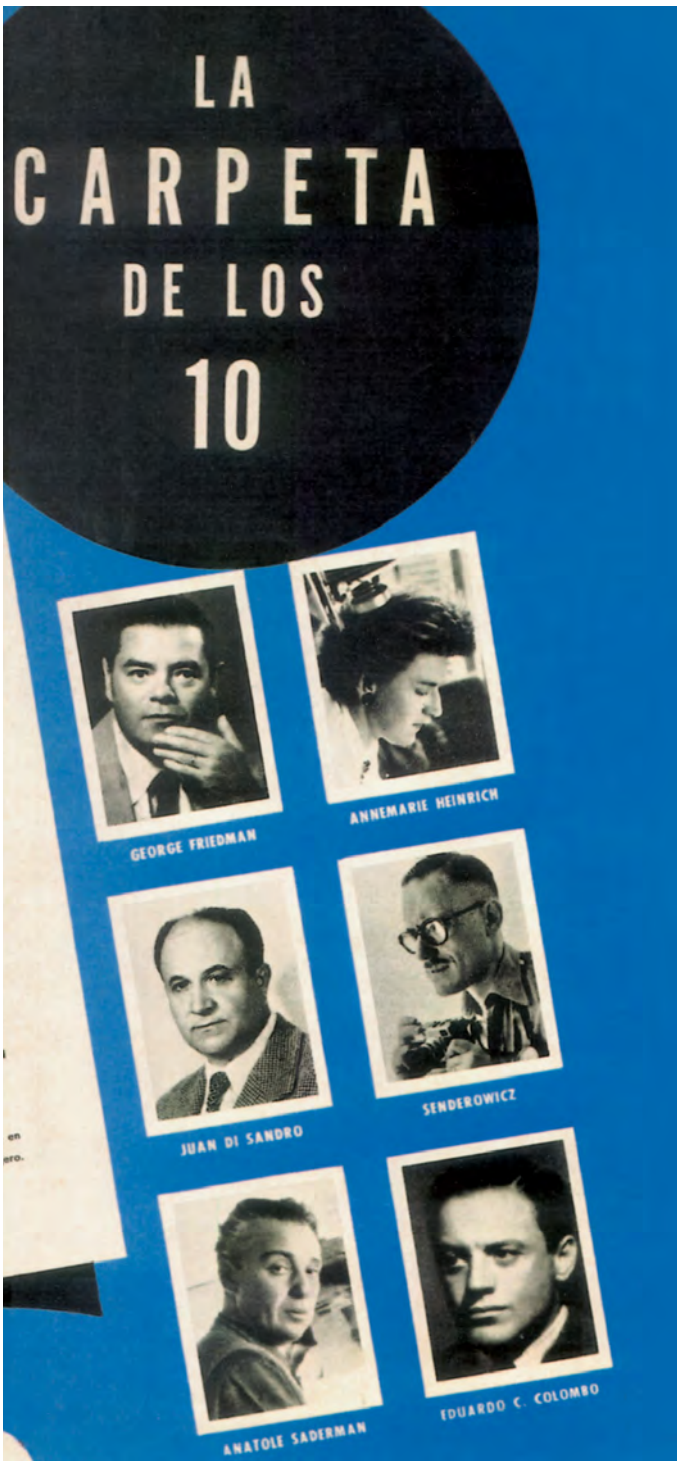
A partir de lecturas de revistas extranjeras estaban al día sobre las nuevas corrientes estéticas y discutían en forma permanente sobre estilos, formas y contenidos.

Así nacieron diversos grupos destinados, pese a su breve existencia, a ser iniciadores de una corriente de opinión que se inscribía al mundo del Arte visual. Estos pioneros fueron La Carpeta de los Diez y el Grupo Forum.

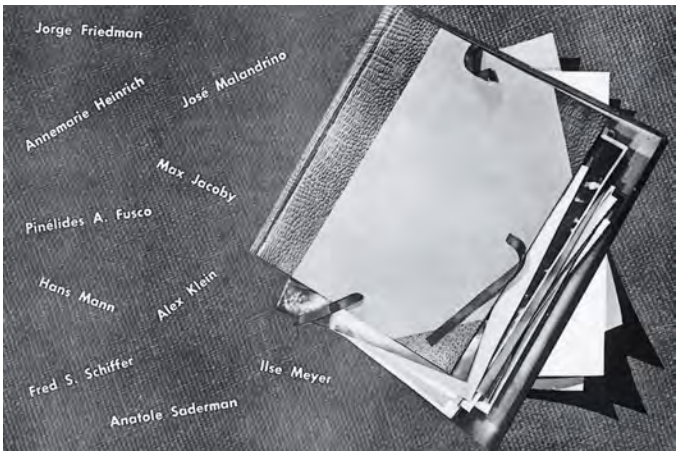
Sus ideas de libre creación, experimentación técnica, cambio de la concepción visual sujeta a reglas inamovibles, recién fueron comprendidas y puestas en práctica por una mayoría después de 1980.

La Carpeta de los Diez, hizo su presentación pública en 1953 en la desaparecida Galería Picasso, en la calle Florida.

Los primeros diez fueron Pinélides Fusco,



Gráfica de la carpeta de los diez.



Catálogo de la carpeta de los diez. 1953.

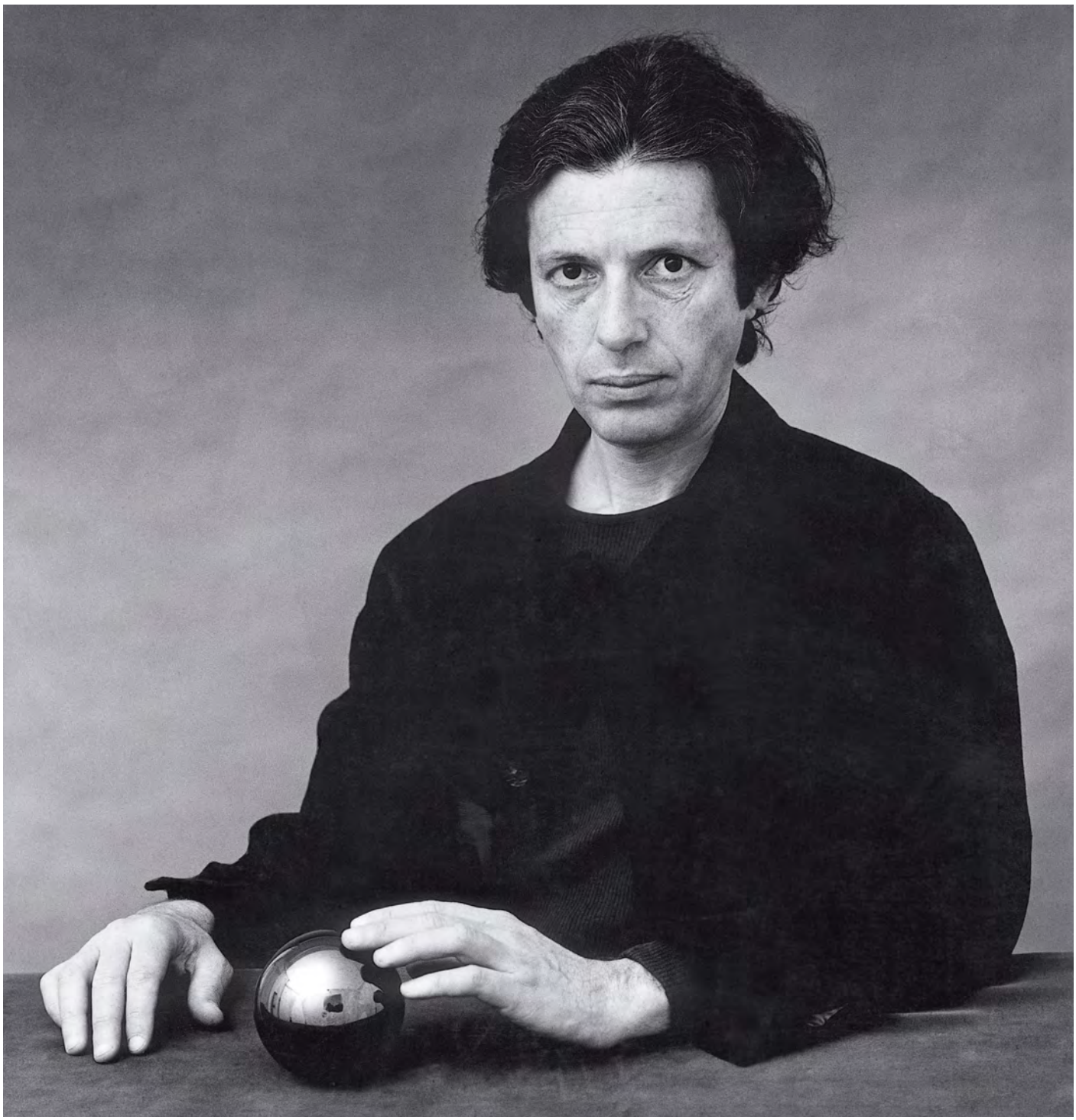
George Friedman, Annemarie Heinrich, Max Jacoby, Alex Klein, José Malandrino, Hans Mann, Ilse Mayer, Fred Schiffer y Anatole Saderman. Todos con trayectoria conocida y respetada.

Su metodología de trabajo era reunirse para mostrar la obra de cada uno o los ejercicios que se imponían a partir de temas dados. Se hacían comentarios verbales y, luego, era obligatorio dejarlos por escrito para que cada autor reflexionara sobre las críticas favorables o adversas que se emitían.

Cuando consideraban que tenían un número considerable de obras de valor las exponían o publicaban.

Estaban muy conformes con la vitalidad del grupo, con la comunicación que lograban y con los adelantos que las críticas constructivas aportaban, tanto en lo técnico como en lo conceptual.

Las muestras que hicieron sobresalieron por su excepcional calidad. Con el tiempo cambió el número de expositores: unos desertaron y se incorporaron valores como Eduardo Colombo, Augusto Vallmitjana, Juan Di Sandro, o Boleslaw Senderowicz.



Roberto Aizemberg. Humberto Rivas.

Germaine. Humberto Rivas.

Annemarie Heinrich conserva viejas páginas con apuntes de los comentarios sobre las fotos, así como catálogos de diferentes exposiciones y publicaciones especializadas.

La Carpeta de los Diez puso fin a su ciclo, en parte, por la dispersión de varios de sus integrantes que se radicaron en el extranjero.

El *Grupo Forum* presentó su primera exposición en el Museo Municipal Eduardo Sívori en 1956. Sus integrantes que se presentaron como *un grupo de fotógrafos contemporáneos comprometidos,* fueron Sammer Makarius, Max Jacoby, Pinélides Fusco, José Costa, Julio Maubecín, Juan Bechis, R. Ostermann, Humberto Rivas y Lisl Steiner.

El grupo funcionó sólo cuatro años; en 1960 quizá a raíz que varios de sus miembros se radicaron en el extranjero —Jacoby, Steiner— decidieron ponerle fin. Maubecín se dedicó a la docencia, Bechis a la publicidad.

Los fotógrafos que más se destacaron en su trabajo posterior fueron Rivas y Makarius.

Sammer Makarius, nacido en Hungría en 1924, había llegado a Buenos Aires en 1953. Traía una formación cultural sólida, en parte lograda durante sus viajes de estudio por Egipto y Alemania.

Su mirada personal y fresca sobre nuestra ciudad y su experiencia editorial hizo posible el libro *Buenos Aires y su gente*, que con textos del crítico de arte Córdova Iturburu, se publicó en 1960. Con similar material y en una edición de importantes dimensiones, EUDEBA publicó en 1963 *Buenos Aires, mi ciudad*. Fue un libro muy promocionado, con éxito de crítica del que se imprimieron más de 60.000 ejemplares. Los textos pertenecían a conocidos escritores —Leopoldo Lugones, Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Marechal— y a poetas populares como Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo o Juan de Dios Filiberto.

Es de lamentar y quizá fuera por costubres de la época con escasa experiencia, que en el libro no se incluyera una sola nota sobre el fotógrafo, su trayectoria o alguna orientación sobre su manera de trabajar las fotografías. Los originales fotográficos fueron expuestos en el Museo Municipal de Arte Moderno.

Años después Makarius se inclinó hacia el coleccionismo de fotografías y cámaras antiguas, sin abandonar su condición de artista plástico.

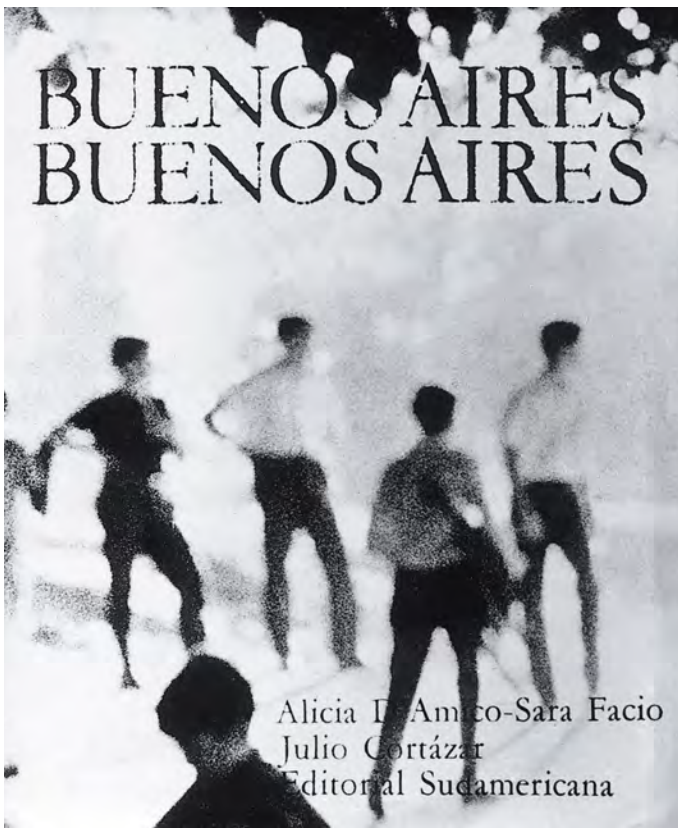
Humberto Rivas, argentino nacido en 1937 presentó sus primeras fotos en el *Grupo Forum*. Más tarde hizo las tomas de las obras de teatro que se ofrecían en el Instituto Di Tella, trabajaba en publicidad y paralelamente realizaba retratos de intelectuales y artistas con un rigor en la forma que lo destacó de cuanto se ofrecía cotidianamente, tanto en lo profesional como lo lo artístico.

Rivas dejó nuestro país en la década del ‘70. Está desde entonces definitivamente radicado en Barcelona, España, donde su obra es objeto de permanente reconocimiento.

Hoy, Rivas reniega de aquellos primeros trabajos que prefiere queden en el olvido. Sin embargo, alguno de sus retratos, como el de Roberto Aizemberg o el de Rómulo Macció son de tal fuerza y originalidad que, no dudamos en afirmar, son la base esencial de su notable obra posterior.

EL ENSAYO FOTOGRÁFICO

En 1960 abrieron su Estudio en Buenos Aires Sara Facio - Alicia D'Amico. (Argentinas, 1932 y 1933 - 2002). Egresadas de las escuelas nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón e iniciadas en fotografía en Europa y EE.UU.



Tapa del libro Buenos Aires Buenos Aires. Sara Facio.

Decidieron dedicarse a la fotografía en todas sus formas: profesional, amateur y creativa; a la teoría y a la práctica. Consideraban, como sostuvo Alfred Stieglitz, que la fotografía es un arte independiente al que no se puede juzgar con los mismos parámetros de las otras artes visuales. Que tiene una técnica y una estética totalmente ajena a la pintura, el grabado, el dibujo y que en todas sus especialidades puede surgir la personalidad o el estilo del autor, su manera de mirar la realidad y de pensar.

Facio - D'Amico tuvieron un Estudio que no estaba abierto al público. Trabajaban en publi-

Café en Lavalle. Sara Facio.

Humanario. 1966, Sara Facio.

cidad, prensa y retratos. Paralelamente compitieron hasta 1965 en concursos y salones con éxito. Obtuvieron premios nacionales e internacionales y títulos honoríficos.

Consideraron su primera obra personal *Buenos Aires Buenos Aires*, libro con 120 fotografías y textos de Julio Cortázar, elaborado entre 1958 y 1966 y publicado en 1968.

Otro proyecto personal consistió en tomar fotos —a partir de 1963— de escritores de América latina. Las fotos de escritores argentinos fueron expuestas a pedido de la SADE, en 1965, en las salas del Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires.

Recién en 1974 se publicó *Retratos y Autorretratos* que contenía 100 fotografias de 22 escritores con textos exclusivos e inéditos.

En 1966 Facio y D'Amico realizaron tomas en diferentes institutos psiquiátricos de la Nación al que dieron forma de ensayo visual. Rubro desconocido hasta entonces en nuestro país. El tratamiento fotográfico era directo,

Del libro Humanario. 1966, Alicia D'Amico.

testimonial, con un realismo alejado de embellecimientos lumínicos en boga para transmitir temas sociales.

Las condiciones socio-políticas que vivía el país, agregado a la carencia de espacios para exponer ese tipo de fotos, impidieron mostrar el trabajo.

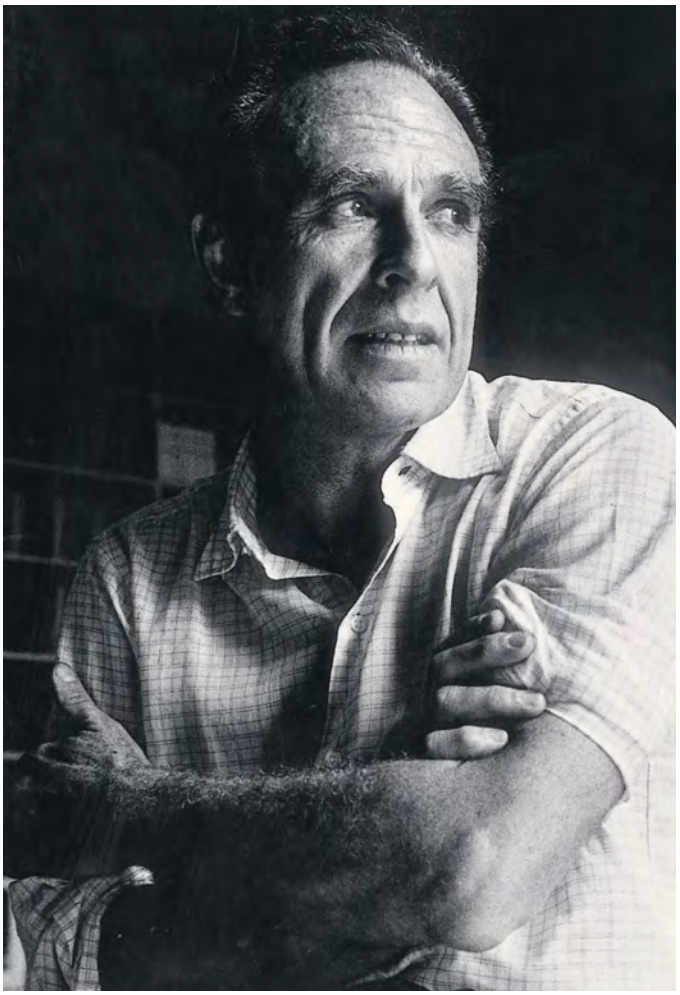
Las fotos se publicaron en forma de libro diez años más tarde, bajo el título *Humanario,* con textos de Julio Cortázar, 1976.

Fue quizá el primer ensayo temático que abrió el camino a generaciones posteriores que quisieron trabajar sobre temas de libre elección, sin condicionamientos editoriales, comerciales o políticos.

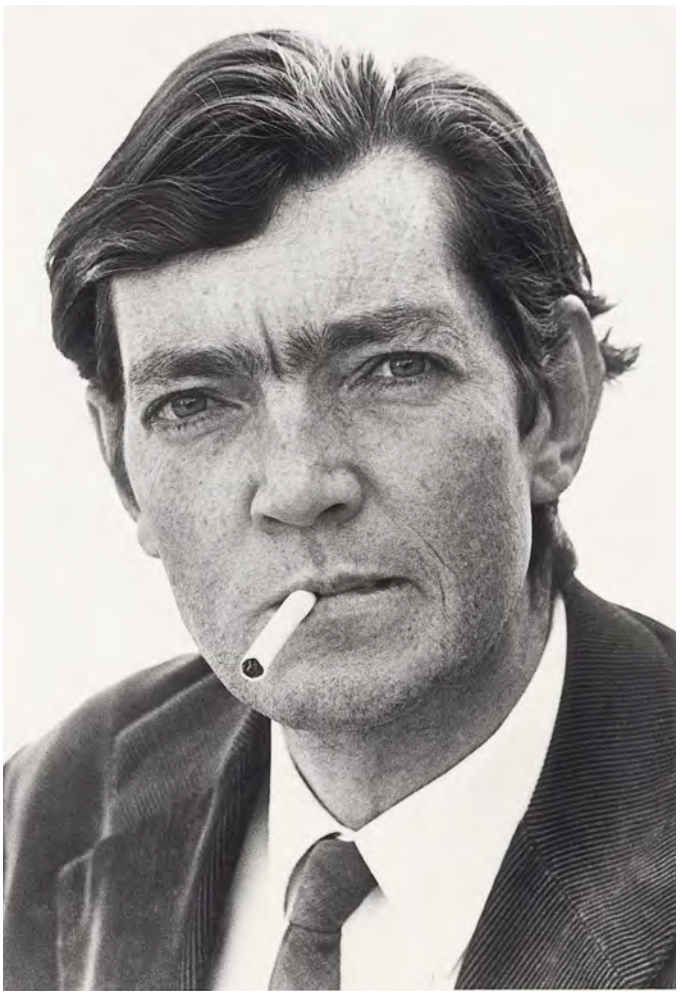
EL FIN DE UNA ÉPOCA

La década del '70 dará por terminado un *modus vivendi* de la fotografía en la Argentina. Fue el fin de los grandes Estudios profesionales y el nacimiento de una nueva modalidad en el uso doméstico de las cámaras.

Las facilidades técnicas, la inmediatez que ofrecen las nuevas cámaras económicas destinadas a ser utilizadas por toda la familia pro-



Adolfo Bioy Casares. 1968, Alicia D'Amico.

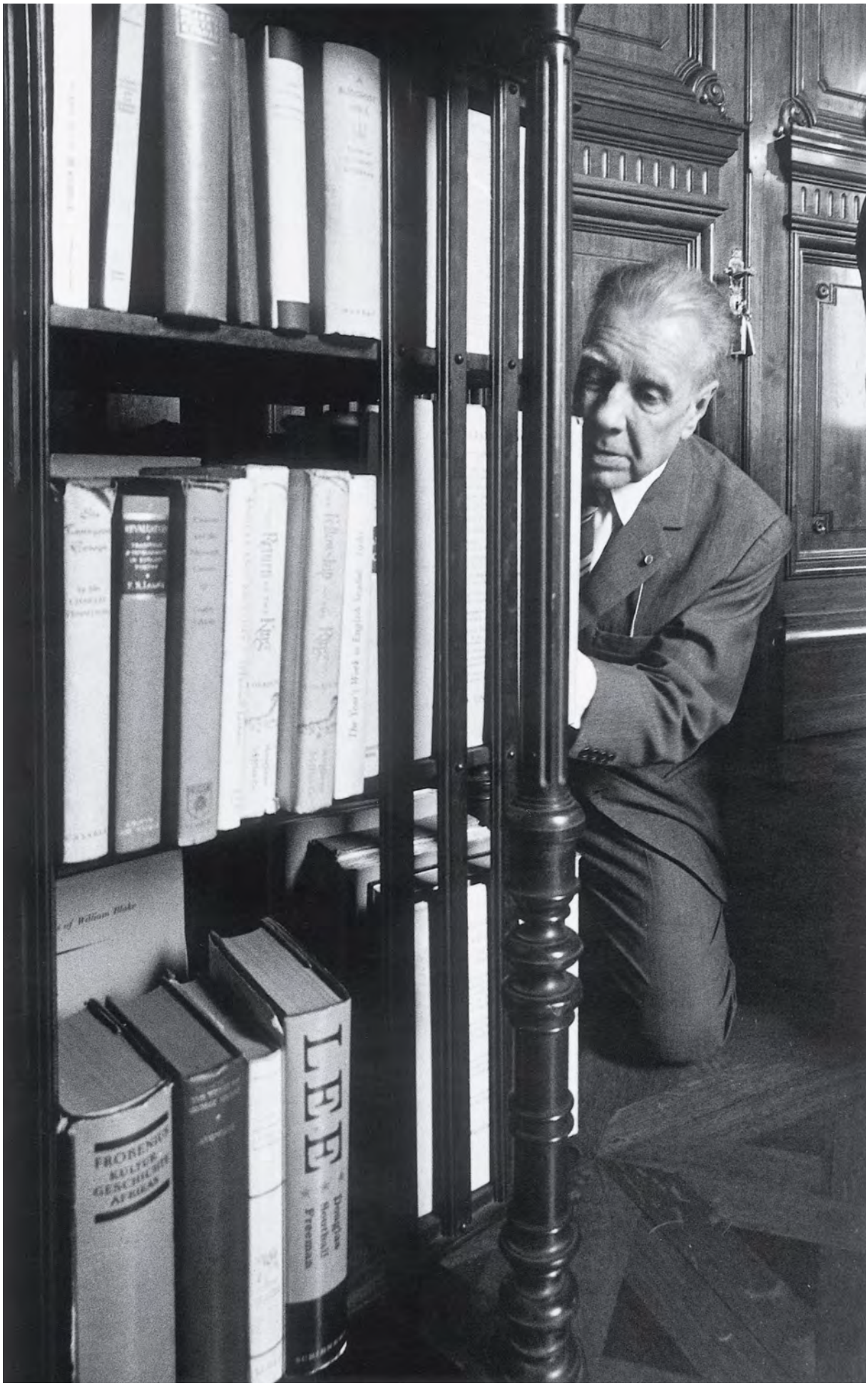


Julio Cortázar. 1967, Sara Facio.

duce un masivo abandono del Foto-Estudio. Desaparecen de todos los barrios donde era un comercio tradicional que formaba parte del imaginario colectivo de la sociedad. Su lugar es tomado por negocios que hacen revelaciones y copias muy económicas en tiempos que parecen imposibles.

Los profesionales abren mega-estudios publicitarios, especializados en tomas para uso gastronómico, cosmético, automovilismo, decoración o modas. Las grandes editoriales incorporan a sus plantas equipos tecnológicamente adecuados para las distintas especialidades y el reportaje comienza a tener editores o jefes de fotografía que eleva el nivel profesional a un plano internacional.

La fotografía artística se convierte en *creativa* o de *expresión personal* y comenzará a tener su lugar recien en la década del '80, cuando asume un gobierno constitucional, en las flamantes fotogalerías, centros culturales y museos de todo el país.



Jorge Luis Borges. 1968, Sara Facio.

Bibliografía Consultada

De Sara Facio

Fotografía Argentina Actual – 1980, La Azotea Editorial
Annemarie Heinrich – 1985, La Azotea Editorial
Grete Stern – 1986, La Azotea Editorial
La Fotografía en la Argentina desde 1840 a nuestros días – 1995, La Azotea Editorial
Foto de escritor – 1998, La Azotea Editorial

De Sara Facio/Alicia D'Amico

Buenos Aires Buenos Aires – 1968 Editorial Sudamericana
Retratos y Autorretratos – 1974, Crisis/La Azotea
Humanario – 1976, La Azotea Editorial

El ballet en la Argentina de Annemarie Heinrich/ Alvaro Sol – 1963, Editorial AS
Diálogo con la fotografía de Paul Hill/Thomas Cooper – G.Gili editores
Historia de la fotografía de Beaumont Newhall –MoMA
Buenos Aires mi Ciudad de Sammer Makarius – 1963, EUDEBA

Colecciones de las revistas de las editoriales Atlántida y Abril. De la revista *El Hogar*. Fascículos de *Nuestro Siglo,* Hyspamérica. Fascículos *Fotógrafos Contemporáneos,* CEDAL.

Archivos de publicaciones y Boletines del FCBA, FCA y FAF. Archivos de los diarios *La Prensa, La Nación, Clarín* entre los años 1945 y 1970.

LA PINTURA EN LA ARGENTINA
(1945-1965)

Nelly Perazzo

1. El contexto político puede verse en Perazzo, Nelly *Introducción histórica* en el tomo IX de esta colección.

INTRODUCCIÓN

El período 1945-65 fue notable para el arte argentino. Éste abandonó el ritmo más cansino con el que venía manifestándose y conoció irrupciones violentas, depresiones y renacimientos, programas artísticos contrapuestos, cambios en los espacios culturales, polémicas, nuevas ideas, realizaciones y una apertura al plano internacional que admite muchas lecturas.

Período de veinte años, de extraordinaria riqueza artística por su variedad y calidad, sus protagonistas siguen aún vigentes en su mayoría, y han recibido el reconocimiento de instituciones, coleccionistas y publicaciones.

Aun cuando el arte vinculado estrechamente a la política se manifiesta en forma abierta a partir de 1965, situaciones políticas, se hicieron notar en el espacio artístico[1].

Nuestro texto no puede desatender ciertas exigencias académicas de precisión en los datos, que, si bien son útiles para futuros desarrollos, hacen la lectura en algunos tramos, menos fluida.

Puede considerarse anacrónica e historicista la separación en décadas en momentos en que los agrupamientos por constelaciones están a la orden del día, pero en este trabajo resultó casi ineludible. Por una parte, porque se quería resaltar la riqueza de la década del '50 que aparece generalmente como desestimada, desconocida u omitida, quedando a veces adherida al aporte de novedad de la década anterior (caso de los Artistas Modernos de la Argentina, 1952-53) o posterior (caso del Informalismo o el Arte Generativo, 1959). Por otra parte, parecía necesario mostrar que en el período 1960-65 que tratamos, los *happenings*, la intervención de los artistas en la calle y otras manifestaciones no tradicionales, el nuevo tratamiento de la figura humana, la supervivencia del surrealismo y el énfasis creciente del arte de cuestionamiento y compromiso, coexistían con el florecimiento y variedad de los distintos tipos de abstracción con novedades como el cinetismo, el *pop art* y la emergente relación con el arte precolombino.

Fue encarado así, entonces, por razones de claridad y definición.

Cuando hablamos de figuración y no-figuración o abstracción, lo hacemos por economía de lenguaje, no porque estemos reduciendo la complejidad estética de la época a una polaridad tan esquemática.

Debe considerarse además que este período en el orden internacional corresponde al momento en que los Estados Unidos de postguerra lanzan una activa campaña para tomar el cetro cultural que tradicionalmente había pertenecido a Europa. Críticos, galeristas, museos y coleccionistas estuvieron unidos en el afán de dirigir la mirada internacional hacia los artistas norteamericanos. También existió una política en ese sentido referida a Latinoamérica.

La Argentina no estuvo ajena a todos estos hechos y amplió el espectro de estímulos que recibía.

Las razones de limitación de espacio que involucra cualquier trabajo colectivo han provocado la reducción del número de artistas que podrían haber sido nombrados o la brevedad de los textos referidos a otros, circunstancia que se ha tratado de atenuar con notas bibliográficas orientativas para el lector.

Por la misma razón, ha sido soslayado el debate o la reflexión sobre la problemática del arte latinoamericano propiamente dicho, dejando bien en claro que la posición —que comparto con García Canclini, Federico de Morais, Beatriz Sarlo, Yvonne Pini— es destacar el aporte, novedad, diversidad y peculiaridad de nuestra contribución, surgida en intersecciones histórico-culturales absolutamente propias.

2. Sobre el tema de las vanguardias argentinas del '40 existe ya bibliografía específica. Véase, Nelly Perazzo, "*Vanguardias de la década del* '40. Arte Concreto Invención, Arte Madí, Perceptismo". Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1980; Nelly Perazzo, "El arte concreto en la Argentina", Ed. Gaglianone, Buenos Aires 1983; Dawn Ades "Arte Madí/Arte Concreto Invención", en Art in Latin America, The Modern Era 1820-1980, The South Bank Centre, Londres, 1989; Nelly Perazzo, Margit Weinberg Staber y Tomás Maldonado, "Arte Concreto Invención-Arte Madí", Edition Galerie Von Bartha, Basel, 1991. Gabriel Pérez Barreiro, "The Negation of All Melancholy. Arte Madí/Concreto-Invención 1944-1950", publicado en el catálogo "Argentina 1920-1994", Museum of Modern Art, Oxford, 1994, *Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo,* "Abstract Art from Río de la Plata. Buenos Aires-Montevideo (1933-1953)", Americas Society, New York, 2001. Marcelo Pacheco y Adriana Lauría en "*Arte astratta argentina*" Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Italia – Fundación Proa, Buenos Aires, 2002-2003. Jiménez, Ariel. *Geo-metrías. Abstracción geométrica latinoamericana.* Colección Cisneros. MALBA, Colección Constantini, Buenos Aires, 2003.

3. En 1933 de Pintura y Collages y al año siguiente de Escultura.

4. Ésta exposición fue comentada por Atilio Rossi en la revista *Sur,* Nº 28, enero de 1937. Participaban abstractos italianos, Ve-

Es del caso subrayar además que el término pintura resulta insuficiente para el despliegue imaginativo puesto en obra por nuestros artistas en este período.

Algunos de los temas aquí tratados (los '60) fueron investigados por mí años atrás con el auspicio de la Academia Nacional de Bellas Artes y la colaboración en la parte documental de la licenciada Elisa Radovanovic, quien se ha ocupado también de las ilustraciones que acompañan este texto.

LAS VANGUARDIAS CONSTRUCTIVAS DE LA DÉCADA DEL '40[2]

La exposición de Pettoruti en 1924 y su consiguiente escándalo, las exposiciones de Juan del Prete en 1933 y 1934[3] en Amigos del Arte, la exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody en 1936[4], la presencia de Lucio Fontana en la Argentina desde 1940 hasta 1947, el peso en el Río de la Plata de Torres García a partir de 1934, fueron hitos que, de alguna manera, crearon el ambiente para un debate acerca de la no-figuración en Buenos Aires. Marcelo Pacheco señala también, la radicación desde 1936 de Grete Stern, fotógrafa alemana, relacionada con la Bauhaus, del artista y crítico italiano Atilio Rossi y del escritor español de vanguardia Guillermo de Torre[5]. Es interesante consignar que Hugo Parpagnoli ha mencionado que Juan Bay tenía "pinturas planistas" fechadas en 1910 y que había expuesto con los futuristas en 1911.

Habíamos contado además, con la presencia de Le Corbusier a fines de la década del '20, en 1939 la del arquitecto español Antonio Bonet y la del diseñador vienés Walter Loos quien se desplazó a causa de las persecuciones en Europa.

A pesar de estos precedentes, en su momento, no debe haberse destacado demasiado la publicación de la revista *Arturo* en 1944 hecho que al ser examinado históricamente adquiere un perfil importante.

Tal como lo hemos consignado en el Tomo VIII al referirnos al año 1945, la revista *Arturo* contó con un número único en el cual colaboraron Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss y Torres García.

Aparecieron poemas de Vicente Huidobro, Edgar Bayley, Murillo Mendes, Torres García, Gyula Kosice y Arden Quin. La cubierta estaba hecha por Maldonado de quien había también una reproducción de una obra en el interior de la revista, lo mismo que de Lidy Prati, a quien se debían las viñetas y de Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Kandinsky, Piet Mondrian y Torres García.

En una de las primeras páginas de la revista se lee:

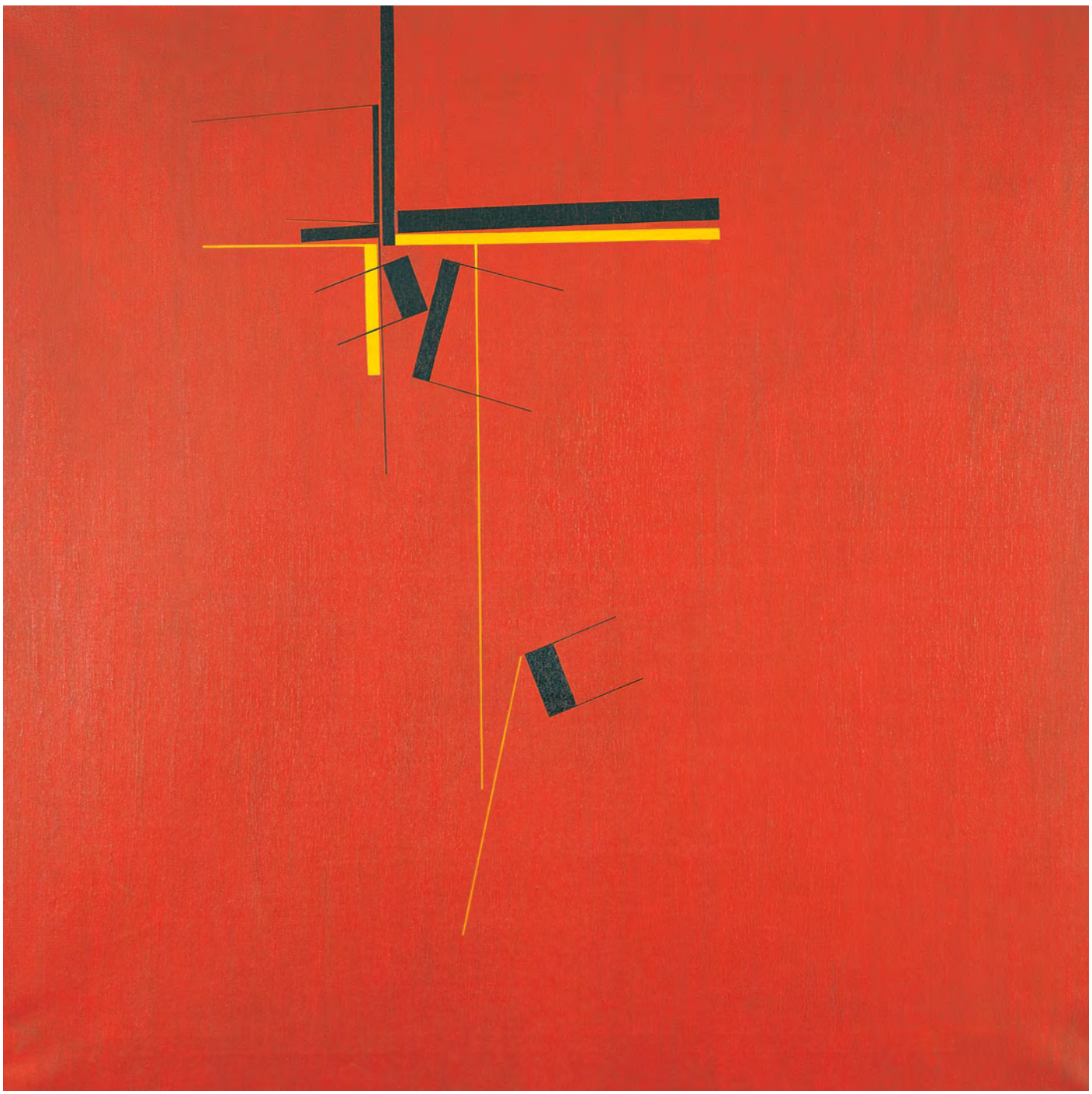
Inventar: Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación o por mero acaso una cosa nueva, desconocida/Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista/

Invención: Acción o efecto de inventar/Cosa inventada/Hallazgo.

Invención contra automatismo.

Para comprender la dimensión del carácter polémico que asume la palabra invención, aquí en la revista, podemos recurrir a lo que escriben Arden Quin y Bayley. El primero opone expresión —*que en arte ha sido el fundamento del primitivismo natural*— a invención —propia del *primitivismo moderno, científico.*

Invención aparece como sinónimo de creación pura y su afirmación implica varios rechazos: "ni expresión (primitivismo), ni representación (realismo), ni simbolismo (decadencia). De índole rigurosa, la invención implica la conciencia ordenando y depurando de toda imagen representativa, naturalista o simbólica a la imaginación que aflora con todas sus



Tomás Maldonado. Tema sobre rojo, *óleo sobre tela, 99 x 93,5 cm., 1952, Colección particular.*

ronesi, Reggiani, D'Errico, Radice, Soldati y Melotti, y también Juan Bay y Lucio Fontana.

5. *Arte Abstracto Argentino*. Fundación Proa, Buenos Aires, Galería d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo, 2002-2003.

6. Me he referido específicamente al tema de la vinculación de los artistas argentinos de las vanguardias concretas con Torres García en mi ponencia en el Seminario *Torres García, vida, obra, legado*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Abril, 1996.

7. Fue publicado en el Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención. Nº 2 de diciembre de 1946.

8. Son ellos *Nuestros problemas de arte en América* de Torres García *Originalidad e invención de Sarandy Cabrera y Torres García y el arte moderno* de Guido Castillo.

contradicciones. El artículo de Bayley, encarado muy poéticamente, aporta aclaraciones interesantes.

"La novedad no puede radicar hoy más que en la imagen - invención.

Todo realismo es falso, todo expresionismo es falso, todo romanticismo es falso".

"La imagen - invención es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad".

Esa imagen - invención se opone a *"…toda preocupación representativa, a toda voluntad de convertir a la obra de arte en un intérprete de no importa qué realidad interior, de qué sutil, compleja y nueva actitud, toda simbología por muy difusa que sea falsea la imagen y la despoja de todo valor estético".*

"… nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera exterior a ella sino por su capacidad de novedad".

Además de estas apasionadas afirmaciones acerca de la autonomía de la imagen pictórica y de la caducidad de la pintura representativa, ataca a Dalí, reconociendo sin embargo al Dadaísmo y al Surrealismo su afán por dar imágenes puras, sin preocupación por su acuerdo con realidades externas.

También polemiza Kosice en su nota al Surrealismo, a la pintura onírica y a Dalí, como lo hace Arden Quin contra el automatismo *que nunca dio criatura viva.* En ésto reencuentran los enconos del grupo *Cercle et Carré*, capitaneado por Michel Seuphor, quien reconoció que fue concebido originariamente como una máquina de guerra contra los surrealistas.

Kosice habla también en su artículo de la imagen pura y Rhod Rothfuss expone su teoría del marco recortado que hay que destacar por el hecho de que ya, desde un principio se manifiesta como una de las novedades mayores que aportará el movimiento. Comienza haciendo una referencia histórica desde la fidelidad representativa del naturalismo hasta el constructivismo pasando por Cézanne y todos los ismos de las primeras décadas del siglo para desembocar en una defensa de la creación pura apoyándose en las palabras de Vicente Huidobro en las que se refiere a imitar la naturaleza no en sus apariencias sino en lo profundo de sus leyes constructivas.

Pasa luego Rothfuss a un aspecto de la problemática formal: el marco. Reprocha al marco regular en uso, el fragmentar la forma, y manifiesta que es necesario que el marco esté estructurado de acuerdo a la composición de la pintura y que el borde de la tela juegue un papel activo en la creación plástica.

El artículo de Torres García *Con respecto a una futura creación literaria,* es un texto aplicable igualmente a las artes plásticas ya que se refiere al concepto de construcción.

Era lógico que hubiese una colaboración de Torres García porque los artistas más jóvenes de este grupo inicial que después habría de separarse en Asociación Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo veían a Torres García como portavoz de la modernidad. Su presencia en París, su frecuentación de Mondrian, Vonderberghe Gildewart, Seuphor, Van Doesburg, Vantongerloo entre otros integrantes de la Asociación *Cercle et carré* así parecían indicarlo y convertir a su nombre en sinónimo de vanguardia[6].

De Tomás Maldonado —quien según Lidy Prati tenía un gran respeto por el maestro uruguayo— provino el artículo más virulento contra él en los '40[7]. Maldonado se refiere a tres artículos aparecidos en el "Removedor" órgano de la Asociación Arte Constructivo en Uruguay[8] y los descalifica pero dedica el mayor análisis al de Torres García. Defiende vigorosamente a Mondrian y reprocha a Torres García su eclecticismo y sus argumentos a lo Hipó-

lito Taine —arte ice-cream para uso holandés, arte allo spiedo para uso meridional— mediante los cuales trata de "invalidar el arte no-figurativo en América".

La tapa de la revista hecha por Maldonado se encuadra dentro de lo que en líneas generales, podríamos denominar abstracción expresionista. La primera viñeta que también le pertenece, tiene referencias biomorfas que recuerdan vagamente a Arp. Las viñetas de Lidy Prati tienen mayor relación con los objetos plásticos que trabajaba en ese momento, de línea concreta.

Lo que vuelve trascendente a la revista en nuestro medio es su carácter de violenta ruptura con todo lo anterior, su afán de novedad, de conformarse con las inquietudes de la vanguardia internacional, su juvenil confianza en la necesidad de convertirse en intérpretes de su época y en la pujanza de su aporte, su preocupación interdisciplinaria y por haber servido de punto de partida a una orientación de extraordinaria importancia dentro del país hasta la actualidad.

Al año siguiente de la publicación de Arturo se hicieron dos exposiciones una en casa del doctor Enrique Pichon Rivière el 8 de octubre, con el nombre de *Art Concret Invenction*. La invitación reza "Teoría, propósitos, música, pintura, escultura y poemas concreto-elementales. Ramón Melgar, Juan C. Paz, Rhod Rothfuss, Esteban Eitler, Gyula Kosice, Valdo Wellington y Arden Quin. En la fotografía tomada en esa ocasión aparecen Arden Quin, Kosice, el doctor Pichon Rivière, Lisl Steiner, la doctora Marie Langer, el doctor Rascowsky, Renate Schottelius entre otros.

La segunda muestra tuvo lugar el 2 de diciembre en la casa de la fotógrafa Grete Stern en Ramos Mejía con el nombre de Movimiento de Arte Concreto Invención. Participan Elizabeth Steiner, Arden Quin, Rhod Rothfuss y Klaus Erhardt en pintura; Kosice y Rothfuss en escultura y este último con Arden Quin, Alejandro Havas, Rasas Pet (nombre supuesto) y Lisl Steiner en dibujo. Otros nombres aparecían en danza, música, literatura, fotografía, dibujos infantiles, arquitectura y urbanismo.

Raúl Lozza. Pintura 29, *óleo pulido s/terciado pegado s/terciado, 84 x 47 cm., 1946.*

9. Lauría, Adriana. *Arte Abstracto en la Argentina*. Intermitencia e instauración en Arte Abstracto Argentino. Fundación Proa, Buenos Aires. Galería d'arte moderna e contemporanea, Bérgamo. 2002-2003.
10. Stábile, Blanca. Para una historia del *Arte Concreto en la Argentina. Cronología 1944-1952*. Ver y Estimar. Serie 2, Nº 2.
11. Presta, Salvador. *Arte Argentino Actual*. Ed. Lacio, Buenos Aires.
12. El 19 de septiembre y el 21 de septiembre respectivamente. Andrea Giunta, en *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, destaca su importancia.
13. Augé, Marc. *"Los no lugares". Espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.
14. Publicado en 1945 cuando se produce la escisión del grupo original. Invención I, fue redactado por Kosice, del Grupo Madí.

LA ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO INVENCIÓN

El grupo que estaba vinculado a la revista *Arturo* no era unitario. *"Es dable suponer que, aparte de algún roce personal por cuestiones de liderazgo, Maldonado deseara oponer una estética más rigurosa y purista a la síntesis ecuménica que planteaban las enseñanzas de Torres García. Arden Quin no estaba dispuesto a dejarlas completamente de lado, a pesar de haber optado por un arte abstracto, que prescindía de las figuraciones sígnicas mantenidas por el Universalismo Constructivo"* [9].

En el intercambio de cartas que existió entre Blanca Stábile, quien publicó una cronología del Arte Concreto en la Argentina[10] y Kosice, Iommi y Maldonado que señalaron algunos errores, este último escribe literalmente desde Ulm:

"La escisión del grupo originario no se produce después sino antes de la muestra privada en casa del doctor Pichon Rivière, en realidad esta fue la primera exposición del grupo que más tarde se llamaría Madí. Lidy Prati y T. Maldonado no figuraron, por supuesto, en esta muestra".

Este dato lo confirma también Presta[11].

Un mes después del movimiento popular del 17 de octubre de 1945, un grupo de egresados de la Escuela de Bellas Artes fundaron la Asociación Arte Concreto Invención (en adelante AACI). Fueron ellos Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Raúl Lozza, Enio Iommi, Alberto Molenberg, Matilde Werbin, Jorge Souza, Antonio Caraduje, Primaldo Mónaco, Claudio Girola, Oscar Núñez y Simón Contreras. Muy poco tiempo después habrían de incorporarse Juan Melé, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba.

En el intermedio se produjo en Buenos Aires la marcha de la constitución y la libertad realizada en Plaza del Congreso y la inauguración del Salón Independiente en clara oposición al Salón Nacional[12].

El concretismo en nuestro medio funcionó fundamentalmente como un acto crítico. Tenían si, por una parte, la utopía modernista de modificar la sociedad, el hombre nuevo, crear para las masas grandes espacios (los "no lugares" de Marc Augé[13]), poner al alcance de todo el mundo artefactos de uso que solucionaran problemas, o sea, *servicio a la nueva sociedad*. Por otra, se empeñaban ellos en la legibilidad de la obra de arte, que su contemplación no requiriera preparación previa, conocimientos o formación, propios de una educación privilegiada. En el caso de los integrantes de la AACI, la afiliación (temporaria o no) al Partido Comunista, revelaba también una apuesta crítica al sistema. La difusión de volantes, el carácter irritativo a pesar de sus buenas intenciones, de las obras mismas (el público, por inercia cultural, no accedía todavía al reconocimiento) funcionaban también como un revulsivo. El estar ahí fue un acto crítico. Fue marcar posibilidades inéditas, de imaginar otra manera de salir de los espacios tradicionales, plásticos y sociales.

En 18 de marzo de 1946 se inauguró la 1ª exposición de la AACI en el Salón Peuser acompañada por el Manifiesto Invencionista. En agosto del mismo año, se publicó el primer número de la revista de la Asociación, precedido por la publicación de una plaqueta Invención 2 con un texto de Edgar Bayley, llamada "La batalla por la invención" [14].

En estos textos se hacían abiertamente explícitas las ideas que movilizaban al grupo en su actividad artística y también su posición política.

Respecto a las primeras se manifiestan en oposición a un arte representativo basado en la ilusión de espacio, ilusión de expresión, de realidad y de movimiento que debilita al hombre

15. Perazzo, Nelly. *El Arte Concreto en la Argentina.* Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

Vanguardias de la década del '40. Arte Concreto - Invención, Arte Madí, Perceptismo. *Museo Sívori, Buenos Aires, 1980.*

porque al rodearlo de fantasmas y de ficciones de las cosas lo hace renunciar a la acción. Ellos proponen un arte concreto, representativo, que exalta el ser, genera la voluntad de actuar al colocarlos en el mundo de las cosas reales, con relaciones directas, integrado y consciente de su propia potencia y de su energía cognoscitiva.

Se trata fundamentalmente de comprender la forma como racionalidad oponiéndose a la estética romántica de la intuición pura, de la inspiración, del misterio de la creación, del secreto mágico del arte pero sobre todo en contra de la neutralidad ideológica del romanticismo, de ese ubicarse por encima de la realidad histórica. La estética materialista considera a la imagen artística como un hecho gnoseológico normal, poseedora de una universalidad discursiva, sin diferencia con la ciencia o la historia porque todas son razón concreta.

Con respecto a su posición política ya ha quedado señalado[15] que la agitación ideológica y política había acompañado a este grupo desde un principio.

Entraron en la escuela de Bellas Artes en la época de la Segunda Guerra Mundial y los comunicados se sucedían despertando encontra-

16. Para objetivar la voluntad del pueblo había que caminar a la vanguardia, en base a una conciencia del desarrollo de la sociedad y de las condiciones de su transformación. "Los amigos del Pueblo".
17. Ver Perazzo, Nelly. *Hlito*. Capítulo *Ser modernos en la Argentina de los '40*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2003.
18. Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos, y otros escritos: 1946-1974*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
19. Juan Melé también la menciona y dice que fue allí, que Molenberg presentó su "Coplanar blanco". Juan Melé *La vanguardia del '40*. Ed. 5, Buenos Aires, 1999.
20. Laszlo Peri, era nacido en Budapest en 1889. Después de 1921 adhirió al Movimiento constructivista en Berlín, junto con su compatriota Moholy Nagy. Se apartó de la pintura abstracta en 1928.
21. Hlito, Alfredo. *El tema del espacio en la pintura actual*. Revista *Nueva Visión*, Nº 8, Buenos Aires, 1955.

das opiniones. Nuestro país en marzo de 1945 interviene en el conflicto bélico en contra de Alemania y Japón después de un largo período de neutralidad. A partir del movimiento militar de 1943 la Argentina entra en una vorágine de críticos acontecimientos que desembocan en las elecciones de febrero de 1946.

Eso explicaría tal vez esa voluntad de las nuevas generaciones de definir su posición en diversos órdenes como lo testimonia el Manifiesto de 4 jóvenes de 1941, firmado por Jorge Brito, Maldonado, Hlito y Girola, cuyo texto no interesa tanto como la actitud.

El artículo *Nuestra militancia* en la revista *Arte Concreto Invención* enuncia claramente la idea de la preocupación por el arte social[16] y la vinculación de creación y conciencia política, entendiendo las obras como un comentario revolucionario[17].

La virulencia de los manifiestos, artículos, entrevistas, exposiciones expresan una viva necesidad de afirmación. Maldonado habló de un *"tono enfático declamatorio para justificar el optimismo quizá aberrante, la sólida, obstinada ingenuidad, pero también para comprender cómo ciertas actitudes asumidas en aquel momento poco después se han hecho insostenibles"* [18].

El número de exposiciones corrobora esa necesidad. Después de la presentación en el Salón Peuser, Molenberg y Iommi testimonian acerca de una muestra hecha en Galería Pacífico debajo de la cúpula central[19]. Esa debe haber sido la razón por la cual fue anunciada como tercera exposición la que realizaron en el centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria el 5 de septiembre de ese año con obras de los mismos artistas que expusieron en Peuser. También fue llamada tercera exposición —curiosamente— la muestra de octubre en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y de la que participaron Caraduje, Espinosa, Hlito, Iommi, los hermanos Lozza, Maldonado, Molenberg, Mónaco, Núñez, Prati, Souza y los nuevos integrantes de la Asociación Juan Melé, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba. La que figura como IV exposición tuvo lugar en el Ateneo Popular de la Boca desde el 18 al 25 de octubre, con la participación de los nombrados, menos Lidy Prati y Iommi.

El segundo y último número de la revista se editó en diciembre con el nombre de Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención. Éste, de mayor modestia en la presentación (no tenía carátula ni fotografías) contaba con sólo ocho páginas.

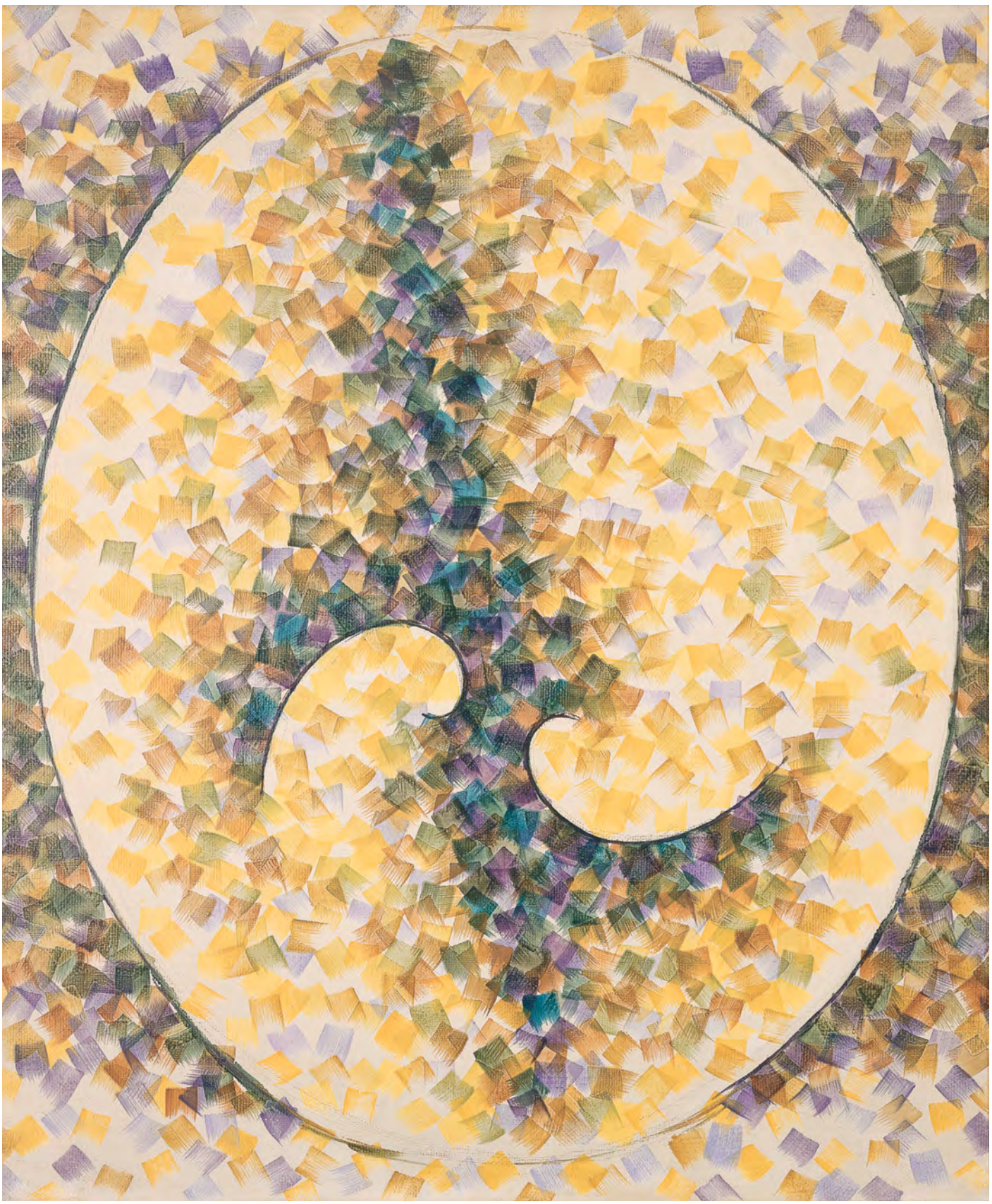
Hay que destacar todavía algunos puntos. Por una parte la posición de los integrantes de la Asociación respecto al uso del marco recortado, al cual en un primer momento, como los artistas Madí, todos adhirieron.

La experiencia del marco recortado había sido intentada en Europa en forma aislada y sin consecuencias (en varios textos se reitera el nombre del húngaro Peri[20]) pero fue el grupo Madí el que lo empleó largo tiempo y lo difundió, lo cual significó un claro antecedente del *shaped canvas* lanzado mucho después por los americanos.

Para los integrantes de la Asociación Arte Concreto Invención el recurso del marco recortado fue sólo un hito en un proceso (Iommi dice que lo utilizaron más o menos un año).

Maldonado se refirió en la revista de la AACI al estudio que habían hecho del problema, texto que fue completado posteriormente por Hlito.[21]

La corporización de los elementos plásticos a la que aluden consiste en verdaderos objetos, de formas libres y recortadas, compuestos de planos de color articulados con gran libertad e inventiva destinados a ser colocados directamente



Alfredo Hlito. En el óvalo, *óleo sobre tela, 65 x 55 cm., 1960, Colección particular.*

22. En 1947 habían figurado reunidos en el Salón Kraft a partir del 30 de octubre y en Galería Payer a partir del 27 de noviembre.

23. Córdova Iturburu, C. *La Pintura Argentina del Siglo XX.* Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1958.

sobre el muro. Las propuestas que hicieron fueron variadas, desde algunas de Molenberg y Núñez más respetuosas de la ortogonalidad hasta obras donde los elementos se abren al espacio (Mónaco, Lozza) o aquellas formas donde el juego dinámico adquiere rol prioritario (Hlito, Prati). A veces los planos están montados sobre uno que los abarca enteramente lo que unifica el conjunto y hace intervenir a ese elemento en las zonas de separación: es el caso de uno de los Lozza de la colección del Museo Sívori. Las obras de Espinosa que han permanecido ofrecen soluciones; formas sueltas con espacios internos libres o una obra de marco recortado en entramado de colores violentos neutralizados por una grilla de franjas negras como la que figura en la colección Blaquier. Obras de este tipo hizo también Juan Melé.

En la tapa del ya mencionado cuadernillo Invención Nº 2, aparece una obra interesantísima de Lidy Prati. Caraduje propuso una obra también de marco recortado con formas geométricas y libres en su interior, rodeada por líneas negras que se entrecruzan en los vértices. En un momento determinado abrieron el camino separando las formas que eran sostenidas por detrás con barras finas de metal.

Tal como lo indicó Hlito, algunos artistas del grupo consideraron posteriormente que el muro reiteraba a su manera la relación fondo-figura sin resolver el problema de la bidimensionalidad y volvieron al soporte tradicional por considerarlo suficiente para sus propósitos.

Otro de los puntos a destacar es la conexión de este grupo con arquitectos, diseñadores, gráficos, músicos. En 1948 se hizo en Van Riel el *Salón Nuevas Realidades, Arte Abstracto, Concreto No-Figurativo* que reunía la pintura nueva de artistas de todas las tendencias no figurativas y la labor de importantes arquitectos del país y del extranjero[22].

Esta exposición fue comentada por Córdova Iturburu en estos términos:

"*Ninguna de las muestras anteriores de artistas no figurativos había alcanzado pareja resonancia (…) tal vez pueda afirmarse que a partir de este Salón de Nuevas Realidades de 1948 el arte no figurativo adquiere personería en nuestro país y comienza de manera ya decisiva su conquista de adeptos y cultores entre las nuevas promociones*"[23].

Hay que comentar la aparición de dos revistas vinculadas a este grupo: Ciclo y Nueva Visión.

Poco tiempo después el viaje de Maldonado marcó la terminación de un período de experiencias e investigaciones previas a la labor decantada y madura del grupo Arte Concreto Invención.

En ese viaje, Maldonado estuvo en Francia, Suiza e Italia; se relacionó con figuras importantes del arte concreto, de arquitectura y de diseño, fundamentalmente con Max Bill, imagen del artista completo quien lo conectó con Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo, Richard Lohse, Max Huber.

A partir de ese momento los pintores de la Asociación hicieron cada vez más sutil el juego de tensiones dinámicas en el plano que utilizaban con un riguroso sentido de la construcción. Usaron cada vez con mayor precisión los elementos visuales puros. Su utilización del color plano sin modulación, desprovisto de poder de evocación subjetiva, con figuras simples sobre fondos neutros tiende a un equilibrio óptimo. Extremaron la perfección técnica, la terminación, porque consideraban que solamente una ejecución rigurosa garantiza una transmisión fiel del mensaje. En todos los casos las estructuras internas de la forma y del color están organizadas de acuerdo a un sistema de relaciones que asegura la claridad y la armonía.

También en 1948 se publica un Boletín del

24. El arquitecto Méndez Mosquera destaca la importancia que tuvo para el diseño gráfico en la Argentina esa colaboración de artistas concretos, arquitectos y gráficos. En ese momento se introdujo la nueva tipografía generada en Bauhaus a través de Moholy Nagy y Herbert Bayer y continuada por Max Bill.

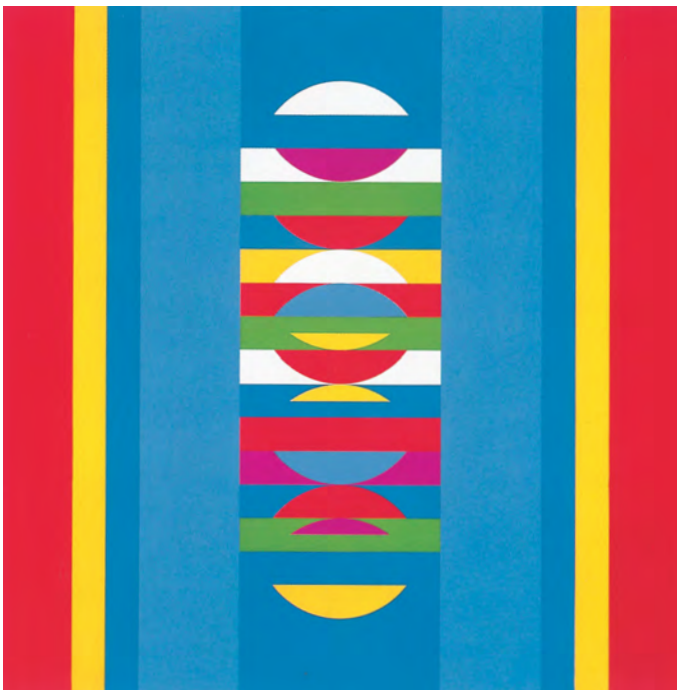
Centro de Estudiantes de Arquitectura que da oportunidad a que Maldonado, al mismo tiempo que publica un artículo sobre diseño, muestre el planteo de la nueva tipografía y el diseño gráfico[24].

Como circunstancias que coadyuvan en esa toma de conciencia por un grupo numeroso de profesionales de un nuevo mundo de formas, figura el hecho de que en la mueblería Comte, dirigida en esa época por Ignacio Pirovano se brindara la posibilidad de concretar el comienzo de un Centro de Diseño dirigido por Maldonado con la colaboración de los arquitectos Baliero y Borthagaray y que se editara en Buenos Aires la versión castellana de *L'architecture d'aujourd'hui* (años 1948 y 49) por acción del arquitecto Rodolfo Möller.

En el año 1950 hicieron una exposición de nivel internacional de pinturas, esculturas y dibujos Iommi, Maldonado y Alfredo Hlito. El catálogo tenía un excelente diseño gráfico en el cual se utilizaba la nueva tipografía. Para esa muestra Maldonado creó un símbolo que con el tiempo se convirtió en el de una empresa de diseño que fundara junto con Hlito y Méndez Mosquera.

En 1951 aparece la revista *Nueva Visión*, fundada con gran esfuerzo por Hlito, Méndez Mosquera y Maldonado, sobre un proyecto de Maldonado originado por la pérdida de "Ciclo" y del Boletín de Estudiantes de Arquitectura. Su publicación que prosiguió hasta 1957 llegó a tener 9 números.

Después de la activa participación que tuvo *Tomás Maldonado* (1922) en las vanguardias argentinas, fue profesor de 1954 al 66 en la Hochschule für Gestaltung (Ulm, Alemania) siendo rector de la misma de 1964 a 1966. Ha sido profesor en Universidades italianas, estadounidenses e inglesas y director de la revista *Casabella*. Reside en Milán. En 1954 dejó la Argentina, considerando regresiva y limitada la praxis artística y viendo en el diseño la apertura a una posibilidad transformadora del entorno físico del hombre. En 1965 publicó el artículo "Nosotros y el mundo de las mercancías" donde su revisión crítica de la relación entre diseño y sociedad capitalista asumió el carácter de una verdadera denuncia contra el "desorden inenarrable del mercado capitalista". En "La Speranza Progettuale" (1970) hizo señalamientos sobre la degradación progresiva del ambiente.

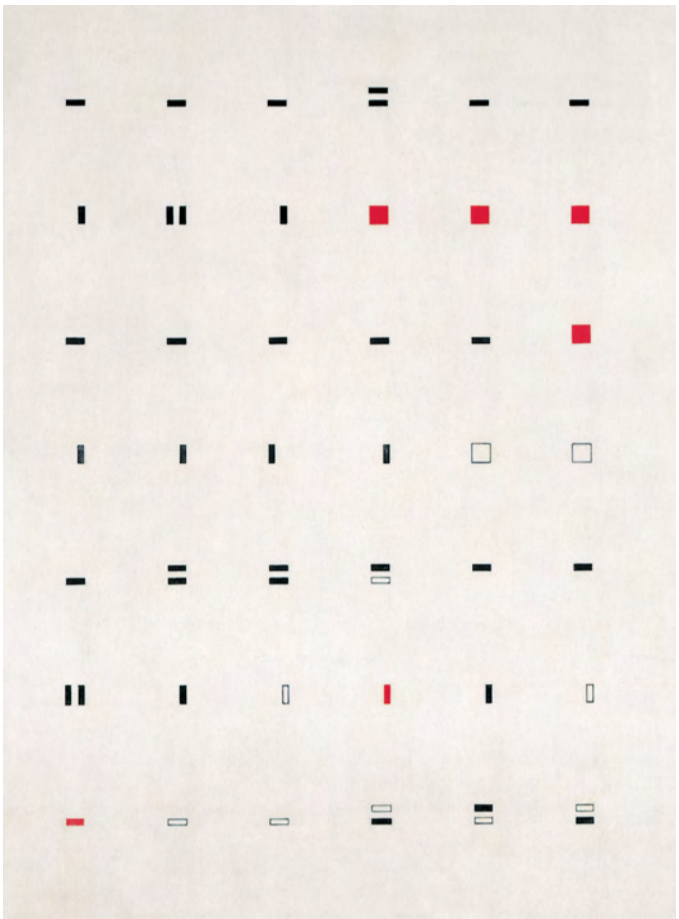


Tomás Maldonado. Tema central 5, *acuarela sobre cartón, 80 x 80 cm., 1953.*

"El futuro de la modernidad", "El movimiento moderno y la cuestión post" muestran su apuesta a la racionalidad crítica, puesta al servicio de un proyecto humanístico de emancipación.

Fue *Alfredo Hlito* (1923-1993) durante su período concreto una figura descollante tanto en

25. La Academia Nacional de Bellas Artes, de la cual era Miembro de Número, hizo una publicación de sus *Escritos* bajo la supervisión de Sonia Henriquez Ureña de Hlito en 1995.



Lidy Prati. Composición serial, *óleo sobre hardboard, 75,5 x 55,8 cm., 1948.*

lo que se refiere a su praxis pictórica, como en lo que se refiere a la teoría[25] y al diseño gráfico. En 1957 colaboró con el arquitecto Bonet en el Plan de Regulación de la zona sur de Buenos Aires. En 1958 consideró que su etapa vinculada con el concretismo estaba terminada. Para ello flexibilizó el espacio avanzando hacia formas más abiertas que cedían el protagonismo al color. Su preocupación de la relación fondo-figura de la etapa concreta, y la reducción de la pintura a lo más simple y elemental que es la pincelada, lo llevaron a obtener un *continuum*, una equipotencialidad del campo pictórico donde la acción es reducida a la diferencia de valores o colores y a ordenamientos verticales o en óvalos. Fue la época de los *Espectros* en la que no permaneció más de tres o cuatro años explorando todas las variantes. A comienzos de la década del '60 volvió al dibujo y se replanteó el tema, la línea, el color, la forma. Viajó a México en 1962 donde permaneció hasta 1973. Fue el momento de una elaboración penetrante de sus ideas plásticas. El uso del acrílico generó, a su vez, otras posibilidades de experimentación. Posteriormente, a su regreso a Buenos Aires, los S*imulacros* y las *Efigies* dieron cuenta de su alta dimensión como artista.

Lidy Prati (1921) es la autora de la originalísima obra que aparece en la tapa del cuadernillo Invención Nº 2, un verdadero objeto plástico en la cual un cilindro en relieve antepuesto a triángulos y círculos de color concentra las tensiones de cuerdas emergentes desde puntos diferentes de la composición.

Prati integró el grupo de *Artistas Modernos de la Argentina* y representó al país en la Bienal de San Pablo de 1954.

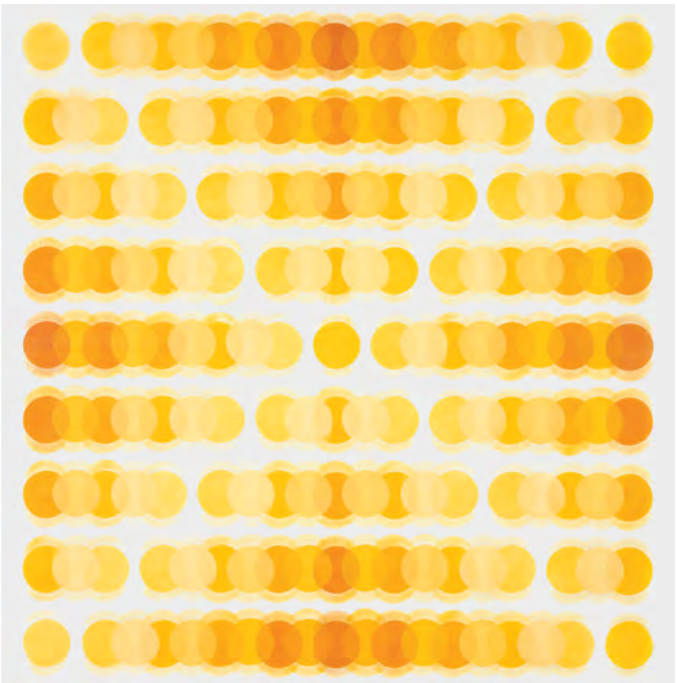
Su obra que fue ponderada en diversas oportunidades por Max Bill, se ha destacado siempre por su economía de medios y su prodigiosa sensibilidad.

Es no sólo pintora, sino gráfica y diseñadora. Sus observaciones teóricas son siempre agudas e inteligentes.

Manuel Espinosa (1912) participó de las diferentes exposiciones de la Asociación Arte Concreto Invención. En 1947 expuso con Tomás Maldonado en la SAAP. Fue seleccionado por Jorge Romero Brest para la exposición *Ocho artistas constructivos* en el Museo Nacional de Bellas Artes. 1965 lo encuentra exponiendo en Roma en la Casa Argentina y en Galería Feltri-

26. Perazzo, Nelly. *El Arte Concreto en la Argentina*. Ob. cit.

27. *Manuel Espinosa. Antología sobre papel*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Octubre de 2003. El prólogo es de Cristina Rossi.



Manuel Espinosa. De: 18 Variaciones sobre un tema, *acrílico sobre tela, 125 x 125 cm., 1968.*

nelli. En 1951 había viajado a Europa con un derrotero marcado por los artistas de su interés, entre otros Vondemberghe Gildewart y Max Bill. A su regreso adquiere una orientación que será definitiva: utilizando el cuadrado o el círculo en series, plantea los problemas a partir de la composición. A pesar de ser fuertemente estructuradas, de contar con un punto de partida marcadamente intelectual, sus obras se vuelven ingrávidas, líricas por la articulación del color. En este rol que hace asumir al color, Espinosa recuerda a Max Bill que siempre consideró al color un "misterio". Pero, a diferencia de éste que recurre a armonías por contraste, a veces agresivas, de colores disonantes sin mantener un determinado tipo de gama, Espinosa usa un color claro, diáfano, con imperceptibles desplazamientos, siempre distinto y siempre igual a sí mismo[26].

Juan Melé. Construcción concreta, *gouache, 75 x 44 cm., 1947.*

Recientemente el Museo de Arte Moderno ha expuesto las témperas y tintas de Espinosa sobre papel entre las cuales estaban las de ese momento[27].

Juan Melé (1923) integró la Asociación Arte Concreto Invención. Dentro de ese contexto publicó en 1948 *Planteo concreto de la pintura bidi-*

28. Sobre este tema ver la sección bibliográfica detallada del catálogo Arte Madí. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 1997.

29. Perazzo, Nelly. *Vanguardias de la década del '40. Arte Concreto Invención. Arte Madí. Perceptismo.* Museo E. Sívori, Buenos Aires, octubre, 1980. Estos datos figuran también —como relatados por Bayley— en la cronología del catálogo *Arte Madí.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 1 de julio al 27 de octubre de 1997.

mensional que analiza las razones por las cuales la AACI abandona de manera definitiva el recurso del marco recortado. Al ubicar el artículo de Melé en ese punto de las reflexiones teóricas que debatían los artistas concretos argentinos, es que éste adquiere toda su dimensión.

Durante el período concreto la obra de Melé fue muy variada. En 1948 hizo junto con Iommi y Villalba una muestra en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Ese mismo año una beca del gobierno francés le permitió conectarse con el medio artístico europeo y con los artistas que le interesaban (Dova, Munari, Vantongerloo, Pevsner, Max Bill, entre otros). De 1950 a 1961 trabajó en la Argentina para luego radicarse por largo tiempo en Nueva York, período en el cual parece haber querido dotar a su geometría de la energía o vitalidad de la vida nocturna de una gran urbe. En París en 1990 comienza a trabajar sus relieves que constituyen uno de sus mayores logros profesionales. Vive alternativamente en Buenos Aires, París y Nueva York.

Juan Bay. Sin título, *óleo sobre madera, altura 43,5 cm., 1950, colección particular.*

ARTE MADÍ[28]

En agosto de 1946, los artistas que expusieron en las casas de Pichon Rivière y Grete Stern, ahora organizados como Movimiento Madí, realizaron su primera exposición en la Galería Van Riel, auspiciada por el Instituto Francés de Estudios Superiores. Su actividad proselitista habría comenzado antes, con el reparto de pequeños y provocativos volantes firmados "Movimiento Madí, Buenos Aires, junio de 1946".

Participaron de esta muestra Arden Quin, Kosice, Rhod Rothfuss, Martín Blaszko, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner, Eitler, Valdo W. Longo, Aníbal Biedma, Juan Delmonte, Jaqueline Lorin-Kaldor, Antonio Llorens, Rodolfo Urrichio, Nelly Esquivel, Salvador Presta, Juan Bay. Muchas de las obras expuestas figuraban con atribuciones presuntas.

El origen del nombre Madí es un testimonio acerca de las controversias y polémicas que han acompañado a este movimiento hasta la actualidad. Carmelo Arden Quin sostuvo que era una combinación de letras con su nombre, Kosice que era una deformación de Madrid nombre que él había escuchado mucho en la calle durante la guerra española (sic). Otros dicen que proviene de las primeras sílabas de Materialismo Dialéctico y alguna revista desplegó su humor comentando que su origen posiblemente era "mad", loco en inglés[29].

30. Borrás, María Luisa. *Abstracción geométrica: Arte Madí* en el catálogo citado del Reina Sofía.
31. Nº 3, París, 1968.
32. Madí internacional 50 años después. 1946-1996. Centro de exposiciones y congresos de Zaragoza. 7 de marzo al 3 de abril, 1996.
33. *Arte Madí Internacional. Fin de milenio.* Editorial Godoy. 2000.
34. Mouvement Madí sans frontieres en Ibídem. La traducción es de Nelly Perazzo.

Con respecto al manifiesto existen las mismas disidencias. Por una parte lo reclama Arden Quin, que —como dice Maldonado— era el hombre de las ideas,[30] por otra parte Kosice, artista y poeta muy joven entonces.

El primero habría de liderar el movimiento Madí en Europa, donde reside desde 1948 y el segundo en la Argentina.

Ese texto se publicó en la revista *Madí* y otro llamado Manifiesto Madí 48 fue publicado en la revista *Rohbo*[31] de acuerdo a un texto escrito anteriormente a mano por Arden Quin.

Según se destaca en el Manifiesto:

"Madí Inventa y Crea
la obra es, no expresa
la obra es, no representa
la obra es, no significa".

"*se reconocerá por arte Madí la organización de elementos a cada disciplina en su continuo, puestos en movimiento*", el texto define al dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la poesía, el teatro, la novela y el cuento y la danza Madí.

Como enuncia el artista argentino César López Osornio:

"Al margen de todo causalismo histórico, simbólico, científico existe una constante que se identifica desde los orígenes con el propio artista que crea y utiliza la geometría, no sólo como precisión y orden sino esencialmente como vida"[32].

Romualdo Brughetti, el reputado crítico e historiador de arte argentino, que cuando era redactor del diario Uruguay y ejercía ya la crítica de arte, conoció personalmente a Arden Quin en el año 1935, recuerda:

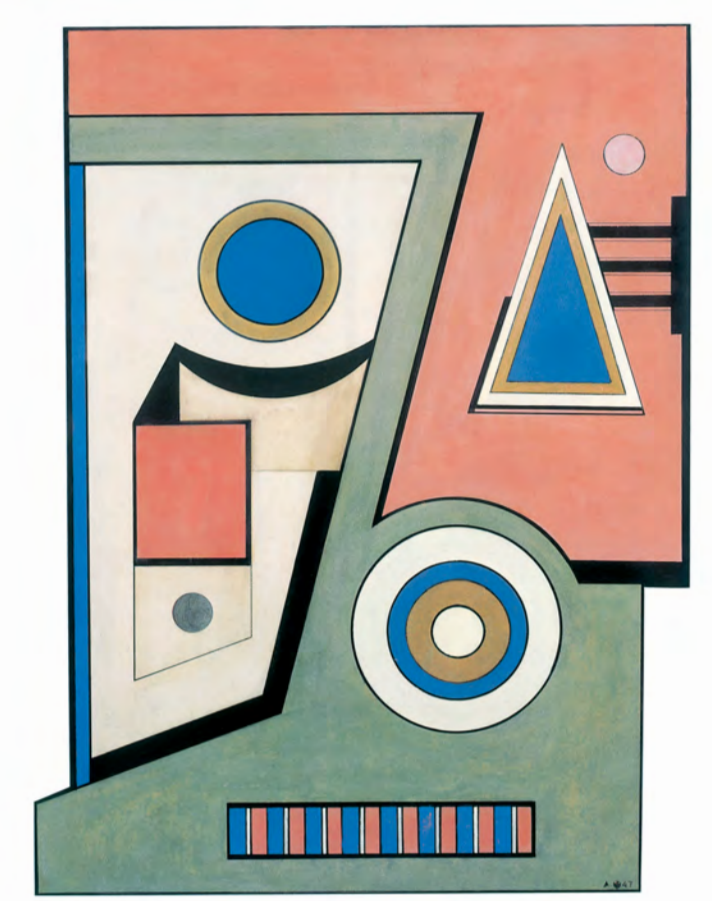
"Y bien, por haber vivido quien esto escribe, los años de renovación plástica de la década del '40 y el haber frecuentado a Torres-García, cábele afirmar que Carmelo Arden Quin hacia 1940 y Rhod Rothfuss que expuso sus trabajos en Montevideo en 1942, convergen para establecer la vigencia del "marco recortado"[33].

Bolívar, artista uruguayo integrante de Madí Internacional, señala que "*Madí tiene precedentes célebres (…) como los juegos lúdicos intercambiables y desarticulables de Torres-García (…). Ya Laszlo Peri constituyó "espacios construcciones" desde 1921, lo mismo que Christian Schad (…) produjo también formas nuevas muy originales y finalmente Vladimir Tatlin el más pragmático, quien hacia 1915 realizó algunas construcciones relieves (desaparecidos) que conocemos por fotos de la época y por reconstrucciones de los años '60".*[34]

Martín Blaszko. El gran ritmo, *óleo sobre tela, 93 x 43 cm., 1949.*

35. Adriana Lauría señala "Kosice realiza obras cuyo motivo central está diseñado con tubos de neón y muestra una de ellas, —*Construcción Madí con luz*, luego llamada *Estructura lumínica Madí "A-1"*— en una exposición individual que realiza en Galería Bonino en septiembre de 1953 (Kosice. Galería Bonino, Buenos Aires, 1953. Catálogo prologado por Juan Bay, ilustrado con fotografías y con lista de obras). Los antecedentes de este tipo de experiencias se encuentran en las realizadas alrededor de los años 20 y 30 por el húngaro Moholy Nagy y el checo Zdenek Pesánek". En *Arte Abstracto Argentinmo.* Bérgamo, 2002-2003. Buenos Aires, 2003.

36. Acerca de los escultores Kosice y M. Blaszko, quien tambíen se destacó como pintor Madí, se ha escrito en el Tomo IX de esta colección.



Carmelo Arden Quin. Cosmopolis, *óleo sobre cartón, 80 x 60 cm., 1947.*

Así surgieron con el tiempo gran variedad de obras como los coplanales de Arden Quin y las super-estructuras con bordes recortados de Rhod Rothfuss, de Kosice la escultura articulada "*Royi*" de 1944 o el uso de nuevos materiales como los tubos de neón[35].

De la revista *Madí* se publicaron 8 números. En el número 2 salió reproducido el fotomontaje sobre un punto emblemático de Buenos Aires como el Obelisco, muy reciente en ese entonces.

El movimiento Madí se escindió en 1947; de un lado quedaron Kosice y Rothfuss con el nombre de Madimensor y por el otro Arden Quin con Martín Blaszko[36]. A partir de su residencia en París, Arden Quin organizó Madí Internacional. Kosice lideró Madí en Buenos Aires además de la carrera internacional que realizó como escultor.

Arden Quin (Uruguay, 1913) se instaló en Buenos Aires en 1938. Fue protagonista indudable de la edición de la Revista *Arturo* y de las exposiciones en casa de Pichon Rivière y de Grete Stern. Ya había tomado contacto con Torres García a su regreso de París en 1934, con Rhod Rothfuss (1939) y con Edgar Bayley en Río de Janeiro (1942).

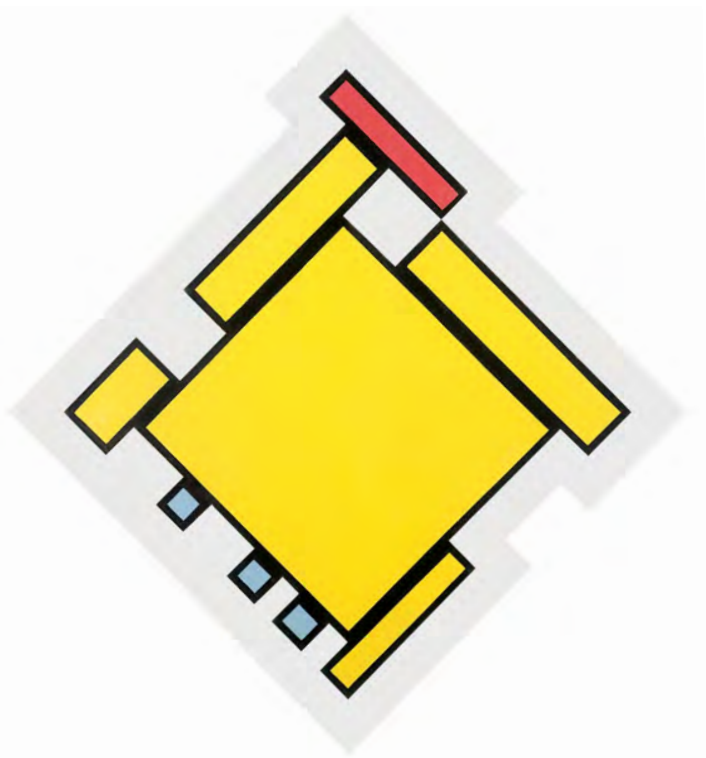
Después de la escisión de los grupos, cuando en 1948 llegó a París, comenzó el lanzamiento y la organización del movimiento Madí. Al año siguiente participa en París del IV Salón des Realités Nouvelles. En 1962 publica la revista *Ailleurs.*

Participa de la muestra "Del Arte Concreto a la Nueva Tendencia – Argentina 1944-1963", en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Artista de enorme originalidad desde sus comienzos, el movimiento Madí Internacional por él liderado continúa con sus presentaciones hasta la actualidad.

Rhod Rothfuss (Uruguay, 1920-1969), artista plástico y teórico ha sido uno de los pintores más interesantes de los comienzos de Madí y figura clave del desarrollo de la teoría del arte en Uruguay. Estudió en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Vivió en Buenos Aires de 1942 a 1945 donde conoció a Kosice, Maldonado y Arden Quin. Fue cofundador de la revista *Arturo* y participó de las exposiciones del grupo Madí durante los '40. En la década siguiente lideró el movimiento Madí en Uruguay. En 1961 participó en la muestra "15 años de Arte Madí" realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

37. Lozza, Raúl. *La Nueva Estructura de la pintura perceptista* (Segunda parte), *Perceptismo*, Nº 5.



Rhod Rothfuss. Homenaje a Mondrian, *esmalte coloreado sobre madera 100 x 100 cm., 1946.*

PERCEPTISMO

En 1947, Raúl Lozza y sus hermanos se apartan de la Asociación Arte Concreto Invención para constituir un movimiento independiente llamado Perceptismo.

Cuando después de las investigaciones en torno al tema del espacio se llegó a admitir el plano base tradicional como superficie, Lozza se aferró al problema de la coplanariedad que lo obsesionaba. Tomó a este problema en el punto al que lo habían llevado las búsquedas conjuntas y lo vivió a partir de allí como un desafío que el Perceptismo debía resolver.

El apoyo teórico comienza con la publicación en 1948 del libro *Raúl Lozza y el Perceptismo* por Abraham Haber, un joven egresado de la Facultad de Filosofía y Letras quien se había entusiasmado con la poética sustentada por este grupo.

Al año siguiente se hizo en Van Riel la primera exposición de esta tendencia.

Gran parte de las ideas que sostienen los perceptistas son las que alimentaron la beligerancia del grupo inicial: la lucha contra cualquier idealismo, contra cualquier manifestación que subraye lo subjetivo, contra el arte académico, contra el arte representativo; el apoyarse sobre una estructura materialista, el concepto del valor cognoscitivo del arte y considerar la obra como objeto en relación activa con el entorno.

La búsqueda sustancial de Raúl Lozza va a referirse a la relación existente entre la cantidad (o sea la superficie, el tamaño) y la calidad de la forma-color que es denominada cualimetría y pretende exaltar el color como plano. De acuerdo a la determinación de la cualimetría se anula la espacialidad del color que pasa a funcionar "coplanariamente".

El "campo" —concepto que extraen de la física— sobre el cual jugarán las formas-color, es el muro arquitectónico con el cual configurarán una entidad indisociable ya que los elementos no interesan en sí sino como relaciones.

Establece Lozza para ese equilibrio dinámico de las partes, el uso de tablas de medida del color y de una fórmula que puede determinarse matemáticamente, por medio de la cual "el perceptismo superaría esa etapa intuitiva existente aún en la pintura abstracta y concreta. Ésto lleva a que la forma y su carácter (sean) el vehículo de la relación cromática". A su vez ello "permite al color en toda su potencia cualitativa, en su propia forma bidimensional"[37].

Junto con el libro de Haber el apoyo teórico estuvo dado por la revista *Perceptismo*. Esa publicación comenzó en octubre de 1950 y editó 7 números hasta julio de 1953. Carecía de tapa y

Raúl Lozza. Pintura 98, *óleo s/terciado pegado s/terciado pintado, 60 x 42 cm., 1947.*

38. Hay amplia bibliografía sobre Fontana en nuestro medio. Joppolo, Giovanni, *Fontana*, Fundación Klemm, 1998; *Lucio Fontana: un seminario*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, agosto, 1998; *Lucio Fontana, profeta del espacio*. Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Museo Juan B. Castagnino, Rosario, Marzo, 1999; *Lucio Fontana. Obras maestras de la colección de Lucio Fontana en Milán*. Fundación Proa, noviembre, 1999; entre otros.

39. Ghilioni, Emilio y colaboradores. *Fontana, Rosario: tres momentos*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, agosto, 1998.

40. Ver el Tomo IX de esta colección. Romualdo Brughetti. *La escultura argentina 1945-65*.

41. La Escuela de Altamira fundada en 1946 nació con el apoyo de Jorge Romero Brest, Fontana y Jorge Larco. Era un taller de libre enseñanza artística. Fueron los alumnos de Fontana: Bernardo Arias, Pablo Arias, Enrique Benito, César Bernal, Rodolfo Burgos, Horacio Cazeneube, Luis Coll, Marcos Fridman, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte, quienes firmaron el Manifiesto. Está fechado en octubre-noviembre de 1946.

se presentaba más bien como un pequeño periódico. El título de la revista se destacaba en la parte alta de la primera hoja sobre una banda en negro o color. Debajo del nombre se lee teórico y polémico lo que define sus propósitos. Exponen los fundamentos teóricos de un movimiento, por lo tanto, es esencialmente una revista creada para defender y difundir una poética y su intención es polémica, o sea, su posición implica rechazos y rupturas con un espíritu combativo a veces de una acritud o una incomprensión que se justifica solamente por la viva necesidad de afirmación que los alienta.

Los artículos de la revista escritos en su mayor parte por Abraham Haber, Raúl Lozza y R. H. Lozza están destinados a proporcionar al lector el conocimiento de los fundamentos del movimiento perceptista. Se incluyen además notas bibliográficas de actualidad y comentarios de exposiciones y noticias varias. Se tratan temas como *La nueva escultura, Espacio y lugar, Matemática y física en la pintura,* entre otros, que denuncian las ambiciosas miras teóricas del grupo. Éstas estaban refrendadas por referencias —harto frecuentes— a artistas, científicos y filósofos. A veces la lectura de los artículos pierde claridad a través de estas citas constantes de nombres y publicaciones.

La revista *Perceptismo* fue una de la publicaciones importantes de la década del ’50 en lo que a defensa del arte no figurativo se refiere. Se destaca justamente por su coherente y fervorosa defensa de un movimiento.

LUCIO FONTANA EN LA ARGENTINA

Particularmente importante fue la presencia en nuestro país del artista rosarino Lucio Fontana desde 1940 a 1947[38].

Como ha dicho Emilio Ghilioni la estadía entre nosotros “*le permitió la profundización de la obra figurativa con rasgos expresionistas. Habían quedado en Italia sus experiencias de los años ’30 con la escultura abstracta y volvió aquí a su experimentación con la cerámica, la terracota, el yeso policromado, de barroquismo matérico*[39]”. No fue esa la única línea que llevó adelante en su obra en la Argentina valga como ejemplo *El hombre del Delta* en bronce del Museo Sívori, no siendo este el lugar para referirnos a su obra escultórica[40].

En Buenos Aires enseñó en las Escuelas de Bellas Artes y en el Taller Altamira donde se originó la publicación de su famoso Manifiesto Blanco de 1946[41].

Su presencia fue sin duda muy estimulante para el medio artístico, no sólo para los protagonistas de las vanguardias del ’40, sino también para artistas más tradicionales, escritores, críticos, periodistas y exponentes de la arquitectura, el diseño y la urbanística de avanzada[42].

El Manifiesto Blanco marcó el comienzo de lo que iba a ser su teoría espacialista desarrollada posteriormente en Italia[43].

El manifiesto Blanco compartía con los grupos AACI, Madí y Perceptismo los deseos de estar acordes *“con las exigencias del espíritu nuevo*”, apartarse de artes que permanecen estancadas en valores ajenos a nuestra civilización.

La relación de la obra con el movimiento, la luz, el sonido habría de concretarla un par de años después de su partida a Italia en 1947.

PRESENCIA DE LOS MAESTROS

En el período que nos interesa debemos destacar algunas realizaciones de artistas de la generación de los maestros.

Berni, Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro fueron los artistas elegidos para decorar la cúpula de las Galerías Pacífico[44].

Estos artistas anunciaron en 1945 la creación del primer Taller de Arte Mural, promo-

42. Martínez Sobrado, Edith. En el catálogo *Lucio Fontana, profeta del espacio*. Centro Cultural Borges, 1999, cita los recuerdos de su alumno Pablo Edelstein.
43. Primer y Segundo Manifiesto del espacialismo (1948). Manifiesto Técnico (1951).
44. Construidas en 1946 por los arquitectos Aslan y Ezcurra completando el inconcluso edificio del Bon Marché, obra del arquitecto Le Vacher. José María Peña. *Los murales. Argentina en el arte*. Ed. Viscontea, Buenos Aires, 1961.
45. Murales de Antonio Berni en el Cine General San Martín de Avellaneda. Academia Nacional de Bellas Artes, Abril, 2000.
46. Ver nota Nº 44.

cionando así el trabajo grupal. Habían estado en contacto con Siqueiros en las casas de Natalio Botana y anteriormente, en forma individual o en pareja habían realizado murales.

El trabajo propuesto había de cubrir 300 metros cuadrados y referirse temáticamente, al canto de la urbe o sea la pureza de la ciudad moderna y el impulso hacia el progreso. Spilimbergo pintó *El dominio de las fuerzas naturales*, Castagnino, *La ofrenda generosa de la naturaleza*, Urruchúa *La fraternidad*, Colmeiro *La pareja humana* o *El amor maternal* y Berni *El amor* o *germinación de la tierra*.

Hace pocos años en torno al problema del estado de conservación del patrimonio saltó la importancia de los murales del Cine San Martín de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, hechos por Berni. Sobre ese tema existe una investigación de las licenciadas Isaura Molina y Elisa Radovanovic que fue publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes[45]. Berni hizo posteriormente, un mural, hoy desaparecido en la galería París.

En las Galerías Santa Fe obra también de los arquitectos Aslan y Ezcurra en 1953, los murales fueron realizados por Soldi, Battle Planas, Seoane, Gertrudis Chale, Presas y Torres Agüero. "*Con excepción de tres murales en mosaicos que el ultimo de los nombrados realizó sobre la entrada de la calle Charcas los demás son al fresco*"[46].

Mencionemos además el espléndido mural de Seoane de 1959 *El nacimiento del teatro argentino* de 11 x 33 metros que decora el hall del Teatro Municipal General San Martín.

Seoane fue autor además de numerosos murales en edificios particulares y públicos en

Los murales de las galerías Pacífico. *Berni, Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro. 1946.*

47. Para mayores detalle, ver María E. Vázquez, *Soldi por Soldi,* Eudeba, Buenos Aires, 1970.
48. Hasta 1976 en que pintó el último óleo en su estudio por razones de edad.
49. Perazzo, Nelly. *El arte concreto en la Argentina.* Ob. cit.
50. Se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, de octubre de 1952 a marzo de 1953 y presentaba el catálogo el Director del Museo, Juan Zocchi.
51. Alfredo Hlito, Lozza, Kosice, Lidy Prati, Maldonado, M. Ocampo, Fernández Muro, Sarah Grilo, entre otros.
52. Crítica italiana, en torno a la cual se reunió en Milán en 1922, el Grupo Novecento.

Buenos Aires y otras ciudades del país empleando variedad de procedimientos como resina sintética, hierro, bronce, cerámica, relieves moldeados.

Juan Carlos Castagnino realizó pinturas para la Galería Obelisco (Av. Corrientes 1145), el mural "*Ciclo y órbita para la galería del centro y los murales para la sede de Aerolíneas en Buenos Aires (1964) y en Roma (1965)*".

De 1962 data el mural Plenitud realizado en mosaico veneciano, vítrico y cerámica por Oscar Capristo y el relieve escultórico hecho por Pérez Celis en el edificio de Rivadavia 6140.

El maestro Raúl Soldi inauguró en 1966 la pintura de la cúpula del teatro Colón[47].

Por otra parte desde 1953 dedicó los cuatro meses de verano a su labor en Santa Ana de Glew dando imagen a la historia de la familia de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen María. Las obras se efectuaron según tres procedimientos: fresco al seco, frescos renacentistas y dos óleos[48].

Al maestro Pettoruti se le hizo en 1962 una muestra homenaje en el Museo Nacional de Bellas Artes por sus 50 años de labor. Después de exponer en varias ciudades europeas retornó al país y fue invitado por la provincia del Chaco a conocer el mural realizado en mosaico a partir de un diseño suyo.

El maestro Horacio Butler en 1965 ganó el concurso para ejecutar el tapiz monumental que decora el testero de la iglesia de San Francisco.

También hizo varios murales Carlos Torrallardona (1913-1976) entre ellos el mosaico del Banco Popular de La Plata en 1963.

ASPECTOS DE LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS '50

El mismo año en que Pellegrini abría las puertas para que algunos artistas argentinos de calidad tengan presencia en el mundo se producía también un notable cambio de signo en el peronismo respecto al reconocimiento de los artistas abstractos y concretos.

Son bien conocidas las expresiones con las cuales el Ministro de Educación del gobierno peronista se refirió —al inaugurar el XXXIX Salón Nacional— al arte no figurativo[49].

"Ahora los que fracasan los que tienen ansia de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte…"

Esta posición no obedecía a una política cultural encarnizada y generalizada del peronismo sino cabe pensar que era adjudicable a la falta de sensibilidad o información del propio ministro. De cualquier manera, poco tiempo después, en una actitud completamente opuesta, el gobierno incluyó en la gran exposición "La pintura y la escultura argentinas de este siglo", auspiciada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, a los abstractos y concretos entre los 271 artistas invitados[50].

Fueron los abstractos y concretos además protagonistas del envío a la Bienal de San Pablo de 1953[51].

LA ABSTRACCIÓN: TEMA DE DEBATE

En abril de 1952 se publicó en la revista *Ver y Estimar* una polémica sobre arte abstracto establecida epistolarmente entre Margarita Sarfatti[52] y Romero Brest. Este último la había acusado de rechazar en bloque el arte abstracto y ésta le responde —dando ciertos argumentos— que "*la pintura y los pintores abstractos de hoy resultan en su mayoría conformistas, monótonos y ortodoxos frente a su academismo formal a la vez que excéntricos, casuales y arbitrarios frente a la esencia del arte. Es una grey anárquica tiranizada*

53 ¿Puede extrañarnos la posición del ministro Ivanissevich en 1949?
54. Ver *Sur*. Nº 202, agosto, 1951.
55. Revista *Lyra* Nº 171-73. Año XVI. Segundo número extraordinario del año 1958.

La pintura y la escultura Argentina de este siglo, 1952, 53. *Obras de Martín Blaszko, Alejandro Vainstein, Anita Payró, Miguel Ocampo, Gyula Kosice, Aníbal Biedma, y Alfredo Hlito. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.*

por la uniformidad de un exceso de pretensiones individualistas" [53].

Estas aseveraciones terminantes, adhieren al "*academismo ético autoritario*" del que habla Romero Brest en su respuesta. El crítico argentino le contesta con gran sagacidad y sutileza defendiendo vivamente a los artistas abstractos.

Unos pocos meses antes Guillermo de Torre y Julio Payró se habían trabado en una polémica nominalista en torno al uso de términos como abstracto, concreto, no-figurativo, no objetivo[54].

En *Punto y Línea* a fines de 1953 la discusión sobre el uso del término No-Objetivo y su filiación histórica tomó entre J. Payró y Aldo Pellegrini ribetes muy ácidos.

Más o menos por la misma época la revista francesa *Art d'aujourd'hui* —franca defensora del arte abstracto— que, por otra parte, circulaba entre nosotros en versión castellana gracias a la acción del arquitecto Rodolfo Möller, encaraba también entrevistas a críticos de arte (la primera fue al crítico brasileño Mario Pedrosa) con preguntas referentes al arte abstracto.

Rafael Squirru en un artículo llamado "*Nuevos valores en la pintura argentina"* agrega un subtítulo *"¿Abstracción o figuración?"* Comienza Squirru diciéndonos "*La antinomia figuración-no figuración atraviesa en nuestra época en el campo estético por una situación de contornos dramáticos"* [55]. Estas palabras revelan que aún en ese momento (1958) la polémica referente a esos conceptos seguía en pié.

En la misma revista, Hugo Parpagnoli se refiere a "*pintores no-figurativos argentinos que, en la actualidad tienen más de 30 años de edad (…).*

Alfredo Hlito. Tres temas tangentes, *óleo sobre tela, 100 x 100 cm., 1954, Colección particular.*

56. El artículo se llama "*Los no-figurativos de la generación media*".
57. Seguramente el comentario es de Romero Brest. *La participación argentina en las exposiciones internacionales.* Revista *Ver y Estimar.* Volumen VIII, Número 27.
58. Subraya además la importancia que tuvo, a pesar de esa circunstancia que Romero Brest fuera convocado como jurado de la Bienal de San Pablo (1951) y del Concurso Internacional de Escultura El Prisionero Político Desconocido (1953).
59. En Galería Viau y en Krayd, el llamado Grupo de Artistas Modernos de la Argentina volvió a exponer en 1955.

Algunos, como Jonquieres, "entraron" en la no figuración hace poco tiempo; otros fueron no figurativos en 1946 y ya no lo son (por ejemplo Primaldo Mónaco); otros, como Del Prete, no son únicamente no figurativos.

Por otra parte, "no figuración" puede entenderse de diversos modos. Con sólo atenernos a la clasificación de Seuphor deberíamos contar con dos corrientes principales en la no figuración: la intuitiva y la racional; aquella situada en la línea Van Gogh-Gauguin-fauves-expresionismo abstracto de Kandinsky, y la segunda en la línea Seurat-cubistas-suprematismo de Malevich-neoplasticismo de Mondrian, etc. Los grupos y los individuos que, entre nosotros, se designan concretos, madís o perceptistas tendrán parentesco con la corriente racional y los que se designan abstractos, con la intuitiva. No faltan, desde luego, los que no admiten parentesco con nadie."[56]

Figuran en el artículo ilustraciones de Fernández Muro y Sarah Grilo, Eduardo Jonquieres, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Lozza, Testa, Ocampo, Sakai y los escultores Iommi y Kosice.

ARTISTAS MODERNOS DE LA ARGENTINA

Aparece este comentario en abril de 1952 en la revista *Ver y Estimar.*[57]

"*Ignoramos las razones que motivaron la ausencia de la Argentina en la reciente exposición bienal de San Pablo, en la que figuraron los grandes países europeos y la mayoría de los americanos que pueden presentar un conjunto homogéneo de arte, salvo México, porque las autoridades se hallaban preparando la que se realizará este año en París. Tampoco parece satisfactoria esta razón, pero es una razón al menos. En cambio, seguimos preguntando por qué la Argentina no concurrió. Tampoco ha concurrido a las últimas exposiciones de la Biennale de Venezia, la justa más importante de cuantas se realizan en el mundo, como se sabe. Silencio de parte de las autoridades, de los centros que tienen alguna responsabilidad, como la Academia Nacional de Bellas Artes, la Asociación Amigos del Museo, el Instituto de Arte Moderno, y de las asociaciones de artistas.*

Va de suyo que juzgamos insólita la actitud de todos. No asombraremos al mundo artístico con nuestras expresiones —en la Bienal de San Pablo, una buena selección argentina hubiera hecho excelente papel, por lo menos en la sección americana—, pero como no se trata de asombrar sino de provocar el acercamiento de artistas y obras, facilitar el intercambio de ideas y emociones, impulsar nuevas corrientes de expresión, el hecho no parece justificable. Todo el mundo pregunta en Europa y América: ¿Cómo son la pintura y la escultura argentinas? ¿Quiénes, los buenos artistas argentinos? ¿Cuáles, las tendencias predominantes?"

Como afirma Andrea Giunta "*la Argentina estaba al margen de los certámenes internacionales.*"[58]

Compartiendo esa preocupación y casi como una respuesta, Aldo Pellegrini formó el grupo de Artistas Modernos de la Argentina y los proyectó al exterior. El grupo estaba integrado por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Claudio Girola y Enio Iommi a quienes este crítico calificó de abstracto-geométricos y por los abstracto-líricos J.A. Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Hans Aebi.

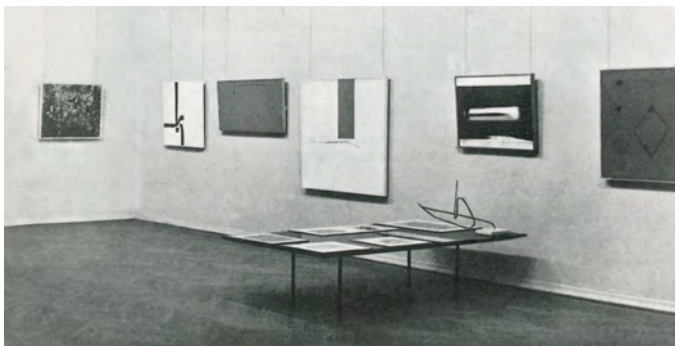
Estos artistas expusieron en Galería Viau en 1952, en 1953 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en Galería Krayd de Buenos Aires[59]. Fue importante para la Argentina esta salida al exterior de un grupo de artistas de calidad.

El estudio crítico del catálogo de Viau estuvo a cargo de Aldo Pellegrini, el de las exposiciones en el exterior lo hizo Jorge Romero Brest. La exposición de Viau de 1955 no tiene prólogo.

Da cuenta de la importancia histórica de la muestra el comentario publicado en la revista *Nueva Visión:*

60. Revista *Nueva Visión*, Buenos Aires. Nº 2/3, 1953.

61. Pellegrini, Aldo. "Panorama de la pintura argentina contemporánea". Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967.
62. *Ver y Estimar*. Volumen VIII, Número 29-30. Noviembre de 1952.



Exposición en Galería Viau, *en 1952. Revista Nueva Visión*.

"*Esta exposición, mejor que ninguna otra anterior de similar composición y propósito, ha permitido al público entrever, con sobrada claridad, lo que sólo algunos, bastante osados o clarividentes tenían ya conocimiento, la transformación radical que, desde hace unos años, merced al esfuerzo creador de estos artistas, se viene operando en el panorama de nuestras artes visuales. En efecto, parecería que, sorpresivamente, el viejo espejo cóncavo de la plástica argentina se hubiese quebrado, que la imagen deformada del "arte moderno" durante veinte años ofrecida a voz en cuello como buena, se hubiese esfumado furtivamente para dar lugar a esta otra que nos traen los expositores de Viau manifestación auténtica de la naturaleza intensamente problemática de las artes visuales de nuestro tiempo*" [60].

Pellegrini observa que hubo una verdadera interacción entre los componentes del grupo: "*los independientes asimilaron la concepción de rigor y sobriedad de los concretos y se inclinaron cada vez más hacia la abstracción geométrica, mientras los concretos sufrían la saludable influencia del espíritu menos dogmático de los independientes*" [61].

Sobre la exposición del grupo en Galería Viau, Blanca Stábile[62] se plantea cómo se realiza en la pintura y la escultura una nueva concepción del espacio. Observa por ejemplo que Miguel Ocampo: "*manteniendo en común con los primeros* (se refiere a los independientes) *la expresión de una sensibilidad en función de una materia no homogénea y de un color muy diferenciado, haciendo como ellos alarde de calidades, se acerca a los segundos por su decisión en el empleo de las formas racionalizadas*".

José Antonio Fernández Muro (1920) es nacido en España. Radicado en la Argentina en 1938, estudió con el maestro catalán Vicente Puig. Después de su participación en el grupo de Artistas Modernos de la Argentina obtuvo una beca de la UNESCO para estudiar en Europa y Estados Unidos, donde comenzó a exponer tanto en muestras colectivas como individuales. En 1958 recibió la Medalla de Oro de Pintura de la Feria Internacional de Bruselas; el Premio Guggenheim en 1960; el Premio Herbert Read de la Bienal Interamericana de Arte, Córdoba, Argentina; la Medalla de Oro en Pintura en "*Arte de América y España*" (1963). Todas estas distinciones continuaron más allá del período que nos ocupa. En 1962 se trasladó a Nueva York y a fines de la década comenzó una residencia alternante entre Madrid y París.

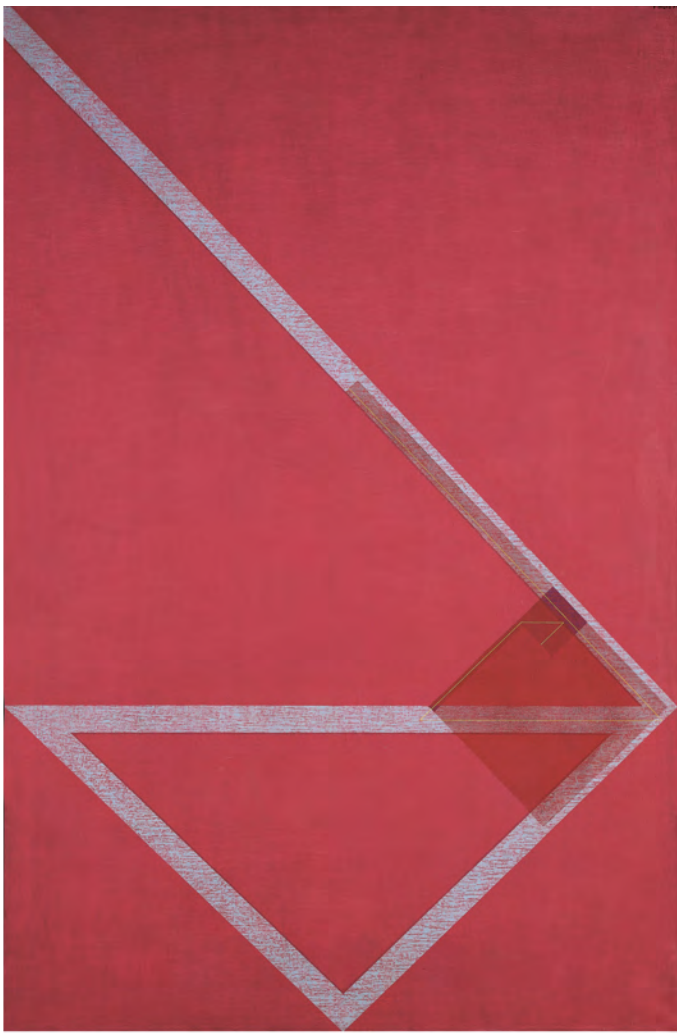
Si sus primeras obras figurativas e influenciadas por Gutiérrez Solana le dieron prestigio, es después de su contacto con los concretos que su obra adquiere la severidad y poesía que lo han caracterizado desde entonces. Su búsqueda de esencialidad de las formas, unidas a un profundo lirismo y un oficio de muy amplios recursos hicieron que su abstracción

63. Castedo, Leopoldo. En el prólogo del catálogo *Fernández Muro 1979-1985*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Mayo-Junio, 1985.

64. Presta, Salvador. *Arte Argentino Actual,* Ed. Lazio, Buenos Aires, 1960.

65. Bayón, Damián. Estudio en el catálogo *Sarah Grilo*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, mayo-junio, 1985.

fuera independiente de cualquier filiación con algún movimiento de arte contemporáneo. A fines de los '50 empezó a superponer elementos geométricos con círculos rítmicos logrados por el uso de planchas agujereadas con orificios circulares. En esta utilización de las tramas fue un precursor. "*Es el transcurso de un período en el cual las tramas determinan su independencia de los patrones vigentes.*" [63]



Antonio Fernández Muro. Progresión de una forma, *óleo sobre tela, 100 x 65 cm., 1957, Colección particular.*

Es refiriéndose a su pintura de ese momento que Salvador Presta ha escrito: "*Es Fernández Muro, sin temor de equivocarnos, el pintor más importante que los argentinos tenemos para oponer a cualquier país extranjero en una puja internacional de valores*". [64]

Sarah Grilo (1921) Estudió en Buenos Aires con Vicente Puig y luego en España y Francia hasta 1950, año en el que regresa a la Argentina. Fue poco después cuando el crítico Pellegrini la invitó a integrar el grupo que organizaba. Acompañó a su marido, el pintor Fernández Muro, en su viaje de estudios por Europa y Estados Unidos y luego, con motivo de la beca Guggenheim, se radicaron en Nueva York (1962-69). Su obra se destacó siempre por las armonías de color y la calidad de los empastes. En oposición al concretismo, ajeno a su sensibilidad, utilizó superficies de gran vibración sensorial y planos indeterminados que enfatizaban su intención de abstracción lírica.

El impacto de la vida multifacética de Nueva York, la motivó a introducir en sus cuadros elementos de su experiencia urbana. Interesada por esa piel secreta de la ciudad que son las inscripciones murarias, las registró en composiciones donde letras, signos y números, se superponen a playas de colores claros a veces en ritmos horizontales, a veces expandiéndose sobre la superficie, otras en estrechas imbricaciones que componen una estructura. Sus *graffiti* la presentan como un testigo elocuente de la complejidad de nuestra vida contemporánea.

"*Esas pinturas* (…) *nos representan de una oscura manera como habitantes de este fin del siglo XX: descreídos y extraviados entre nuestras contradicciones y certezas*" [65].

Si hay una característica común que debe señalarse, tanto en Sarah Grilo como en Fernández Muro, es el refinamiento. Pero no el refinamiento hecho de virtuosismo sino de una

66. Perazzo, Nelly. "Antonio Fernández Muro y Sarah Grilo". En: *Arte al día*, año 7, julio de 1986.
67. Alonso, Rodolfo. Así es la cosa. Estudio preliminar en el catálogo *Miguel Ocampo. Pinturas 1947-1997*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1997.

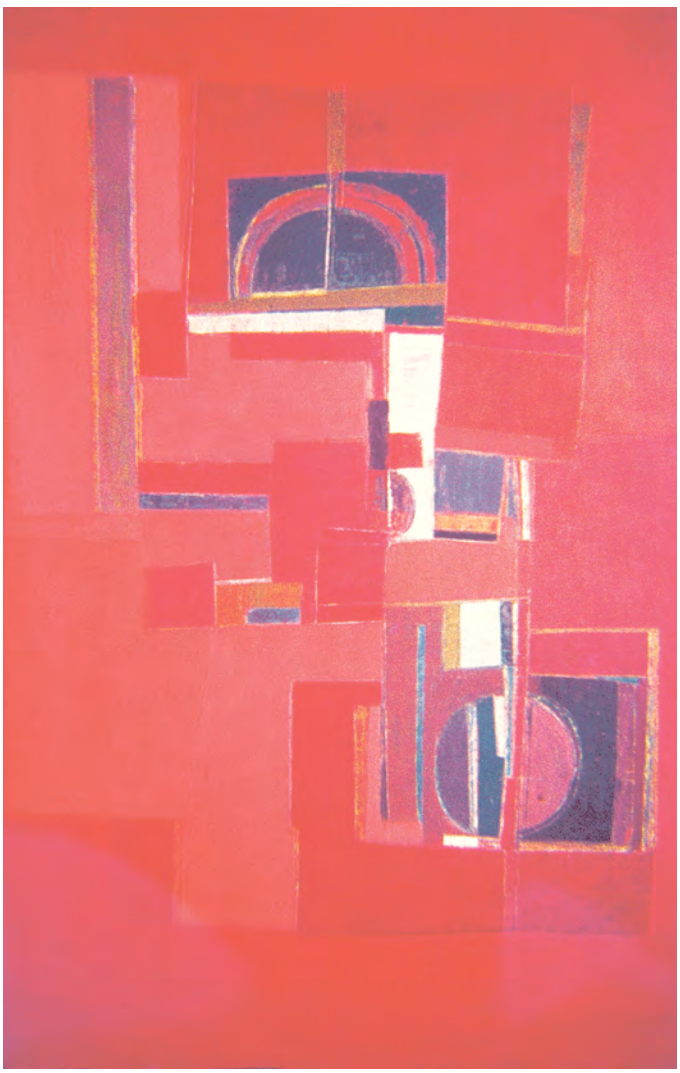
sabiduría plástica renovada y alerta[66] que les ha permitido captar de la experiencia rica y confusa de las metrópolis la pulsación secreta de los grupos, la contradictoriedad de las voluntades y de las intenciones.

Miguel Ocampo (1922), pintor y arquitecto, hizo la carrera diplomática. Estuvo radicado en París entre 1948 y 1950, 1961 y 1965; en Roma entre 1956 y 1959 y en Nueva York entre 1969 y 1978.

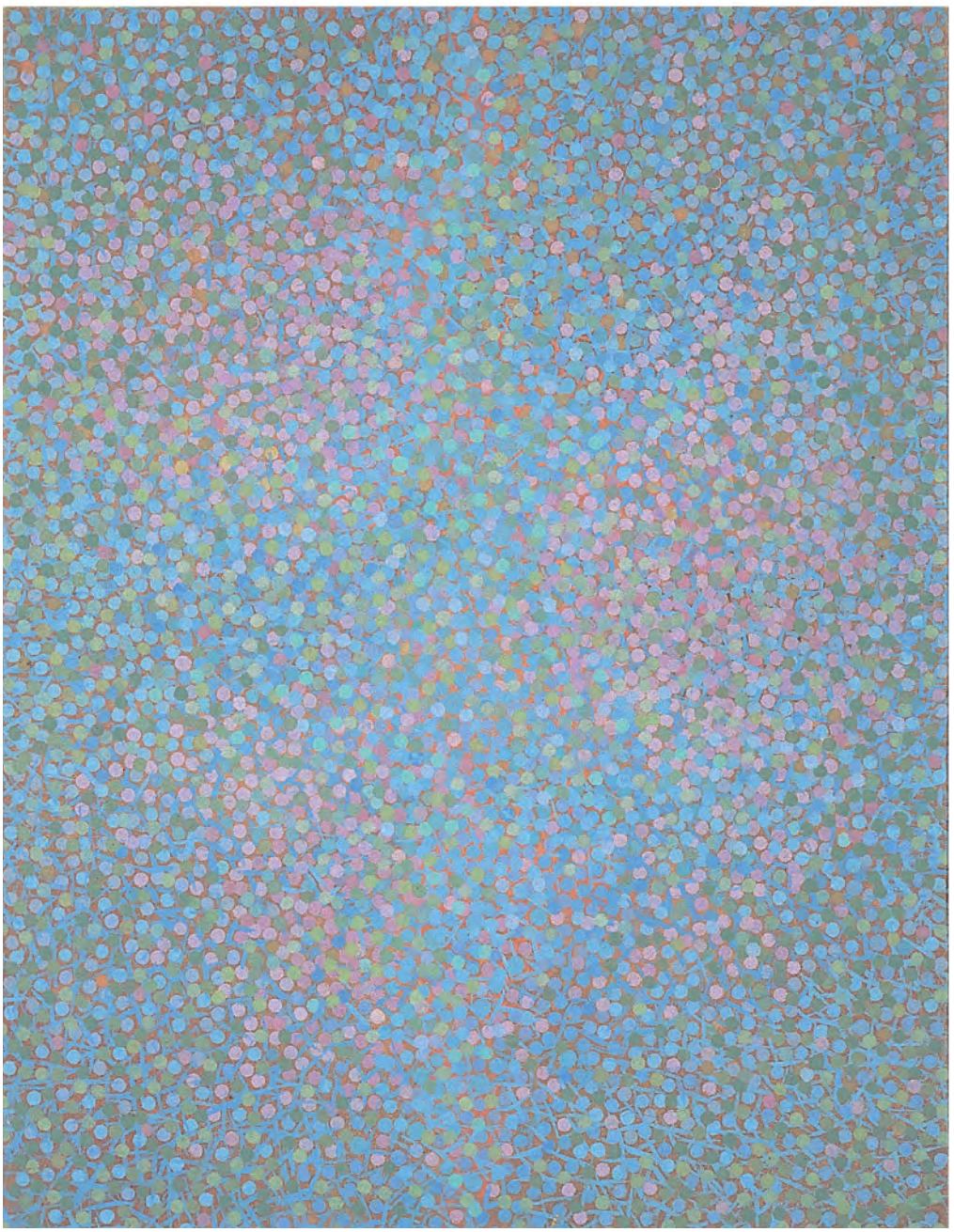
En París, en los años '40 y principios de los '50, se interesó por la simplificación cubista, por la potencia colorística de Bonnard y la delicadeza de Klee. El mismo ha dicho que "*como casi toda mi pintura de 1950 y 1951 se* acentúa *el tránsito hacia la geometría. Es también el coletazo de la primera entrada en Europa, el deslumbramiento ante Piero della Francesca, la alegría mágica de Klee, la sutileza de Braque, la invención del color de Bonnard.* "

Aparece ya su preocupación por la luz. Cuando regresó a Buenos Aires y con el segundo intercambio con los pintores integrantes del grupo de "*Artistas Modernos*", se inclinó al concretismo: cuadrados, triángulos y, sobre todo, círculos diseminados dinamizan el plano por sus tensiones y por sus ritmos. Analizó su obra de ese momento y declaró que "*entre 1952 y 1954 sucumbí a la más rigurosa geometría*".

Rodolfo Alonso en el estudio preliminar de su gran muestra retrospectiva escribió que "*fue necesario pasar por los lineamientos* (*austeridad suprema*) *del arte concreto para adquirir, junto con la posibilidad de abandonarlos tan seguro contacto por no decir dominio del plano y de la línea y hubo que haber pasado por él sin perder lo que surgía de lo hondo, lo que pugnaba por emerger para entregarnos tan sutiles manifestaciones pictóricas del paisaje y del desnudo.*"[67] La etapa del paisaje a la que se refiere Alonso es posterior al concretismo, alrededor de 1966, es decir, está fuera del acotado campo de este texto. Pero ya alrededor de 1956, Ocampo, sirviéndose siempre de una técnica meticulosa, hace que su geometría pierda rigor y gane vibración. Se maneja con un puntillismo que torna evanescente la materia, la atmósfera es difusa y poética. Su investigación se centra en microformas de mayor y menor tamaño que, en algunos momentos, se funden con el fondo en superficies únicas de



Sarah Grilo. Rojo profundo, *óleo sobre tela, 100 x 89 cm., 1958.*



Pintura. Óleo sobre tela, 1958, 90 x 70 cm. Miguel Ocampo.

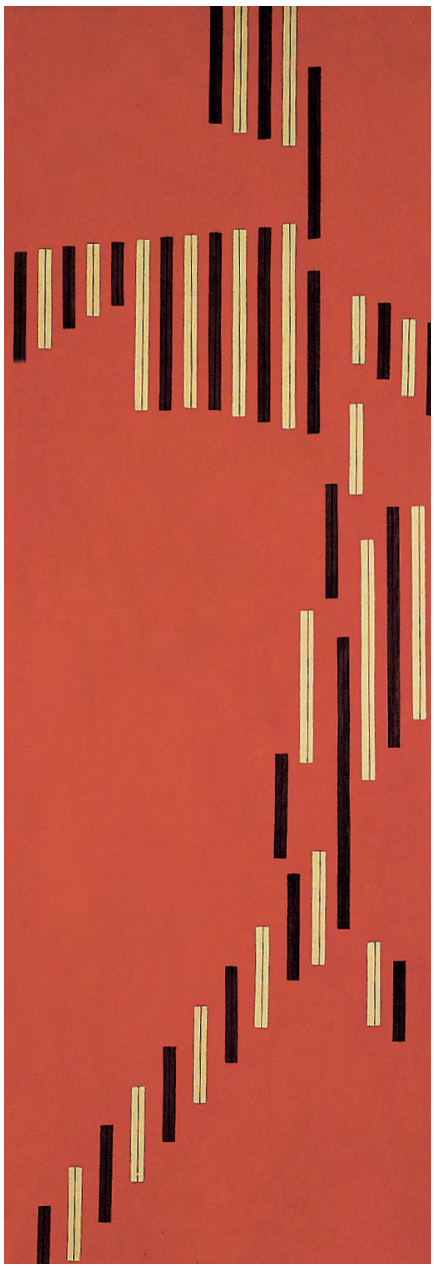
color. Los pequeños elementos se expanden en ritmos muy libres, ocupando totalmente la superficie.

Estas obras muestran las posiciones de Hlito y Ocampo, en ese momento, como muy líricas y muy afines.

EXPOSICIÓN EN NUEVA DEHLI

El Director del Museo de Arte Decorativo, arquitecto Alberto Bellucci, encontró en un oscuro depósito de dicho museo de Buenos Aires en 2003 cinco cuadros de una exposición en el extranjero que habían sido reintegrados al país en 1955 y nunca habían sido retirados. Los autores de los mismos eran los artistas Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Miguel Ocampo, Vicente Forte y J. A. Fernández Muro. Tal vez, fuera el motivo de esta situación la agitación creada por la revolución de 1955, que tuvo lugar un mes después de la llegada de las obras.

La exposición había tenido lugar en Nueva Dehli y los otros participantes fueron Orlando Pierri, Luis Barragán, Leopoldo Presas, Juan Batlle Planas, Bruno Venier, Sarah Grilo y Lidy Prati. Para completar la información me comuniqué con Jorge Cordonet, curador de la Colección de Arte del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto quien tuvo la gentileza de averiguar los datos



Manuel Álvarez. Pintura, *óleo sobre lata sobre hardboard, 95 x 33 cm., 1959, Colección del artista.*

que nos faltaban. La exposición internacional se había realizado del 5 al 20 de mayo de 1953 en la Gallery of Arts and Crafts Society Rafi Marg, Nueva Dehli.

Cabe suponer que con envíos de estas características el peronismo estaba también expresando una voluntad de actualización.

ASOCIACIÓN ARTE NUEVO

El primer Salón de Arte Nuevo se realizó en Galería Van Riel del 21 de noviembre al 3 de diciembre de 1955. Figuraban en él según se anunciaba escritores y pintores no figurativos, arquitectos y fotógrafos modernos.[68] Se publicó también un catálogo ilustrado, de ediciones Arte Nuevo, con composición gráfica de Arden Quin. El prefacio está escrito por Aldo Pellegrini quien resume lo actuado hasta ese momento:

"El arte abstracto en la argentina hace su aparición en 1944 alrededor del único número de la revista Arturo producto del fervor de un poeta y plástico, arden quin, a quien acompañan tomás maldonado, lidy prati, gyula kosice y rhod rothfuss, disgregado este grupo inicial, casi inmediatamente después de la aparición de la revista, sus componentes siguieron puntos de vista no siempre coincidentes convertidos en abanderados del arte abstracto. Muy lentamente se fueron agregando nuevos artistas, hasta que de pronto, en los dos o tres últimos años el movimiento estalla en todo su poder y hoy es el momento en que en la argentina pueden reclutarse sin dificultad alrededor de cien artistas no figurativos de las más diversas tendencias".

El catálogo incluía una reproducción de la obra de cada artista y un breve currículum. A propósito de esta muestra se publicó en la revista *Lyra*[69] una nota con fotografías.

"Es una muestra extraordinariamente interesante por demostrar el nivel alcanzado por las manifestaciones artísticas de la extrema vanguardia en nuestro país.

La sección pintura, la más numerosa, permite apreciar la gran variedad de tendencias que concurren a formar el panorama de la plástica no figurativa en nuestros días. Desde los artistas rigurosamente concretos hasta los expresionistas abstractos y surrealistas no figurativos se nos muestra toda la gama posible de direcciones.

Conviene destacar que algunas de las figuras nuevas exponen obras que sorprenden por su seguridad y claridad. De la lista de los pintores pueden destacarse en la línea concreta: Villalba y los jóvenes Álvarez, Serón y Denot. En un abstraccionismo más libre: la obra Madí de Arden Quin, los cuadros de Jonquieres, Bonevardi, Viola, Ionesco. Hacia un abstractismo más intuitivo y espontáneo: Goijman,

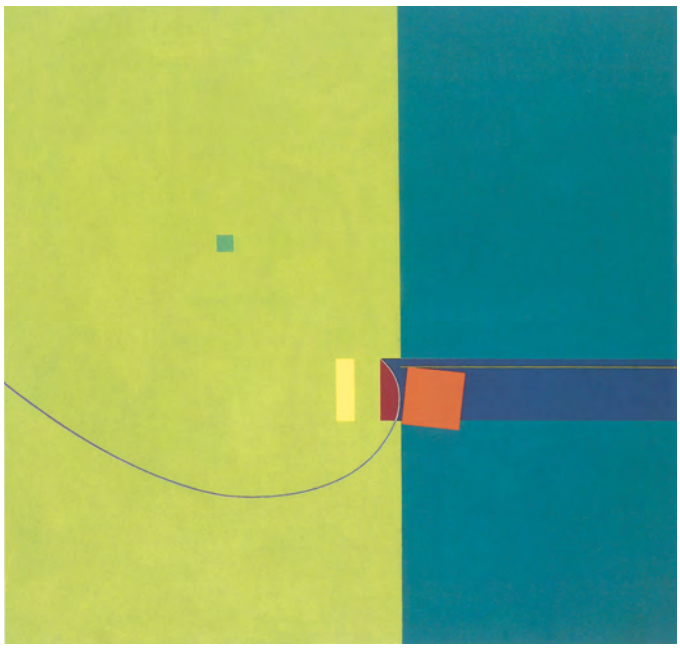
68. En pintura los nombres que figuraban en el catálogo fueron: abal, álvarez, arden quin, ayoroa, boto, bonevardi, carlinsky, corral, chab, denot, di segni, di stéfano, ertan, gaeta, goijman, grondona, ionesco, jonquieres, maranca, melé, miguens, paparella, pastor, peluffo, planas, prelooker, sacerdote, serón, silva, svanascini, taradach, tarazi, tomasello, towas, villalba, viola, zinny. No usaban mayúsculas de acuerdo a la nueva tipografía. Ver nota 23.

69. Diciembre de 1955.

70. 4 de diciembre de 1955.

71. *Atentose contra el Arte Moderno en una Galería.* La Razón. 22 de diciembre de 1957.

72. Se refiere a que en ocasiones anteriores había señalado *"cierta desparejura de calidades en el conjunto."*



Virgilio Villalba. Sin título, *óleo sobre tela, 85 x 90 cm., 1957.*

Marta Boto y la rosarina Zinny. En el abstractismo surrealista, la obra de Chab".

También Córdova Iturburu ponderó mucho la muestra en Clarín. En cambio en La Razón[70] apareció un comentario arrasador, el cual al referirse a la diagramación de la tapa perforada del catálogo, la compara a las banderas de los taxistas y señala que parece una exposición de "*venga quien venga*".

El II Salón se realizó en Van Riel en 1956 y al año siguiente del 16 al 28 de diciembre se presentó el tercero. El catálogo de ésta última, de pequeño formato, contaba con muy buena diagramación gráfica. Se reproducían las obras de algunos de los participantes. Se repiten los nombres de Manuel Álvarez, Hans Aebi, Marta Boto, Gaeta, Ertan, Ionesco, Blaszko, Madga Frank, Julio Gero, Juan Melé, Carlos Silva, Towas, Virgilio Villalba, entre otros.

Si cabe pensar que se asistía a una verdadera efervescencia de interés por el arte No-Figurativo, no todas las noticias corroboran este aserto. Durante este Salón de Arte Nuevo del 57, se registró una agresión a la Sala y fueron dañadas las obras de Marta Boto, Vardánega, Villalba y Tejeiro[71].

El IV Salón Anual, de características similares al anterior, exhibido en la misma galería, tenía también un catálogo ilustrado y cuenta con un prólogo de Osvaldo Svanascini. Tuvo lugar del 17 al 29 de noviembre de 1958.

Ese mismo año 1958, la Asociación hizo además a principios de la temporada una muestra de sus integrantes en Galería Pizarro desde el 21 de abril al 10 de mayo. Se presentaron 35 artistas. Córdova Iturburu publicó un artículo en el cual anota:

"Digamos sin reservas que este IV Salón ha superado de manera holgada las limitaciones acotadas a aquél[72]. Una mirada panorámica deslizada sobre el conjunto en una primera recorrida deja en el espíritu una impresión inmejorable, la impresión de algo vital y jubiloso, alegre y dinámico. (…)

Un acento actual, de nuestro tiempo, del tiempo de la arquitectura y de la técnica, realizadoras de perfecciones inatacables, como el engranaje luciente de una máquina de acero anima en una palabra este conjunto demostrativo además del considerable nivel alcanzado en su formación por no pocos de nuestros jóvenes artistas de las técnicas de avanzada."

Pondera, entre otras, las obras de Manuel Álvarez, Ester Pilone, Carlos Silva, Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal en la línea geometrizante y a Osvaldo Svanascini por sus personales composiciones en una línea que concilia el rigor de lo anterior con sugestiones de la espontaneidad y la sensorialidad.

Dentro del conjunto vemos aparecer en pintura nombres que antes no estaban como Ramón Baudés Gorlero, Mina Gondler, Berta Guido, Kemble, Fernando Maza, Mac Entyre,

73. Se realizó a partir de la iniciativa de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires de apoyar muestras de distintas exposiciones artísticas. Hubo 30 expositores con tres obras cada uno.
74. La mayoría fueron reconocidos posteriormente en la línea del Informalismo.
75. Se realizó en Humberto Primo 1717 del 1º al 22 de junio.

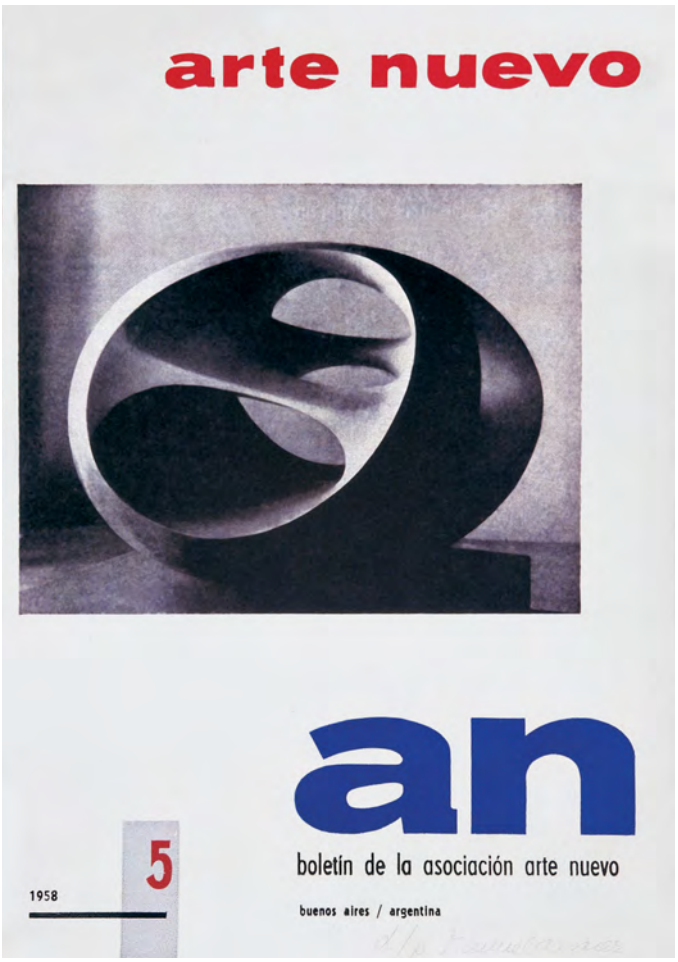
el propio Osvaldo Svanascini, la mayoría de los cuales se mantienen en el V Salón que tuvo lugar en el mismo lugar del 16 al 28 de noviembre del año siguiente y a los cuales habría que agregar la aparición de Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli, Paulina Berlatzky, Federico Martino, Elena Tarasido, Nelia Lizenziato. El catálogo no tenía reproducciones y sí una presentación de Sofía y Julián Althabe.

Mientras tanto, en agosto de ese año 1959, Arte Nuevo se había presentado en las Salas de la Dirección de Artes Plásticas de La Plata[73]. Hay un prefacio en el catálogo que por una parte confirma los principios de la asociación y por otra hace su historia hasta el momento.

"En el curso de cuatro años de trayectoria, numerosos integrantes de Arte Nuevo fueron distinguidos con invitaciones y premios en muestras nacionales e internacionales, que incluyen el Salón de Arte Moderno del año 1958, Bienal de San Pablo, Exposición Internacional de Bruselas, I Bienal de México, Exposición Internacional de Punta del Este, además de los envíos a Tokio y a la Exposición Internacional de New York".

En 1960 en adhesión al sesquicentenario de la Revolución de Mayo, el Salón Anual se realizó del 11 al 23 de septiembre, en el Museo Sívori que en ese entonces tenía su sede en Paraguay 1033. Presentaban su obra, una vez más, pintores, grabadores y escultores. El prólogo del catálogo era de Aldo Pellegrini quien recuerda haberlos presentado en 1955 en ocasión de su primer Salón. Los nuevos nombres —dentro del marco de esta asociación— son Jorge López Anaya, Federico Peralta Ramos, Silvia Torrás, Alberto Greco, Inés Blumenweig[74]. Pellegrini subraya en los artistas contemporáneos esa "*intensa necesidad de expresar directa y crudamente lo vital*" el "*utilizar grafismos y signos que no tienen más significado que el oscuro procedente del impulso espontáneo que los traza: se convierten también en hechos de puro sentido vital*".

También figura la Asociación Arte Nuevo en junio de ese año en la *Exposición de Arte No-Figurativo*[75] auspiciada por el Museo de Arte Moderno, organizada por Paulina Berlatzky, Raúl Lozza, Bernardo Graiver y Abraham Haber. Participaban la Agrupación de Arte No-Figurativo, Arte Nuevo, Grupo Buenos Aires, Grupo Informalista, Grupo Sur, Grupo Hombre Nuevo, Concretos e Independientes. De la Asociación Arte Nuevo participaron 22 integrantes.



Arte nuevo N° 5. *Boletín de la Asociación, 1958.*

76. Del 12 al 28 de mayo de 1961. Estaba auspiciado por la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación.

77. El 11 de febrero de 1940.

Realizaciones. *Revista de Cultura Visual, Nº 1, abril, 1965.*

La presentación del Salón de 1961 fue en las Salas Nacionales.[76] El prólogo del catálogo era del joven crítico Jorge López Anaya.

Ese mismo año convocado por el Museo de Arte Moderno se hizo el Premio Arte Nuevo. Lo obtuvieron en la sección pintura, Kenneth Kemble, en escultura, Enrique Romano y Alda María Armagni en grabado. Las menciones en pintura fueron para Florencio Garavaglia y Emilio Renart.

De los boletines de la Asociación Arte Nuevo, se publicaron seis números desde 1956 a 1958. En los cuatro primeros la comisión estuvo compuesta por Manuel Álvarez, Arden Quin, Blaszko, Ana Sacerdote, Tomasello, Towas; Vardánega y Villalba. En los dos últimos figuraban Fernández Tejeiro, Alberto y Ester Pilone, Francisca de los Reyes, Vidal, Mac Entyre, Gaeta Giann, Ostermann y Lina Dolorini distribuidos en diferentes subcomisiones.

Además de las ilustraciones y de las notas de actualidad, contienen artículos interesantes de autores nacionales y extranjeros. Entre los primeros: "*Problemas de espacio y estructura, su relación con lo social"* de G. Vardánega; *"El ángulo"* de Martín Blaszko; "*A propósito de las figuras ambiguas"* de Raúl Sciarreta; "*Dos escultores ingleses*" por S. Pearson Paz, "*Raíz de la emoción espacial*" por Rafael Squirru y "*Reflexiones sobre lo abstracto y lo concreto"* de Alfredo Roland. Entre los artículos de autores extranjeros figuran "*Pettoruti, el pionero de la nueva plástica*", de Torres García ya publicado en El Debate de Montevideo[77]. También reprodujeron el resumen de la disertación del escultor austríaco Seebacher-Konzut sobre los equipos de juego de los parques infantiles de Viena; un ensayo de Paul Klee, traducido por Manuel Álvarez y *"Conceptos sobre la pintura"* de Vasarely. Hay también entrevistas como la que hacen M. A. Vidal y E. Mac Entyre al Dr. Ignacio Pirovano quien acababa de llegar de la IV Bienal de San Pablo. Y un inteligente comentario de Germaine Derbecq sobre dos exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes: "El arte moderno en el Brasil" y "Diez años de Pintura Italiana".

OTRAS EXPOSICIONES DESDE 1953 A 1958

Independientemente de la acción de Arte Nuevo, señalemos exposiciones generales importantes ubicadas dentro de esa línea, como por ejemplo el Primer Salón Peuser de Pintura Argentina Joven que tuvo lugar del 1º al 15 de abril de 1953, organizado por Ricardo Caillet Bois y Osvaldo Svanascini. El catálogo muy bien diagramado nos permite saber que allí habían concurrido los llamados integrantes de los grupos de vanguardia.

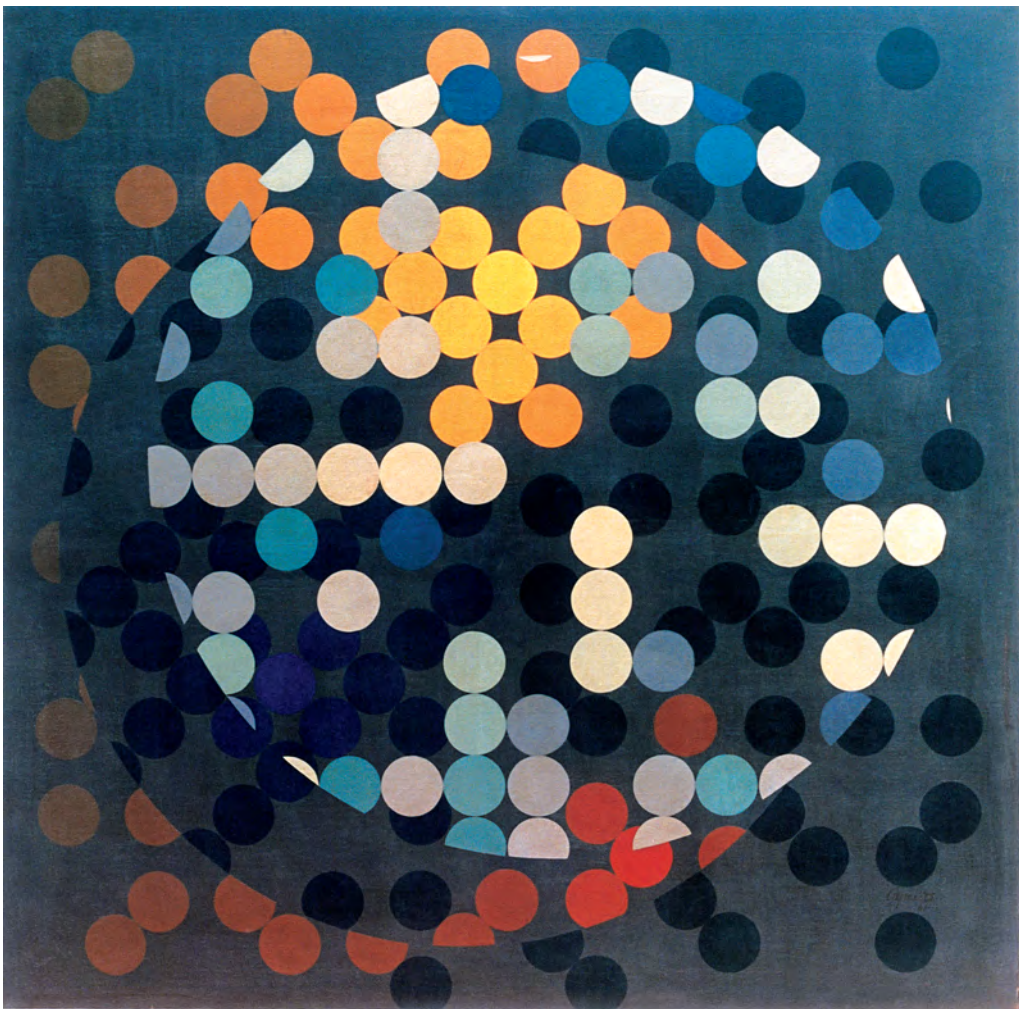
Así lo comenta Ernesto Rodríguez: la presencia "*de los sectores abstractos en sus denomina-*

78. Y que él considera el sector más importante de la muestra.
79. Con una obra del año 1952: *Estructura, desde una distancia.*

ciones: Concreto, Madí y Perceptista; algunos independientes como Sarah Grilo, Fernández Muro, Testa, Onetto y Manuel Álvarez entre otros y (…) el grupo de los figurativos con tendencia más o menos acusada a la abstracción o a la estilización (o a un tipo de síntesis que la bordea)[78]*: Torrallardona, Presas, Venier, Centurión, Forte, Ideal Sánchez, Moraña, Torres Agüero, Capristo, Garabaglia, Cerdá Carretero, Martí y Iraolagoitía".*

Los ganadores fueron Tomás Maldonado[79], Fernández Muro, Ideal Sánchez, Bruno Venier, Luis Barragán y Cerdá Carretero. Las características de la adjudicación de los premios nos permite imaginar la vivacidad de las discusiones del jurado compuesto por Aldo Pellegrini, Córdova Iturburu, Mujica Lainez y Ernesto Rodríguez.

También en 1953 se realizó la muestra *La nueva generación plástica argentina* en Galería Jacques Helft. Fue considerada por el crítico de La Nación "*una de las exposiciones más interesantes y aleccionadoras de este año.* Pondera ade-



Oscar Capristo. Desplazándose, *óleo, 132 x 132 cm.,1961.*

80. Del 22 de octubre al 16 de noviembre de 1955.
81. Germaine Derbecq, nació en París donde residió hasta 1949. Estaba casada con el escultor Pablo Curatela Manes. Formada como crítica de arte con Maurice Raynal y como pintora en la Academia Julian y con André Lhote. En ambas tareas realizó una excelente labor en Buenos Aires donde vivió desde 1951. Fue crítica del diario francés Le Quotidien y fundadora de la revista *Artinf*. Como pintora expuso en Galería Krayd (1953) y fue invitada a la Bienal de San Pablo (1953), al Premio Braque y a las grandes exposiciones de la década del '60: *Más allá de la geometría* (1968); *Nuevos materiales, nuevas técnicas* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
82. 20 de julio de 1956.
83. Traducción de Nelly Perazzo.
84. Obras que corresponden a su primera época.
85. Eran ellos: Álvarez, Boto, de la Vega, Di Stéfano, Goijman, Jonquieres, Mac Entyre, Sakai, Schiavo, Silva, Towas, Vardánega, Vidal y Villalba.

más la pintura de Fernández Muro, las de Barragán, Ideal Sánchez, Venier, Torrallardona, Clorindo Testa y Onetto.

Los expositores eran 34 entre los cuales podemos ubicar a varios integrantes del grupo Madí (Kosice, Laañ, Blaszko, Biedma) y a Sarah Grilo, Juan Melé, Manuel Álvarez, Jorge de la Vega, Eduardo Jonquieres y Gregorio Vardánega.

En 1955 se realizó un Salón en Gath y Chaves[80] llamado *Pintura, Escultura, Arquitectura, Urbanismo de nuestro tiempo*. Estaba previsto rendir en el día del urbanismo, el 8 de noviembre, un homenaje al arquitecto C. M. Della Paolera, figura precursora en la Argentina. En pintura participaron entre otros, M. Álvarez, Barragán, Borda, Capristo, Chab, Derbecq, Fernández Muro, Grilo, Maldonado, Hlito, Lozza, Jonquieres, Lezama, Magariños D., Melé, Ocampo, Onetto, Prati, Sakai, Svanascini, Testa y Villalba.

Del 2 al 14 de julio de 1956 hubo una exposición en Galería Galatea que fue comentada por Germaine Derbecq[81] en Le Quotidien[81]. Dice Derbecq:

"*Álvarez, que ha pasado un año en Francia como becario, se afirmó en sus convicciones durante su estadía en París, pero es justo reconocer que ya estaba en esa vía antes de su viaje a Europa. Sus investigaciones se caracterizan por una franqueza de medios y una pureza de intenciones que se traduce en colores limpios, bellos en sí mismos, a los cuales el artista se esfuerza en no debilitar por contrastes, sino al contrario enriquecer con modulaciones y tonalidades. Algunos tonos claros, formas geométricas o líneas simples sirven para situar el espacio. Vardánega y Villalba que ya han dado prueba de su labor están representados por obras que ya han sido vistas. Marta Boto, muy estricta. Makarius y Vera Zilzer más independientes*"[83].

En agosto de 1956 el Museo Sívori presentó una muestra llamada *Pintura y Escultura No-Figurativa* entre cuyos numerosos participantes encontramos a los que aparecieron en los salones de Arte Nuevo: Abal, Álvarez, Arden Quin, Ayoroa, Boto, de la Vega, Jonquieres, Melé, Silva, Tomasello, Vardánega y Villalba. Otras presencias son Marta Peluffo, Josefina Miguens, Rómulo Macció. En esta muestra estuvieron también Juan del Prete y Yente.

La Nación pondera en diciembre del año 1956, otra "*interesante exposición*" en el Salón Peuser, de *16 pintores* algunos abstractos, otros no. Entre los primeros, Álvarez, Jonquieres, Sakai; entre los figurativos Forte, Garavaglia, Torres Agüero[84] y Venier.

En Galatea desde el 29 de abril hasta el 11 de mayo de 1957 expusieron *14 pintores abstractos*[85] y en la Asociación Estímulo de Bellas Artes se presentaron 32 pintores y escultores no-figurativos del 6 al 24 de agosto.

Esta exposición fue también comentada por Germaine Derbecq, como Salón de *Arte Nuevo*.

Esta aguda crítica destaca entre los pintores las obras de Álvarez, Coppola, Denot, Distéfano, Goijman, Melé, Moyano, Le Parc, Sobrino, Silva, Tadarach, Villalba y Ayoroa.

Resulta particularmente interesante que se refiera a la presentación de tres películas de Arte Nuevo, dibujadas, pintadas y filmadas por artistas argentinos. La de Blaszko ofrece un interés didáctico y también poético. La segunda del pintor y fotógrafo Makarius es de mejor oficio. Es un montaje muy exitoso de las publicidades luminosas de *Buenos Aires la noche*. El film comienza realista y termina abstracto en fluorescencias y juegos de colores mágicos y pictóricos. El tercero, del joven pintor abstracto Towas tiene menos oficio pero mucho encanto. Es una sucesión —de colores más que de formas— muy variados en sus valores, tonalidades y texturas con ritmos intencionales que crean una estructura. Es una buena trasposición de la expresión pictórica al film.

86. 13 de octubre de 1957.
87. Del 1º al 19 de agosto y participaron M. Álvarez, O. Borda, V. Chab, F. di Segni, J. de la Vega, W. Dustir, R. Macció, S. Otano, Anita Payró, Lidy Prati, Sakai, Florindo (sic) Testa, V. Villalba.
88. Estos nombres los extraigo de la edición castellana del Diccionario, que hizo Kapeluz en 1965.
89. 9 de abril de 1958.

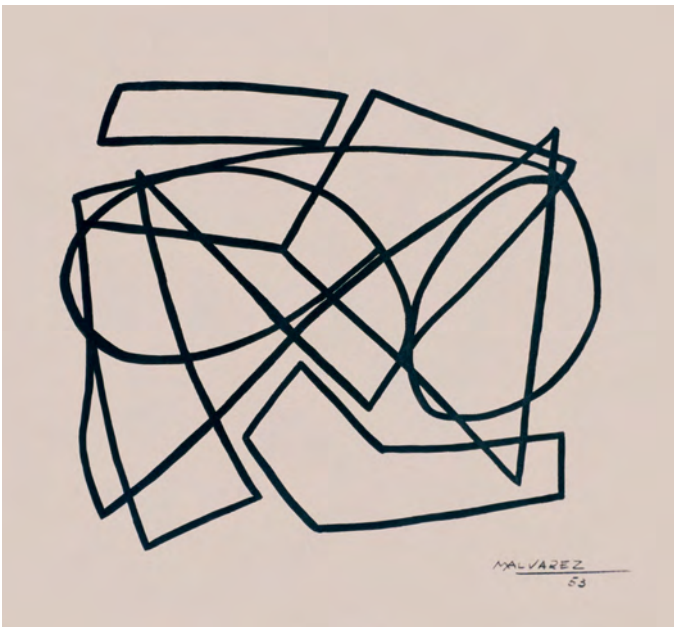
En septiembre de 1957 se inauguró el I Salón Peuser de Pintura No-Figurativa con la presencia de Hlito, Magariños D., Sakai, Macció, Jonquieres, Álvarez, Chab, de la Vega, Testa, Svanascini y Di Segni, entre otros.

Los abstractos geométricos de esta exposición se hicieron acreedores de un muy despectivo comentario de Eduardo Baliari en el diario Clarín[85]. El crítico destacó la obra de Sakai —de *reales valimientos pictóricos*—, y la de Testa, Svanascini y Chab —de *pintura realmente no-figurativa* y *preocupados sinceramente por ubicar su exposición en las zonas de esta estética que estamos ganando para nuestra época*—, según las palabras del crítico.

En la Sociedad Hebraica Argentina se hizo una exposición llamada *Pintores No-Figurativos (elogio del pequeño formato),* inspirada en una muestra similar organizada por galería *La Roue* en París[86].

Fue interesante también en 1957 que, a raíz de la publicación "del Dictionnaire de la peinture abstraite", de Michel Seuphor, la editorial Fernand Hazan y la Galería Raymond Creuze organizaran una exposición internacional a la cual invitaron a los artistas que figuraban en el mismo. Del Río de la Plata estaban Manuel Álvarez, Arden Quin, Martín Blaszko, Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Juan Melé, Miguel Ocampo, Juan Andrés Otano, Emilio Pettoruti, Lidy Prati, Rhod Rothfuss, Clorindo Testa, Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba[87].

"*Nuevas generaciones en la pintura argentina"* se realizó conjuntamente en las salas de Witcomb y de Peuser. En la primera exponían los figurativos y en la segunda los concretos y abstractos. El crítico de La Nación[88] menciona entre los primeros a Krasnopolsky, a Krasno, Pierri, Alonso, Moraña, Barragán, Capristo, quien viene inclinándose a la abstracción luego de haber practicado una minuciosa transcripción de la realidad. Pondera a Leonor Vassena quien sigue ensayando su curiosa aproximación a una pintura con tema para depurarla al máximo en sus elementos.



Manuel Álvarez. *Sin título,* 1953, Archivo Nelly Perazzo.

Leonor Vassena (1924-1964) expuso por primera vez en Buenos Aires en 1953. Estuvo becada en Milán en 1958, estudió con Spilimbergo en Tucumán. Autora de una extraña pintura de seres ingenuos o alucinados, de particulares visiones de Buenos Aires y montañas acristaladas de claridad extraña, falleció intempestivamente.

De la Galería Peuser, quedan destacados en primer término "*tres valores jóvenes que el año pasado llamaron la atención con una muestra de monocopias: Sobrino, Le Parc, Sergio Moyano. Son ponderados también Martha Peluffo, Sakai, Svanascini, Clorindo Testa (cada vez más refinado y reducido a lo esencial), Chab, Jonquieres, Robirosa, Álvarez y otros".*

90. Según consignan ese mismo año realizaron una exposición en la Asociación Rumbo de San Nicolás otra en el Museo Provincial de Artes de Paraná y otra en UMSA, Bolivia.
91. Según catálogos consultados el VII Salón Anual se realizó en Galería Riobóo Nueva, del 27 de julio al 10 de agosto y en SAAP del 28 de octubre al 10 de noviembre. El catálogo es igual.
92. Del 13 al 23 de junio.

PRIMERA REUNIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN UNL

En 1957 tuvo lugar la 1ª Reunión de Arte Contemporáneo convocada por el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral.

Fueron invitados a exponer con ese motivo, los artistas Manuel Álvarez, Libero Badii, Mauricio Berú, Vicente Forte, Alfredo Hlito, Mauro Kunst, Miguel Ocampo, Ideal Sánchez, Eduardo Serón, Jorge Suaya, Clorindo Testa, Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba y Zigro. Las obras expuestas figuran reproducidas en la publicación que hizo la Universidad Nacional del Litoral al año siguiente y que contó con la diagramación de Alfredo Hlito.

La introducción del libro fue escrita por Francisco Urondo en su carácter de encargado de la sección de arte contemporáneo de la universidad. La reunión interdisciplinaria contó con la colaboración de personalidades de alto nivel de excelencia. Además de los nombrados los arquitectos J. M. Borthagaray, Francisco Bullrich, Horacio Baliero y Jorge Goldemberg, músicos (Francisco Kropfl, Virtú Maragno), poetas (Edgar Bayley, R. G. Aguirre, R. Alonso, A. Biaggioni, R. de Casasbellas, M. Castilla, H. Gola, L. Lamborghini, F. Madariaga, Susana Morla, M. Trejo, A. Vanasco), teatro (A. Rodríguez Muñoz), escritores (T. E. Martínez, J. C. Portantiero, A. Prieto, David Viñas, O. Bondoni, F. Birri), fueron invitados especiales Carlos Drummond de Andrade, Juan L. Ortíz, Juan Carlos Paz y el director de teatro Alberto Rodríguez Muñoz.

El análisis de las tendencias renovadoras, la preocupación por el problema social, por la educación y por la comunicación, el acercamiento a lo vernáculo, las preguntas sobre la cultura de masas, recorren las ponencias de los especialistas congregados y son testimonio del potencial profesional y humano de la Argentina en ese momento.

AGRUPACIÓN ARTE NO-FIGURATIVO

La Asociación Arte Nuevo no estaba sola abriendo alternativas con nuevas manifestaciones artísticas. Estaba también brindando cierto apoyo la ANFA (Agrupación de Arte No-Figurativo) quien realizó en 1958 su primer Salón Anual en Galería "H"; en 1959, el segundo del 30 de noviembre al 12 de diciembre en Van Riel; en 1960 en Galería Peuser, el tercero[90].

En 1961 también la actividad fue muy intensa porque a su IV Salón Anual en Galería Estímulo, añadieron exposiciones en el Museo de Bellas Artes de Tucumán, en el Museo Castagnino de Rosario y en las Salas de Exposiciones de la Dirección de Cultura en La Plata. En 1962 se hizo el V Salón en Galería Witcomb, además en el Museo River Side de New York y Galería Casa América. En 1964 el VI Salón en la SAAP y en la Biblioteca José Mármol, Valle Hermoso, Córdoba y en 1965 el VII Salón se hizo también en la SAAP y en el Centro de Estudios del Instituto Superior del Profesorado y Galería de Arte "Roberto Berlingieri[91].

El VIII Salón se realizó en Galería Van Riel[92], año en el que se presentaron también en Tandil y Mar del Plata[92]. Ernesto Rodríguez, quien presenta el catálogo señala que los artistas de ANFA "*oscilan desde una simplificada figuración hasta las expresiones abstractas y no figurativas".*

ABSTRACTOS Y FIGURATIVOS EN EL GRUPO DE LOS 20

20 pintores y escultores surgió hacia 1950 integrado por algunos independientes, con artistas que habían pertenecido en su momento al

93. Los datos citados los extraigo del catálogo del VIII Salón Anual.
94. Sobre el grupo "Orión" véase el Tomo VIII la Historia General del Arte en la Argentina. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999.
95. El grupo de los "Siete pintores jóvenes" estuvo formado por Althabe, Iraolagoitía, García Bes, Goijman, Moliné, Monclus y Otano, Más tarde, Víctor Manuel Infante se unió a ellos. Expusieron por primera vez en 1941. Sobre ellos hay un artículo citado por E. Rodríguez y publicado en La Nación el 28 de junio de 1942. Su autor es Abelardo Arias y su título: "Pintores y títeres por las rutas argentinas".

grupo "Orión"[94] (de tendencia surrealista) y el de los *Siete pintores jóvenes* formados en la Escuela Superior[95].

Los escultores eran Julián Althabe, Noemí Gerstein, Luis Balduzzi, Naum Knop, Juan Carlos Labourdette, Aurelio Macchi y Josefina Zamudio y los pintores Luis y Julio Barragán, Naum Goijman, Fernando Iraolagoitía, Febo Martí, Primaldo Mónaco, Rodolfo Morelli, Rafael Onetto, Orlando Pierri, Ideal Sánchez y Bruno Venier. Figuraba como integrante, el grabador Fernando López Anaya.

La primera muestra que se realizó en 1951 en Galería Müller, no llevaba todavía el nombre citado y exponían sólo once artistas, entre ellos, Libero Badii, Carlos Torrallardona, Hernán Abal, Clavebout y Forte, quienes luego se apartaron o exhibieron esporádicamente. Al año siguiente, en la misma galería, se presentaron ya con el nombre de "20 pintores y escultores" pero la composición de la agrupación se había modificado y aparecían los nombres de José Alonso, Altalef, Cerdá Carretero, Magda Frank, Piunizi y gran parte de los que fueron los integrantes definitivos junto a Libero Badii, quien los acompañó en la mayoría de las exposiciones.

La tercera y la cuarta muestra se hicieron en 1953, una en la Galería Krayd y, la otra, en la Galería Plástica, en ambos casos con los mismos artistas. Del mismo modo, hubo una quinta exposición efectuada en Van Riel en 1954, lugar que los recibió sucesivamente en 1955, 1956 y 1957. La novena presentación se realizó en la Galería Riobóo - Nueva, que reinauguraba sus salas en 1961.

En todos los casos, las presentaciones estuvieron hechas por el crítico Ernesto B. Rodríguez.

Faltaría consignar que en algunas oportunidades expusieron con ellos Tomasello, José M. Moraña, Américo Balán, Jorge Lezama, Luis Centurión.

Luis Barragán. Hacia la luz, *óleo sobre tela, 200 x 100 cm., 1960, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.*

El mentor del grupo en ocasión de la octava muestra hacía notar "el accionar libre del grupo, el más difícil, ya que caben en él los encuentros y los desencuentros, revelaciones sorprendentes, huéspedes inesperados, algún retorno sentimental y renuncias y despedidas que hacen variar cada año el número de sus integrantes pero no su voluntad de continuar".

En otra ocasión[96], dice que se trata de una "*alianza extraña, que no necesita de ninguna anécdota teórica para ser* (…) *obras de pintores y escul-*

96. Rodríguez, Ernesto. Prólogos con prólogos en: *20 pintores y escultores*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, s/f .
97. Moliné, Fernando. "Las artes plásticas en la generación central del siglo". En Ob. cit.

tores venidos de los cuatro puntos cardinales del arte actual". Era una agrupación heterogénea en lo referido a tendencias y a niveles de calidad. El profesor Fernando Moliné[97] los vio como típicos representantes de la generación central del siglo, formada "*en el farragoso comercio estético de la época*", que recibieron su primera educación cuando "*la enseñanza académica y el naturalismo como método y fin del arte constituían el curso obligado del quehacer en las escuelas y talleres argentinos*".

Hace un comentario sobre la *petite histoire* de la época. "*Eran momentos en los cuales el cubismo constituía una mala palabra oficial. Los profesores que lo habían comprendido nos cuidaban de él a la manera como un padre cuida que su hijo no la diga, no fume, no beba y no cruce la calle atolondradamente. Algunos éramos modernos, otros clásicos y las discusiones comenzaban en los patios de 'la de Alsina' y de 'la de Uriburu'. La rivalidad superaba las discusiones entre el 'poeta anarco sindicalista' y el 'legionario, de la acción católica'. La política podía menos que el arte. Modernistas eran 'los que no sabían dibujar bien', clásicos 'los medio brutos', según unos y otros*".

Con la madurez, muchos de los artistas integrantes del grupo de "*los 20*" ocuparon un lugar muy destacado dentro del arte del país. En ocasión de la muerte de Pablo Picasso, en Galería Van Riel, en diciembre de 1973, se volvieron a reunir y como enuncia E. Rodríguez en el prólogo "*los 20 emergen después de una década exponiendo como grupo los resultados de cada personal visión*".

Julio Barragán. Paisaje, *óleo sobre tela, 60 x 80 cm., 1961. Foto: Andrés Barragán.*

98. En pintura fueron nombrados jurados Manuel Álvarez, Virgilio Villalba, Stefan Strocen, Rodolfo Castaña y Felipe Guibourg por los expositores y Roberto Viola por el Ministerio.
99. Habría que destacar que el Subsecretario de Educación en ese momento era el Dr. Antonio Salonia, el Director de Acción Cultural el Ing. Babino y el Director de Acción Cultural Edgar Bayley.
100. En el catálogo Arte generativo. Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre. Auspicia el Museo de Arte Moderno, Peuser. Florida 750.
101. Citado por Romualdo Brughetti. *Las vanguardias argentinas en el arte. Arte genético y geométrico.* La Nación, 14 de abril de 1978.

EL AÑO 1959

En el *foyer* del Teatro Auditorium Casino Central de Mar del Plata se hizo una exposición de arte moderno (pintura, escultura, grabado) en 1959. Estaba convocada por la Dirección General de Cultura dependiente del Ministerio de Educación y Justicia y se nombró en cada especialidad un jurado para seleccionar obras para ser adquiridas[98]. Los artistas elegidos en pintura fueron Sarah Grilo, Rodolfo Bardi, Hugo Irureta, Ezequiel Linares, Ary Brizzi y Vicente Forte[99]. Se expusieron 192 obras y se contó con un catálogo ilustrado.

El año 1959 fue particularmente importante para el arte de línea constructiva porque allí comenzaron dos movimientos de características relevantes: el Arte Generativo y el Arte Constructivo Arquitectural. Fue, además, un año importante porque con la aparición simultánea del Informalismo, la escisión entre las dos orientaciones, una fuertemente apoyada en el racionalismo y otra atenta a pulsiones menos controladas, se hizo evidente en el arte argentino, que no había vivido como Europa o Estados Unidos los estallidos del dadaísmo y del surrealismo en sus expresiones extremas. Entre nosotros el primero no existió y el último fue, hasta ese momento, atemperado y carente de provocaciones revolucionarias.

Por ahora, siguiendo adelante con la línea constructiva, nos vamos a referir al Arte Generativo y al Arte Constructivo Arquitectural.

ARTE GENERATIVO

Estuvo integrado, en sus comienzos, por Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre y el ingeniero Ramón Baudés Gorlero, quien falleció poco tiempo después. El ingeniero Ramón Gorlero (1912) tuvo una presencia muy activa en el arte de fines de la década del '50 y primera mitad de la del '60. Participó en el IV, V, VI y VII Salón de la Asociación Arte Nuevo y en las exposiciones que ésta hizo en La Plata en 1959 y 1962. Participó también en la muestra de Arte No-Figurativo, auspiciada por el Museo de Arte Moderno en 1960. Hizo varias individuales en Galería "*H*" (1961), en el Centro de Estudiantes de Ingeniería, de Pintura Generativa en los años 1960-61-62 y una en Peuser (septiembre de 1963).

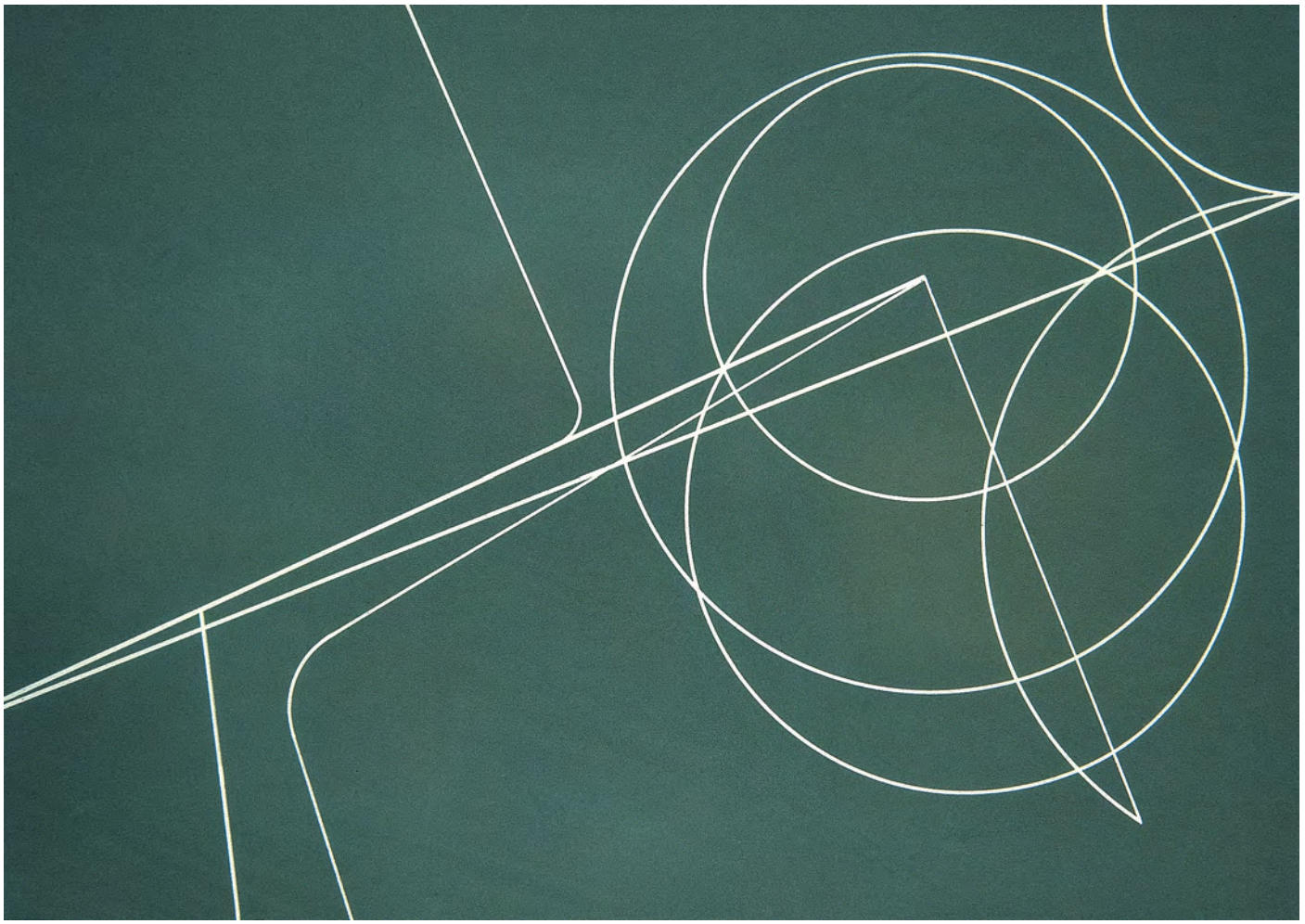
El nombre de Arte Generativo había sido dado al movimiento por el coleccionista Ignacio Pirovano, gran admirador del pintor belga Georges Vantongerloo, quien había escrito sobre "*el proceso generativo de las formas nuevas*".

Ambos artistas publicaron en 1960[100] lo que ellos llamaron "*no un planteo teórico sino una aclaración de conceptos*", donde sostienen: "*GENERATIVO, dícese de lo que tiene la virtud de engendrar; (…) GENERADOR, dícese de la línea o de la figura que por su movimiento engendra respectivamente una figura o un cuerpo geométrico*".

Entre sus declaraciones afirman que estas obras producen Fuerza y Energía. La primera es producida por la sensación de despegarse y querer penetrar en el plano básico y la energía es producida por los desplazamientos y vibraciones. El prólogo del catálogo de esta primera exposición estaba escrito por Rafael Squirru, Director del Museo de Arte Moderno y fue acompañada por un concierto de música argentina contemporánea compuesta por Gerardo Gandini, Alcides Lanza, Armando Krieger y Mariano Etkin, quienes declaraban, a su vez, que "*su música tenía varios puntos de contacto con la pintura generativa*".

En el caso de Miguel Ángel Vidal, el elemento básico es la recta, a la cual desplaza de acuerdo a sistemas de orden. Por eso ha dicho "*la geometría es un estado de alma*"[101]. Su obra ha

102. Citado por María Silvia Sánchez Zeballos e Isaura Molina. Vidal. Pintores argentinos del siglo XX, Nº 45, Centro Editor de América Latina, 1981.
103. Arean, Carlos. "Las dos últimas etapas de la pintura de Miguel Ángel Vidal". En: Miguel Ángel Vidal. Pinturas. Técnicas mixtas. Galería Wildenstein, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1981.



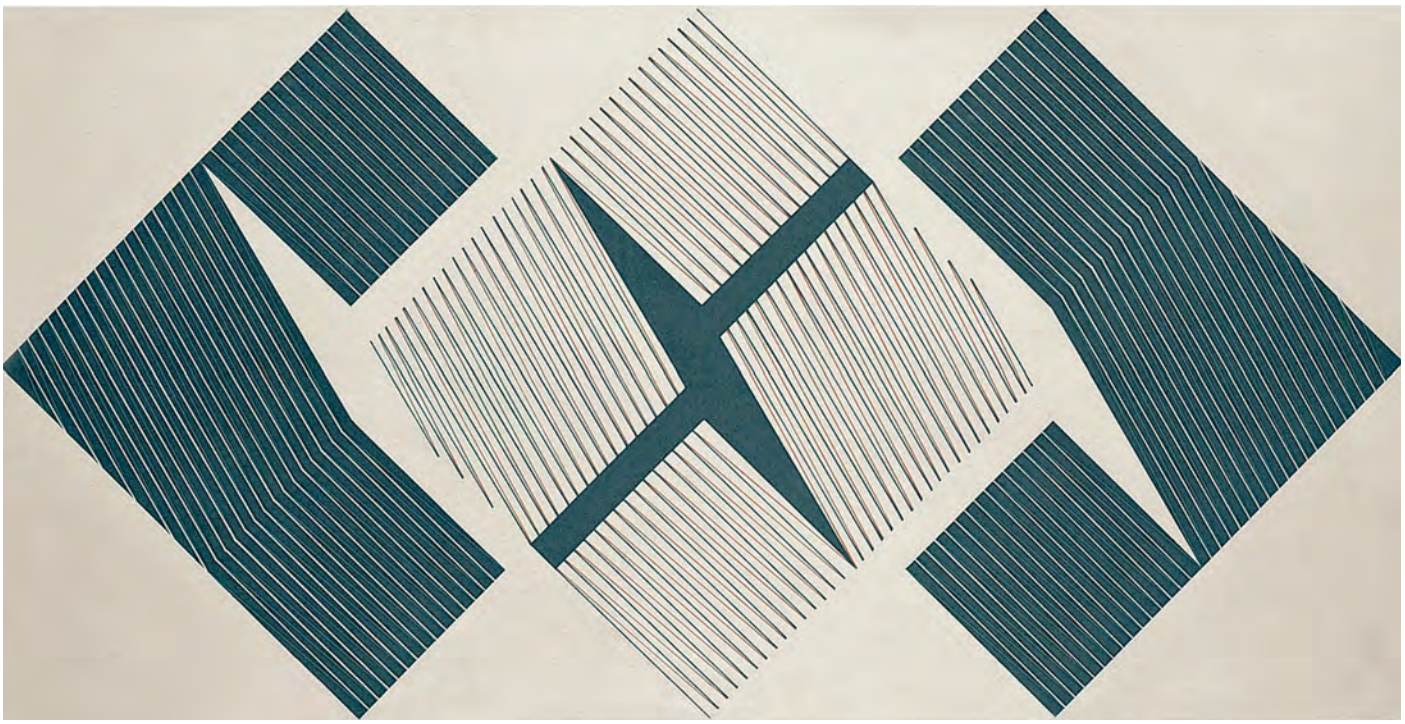
Eduardo Mac Entyre. Composición, *oleo, 1950, (Ver y Estimar).*

ido cambiando a través de diferentes y renovadores períodos en series de Fugas, Desplazamientos, Integraciones, Radiaciones y otros. El artista comenta *que "las realidades revolucionarias de la ciencia, investigaciones de cibernética, energía nuclear, electrónica, bioingeniería, astronáutica, etcétera, despiertan en mí una serie de interrogantes que me incitan a la gran aventura creativa"* [102].

En un primer momento, en lo que el crítico español Carlos Arean llamó "*largo momento generativo y espacio vibracionista*" [103], trabajó en retículas de líneas rectas que van creando la ilusión del movimiento centrípeto y centrífugo. Las rectas al unirse en uno o varios centros crean focos desde donde se irradia el color.

Asimismo, dentro del período que nos ocupa, a mediados de la década del '60 ha trabajado en estructuras tridimensionales de acrílico y aluminio. Éstas, que pueden o no ser móviles, apuntan a la dinámica de la percepción visual y especulan con la reflexión y refracción de la luz y sus posibilidades de irradiación de

104. Negri, Tomás Alva. *Miguel Ángel Vidal. Una versión clásica del Arte Geométrico*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1979.
105. Sobre la obra completa de este artista consultar Eduardo Mac Entyre. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1981.
106. De una comunicación enviada por el artista a la autora.
107. En el catálogo de la exposición de Mac Entyre en la Fundación para las artes, Lima, Perú, junio de 1968.
108. Paz, Samuel. "Obras de Mac Entyre". En: La Nación, septiembre de 1970.



Miguel Ángel Vidal. Pintura generativa sobre fondo blanco, *óleo sobre tela, 102 x 102 cm., 1964. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.*

energía. Sus series posteriores se ocupan de investigaciones de la topología espacial y culminan en series donde la luz adquiere una connotación mística.[104]

Eduardo Mac Entyre[105], igual que Miguel Ángel Vidal, comenzó su praxis decididamente geométrica a partir del arte generativo en 1959-60. Sus carreras se desarrollaron independientemente hasta la actualidad con toda clase de reconocimientos a nivel nacional e internacional. Mac Entyre adoptó como modelo básico la circunferencia, por considerar que es la forma más pura para expresar el conocimiento. Esta forma dominante, que no tiene principio ni fin, le permite al componerla en series, alcanzar lo que el artista *denomina "el esplendor de la forma*"[106]. Este esplendor es logrado por la perfección técnica del artista que, con oficio de indeclinable rigor, ha sometido a las circunferencias y a sus fragmentos a novedades compositivas continuas y cada vez más elaboradas.

Aldo Pellegrini[107] ha escrito que ese elemento único que utiliza constituye la célula o mónada de su sistema y que ésta es repetida en forma regularmente serial.

"*Mac Entyre ha sido capaz de constituir una imagen sobre la base de una idea que, en definitiva, consiste en la evolución de la línea y todas las implicancias que supone* "[108].

Ha trabajado con las figuras completas por desplazamiento, por entrecruzamiento, en concentraciones alrededor de un núcleo o de varios, por fragmentaciones equilibradas obtenidas con zonas neutras que atraviesan la figura central, dividiéndola ortogonalmente o escindiéndola en franjas que avanzan o retroceden.

109. Sanjurjo de Casciero, Annick. "A universe of abstractions". En: *Americas*, vol. 38, Nº 4, julio-agosto de 1986. Traducción de Nelly Perazzo.

110. Del 1º al 13 de junio de 1959.

111. En la revista *Notas* (música, arte, teatro, cine, radio, discos, TV), año III, Nº 17, analiza con mucha severidad lo expuesto por cada artista y termina diciendo que "*Más allá de lo específicamente crítico debemos sentir* […] *justa admiración por el Movimiento Constructivo Arquitectural pues si bien no han logrado su objetivo previsto, establecen un nuevo punto de partida para el apresamiento del espacio*".

112. A partir de aquí el grupo de Arte Constructivo Arquitectural será designado con la sigla.

En algunos casos los juegos de las líneas hacen emerger otras figuras o crean zonas centrales de fuerte pregnancia.

"*El equilibrado y ordenado y metódicamente razonado universo con el cual Mac Entyre genera su constructiva y positiva realidad nunca es una fría expresión de la ciencia pura o del intelecto. Estas transparencias, que no proyectan ni perspectiva ni sombra, en cambio instalan un espacio infinitamente diáfano*"[109].

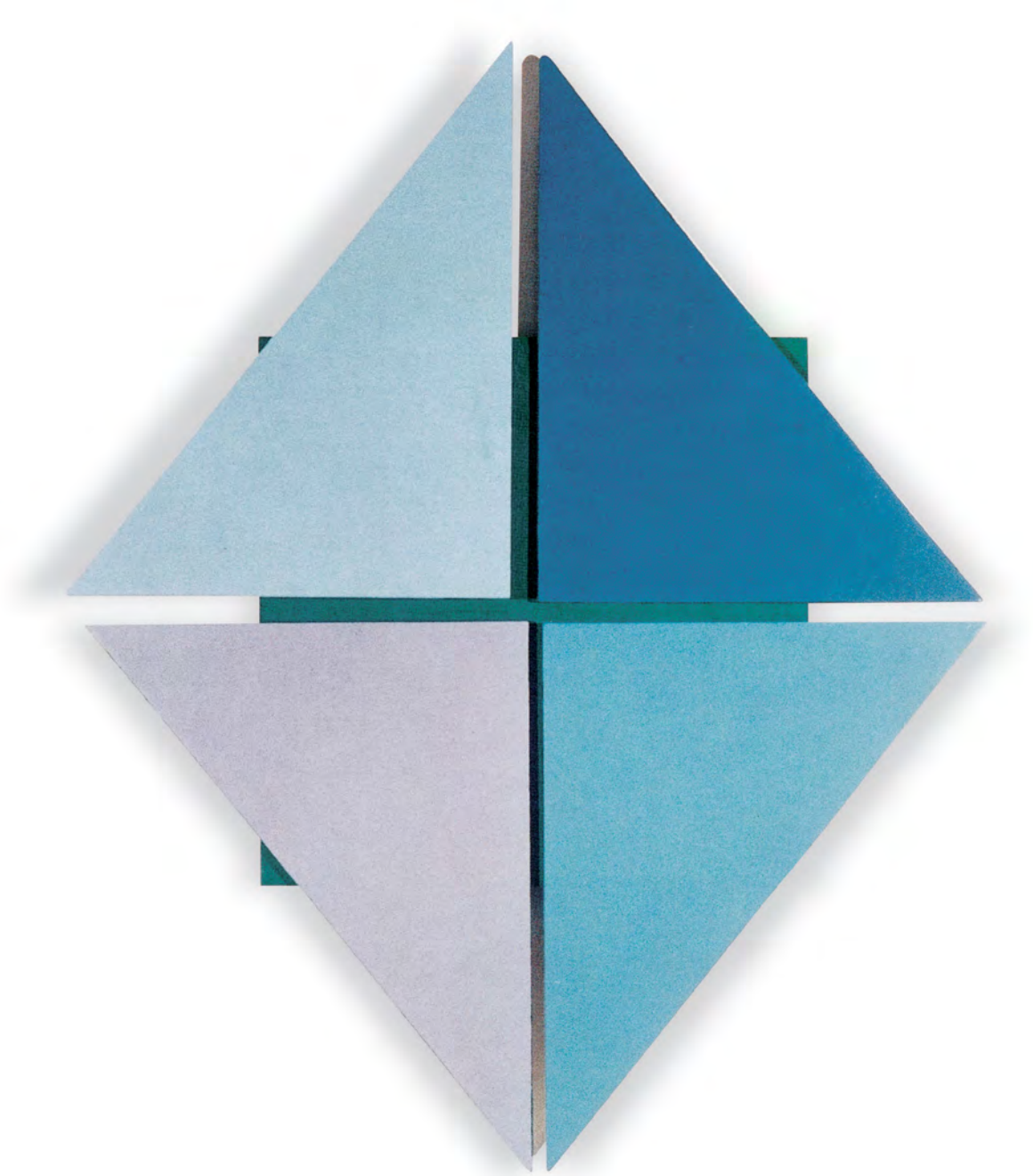
ARTE CONSTRUCTIVO ARQUITECTURAL

El Arte Constructivo Arquitectural fue un movimiento de "*integración plástica*" fundado en 1959 por Salvador Presta, al cual lo acompañaron otros artistas como Fioravanti Bangardini, Elida Gianni, Aldo Colli, Juan Carlos Salatino, Rodolfo Defilippo, José Belloso.

Presta y Bangardini habían estado, hasta poco tiempo antes, agrupados con José Martínez Ferrer, Raúl Machado, Goijman y Bettinelli, con quienes habían expuesto en la Galería Van Riel[109]. El nuevo movimiento se presentó, por primera vez, en la Galería Velázquez el 24 de octubre de 1960 en una exposición que fue varias veces comentada por los diarios *La Prensa* y *Clarín*[111]. Al mismo tiempo, se presentó el Manifiesto del Arte Constructivo Arquitectural.

Ese mismo año el grupo ACA[112] expuso en La Plata del 19 al 31 de diciembre. Pero fue el 20 de agosto de 1962 que se inauguró en Galería Witcomb, lo que ellos llamaron el 2º Salón de la Asociación Arte Constructivo Arquitectural en la que participaron S. Presta, F. Bangardini, Belloso y Colli. En esa muestra Presta presentó obras de integración plástico-sonora en colaboración con el músico electrónico

Grupo de arte constructivo arquitectural. *De izquierda a derecha: Aldo Colli, José Beloso, Bangardini, Presta, Badii, y otros. Galería Witcomb, 1 de agosto de 1962.*



Salvador Presta. Acorde Madí, *óleo sobre madera, 1956. Colección privada, Italia.*

Pier Cantamessa. Respecto a esta exposición, que Córdova Iturburu en el prólogo del catálogo definió como una "*experiencia fascinante y de resultados imprevisibles*", el crítico italiano Pedro Fiori[113] ponderó el hecho de que las obras excediesen la dimensión única visual, ampliando el circuito de sensaciones y datos intercambiados con el espectador.

En el mismo año, el 12 de abril, habían sido invitados por la Asociación Ver y Estimar para compartir una mesa redonda con el crítico Jorge Romero Brest, el pintor Kasuya Sakai, el arquitecto Mario Roberto Álvarez y el escultor Kosice.

Un antecedente importante en la orientación de Salvador Presta[114] es el haber formado parte del Grupo Madí desde 1952 hasta 1956. Con ellos expuso en Nueva York y en 1955 en la exposición "*Arte Madí en Italia*" en la Galería Número de Florencia. Ésta se realizó del 20 de enero al 2 de febrero y presentaron obras de Kosice, Rothfuss, Laañ, Presta, Juan Bay, Aníbal Biedma, del cubano Sandú Darié, Esteban Eitler, Gina Ionescu, del norteamericano de origen checo Nicolás Kasak.

En 1960 fundó y dirigió la revista "*Realizaciones*", publicación de cultura visual que funcionó como órgano de difusión del grupo ACA. Estaba patrocinada por el Fondo Nacional de

113. *Línea íntima*. Febrero de 1972.
114. Nacido en Cosenza (Italia) en 1925. Sus padres se radicaron en la Argentina en 1927.
115. El Museo Sívori posee una obra de este tipo.
116. Presta, S. *Arte argentino actual*. Ob. cit.
117. De una conversación con el artista en Milán. Fue Fontana quien lo llevó a la galería Apollinaire.
118. Trini, Tomasso. En: *Domus*, Nº 450, mayo 1967. Puede consultarse sobre la obra de Salvador Presta el libro escrito por Germano Beringhelli, Milán, 1970; y otro escrito por Vanni Scheiwiller, Milán, 1992.
119. Squirru, Rafael. Prólogo de la exposición Bangardini. 16 estructuras cinéticas en acrílico cristal con color energía. Galería Van Riel. 19 al 31 de julio de 1971.
120. Nessi, Ángel Osvaldo. *El arte en La Plata y su resonancia nacional*. Conferencia pronunciada en el Centro de Arte Integral. 25 de agosto de 1970. La Plata. Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
121. *Realizaciones*. Revista de Cultura Visual. Nº 4, diciembre, 1963.

las Artes y colaboraron en el primer número Rafael Squirru, Héctor Luis Arena, Onofre Lovero y Bernardo Graiver. En el Nº 2-3, que vio la luz en noviembre de 1962, colaboraron Marco Denevi, Ernesto Sábato, Edmundo Guibourg, Bernardo E. Koremblit y Héctor Arena que, a su vez, fue corresponsal de la revista en Alemania como lo era, en España, Julio Barragán y, en Italia, Lucio Fontana.

En el número 4, que apareció en diciembre de 1963, cooperaron los críticos Jorge Romero Brest, Hugo Parpagnoli, Aldo Pellegrini, E. Ramallo, E. Baliari, Juan Zocchi; personalidades de la cultura como Jorge Luis Borges, Luis Arena; artistas como Raúl Lozza, Salvador Presta, Edgardo Vigo, Laura San Martín y Adela Tarraf; Guillermo Battaglia con un artículo sobre cine argentino; entrevistas a Astor Piazzola, a José Blanco Amor y a Tomás Maldonado, quien se refiere a la Escuela de Diseño de Ulm. Hay poemas de Aldo Pellegrini, Guillermo Whitelow, Fernando Guibert, Miguel Brascó, Raúl Gustavo Aguirre. Esta edición estaba ilustrada con buenas reproducciones de artistas argentinos de plena actualidad como Libero Badii, Raquel Forner, Julián Althabe, Rómulo Macció, Luis Barragán, Gregorio Vardánega, Lea Lublin, Ferruccio Polacco, Cañás, Carreño, Vinci, Noemí Di Benedetto, Juan Carlos Benítez, entre otros. Un detalle interesante es que aparecen obras de Alfredo Portillos[115].

Fue Lucio Fontana el que lo entusiasmó a Salvador Presta para que viajara a Italia. Antes de hacerlo en 1965, había presentado su libro "*Arte Argentino Actual*"[116] y, en 1964, organizó la muestra "*Realizaciones en la Galería Van Riel*". Radicado definitivamente en Milán (Italia), renovó el diálogo que había iniciado en Buenos Aires, como alumno, con Lucio Fontana, quien fue muy generoso con él[117].

Realizó en 1966, en la galería Apollinaire, su primera muestra individual con sus nuevos "*Spazi vibratili e metrici*" comenzando así una larga carrera en la cual la investigación del espacio y la luz lo ha llevado a superponer a la estructura concreta, estructuras ilusorias que impiden una lectura demasiado técnica de la obra y que son a la inversa, fuente de poesía[118].

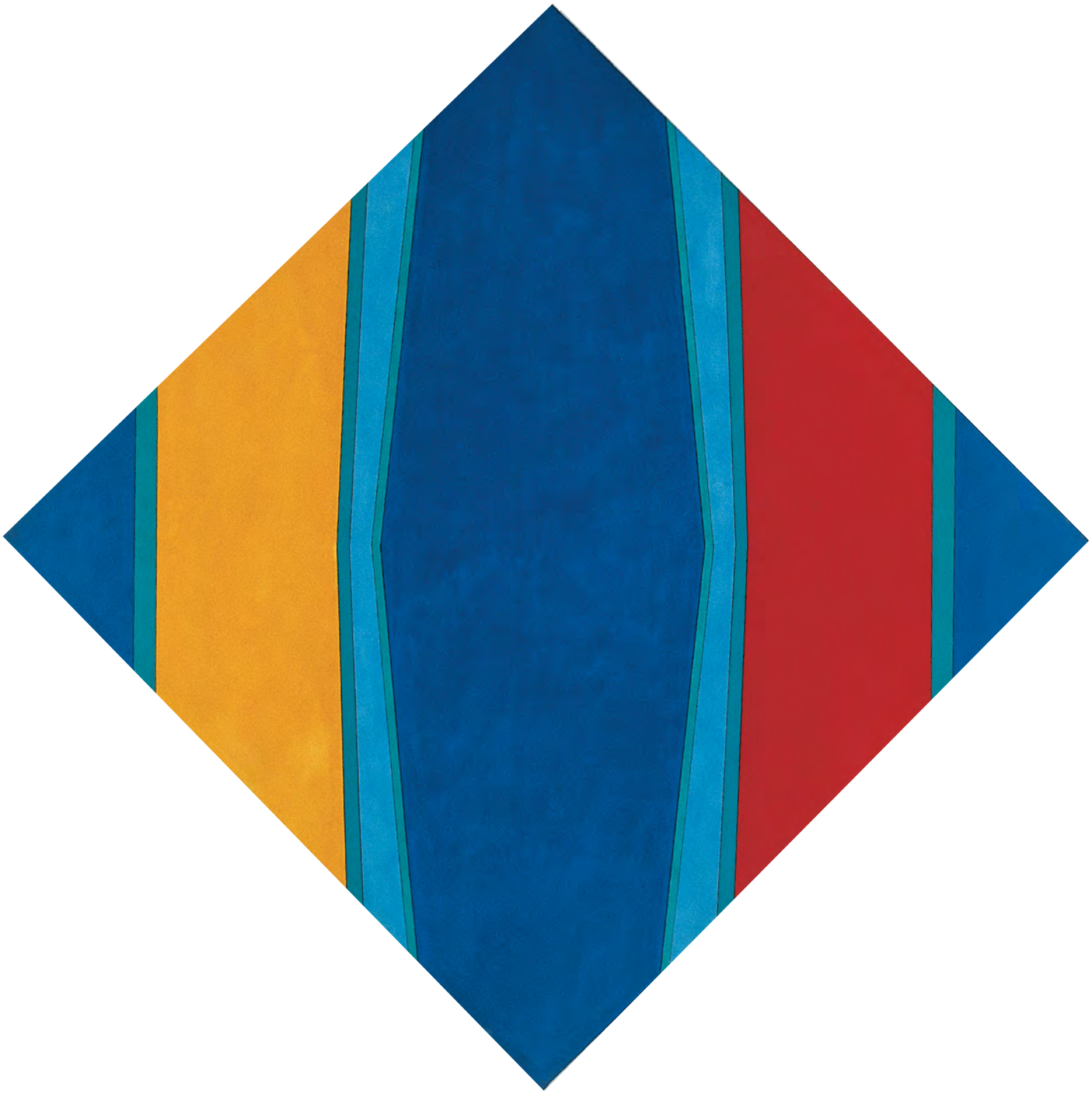
Lo acompañó en esta asociación Fioravanti Bangardini, nacido en La Plata autor de interesantes obras luminocinéticas en acrílico. Ha trabajado con gas neón y gas argón, permitiéndole su pericia técnica logros en cuanto a luz-color[119].

ARTE NO-FIGURATIVO EN LA PLATA

"La cercanía con Buenos Aires, ciudad hegemónica en el liderazgo político cultural afectó el desarrollo del arte en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. En los inicios de la década se intentó hallar una apertura frente a las expresiones tradicionales conocidas hasta entonces, inclinándose por desarrollar un rol expresivo con tendencia a la abstracción, un arte sin rigideces formales y sin concesiones, reivindicatorio de un "primitivismo antiautoritario, heredado de Dadá, (…)".[120]

Al respecto un interesante artículo de Edgardo Vigo[121] subraya la importancia que tuvieron las exposiciones que realizara el maestro Pettoruti en el Museo de Bellas Artes de La Plata; la muestra del Grupo Concreto (Maldonado, Iommi, Prati, Hlito) en el Centro de Ingeniería de la provincia de Buenos Aires, la exposición Ocampo de la Alianza Francesa, las de Arte Nuevo en las Salas de la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Educación de la provincia.

Un conjunto de jóvenes artistas se nucleó para formar un grupo que inicialmente quería denominarse No, pero a instancias de Rafael Squirru, se definió por un *"Arte otro, arte sí, Grupo Sí"*, como puede verse en el primer Catálogo. La muestra inaugural se presentó



Alejandro Puente. Sin título, *ácrílico sobre tela, 140 x 140 cm., (Ver y Estimar). Foto ANBA.*

en noviembre de 1960, en el Centro de periodistas de La Plata, con el auspicio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La expresión adoptada inicialmente por estos artistas fue el Informalismo, en sus diversas versiones gestual, matérica, tachista, así lo confirma la nota periodística "*Quedó inaugurada la Exposición del denominado Grupo Informalista Sí: no es un manifiesto de lucha contra nada ni nadie en particular, ni la negación de todo ese pasado del arte que está vivo en nosotros (…) Es, sí, el testimonio de una lucha por algo que se llama autenticidad*" [122]. Algunas obras tenían un tono inacabado y provisorio, pocos ejemplos quedaron: las "*milanesas*" cuadradas de Pacheco (así designadas por los componentes) y algunos corrugados de Soubielle.

Los primeros integrantes fueron Nelson Blanco, Omar Gancedo, Carlos Pacheco, Eduardo Painceira, Alejandro Puente, Dalmiro Sirabo y Mario Stafforini, los cuales con excepción de Pacheco, eran todos autodidactas. Luego se les unieron César Ambrosini, César Blanco, Raúl Larralde, César Paternosto, Horacio Ramírez, Eduardo Rivas, Sánchez Vaca, Antonio Trotta y Hugo Soubielle. Junto con el Grupo

122. Archivo Alejandro Puente. *Quedó inaugurada la exposición del denominado grupo informalista SI.* Noviembre de 1960.

César Paternosto. Clímax III, *óleo y barniz sintético, 180 x 180 cm.,1964. Museo de Bellas Artes de la Plata.*

123. Entrevista realizada al pintor Alejandro Puente.
124. Ibídem.
125. *El Argentino*, La Plata, 19 de noviembre de 1962.
126. Nota firmada por Raúl Yurkievich. En *El Día*, 8 de septiembre de 1964
127. Nessi, Ángel Osvaldo. Ob*, cit.*
128. El *Palanganómetro Mecedor para críticos de arte* y la *Bi-tri-cicleta ingenua.*
129. Pazos, Luis. *El Día*, La Plata, 30 de noviembre de 1965.
130. "Constituyen en nuestra ciudad una agrupación que apoya al arte nuevo". En *El Día*, La Plata, 26 de enero de 1965.

Sí, sin hallarse integrado a él, expuso sus obras Edgardo Vigo en la sede del Departamento de Artes Plásticas.

"*Lo que hacíamos —recuerda Puente— estaba caracterizando una diferencia, una toma de conciencia*"[123]. En 1961 se hizo una muestra más amplia en la Dirección Provincial de Cultura de La Plata, sin embargo, la actualidad del grupo no quedó ceñida a su origen, ya que en el mes de noviembre se presentó en Lima, Perú una Exposición integrada por 18 obras enviadas por Gancedo, Larralde, Pacheco, Painceira, Paternosto, Sirabo, Sitro, Soubielle, Stafforini, Trotta y Puente, que resultó una imagen de renovación de las artes plásticas de la capital de la provincia bonaerense.

En 1962, fueron 5 los pintores que se presentaron en el Salón de Artes Plásticas de La Plata: Ambrosini, Puente, Pacheco, Painceira, Paternosto, año en que se percibe una ruptura con la influencia del informalismo[124]. El movimiento impulsado por estos artistas era comentado por Edgardo Vigo como un "*cambio en el panorama plástico* platense"[125].

En 1963 Puente, Paternosto y Pacheco fueron seleccionados para la presentación del Premio Braque instituido por la Embajada de Francia. Al año siguiente Michel Tapié "*descubridor de la nueva pintura*", y para quien "*el meollo*" del nuevo arte era su ligazón con la ciencia de nuestro tiempo, visitó en La Plata a los pintores Blanco, Paternosto y Puente[126].

Los únicos artistas invitados a participar del Premio instituido por el Instituto Di Tella fueron Paternosto y Puente, se trató de una presencia de carácter individual. "*La única vía de comunicación*" fue la de obtener premios[127], hecho que queda corroborado por la obtención del Braque por Pacheco (1963) y por Blanco (1965), el IKA por Paternosto y el Guggenheim por Puente.

Ya en 1965, año de profundas transformaciones, se anunciaba una muestra retrospectiva de la plástica platense. Junto a los consagrados, se presentaron artistas como Calvo Perotti, Loubet, Pacheco, De Marziani y Soubielle. Lo cierto es que los trabajos de Paternosto y Puente se fueron orientando hacia una nueva tendencia en la geometría; y los objetos de Vigo[128] testimoniaban expresiones diversas de "*la pasión por la libertad"* del arte contemporáneo[129].

Al año siguiente 8 pintores del Grupo Sí: Ambrosini, Blanco, della Croce, Larralde, López Osornio, Paternosto, Puente, Soubielle y Trotta se presentaron en "*Arte hoy 66*". Algunos artistas ya eran dueños de una posición estilística personal, afirma Jorge López Anaya, en el prólogo de la muestra.

El Movimiento de Arte Nuevo constituido en 1966 quiso "*congregar a los artistas de diversas especialidades, críticos y promotores del arte que orienten su actividad hacia las nuevas tendencias (…) defender, difundir y esclarecer, por todos los medios a su alcance, las manifestaciones artísticas modernas*"[130].

Los planteos del arte objetual fueron seguidos por López Osornio con sus "*Cubos*" expuestos en La Plata y Lirolay en 1966, Soubielle fue del collage al assemblage, ejemplo de ello fue "*La Gioconda en Bikini*" de 1965, mientras que las arquitecturas de Trotta ("*La Canaleta*", 1967 y "*La Pasarela*", 1968) se desarmaron y desaparecieron una vez expuestas.

Este espíritu renovador del arte platense estuvo aunado a la publicación *Diagonal Cero*, dirigida por Edgardo Vigo, y realizada como un trabajo cooperativo, la cual fusionó el interés de la exposición artística y teatral. Era una revista de arte, crítica y poesía, fundada en 1961. Un ensayo como "El artista y la sociedad platense" con un humor no exento de pesimismo, resultó un diagnóstico de la depen-

131. Basualdo, Carlos. Prólogo de la novela de Vigo. Catálogo Argentina XXII Bienal Internacional de Sao Paulo. 12 de octubre al 12 de diciembre de 1994.
132. El término *Geometría Sensival* apareció en Brasil como título del libro editado por Robeto Pontual. (Federico Morais, "*A Vocaçao Construtiva de Arte-Latino-Americana (mas o Caos Permanece)*", en America Latina-Geometria Sensivel, Roberto Pontual, ed., (Río de Janeiro: Journal do Brasil, 1987). En su prefacio, Pontual escribe: "*El término que aplicaré a este puente (el puente entre obras de Torres-García y las obras recientes de los constructivistas latinoamericanos) no es del todo nuevo, ya que los críticos argentinos Damián Bayón y Aldo Pellegrini lo habían utilizado antes, la única novedad en el uso mío sería en aplicarlo a un cuerpo de 200 pinturas, dibujos y objetos creados durante un período de cincuenta años por artistas que van desde Torres-García hasta los artistas jóvenes de hoy. Y también al dar al término "abstracción lírica" una amplitud y precisión que parece merecer".*
133. Perazzo, Nelly. *El constructivismo y la abstracción geométrica* en *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970,* Abrams. The Bronx Museum of the Arts. Nueva York, 1988-1989.
134. Entrevista a Alejandro Puente.
135. También llamada Bienal de Kaiser por la firma que la patrocinaba económicamente.

dencia tutelar de Buenos Aires en el ámbito provincial.

Edgardo Vigo (1928-1997), fue un artista original cuya obra irreverente y lúdica se emparenta con Duchamp. Dentro del período que nos ocupa presentó una exposición de objetos móviles de madera encerrados en cajas, para ser manipulados (1954) y los ya citados en la exposición del Museo de La Plata en 1965.

Su obra posterior corrobora aquello de que "… no hay un solo Vigo sino varios: el xilógrafo, el objetualista, el artista conceptual, el autor de performances, el poeta concreto, el cineasta, el editor, el organizador de exposiciones, superpuestos, alternándose unos a otros" [131].

Alejandro Puente (1933) y *César Paternosto* (1931), en 1964 realizaron una muestra en galería Lirolay llamada *Nueva geometría.* En la presentación Aldo Pellegrini señala:

"*En la escena nacional, Puente y Paternosto son artistas que están echando nuevos cimientos para la expresión geométrica*" [132]. *El enfoque es nuevo, podría dársele el nombre de Geometría Lírica. La figura geométrica deja de ser un elemento activo; se convierte en mero apoyo pasivo, proporcionando, podría decirse, un contexto neutral para los verdaderos protagonistas del cuadro: el color y la textura. La anulación del papel dominante que desempeñara la forma geométrica se logra mediante un máximo de simplificación de la narrativa plástica y mediante la subordinación a una simetría muy estricta. El color resalta entonces como elemento activo, y la movilidad la provee la oposición de bandas de diversos colores dentro de las formas".*

Pellegrini también llamaba la atención sobre la importancia de la textura "*que Puente crea a través del sombreado de las superficies coloreadas y diluyendo los contornos de las formas*" [133].

Esos contornos borrados desaparecen luego en su etapa de geometría cromática en la cual los planos de color muy saturado exacerban la objetividad.

Alejandro Puente desplegó alta originalidad con las *Estructuras Visuales Modulares* empleando módulos en forma de "L" colocados en secuencia sobre el piso, o sea ocupaba el espacio real. El color era aplicado a los módulos sin intención decorativa o contenido emocional, de acuerdo con reglas rigurosas.

Estaba en una investigación programática del color cuando fue a Estados Unidos en 1967 por haber ganado la beca Guggenheim. Allí residió hasta 1971 y participó en muestras importantes.

A su regreso a Buenos Aires tuvo "*la necesidad de dar a sus obras una sensación de lugar (topografía, climas, materiales) y también elementos de la memoria (tradición, cultura, historia)"* [134]. Sintió la relación entre las obras que estaba realizando y el arte de las antiguas civilizaciones americanas. "*Bidimensionalidad, geometría, abstracción y construcción, todo esto podía encontrarse en dicho arte".*

Puente a proseguido esa línea de investigaciones en la que obtiene logros notables.

Por su parte, Paternosto, quien partió también en 1967 hacia Estados Unidos, antes de viajar participó en la muestra *Visión Elemental* en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto a Alejandro Puente, Gabriel Messil, César Ambrosini, Dalmiro Sirabo, Juan Antonio Sitro y Enrique Torroja, todos artistas geométricos.

Paternosto se hizo acreedor del primer premio de la Tercera Bienal de Córdoba[135].

Estando en Estados Unidos, donde prosiguió su carrera ya que se radicó en Nueva York definitivamente, comenzó a trabajar la Visión oblicua en la cual desplaza el interés del espectador hacia los ángulos, bordes o cantos de la pintura, guiándolos en la percepción de relaciones no habituales.

César López Osornio. Pintura N° 83, *óleo sobre tela, 81 x 100 cm.,1961.*

César López Osornio (1930) egresado de la Universidad Nacional de La Plata fue becado a Japón donde estudió Arte Oriental en el Departamento de Arte de la Universidad de Alaska y Arquitectura Paisajística en la Universidad Kyodai de Kyoto. Esta penetración en la cultura oriental habría de marcar decididamente su obra abstracta no sólo como actitud tradicional sino también a través del grupo informalista Gutai. Estudioso de la percepción, fue ésta una de las áreas de su labor docente tanto en la Universidad de Buenos Aires como en Venezuela y España durante su exilio por razones políticas.

López Osornio estuvo estrechamente vinculado a las corrientes renovadoras del arte pla-

136. Nessi, Ángel Osvaldo. *César López Osornio. Panorama de la pintura argentina 3*. Fundación Lorenzutti. 17 al 30 de noviembre de 1969.

tense a partir de 1963. Se ubicó en las corrientes constructivas en las cuales el rigor y la precisión no impidieron el despliegue de su fantasía. Por una parte, rompiendo literalmente la geometría con la aparición del accidente, el azar, la presencia de lo incontrolable dentro del orden. Por otra, utilizando su profundo conocimiento del color para manejar la luz como vía de acceso a esa búsqueda de absoluto que comienza en Japón.

"Una experiencia de comunicación no verbal fue la de los cubos (1966)*, a medio camino entre la plástica y el display; comunicación de doble vía, cuyas dificultades de interpretación no las depara el signo carente de objeto, ya que el objeto es, precisamente, signo*" [136].

EL GRUPO DEL SUR

Estuvo integrado en 1957 por Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares y el escultor Leo Vinci. Se incorporaron luego dos artistas del interior Mario Loza y René Morón. Jorge Pérez Roman, se fue inmediatamente a París.

Expusieron en 1959 en Galería Peuser, al año siguiente en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en 1961 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y, en 1962, en Galería Rubbers, entre otras exposiciones. Hicieron un viaje de estudios a Europa en esos años.

El grupo hacía pintura abstracta, con ese tipo de abstracción de fines de la década del '50 donde está presente la dinámica del ritmo y del color, pero se hace cada vez más evidente el alejamiento de la geometría y la aproximación a la expresividad oscura de la materia.

Ezequiel Linares (1927-2001) quien ya había participado en la III Bienal de San Pablo en 1957, se estableció en Tucumán en carácter de Jefe del Taller de Pintura del Departamento de Artes de la Universidad, donde cumplió durante años activísima labor docente. En 1963 fue seleccionado para el Premio Palanza de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Grupo del Sur. *Cañás, Loza, Carreño, Morón, Linares y Vinci. Exposición Casa Veltri Galerie, 1960. Archivo Nelly Perazzo.*

137. Son palabras del profesor de Estética e Historia del Arte de la Universidad de Tucumán, Eduardo Concha.

Ezequiel Linares. La Virreyna de negro, *1965.*

Carlos Cañas. Imagen telúrica, *óleo sobre tela 81 x 60 cm., 1964.*

Después de su período abstracto realizó una labor silenciosa en su taller docente para presentarse en 1966 con la serie del *Virreinato del Río de la Plata* donde volvió a la figuración y obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas.

Al año siguiente realizó en el museo provincial de Bellas Artes de Tucumán una exposición de obras del período 1957-67. Su retorno a la figuración lo había encaminado a un mensaje mordaz y trágico de crítica social. Desplegó así una imaginería propia y una técnica cada vez más despojada y personal. "*La imaginación plástica de Linares está emparentada con lo fantástico de Poe, con la belleza trágica, fastuosa e irónica de Valle Inclán y de Baudelaire*".[137] Como en un friso, vemos después expuestas en sus pinturas, las miserias del poder —serie *La larga noche latinoamericana*— y de la prostitución —serie *Las casas de la Turca*—. Ambas de 1972-73.

Carlos Cañás (1928) es uno de los pintores más activos dentro del período que nos ocupa a partir de 1957, tanto como integrante del grupo del Sur, como en muestras en el interior del país como en el extranjero (París, México, Roma, Brasil, Vietnam, Miami, Madrid, New York).

Estuvo formado junto a Adolfo De Ferrari, como Linares. Mujica Lainez refiriéndose a sus obras de 1962 dice que él logra "en plena ex-

138. Presentación del catálogo. Galería Riobóo, junio de 1961.
139. Galería Rubbers.
140. Aguilera Cerni, V. *El arte impugnado*. Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1969.
141. Perazzo, Nelly. *Aportes para el estudio del Informalismo en la Argentina* en *El Grupo Informalista Argentino*. Museo Sívori. Julio, 1978.
142. La exposición se realizó conjuntamente con María Elena Frumento, María Irene Mislej, Rosario del C. Pérez, Nilda Puricelli y Roque de Bonis, entonces alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras que habían trabajado en un seminario sobre este tema del arte argentino bajo mi dirección y con la colaboración de la profesora Haydée G. de Salinas.

posición no-figurativa transmitirnos las impresiones de un paisaje ausente, pero cuya atmósfera ilumina sus bellas composiciones. No en vano nacieron ellas en La Pampa y en el Valle de Río Negro…"

También Julio Payró, refiriéndose a esa época escribe: "Una libertad controlada del lenguaje pictórico, un admirable dominio del oficio y de las infinitas posibilidades del óleo confieren su calidad poco común a los cuadros de Cañás[138].

Esa horizontalidad de cielo y tierra fue cediendo el paso a estructuras erguidas, en las cuales el vigor de las pinceladas y del cromatismo instalaron en la imagen un fuerte dramatismo.

En una exposición en Washington a fines del '65 se interesó por el tango a través de personajes, cantores, bailarines y músicos. El mismo año expuso en Buenos Aires[139] sus composiciones decididamente abstractas de las cuales destacó J. C. Ghiano la violencia de las oposiciones de color y Hernández Rosselot "el goce cromático en su máxima expresión". En 1970 en Art Gallery Internacional mostró su habilidad para insertar lo figurativo dentro de su sistema de abstracción pictórica.

EL ESTALLIDO INFORMALISTA EN LA ARGENTINA

"*El informalismo apareció en Occidente un poco después de la terminación de la II Guerra Mundial, como un fenómeno histórico sin características unitarias y compuesto por tres acordes básicos —al decir de Aguilera Cerni—: "La ruda afirmación existencial por la acción, el aniquilamiento en la indeterminación y la experimentación anónima de la materia misteriosa e insurgente"*[140].

"En contraposición abierta con la tradición de la abstracción geométrica y el concretismo, el Informalismo irrumpió como una liberación de fuerzas destinadas a plantear una concepción pictórica radicalmente nueva.

Su carácter polémico de base nacía del hecho de no inscribirse en una búsqueda de lenguaje en el sentido de organización de las formas, sino de intentar un descenso a las profundidades para volver a encontrar la autenticidad del ser.

Se integró sin embargo, a una tradición: la del repudio al racionalismo, a la conciencia asociada a la voluntad, y culminó en el automatismo surrealista al cual trató de rescatar para llevarlo al plano del riesgo total"[141].

Así comienza el texto preliminar del catálogo de la exposición *El Grupo Informalista en la Argentina* realizado en el Museo Sívori en junio de 1978[142].

Como ha escrito Enrico Crispolti, los informalistas buscaban conectarse con el origen mismo del acto formativo y lingüístico para vincularlo al nivel de la existencia y la inmediatez primaria de sus urgencias. Frente al mundo ideal del geometrismo concretista, el Informalismo es un grito de la problematicidad, la contradictoriedad, de la caoticidad, del carácter informe de nuestra experiencia del mundo por lo cual el crítico argentino Aldo Pellegrini, al referirse a estos artistas, habló de vitalidad, de vehemencia romántica, de recuperación de lo vital.

El término Informalismo surgió en 1952 a raíz de la exposición organizada por Michel Tapié con los artistas de la nueva tendencia, con el título de "Signifiants de l'Informel". También apareció el término tachismo, pintura tachista o pintura de manchas (*tache-mancha*). En Estados Unidos apareció la denominación "Expresionismo Abstracto, *Action Painting* o Pintura de Acción" o lo que se llamaría en Europa "pintura gestual". Estas denominaciones implican varias líneas de desarrollo orientadas a expresarse por la materia, el gesto, la caligrafía, el signo, la mancha o las preocupaciones espaciales.

143. Guilly, René. En la presentación de la muestra de Wols, en París, 1947. Citado por Crispolti, Enrico "Pintura d'avanguardia nel dipoguerra in Europa". Ed. Fratelli Fabbri, Milán. 1970.

144. El nombre de los integrantes aparece en *La Prensa* del 15 de julio de 1959.

Esta rebelión informal de los años '40 y '50 apareció más o menos al mismo tiempo en Europa y en Nueva York y se desarrolló en forma independiente. Hay quienes han justificado históricamente semejante eclosión como toma de conciencia de la situación donde la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial había obviamente subvertido las utopías del seguro control racional de la modernidad.

Semejante ruptura se produce en nuestro país en 1957 con la exposición que se hizo en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes por sugerencia de Nicolás Rubió y fue llamada *"¿Qué cosa es el coso?*". Esta muestra contaba con el apoyo del entonces Director de la institución Fernando López Anaya y estaba compuesta con obras no tradicionales de la cual eran autores el propio Rubió, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia, Vera Zilzer.

Nicolás Rubió aportó los siguientes datos: "*Mario Valencia pintó grandes arpilleras con alquitrán. Eran unos cristos dramáticos. Fue realmente él, aquí en Buenos Aires, el primer neofigurativo, Jorge Martín fue quien desarrolló con una actitud lúdica muy encomiable una investigación de los medios: cuadros de materia, collages, agujeros"*.

Cabe aquí hacer una reflexión. La relación del Informalismo, sobre todo del Expresionismo Abstracto con el Surrealismo, ha sido señalada en numerosas oportunidades. Es de destacar que el informalismo implicaba un cuestionamiento al Surrealismo figurativo como mera asociación de imágenes a nivel conceptual e hizo un rescate franco del automatismo. El automatismo entendido como "derecho del pintor de llegar a los límites de sí mismo sin restricciones"[143] cargaba el acto de pintar de un particular énfasis en el acontecimiento concreto y en la urgencia e intensidad con que éste era vivido. Del Dadaísmo y Surrealismo provienen también el aprovechamiento del azar en el mecanismo de la creación.

El recurrir a uno o al otro supone un apoyo en los niveles irracionales que había preconizado y no siempre concretado el surrealismo, ya que en última instancia ciertas líneas del movimiento informal, llevan las sugestiones del mismo más allá de donde éste llegó a hacerlo.

En nuestro ambiente, en fin, la relación con el surrealismo se dio a través del grupo de la revista *Boa* que se nucleó en torno a Julio Llinás. No podía ser de otra manera porque nadie —salvo tal vez Battle Planas en el '36— y las experiencias de Vera Zilzer había en nuestro país trabajado en esos aspectos de la poética surrealista.

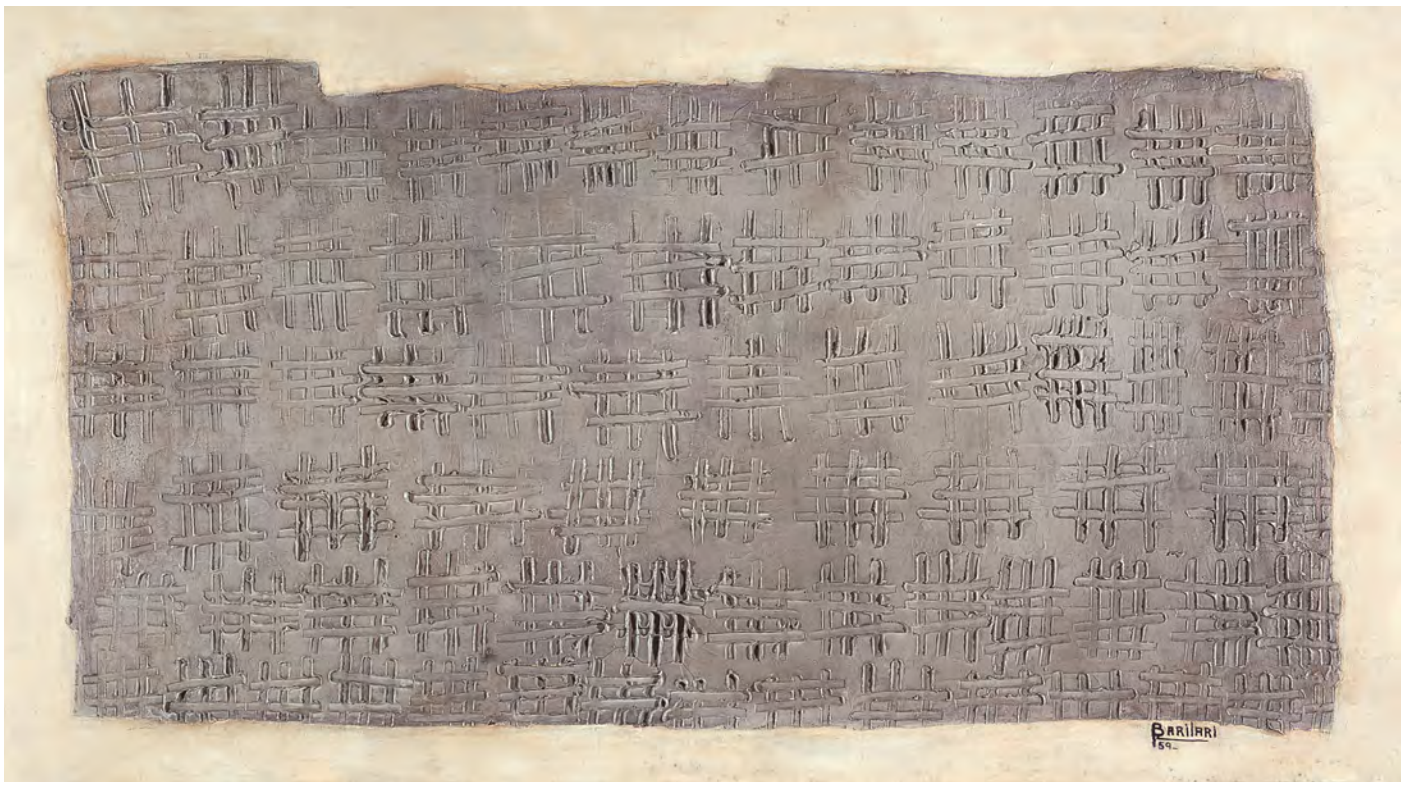
Al señalar Kemble que los cuadros de la exposición del '57 de Martha Peluffo eran ya informales, pone en evidencia esa búsqueda creativa en filones no racionales que indica puntos de tangencia que deben ser tenidos en cuenta. En ese mismo año comienza al acercamiento de los integrantes del futuro grupo informalista: Kemble, López Anaya, Silvia Torrás.

Cuando llega 1959 el año que suele ser considerado de iniciación del movimiento informalista propiamente dicho, los artistas que han de integrarlo ya están operando activamente en nuestro medio artístico. Se realiza en Van Riel "*aprovechando la fortuita circunstancia de una sala vacía*", según recordó Frans Van Riel, la primera exposición del "*Movimiento Informalista*".

Intervinieron 8 artistas. Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells[144].

La Prensa del 15 de julio comenta dos exposiciones que se realizan simultáneamente. La ya mencionada de Van Riel y una en galería Pizarro con Méndez Casariego, Estela Newbery, Mario Pucciarelli y Alberto Greco. Estos dos últimos figuran en ambas exposiciones.

El artículo trata de orientar al público sobre



Enrique Barilari. Pintura, *técnica mixta sobre hardborad, 122 x 221 cm., 1959, Archivo Nelly Perazzo*

la actitud adecuada con que debe aproximarse a obras de arte informal. Y dice:

"*… no solo debe renunciar al reconocimiento de una figuración en los cuadros sino que también, si fuera posible, debería dejar en suspenso sus hábitos mentales y visuales que lo llevan naturalmente a ver en toda obra hecha por el hombre, el rastro de la inteligencia ordenadora*".

Destaca además los trabajos de Barilari y Kemble y recuerda la exposición "Phases" realizada el año anterior.

Contrasta con la actitud comprensiva y abierta de Parpagnoli, autor del artículo, la opinión del crítico de *Noticias Gráficas* que dice que la exposición es una humorada, un intento frustrado de asustar, que ni siquiera se puede prestar a la buscada polémica, etc.

La culminación se produce con la exposición que se realiza en noviembre en el Museo Municipal Sívori, sito entonces en Paraguay 1033. Figuraban en ella los ocho pintores que habían expuesto en junio en Van Riel, con el agregado de Roiger, un fotógrafo presentado al grupo por Alberto Greco.

Esta inclusión fue criticada por *La Nación* en su edición del 2 de diciembre. En ese mismo artículo se cuestiona que *"el refinado Maza, el luminoso Towas y Kemble influido por el grafismo oriental*" sean considerados informalistas. Califica a Barilari, Olga López, Pucciarelli y Alberto Greco como "*informalistas de buena ley*" y destaca a este último por su gusto por la pintura misma y la incorporación "*a sus rugosas superficies de bellas vibraciones cromáticas*". Las latas que utiliza

145. Ver también en páginas anteriores el tema *Asociación Arte Nuevo*.
146. *Autocolonización Cultural*, Pluma y Pincel, Año 1, Nº 9. 2 de agosto de 1976.

Wells merecen este comentario *"no alcanzan una plena justificación pues esos tarros que pueden ser hermosos en el abandono de un baldío, no lo son cuando se los saca de esa atmósfera para reducirlos, encarcelarlos, a la condición independiente de obra de arte*".

La Prensa del 1º de diciembre afirma que "*el informalismo fascina las generaciones jóvenes con fuerza incontenible*". "Mario Pucciarelli y Luis Alberto Wells punzan las capas de pintura cubriéndolas con múltiples rayas el primero y con signos pictográficos el segundo con lo que sus óleos adquieren cierto aire de juego candoroso. Olga López obtiene transparencias corpóreas superponiendo cartón, papel de diario, alambre tejido y sobre todo ello gordos relieves. Fernando Maza logra cuatro disímiles fórmulas cromáticas en otros tantos cuadros brillantes y sencillos que lo muestran más acertado que en sus abigarradas obras anteriores. Con envíos muy diferentes, Towas patentiza su destreza para expresarse a través de veloces trazos circulares, espesos lamparones chorreados e imprevistos esfumados o añadidos de color conseguidos con espátula deslizada sobre pintura fresca. Alberto Greco imita con acierto los revoques de las paredes viejas descascaradas y sucias en los que es entretenido ir adivinando figuras. Enrique Barilari pinta sobre tablas que no disimulan su unión y organiza sus manchas de color con texturas circulares o radiales de intencionada regularidad. En esta exposición Kemble cedió el empleo de latas a otro manchista y expuso, en cambio, mayúsculos brochazos negros y ocre similares a los que envió en julio de este año a la muestra informalista de Van Riel". Vaya esta larga citación como reconocimiento de la valiosa labor crítica de Hugo Parpagnoli.

Esta exposición que si bien se realizaba en el Sívori estaba auspiciada por el Museo de Arte Moderno contó con un catálogo prologado por el entonces Director del mismo Rafael Squirru y fotografías de Roiger.

Esta misma exposición mereció en *Noticias Gráficas* comentarios que entre otras cosas afirmaban: "*Nos parece que ya se está otorgando una seriedad que es burla a este hacer cuadros de cualquier manera… Llama a la desorientación del visitante el hecho de tener un auspicio casi oficial. Pero no puede pasar más allá de la broma y ahora del mal gusto.*

Aparece de vez en cuando una nota de responsabilidad —caso Towas— pero en general son los insuficientes de la pintura, los que asumen papeles protagónicos del come-niños del arte".

Se relaciona con esta exposición del Sívori, el 5º Salón Anual de Arte Nuevo exhibido en Van Riel en ese momento, por el predominio numérico de obras informalistas. Estaba compuesta por 35 pintores y según Aldo Pellegrini en el catálogo comprendía *"la vasta escala de exploradores de la plástica moderna desde los partidarios de las formas claras y definidas organizadas con rigor constructivo hasta los que prefieren el llamado a la sensibilidad pura que les permite la pintura informal*". En ellas Kemble presentó collages de latas oxidadas, lonas enmohecidas y algunos trozos de madera[145].

Kemble señaló en el periódico *Pluma y Pincel*: *"Sigo exhibiendo collages y assemblajes realizados con material de descarte (Galerías H, Van Riel y Pizarro) demostrando con ello que la comunicación estética puede darse a través de materiales y técnicas diversas no aceptadas hasta ese momento y planteando un concepto de la belleza revolucionario para nuestra mentalidad. Los Paisajes suburbanos, realizados con chapas y pedazos de madera inspirados en las villas miserias de Córdoba, expuestos en Van Riel a fines del '59 —material que luego Berni utilizaría para su Juanito Laguna—, causan sensación*"[146].

Señalemos también que estos artistas participaron en importantes muestras en el exterior.

La actividad no disminuye en 1960 y en ese año debemos reconocer que el Informalismo

147. *La Nación*, el artículo de la época se llamaba "Mathieu, un Dandy Informal". En él discutía con lujo de detalles su atuendo y se le hacían preguntas sobre su pintura y sus ideas.
148. Pellegrini, Aldo. En *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Ed. Paidós, Buenos Aires. 1967
149. *La Nación*, 29 de diciembre de 1960.
150. Sobre esa exposición Germaine Derbecq, quien había prologado el catálogo, publicó un interesante comentario en Le Quotidian.

cunde como una mancha de aceite. Éstos son los cauces de la novedad avalados no sólo por la difusión de la actividad local sino también por las numerosas muestras de artistas extranjeros de la tendencia.

Ya el año anterior había llegado a Buenos Aires Georges Mathieu quien realizó conferencias en la Facultad de Derecho, hizo declaraciones a la prensa, expuso sus obras en Galería Bonino y realizó una obra pública en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Cualquiera sea el juicio que pueda merecer su obra no cabe duda que su presencia en Buenos Aires y su práctica pública de la pintura gestual y repentista constituyó un acontecimiento impactante[147]. En 1960 el público bonaerense tuvo ocasión además, de ver en el Museo de Bellas Artes otras muestras informalistas del exterior: la primera de pintura española y la segunda organizada por la Fundación Di Tella y dedicada a Alberto Burri. En el Museo de Arte Moderno en una exposición internacional intervinieron informalistas extranjeros como Pollock, Kline, de Kooning, Fautrier y Tobey. El informalista español Modesto Cuixart expuso en Galería Bonino en el mes de septiembre.

Silvia Torrás. Archivo Nelly Perazzo.

Clorindo Testa participó en una muestra de cinco artistas abstractos en el Museo de Bellas Artes, junto con Sarah Grilo, J. A. Fernández Muro, Miguel Ocampo (integrantes del grupo *Artistas Modernos de la Argentina*) y Kasuya Sakai, que muchos han considerado en la época por sus obras de pintura gestual que estaba incluido en el Informalismo[148].

Se hicieron ese año varias muestras individuales en Galería Pizarro la mayoría y también en Peuser, Lirolay y Witcomb. Destaquemos el mural de Kenneth Kemble de 16 metros por 20 del Salón Internacional del Automóvil en la Sociedad Rural.

De las exposiciones colectivas en Buenos Aires es importante consignar una en Galería Lirolay llamada *14 Pintores de la Nueva Generación* realizada en el mes de diciembre y en la que participan: Jorge López Anaya, Nicolás García Uriburu, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Silvia Torrás, Enrique Barilari, Luis A. Wells, Rogelio Polesello, Víctor Chab, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Rómulo Macció[149].

Como vemos, en esta exposición se añadían los nombres de Nicolás García Uriburu, Rogelio Polesello, Víctor Chab, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Rómulo Macció.[150]

El año 1961 señala el momento en que la ola expansiva llega a los bordes y provoca que algunos

Kenneth Kemble. Composición con trapo rejilla, *collage 92 x 92 cm., 1958.*

de los artistas del primer momento se aparten. Sería el caso de la exposición de Alberto Greco "Las monjas" que señala su alejamiento de la pintura.

La crítica había encontrado para entonces una nueva conceptuación que de alguna manera intentaba hacer inteligibles las obras propuestas y el campo parecía aquietarse.

Jorge López Anaya en el texto que escribiera en el catálogo de la exposición que tuvo lugar al cumplirse una década del movimiento Informalista argentino, en Fausto señala: *"…el informalismo estuvo limitado a unos pocos artistas, aunque luego se difundiera de tal manera que pareció arrasar con toda posibilidad de una pintura cuyo mecanismo de acción no estuviera basado en la descarga vital o la especulación matérica —justamente estos procedimientos externos, que facilitaron peligrosamente la imitación, restaron finalmente la poderosa energía que tuvo en los primeros tiempos".*

Justamente por eso es sin duda tan importante la exposición de Arte Destructivo que se hizo en Galería Lirolay del 20 al 30 de noviembre. La intención, consciente o no, fue la de llegar a una situación límite donde la fuerza de la intención primera no cediera un ápice. Participaban Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás y Wells y representaba un nuevo brote de provocación destinado a sacudir cualquier posibilidad de asimilación con actitudes convencionales o institucionalizadas. Ataúdes, paraguas rotos colgados del techo, muñecas desarticuladas, una bañera deteriorada presentados con poca luz y acompañados con música y poesías grabadas alterando su secuencia normal. En el catálogo escribieron sobre *Arte Destructivo* Kenneth Kemble, el psiquiatra José Tubio sobre *Fundamentos psicológicos de un arte destructivo* y Aldo Pellegrini sobre *Fundamentos de una estética de la destrucción*[151].

151. Kenneth Kemble, en el artículo mencionado, señala que esa muestra argentina tuvo lugar cinco años antes que un simposium internacional sobre la destrucción en el arte realizado en Londres y seis años antes de la presentación de dicha idea en el Finch College Museum of Art de Nueva York.
152. Galería Witcomb, 1963.
153. Según señala Kemble en el artículo mencionado.
154. Galería Vignes, octubre de 1966.

Mencionemos también la exposición *Pintura espejismo*: Macció, Seguí, Kemble, Polesello, López Anaya y Barilari[152] que consistía en grandes cajas iluminadas por dentro con pequeñas aperturas a nivel de la visión normal que reflejan la imagen del espectador en un espejo que la integra a lo que cada artista ha puesto en la cara anterior de la caja.

También en 1963 tuvo lugar en Galería Lirolay la exposición *El gato* en la que participaron Kemble, Seguí, Alonso, Wells, Chab, Demirjian, López Anaya y Benedit en la cual algunas obras[153] siguen la línea iniciada en la muestra *Arte Destructivo*.

Subrayemos el interés de la muestra Investigación sobre el proceso de la creación[154] en la que participaron Renart, Kemble, Barilari y Grippo.

Arte destructivo.

Fue propio del grupo argentino que la actividad informalista se uniera a la iconoclasia. Nuestro país no había pasado por la arrasadora aventura del dadaísmo y por lo tanto no había cuestionado radicalmente los valores establecidos ni había sentido el desafío de buscar equilibrios más ajustados a la compleja y contradictoria realidad contemporánea.

Por esa razón adquiere la acción del Grupo Informalista Argentino una importancia liberadora; de allí salió el Arte Destructivo, el Arte Espejismo, los movimientos de Di Tella. Como ha señalado Luis Alberto Wells: "*No me puedo imaginar lo que es hoy el arte en la Argentina sin el Informalismo*".

A partir de allí los nombres de Marta Minujín, Santantonin, Renart, Heredia, Peralta Ramos saltarán al cruce con propuestas pletóricas de novedad. Algunos integrantes del grupo de la Nueva Figuración —Macció, Noé, de la Vega— incorporaron también elementos informales y de pintura gestual.

Todas estas tendencias significaron el aporte de un arte problemático, vivo, impetuoso, arrebatado, discutible y que intentaba a su manera, contradictoria e irritante, estrechar los vínculos del arte y la vida.

Pero lo *Informal* en nuestro medio, como en todas partes, necesitó una entrega total para que el gesto, la mancha, la huella sobre la tela adquirieran la fuerza y la convicción necesarias. Pollock, Wols, Alberto Greco, llegaron hasta la autodestrucción, lo que confirió a su obra una monumentalidad avasallante.

El momento de conmoción emocional que fundamentó la autenticidad de nuestros informalistas no podía prolongarse demasiado.

Julio Llinás hace un estudio teórico con motivo de la exposición de Víctor Chab que se tituló *El fin y los medios*. Habló en él del "*debilitamiento progresivo del otrora gigante informal*" y

155. Galería Riobóo, septiembre de 1962.
156. En momentos del cierre de esta edición se presenta en Buenos Aires el libro de Jorge López Anaya *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*. Ed. Alberto Sendros. 2004.
157. *Kenneth Kemble*. Galería Pizarro. 30 de mayo al 17 de junio de 1961.
158. *Love story*. Silvia Torrás y Kenneth Kemble. 30 de julio al 18 de agosto de 1979.
159. Son palabras de Kenneth Kemble en el catálogo de Galería Ruth Benzacar. 9 de mayo al 9 de junio de 2001.

más adelante que *"el enano informal hace las últimas piruetas de traidor"* [155].

Había llegado el momento de los epígonos[156].

Kenneth Kemble (1923-1998), estudió pintura con Raúl Russo, Rafael Onetto y en París pintura y escultura con Lhote, Dayez y Zadkine (1951-54).

Fue junto con Alberto Greco uno de los principales promotores de la ruptura con los cánones tradicionales de la pintura en la Argentina. Empezó en 1954 a hacer collages con trapos, papeles arrugados y otros materiales hasta entonces ajenos a la pintura. Recién en 1958 le fue aceptado uno en el Salón de Arte Nuevo[157]. Al año siguiente fue uno de los protagonistas del movimiento Informalista. Marcó también otro aspecto de su pintura: brochazos de blanco y negro. Aparentemente eran gestuales pero estaban sin embargo meticulosamente estudiadas "*como no había grises o medias tintas el pincel seco y la textura que se deriva de su aplicación reemplazaba el pasaje*"[158]. Los collages fuertemente matéricos se impusieron en sus exposiciones del año 1960 y 61, en esta última los materiales utilizados aluden a las villas miserias.

Empieza luego una etapa en la que juega con las oposiciones y disonancias "*El objetivo es crear tensión a través de lo discordante y de ese modo provocar una sensación áspera e irritante violando el concepto tradicional de la pintura concebida como un mundo homogéneo y unitario*"[159].

Se radicó en Estados Unidos hasta 1965 de donde regresó para realizar una carrera de constante renovación inventiva y combatividad. Teorizó en artículos, conferencias y como crítico de arte en el "*Buenos Aires Herald*". Tuvo amplia labor docente.

Mario Pucciarelli (1928), estudió en los talleres de Vicente Forte y Orlando Pierri. Obtuvo el Premio Di Tella en 1960.

Unido al grupo Informalista su actitud fue de menor tumultuosidad y agresión que la de sus compañeros de ruta por lo cual hizo solamente pinturas, con muy escasa inclusión de elementos agregados (madera, papel, medias de ny-

Mario Pucciarelli. De Profundis, *tríptico, óleo, Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, 1960. Archivo Nelly Perazzo.*

160. *Barilari. Dibujos.* Galería Van Riel. 29 de mayo al 22 de junio de 1984.

Luis Alberto Wells. Hombre a la luna, *técnica mixta, 160 x 160 cm., 1962, Colección del artista.*

lon). No se hundió nunca en el furor de la materia antes bien su preciosismo en el manejo de la misma lo hizo bordear peligrosamente lo decorativo. Se radicó en Italia en 1961.

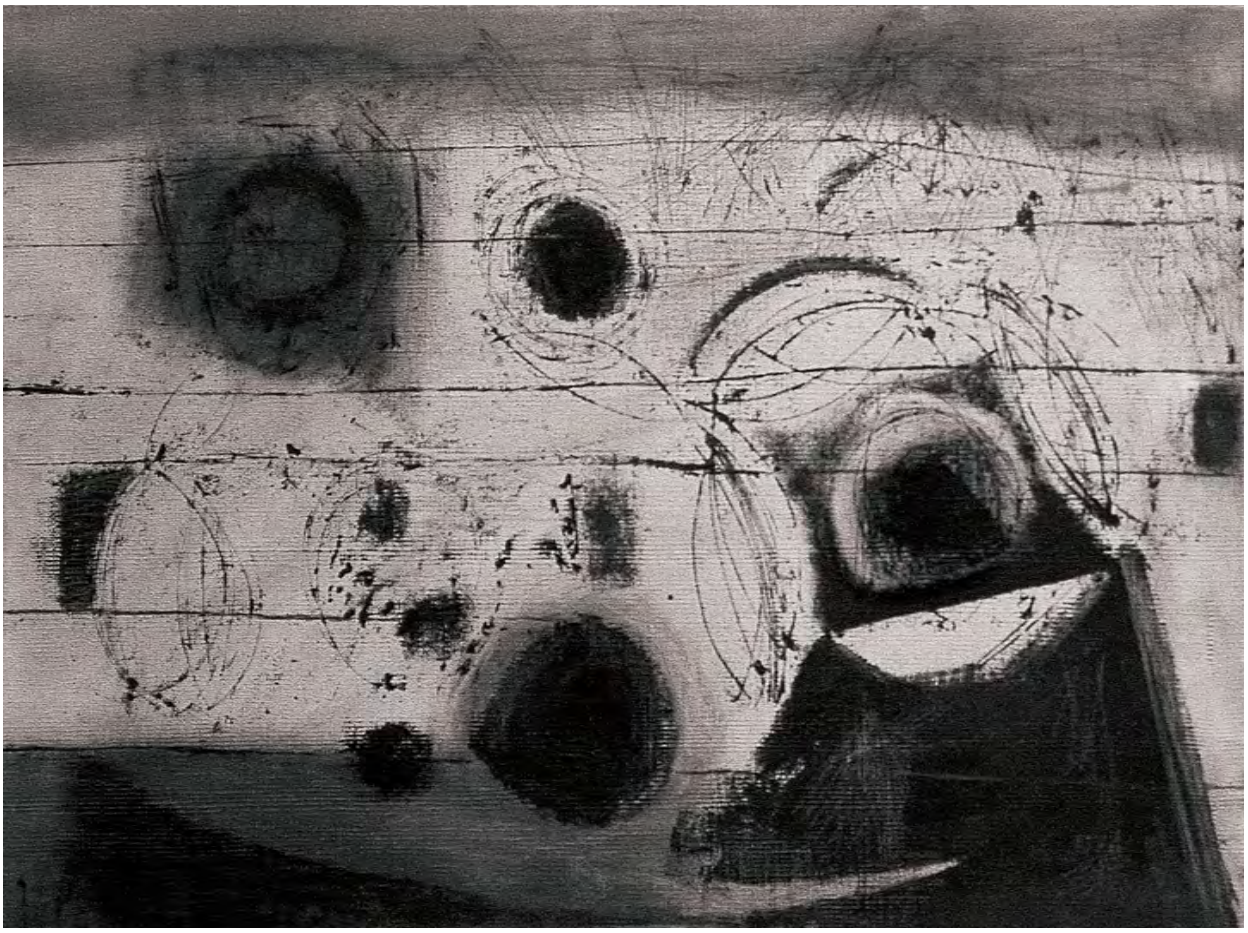
Enrique Barilari (1927-2002), estudió dibujo con Lajos Szalay (de 1953 a 1954).

Sus trabajos informalistas de colores bajos mostraban estratificaciones, huellas de distintos instrumentos y marcas de dedos sobre la gruesa materia. Muy poético en sus expresiones recordaba de esa época que no tenían recetas y que les había dejado una gran alegría. Decía "*Hubo que empezar a darle pastillas de texturas a la gente para que no se le murieran los ojos*".

Su concisión, su capacidad de síntesis y el disimular su personalidad exuberante tras una obra contenida y escueta fueron señaladas por Kemble en ocasión de su exposición individual en Van Riel[160].

Luis Alberto Wells (1939), se graduó en la Escuela de Bellas Artes en 1958. Desde la primera exposición de los informalistas estuvo presente Wells quien se diferenció netamente por el uso del material de desecho y la incorpora-

161. La lista completa de estas obras figura en el catálogo *Luis Wells.* Galería del Retiro. 4 al 22 de octubre de 1983.



Clorindo Testa. Abstracto, *técnica mixta sobre madera, 1957.*

ción de la materia en relieves de latas y en obras tridimensionales en madera que sorprendían por sus características y novedad. Dejaba atrás la utilización del plano de la pintura para hacerlo desaparecer con los objetos y varillas, tubos, cajas, que creaban ritmos propios, texturas y connotaciones muy movilizantes.

El trabajo del artista se erguía como un objeto nuevo que hacía perder los límites respecto a la pintura y la escultura.

No se limitó a esas obras el aporte de novedad de Wells creó esctructuras modificadoras de la espacialidad arquitectónica en techos y muros en la Argentina y el extranjero, que han merecido premios y uno de cuyos estudios figura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York[161].

"La forma-volumen fue creciendo en tamaño, como queriendo abarcar el ámbito total. Incorporé la luz, luz artificial, y la luz color, el movimiento y hasta el sonido. De esta época, 1965, son el cuasi-mural de relieves y luces en movimiento, sin relación con las experiencias del grupo Recherche donde la luz cambiaba, iluminando alternativamente de distintos colores los volúmenes. La forma-color era reemplazada por el mo-

162. *Luis Wells*. Galería Arte Nuevo. Sin fecha.

163. Hay amplia bibliografía sobre este artista entre la cual citemos el catálogo del Ivam, 29 de noviembre de 1991 al 16 de enero de 1992, en Valencia, España (exposición itinerante que pasó a Madrid y luego a Buenos Aires, 28 de abril al 15 de junio de 1992, Museo Nacional de Bellas Artes.
Está también la tesis de doctorado de Claudia Laudano, entre otras publicaciones.

164. Noé, Luis Felipe. *Alberto Greco, a cinco años de su muerte*. Galería Varmen Wangh. 20 de agosto al 8 de septiembre de 1970.

165. Fernández, Pepe. *…Un horror inesperable*. Catálogo del MNBA. 1992.

166. Revista *Criterio*. Nº 1603. Septiembre, 1970.

vimiento. Un proyecto que nunca se realizó; "Órgano de onda larga" estaba concebido como una gigantesca escultura con partes móviles y luces de color, que contenían 50 aparatos de recepción de radio cuyos diales, conectados en serie, cada uno en distintas emisoras, se comandaban desde una consola similar a un órgano y permitía la incorporación de un ejecutante"[162].

Becado por el Consejo Británico viajó a Londres en 1966 y permaneció luego siete años en Estados Unidos.

De la prosecución de su carrera como pintor en nuestro medio dio cuenta la muestra retrospectiva realizada en 2003 en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Kasuya Sakai. Pintura Nº 83, *óleo sobre tela, 81 x 100 cm., 1961.*

Clorindo Testa (1923), nació en Nápoles, radicado en Buenos Aires desde pequeño. Arquitecto de brillante y destacada carrera hizo su primera exposición individual en 1952, Galería Van Riel. Formó parte del grupo de 7 pintores abstractos, de Boa y del Grupo de los Cinco con Fernández Muro, Sarah Grilo, M. Ocampo y Kazuya Sakai.

Obtuvo el Premio Nacional de Pintura del Instituto Di Tella y en 1965 el premio Arte de América en la Bienal de Kaiser (Córdoba). Pintó de 1960 al 65 refinadas superficies cromáticas de valores, de gran despojamiento y particular potencia sensible. Comenzó luego a acanalar el soporte intentando anular la espacialidad ilusoria de la pintura tradicional. Después de 1965 prosigió su obra de notable originalidad y libertad creativa que ha hecho que se lo considere una de las figuras de mayor interés del arte argentino de la segunda mitad del siglo XX.

Alberto Greco[163] (1931-1965), "*Se había convertido en un personaje de leyenda". "Lo veían como un ángel liberador de los prejuicios",* escribe Luis Felipe Noé[164].

"*… personaje insólito del mundo artístico de Buenos Aires, pintor, vidente. Distraído, soñador, delirante triste, sus estados de ánimo eran como remolinos*"[165].

Basilio Uribe lo llamó maldito del arte y que según decía Claudel de Rimbaud, el artista puede ser también un místico en estado salvaje[166].

Su biografía nos remite a una sucesión de hechos ineludiblemente calificados de excéntricos: exposiciones, escritos, performances, y un deambular por el mundo (Buenos Aires, Madrid, San Pablo, Barcelona, Roma, París) dejando el convencimiento de su seducción, su capacidad de riesgo, su posibilidad de sobrevivir a las situaciones insólitas por él provocadas y a su inenarrable *desajuste* con el mundo.

"*Fue más que un artista plástico, importó más por*

167. Nelly Perazzo. Conferencia sobre *Arte Argentino* en Washington, 1972.

su actitudes que por sus obras. Una especie de maldito del arte, con premoniciones, lucidez, posturas, esporádicas descargas que lo llevaban más allá de las formas del arte tradicional y a adelantar en el campo del arte destructivo, del pop y de los happenings. Realizó todo lo que signifique el predominio de actitudes vitales sobre la especulación formal o artística"[167].

En 1962 dejó la pintura e hizo el *Vivo Dito* que consistía en firmar personajes vivos, objetos y situaciones elevándolos a la categoría de obras de arte.

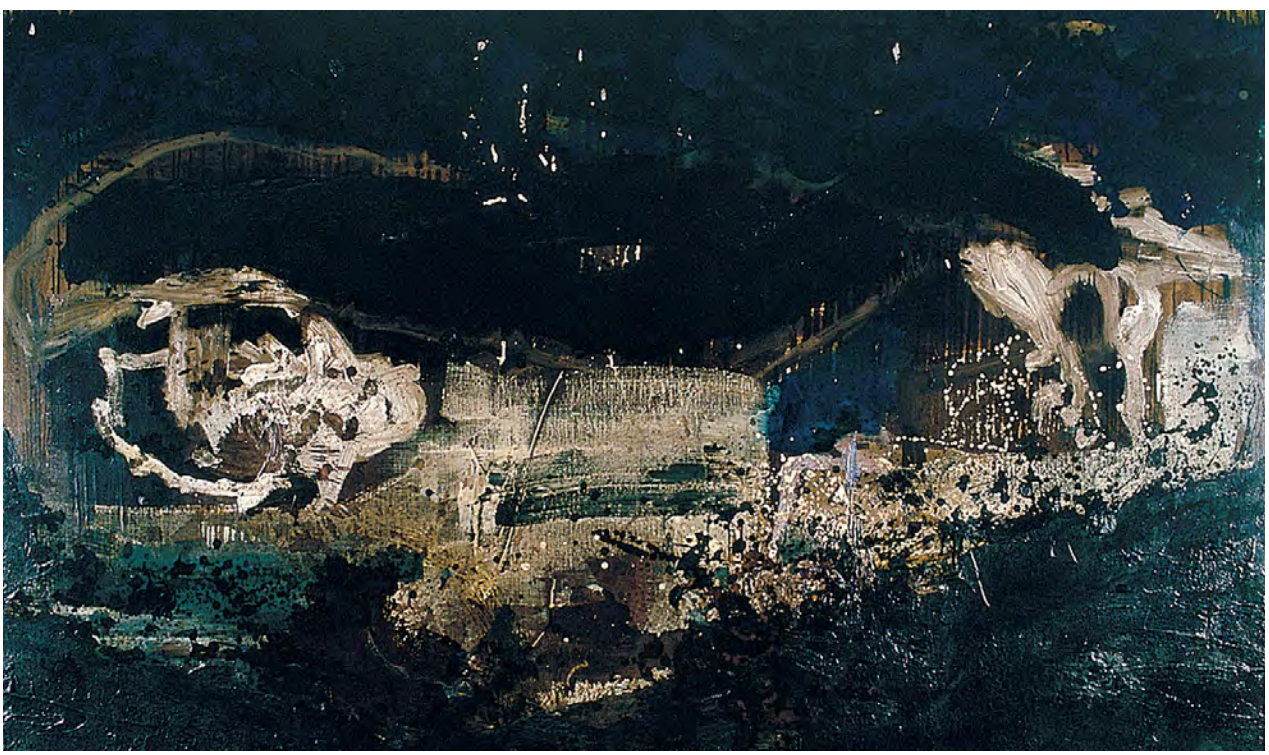
En el Manifiesto del *Vivo Dito* declaraba: "*Debemos ponernos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones.* Sólo diez años 1955-65 duraron sus hechos, palabras, gestos que vincularon peligrosamente el arte y la locura.

Se quitó la vida en Barcelona el 14 de octubre de 1965 después de escribir en la palma de su mano la palabra *fin*.

Alberto Greco, Jackson Pollock, Wols, Dubuffet, Ives Klein son ejemplos de la deslumbrante capacidad de riesgo que ha tenido el arte moderno en la experiencia de situaciones extremas.

Florencio Méndez Casariego (1928-1986), estudió con Lucio Fontana y Juan Carlos Castagnino.

El período informalista lo proveyó del reconocimiento del valor de la materia y del registro de la huella personal. Lo introdujo sin vacilación en una búsqueda de esencialidad extraída de lo contingente. De ahí que su época geométrica, de la cual retuvo siempre la economía de medios, se haya deslizado por carriles muy peculiares; cierta ambigüedad, cierta ironía expresada a través de la contradicción. De hecho, am-



Alberto Greco. Sin título, *técnica mixta, 120 x 200 cm., 1960.*

Noemí Di Benedetto. Orugas cósmicas, *técnica mixta, 1962 (Ver y Estimar). Foto ANBA.*

Rafael Onetto. En la niebla (smog), *técnica mixta sobre cartón, 34,5 x 25,5 cm., 1964.*

bas corrientes, informalismo y geometrismo lo conminaron a un despojamiento que se define siempre por un desesperado intento de entregarse al arte como vía de conocimiento. Artista tan extremadamente sensible cuan inteligente estuvo siempre abierto a la investigación plástica y a reconsiderar sus posibilidades para conferir a su obra una dimensión interrogativa.

En 1966 fue uno de los invitados al Premio Di Tella.

Noemí Di Benedetto (1930), egresó de la Escuela de Bellas Artes. Realizó collages informalistas desde 1958, pero por disidencia con Alberto Greco no expuso con el grupo en 1959 y lo hizo sola en Galería Hampton y luego en Lirolay y Peuser entre otras.

De 1963 al 66 hizo pintura-objeto (cajones con diversos elementos pintados y quemados a soplete). Posteriormente (1968-72) hace objetos cinéticos en acrílico y espejos. En 1961 participó del Premio Ver y Estimar.

Luis Gowland Moreno (1902-1971), después de pintar retratos, paisajes y naturalezas muertas, participó como no figurativo en varias exposiciones de la ANFA. Sorpresivamente para un hombre de su generación comenzó a realizar collages impetuosos en las que mostró gran fuerza cromática. Los hacía con afiches desgarrados que buscaba en la calle. No sólo le atraía de los mismos el carácter fragmentario y el color sino también los bordes irregurales y azaro-

168. Kemble, Kenneth. *Exposición homenaje*. Rafael *Onetto. 1915-1967*. Catálogo de Galería Galatea, 16 de abril al 2 de mayo. Galería Carmen Waugh, 17 de abril al 2 de mayo. Galería Van Riel. 20 de abril al 2 de mayo. 1970.
169. Giunta, Andrea. Ob. Cit.

sos, la cal y la cola que conservaban pegados, los accidentes de la superficie, el desgaste de la intemperie a los que capitalizaba para acrecentar la sensorialidad de la obra.

En su libro *El collage* (1969) da cuenta de las experiencias técnicas del informalismo que tanto lo atraían.

Stefan Strocen (1930-1999), pintor, escultor, grabador, realiza su primera muestra individual en 1957. La materia ha sido protagonista en su pintura que mostró en Buenos Aires hasta que una beca del Fondo Nacional de las Artes lo trasladó a París donde residió desde 1959 a 1961. Pasó luego a Holanda y a Londres para continuar su carrera, junto a su mujer la pintora Flora Rey, en España, donde se interesaron por su obra críticos como C. Arean y Raúl Chavarri. Han expuesto además en Basilea, Bruselas, varias ciudades de Estados Unidos y países de América Central.

Rafael Onetto (1915-1967) es uno de los artistas que podemos conectar con las características del *Movimiento Informal*. Arquitecto, estudió pintura con Emilio Centurión, Ballester Peña y Cecilia Markovich y realizó en ambos campos actividades de docencia y de investigación. Artista que no ha obtenido aún el reconocimiento que merece, su obra fue comentada por un discípulo suyo con estas palabras: *"Serie tras serie de familias perfectamente diferenciadas, que presentan problemas plástico-visuales y descriptivos destinos, se desarrollan a través de los años, evidenciando una inventiva muy fuera de lo común y la ya citada curiosidad experimental que siempre lo caracterizó. En algunas, la atención se concentra sobre el grafismo en forma puramente formal; en otros, sobre la capacidad expresiva de estados anímicos, agresivos, violentos o líricos de estos mismos grafismos; otros cuadros atestiguan una preocupación por la división del espacio en planos yuxtapuestos; otros, en cambio, explotan las texturas en un aparente afán de acentuar determinados temas literarios o conceptuales. Otras series en fin, prescinden totalmente del grafismo y se desarrollan pura y exclusivamente por el fraccionamiento del tono, siempre delicado y sutil, pero nunca empalagoso"*[168].

LA EXPOSICIÓN DEL SESQUICENTENARIO

En 1960, con motivo del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición "150 años de arte argentino."

Se expusieron 548 obras de escultores y pintores. Los artistas fueron seleccionados con criterio amplio y acertado.

En el catálogo José León Pagano tuvo a su cargo el texto sobre "La pintura y la escultura en el Siglo XIX"; Enrique Azcoaga, "La época impresionista"; Lorenzo Varela, "Los primeros vanguardistas"; Ernesto B. Rodríguez, "Del Surrealismo a la Abstracción" y Samuel Paz, "Los diez últimos años de pintura y escultura en la Argentina". El Panorama general estuvo a cargo de Córdova Iturburu.

La exposición significó un esfuerzo notable, tuvo mucha repercusión y sirvió para tomar conciencia del interés y continuidad del arte argentino.

Si hemos destacado el acierto y amplitud de la selección, debemos tener en cuenta, que era entonces Director del Museo Nacional de Bellas Artes, el profesor Jorge Romero Brest.

JORGE ROMERO BREST Y LA ASOCIACIÓN VER Y ESTIMAR

Como ha señalado con mucho acierto Andrea Giunta,[169] parecería que al ser nombrado director del MNBA en 1955, Romero Brest pudo llevar adelante el proyecto que cuidadosamente había delineado durante los tiempos de proscripción del peronismo.

170. Según el acta del 31 de agosto de 1948 fundaron la Asociación Romero Brest, Raquel Edelman, María Raquel Bianco de Brané, Lía Sagasola de Carrea, Blanca Stábile de Machinandiarena, María Angelina Camicia, Martha Traba, Ramón Castro, Damián Bayón, Angélica Beret, Samuel Oliver y Isolina Grossi. Agradezco al Lic. Eduardo Díaz Hermelo que me haya proporcionado estos datos.

171. Catálogo *Ver y Estimar previo al Di Tella.* Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 2 al 20 de junio de 1994.

En efecto, separado por el gobierno de sus cátedras en la Universidad de La Plata, en 1947, desarrolló una brillante actividad en agrupaciones culturales, lugares que adquirían el significado de focos de resistencia.

Él se multiplicó en cursos, conferencias y publicaciones desde el directorio del Colegio Libre de Estudios Superiores, la escuela Altamira; la Escuela Libre de Artes Plásticas, la Asociación y la revista *Ver y Estimar* y el diario socialista *La vanguardia* entre otros aspectos de su señalada actuación.

El grupo de alumnos que se creó en torno a su labor docente, lo secundó en la fundación de la asociación Ver y Estimar y en la publicación de la revista del mismo nombre que él dirigió desde 1948 hasta 1955[170].

La publicación tuvo en realidad dos etapas: una primera compuesta de 34 números —algo muy excepcional para una revista de arte en nuestro país— y una segunda etapa de 10 números con menor cantidad de páginas y el formato modificado. Entre ambas hubo una pausa de enero a octubre de 1945. La revista era muy completa: contenía artículos teóricos de Estética, de Historia del Arte, críticas sobre la actividad artística local y extranjera. Incluía una sección bibliográfica actualizada e informaciones varias incluidas en una Miscelánea.

En la Asociación se dictaban cursos, había diálogos con artistas, disertaciones de críticos extranjeros y visitas en grupo a exposiciones.

En 1960 se hizo cargo de la presidencia de la Asociación, Francisco Díaz Hermelo quien considerando que ya existía en el país el Premio Palanza otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes al cual se invitaban pintores de trayectoria muy destacada, entendió oportuno crear un premio para descubrir valores nuevos. Es así que en 1960 se instituyó el premio Ver y Estimar que se prolongó hasta 1968. Todos los artistas jóvenes de avanzada desfilaron por ese premio.

Con respecto a los mismos ha escrito Pablo Suárez:[171] *"Exponer en Ver y Estimar era el paso previo casi obligatorio. Era el lugar donde uno se hacía conocer. Parpagnoli en el Museo de Arte Moderno, Samuel Oliver en Bellas Artes y Romero en el Di Tella confluían en el juicio y constituían un frente lo bastante sólido como para respaldar todas nuestras investigaciones y propuestas".*

Luis Benedit dijo también: "*Romero Brest me llevó a Ver y Estimar donde conocí a Díaz Hermelo, Samuel Paz y a varios artistas de la época. Para mí la pintura era tangencial pues era un convencido estudiante de arquitectura, pero sin quererlo me sumergió la marea de cosas que producía Buenos Aires en esos primeros sesenta".*

También comenta Pérez Celis: *"Pero lo importante es que en el comienzo tuve la fortuna de recibir como otros artistas de ese entonces que todavía permanecen, esa conjunción extraordinaria que fue: Rafael Squirru como fundador y director del Museo de Arte Moderno, Romero Brest como director del Museo de Bellas Artes y luego animador del Di Tella y Samuel Paz y Díaz Hermelo en el Ver y Estimar".*

Estas afirmaciones dan cuenta de la importancia que tuvo Ver y Estimar como una de las bases en la que se apoyaba la movida juvenil.

Figuraron en ese primer período de Ver y Estimar, entre otros, aparte de los nombrados Ileana Vegezzi, Marie Orensanz, Mercedes Esteves, Víctor Grippo. E. Soibelman, Nelson Blanco, P. Cantamessa, R. Rabinovich, P. Menicucci, F. de los Reyes, H. Morales, D. Lamelas, M. Paksa, Oscar Bony.

LOS AÑOS 60: TENDENCIAS CONSTRUCTIVAS

Si uno considera la cantidad de exposiciones individuales y colectivas que se realizaban

Nelson Blanco. Sin título, *acrílico, 1963 (Ver y Estimar). Foto ANBA.*

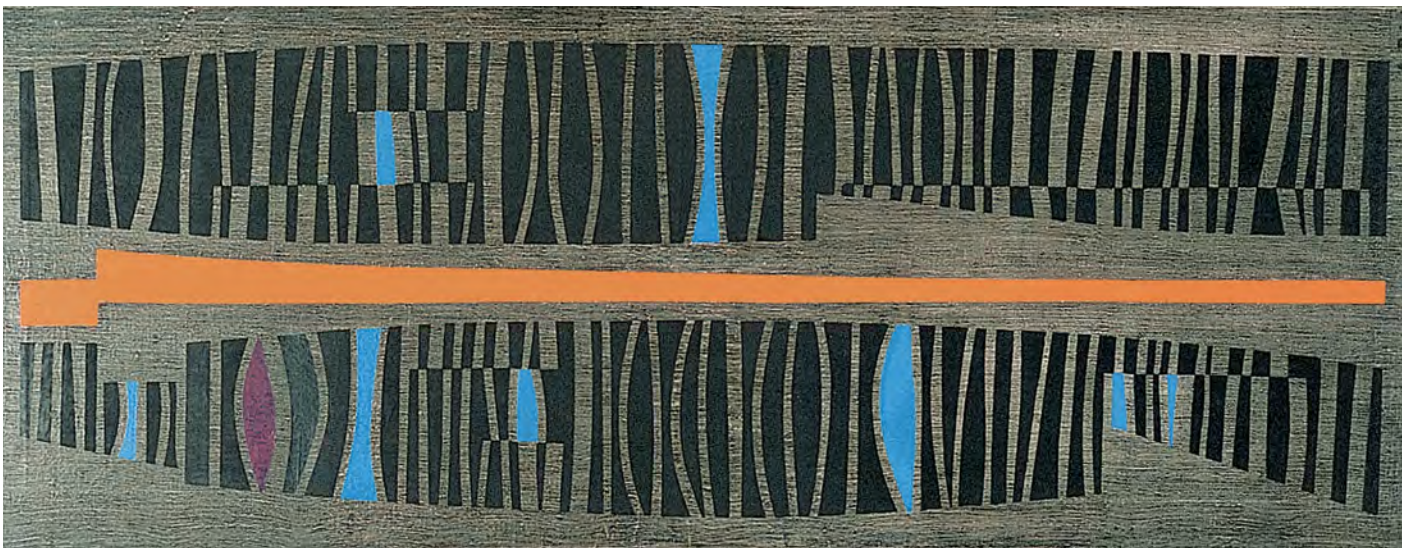
en ese momento dentro de esta línea, se percibe el extraordinario empuje de estos artistas. Por ejemplo en 1961, expuso en Van Riel Michelle Marx (ya lo había hecho en esa sala en 1955 y 1959) alumna de Pettoruti que venía realizando una carrera de enorme interés. Oscar Capristo hizo ese año dos exposiciones.

En 1963 el Museo Nacional de Bellas Artes, exhibió "*Ocho artistas constructivos*" del 13 al 28 de julio. Hacía la presentación el director Jorge Romero Brest congratulándose de esta manera:

"*Así trabajan estos artistas constructivos*
con esfuerzo y alegría de pioneros aún,
a los que presento en acto de fe,
a la par de figurativos y abstractos
informalistas y neofigurativos
que nadie es ajeno en este crisol
Museo de presencias,
para honra de nuestro espíritu creador".

Efectivamente se trataba de una muestra de excepcional nivel con artistas de distintas generaciones pero de una trayectoria notable.

172. Perazzo, Nelly. Estudio preliminar del catálogo "Ary Brizzi. Retrospectiva". Fundación San Telmo, Buenos Aires, junio-julio, 1986.



Ary Brizzi. Forma roja, *óleo sobre tela, 60 x 160 cm., 1957.*

En esta muestra la importancia de María Martorell —única mujer invitada— quedó definitivamente consagrada junto a la de Brizzi, Espinosa, Lozza, Mac Entyre, Sabelli, Silva, Vidal.

Estos artistas se caracterizaban por propuestas cualitativamente muy diversas.

Ary Brizzi nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires en 1930. Es hijo de un arquitecto italiano graduado en la Real Academia de Brera, quien le enseñó dibujo y perspectiva y lo acostumbró desde pequeño a trabajar sobre la objetivación de un pensamiento abstracto. En 1951 completó su aprendizaje en las Escuelas de Bellas Artes Manuel Belgrano y E. de la Cárcova.

A Brizzi le ha correspondido un rol protagónico en la segunda oleada de artistas argentinos de orientación constructiva que comienza a fines de la década del '50.

En su primera etapa geométrica, utiliza con calidad, recursos que le marcan una orientación definitiva: la afirmación de la bidimensionalidad del soporte; el inteligente manejo de la asimetría; la utilización del blanco y el negro para introducir un cierto dramatismo visual; la discontinuidad de las formas; las superficies impecablemente lisas; las agrupaciones de semejanza por posición, intervalo o actitud; el empleo de una nota disonante de forma o color.

"*Desalentado porque el óleo no responde a sus exigencias técnicas comienza a buscar otros caminos. En su búsqueda de diferentes medios recurre a la piroxilina que podía ser usada mate o espejada pero que a su vez le plantea otros problemas por demandar pesados soportes de chapa o de madera. Casi sin proponérselo llega al espacio real.*

En 1961 expone en Galería Witcomb junto con Silva y Santiso y presenta ya allí relieves en acrílico, madera pintada y aluminio y también esculturas en acrílico.

En algunos relieves de mediados de la década del '60, varillas dobladas de aluminio se vinculan al plano estableciendo entre el material al desnudo y el soporte pintado un diálogo infrecuente[172]".

Con obras realizadas con varillas de aluminio anodizado fijadas por un extremo a ejes metálicos describiendo en el espacio superficies curvas virtuales de ritmo continuo; inte-

173. Ibídem.

María Martorell. Simetría, *óleo sobre tela, 60 x 160 cm., 1959.*

gra la representación argentina a la Bienal de San Pablo en 1965 junto con Eduardo Mac Entyre, F. Maza, R. Polesello y C. Silva.

Trabaja en ese momento utilizando bandas de color sobre metal pulido o en placas de acrílico transparente, material con el que construye "*cajas, formas monumentales, paralelepípedos de diferentes tamaños. En ellas el color ya no está contenido por el material sino que modifica el espacio real por creación de espacios virtuales. Los dibujos lineales en el espacio crean superposiciones, ritmos, coincidencias, disonancias, originando al desplazarse el espectador, un cruzamiento de fuerzas en movimiento.*" [173]

En 1965 obtuvo el Premio Nacional de Escultura que fue seguido por toda clase de reconocimientos.

María Martorell (1909), salteña de origen, se inició estudiando en su provincia natal con el maestro Ernesto Scotti. En su taller de San Lorenzo sintetizó cada vez más las formas y fue

174. Este dato me fue proporcionado por la Licenciada Rosa Barón.
175. Whitelow, Guillermo. "María Martorell". Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1990.
176. Perazzo, Nelly. "Las aventuras secretas del orden". Estudio preliminar del catálogo de la exposición retrospectiva realizada en el Museo de Bellas Artes de Salta, 2001.
177. Ferrero, Hugo. "La Gaceta". Tucumán, junio 22 de 1980.
178. Con motivo de la exposición efectuada en la Fundación San Telmo del 17 de abril al 24 de mayo de 1991.

con un paisaje de esa época —que se encuentra actualmente en el Cabildo de Salta— que obtuvo el Primer Premio del Salón de Salta de 1949, con un jurado cuya presidencia ejerció Lino E. Spilimbergo.[174]

Durante su primer viaje a Europa en 1952, pintó el paisaje español geometrizándolo, en una elaboración personal del cubismo que conoció a través de los grandes maestros.

Pero ella misma ha declarado que su "*pintura siguió siendo figurativa hasta 1953. A partir de ese año y coincidiendo con mi estadía en París, comencé a trabajar con formas abstractas geométricas. Pero será a mi regreso a Salta, alrededor del año 1957, que mi trabajo responderá más fielmente a un planteo geométrico*". En 1955 hizo en París ejercicios en papel-color nacidos de su experiencia de los subterráneos; en 1959-60 predominaron los polígonos o la insinuación de los mismos en conjuntos espiralados de gran sugestión móvil; en 1961, en Nueva York, estalla el color, que adquiere un rol protagónico. Ésto fue subrayado en los comentarios de los diarios que siguieron a su exposición en Collector's Gallery.

El año 1963 fue importante para la artista porque se trasladó a vivir definitivamente a Buenos Aires y por participar en la exposición mencionada anteriormente, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

A partir de ese momento el color determina el contorno, el espacio, el volumen. Las curvas definen una fluencia que dinamiza la tela en una pulsión unívoca.

Cabe preguntarse —como lo hace el crítico Guillermo Whitelow— si es posible que representar la movilidad pura y la duración bergsoniana, el tiempo espacializado, hayan sido la meta suprema de María Martorell[175].

Realizó en Salta su primera exposición de tapices en 1961. Conjugó en ellos las raíces vernáculas y europeas con auténtico acierto. Siguió dibujando cartones para tapices hasta 1968. Los mismos eran efectuados en Cafayate por la tejedora local María Seferina G. de Merino. El poeta Alberto Velasco, en ocasión de una muestra realizada en la Galería El Sol especializada en esta actividad, señaló el mérito de la artista en relacionar formas de algunas antiguas culturas americanas con el constructivismo geométrico de su pintura[176].

Carlos Silva (1930-1987) fue pintor y diseñador gráfico. En sus primeras obras no figurativas empleó microformas circulares u ovoidales que buscaban la vibración colorística de la superficie. Siguió utilizando esos elementos posteriormente en retículas regidas por un riguroso orden matemático.

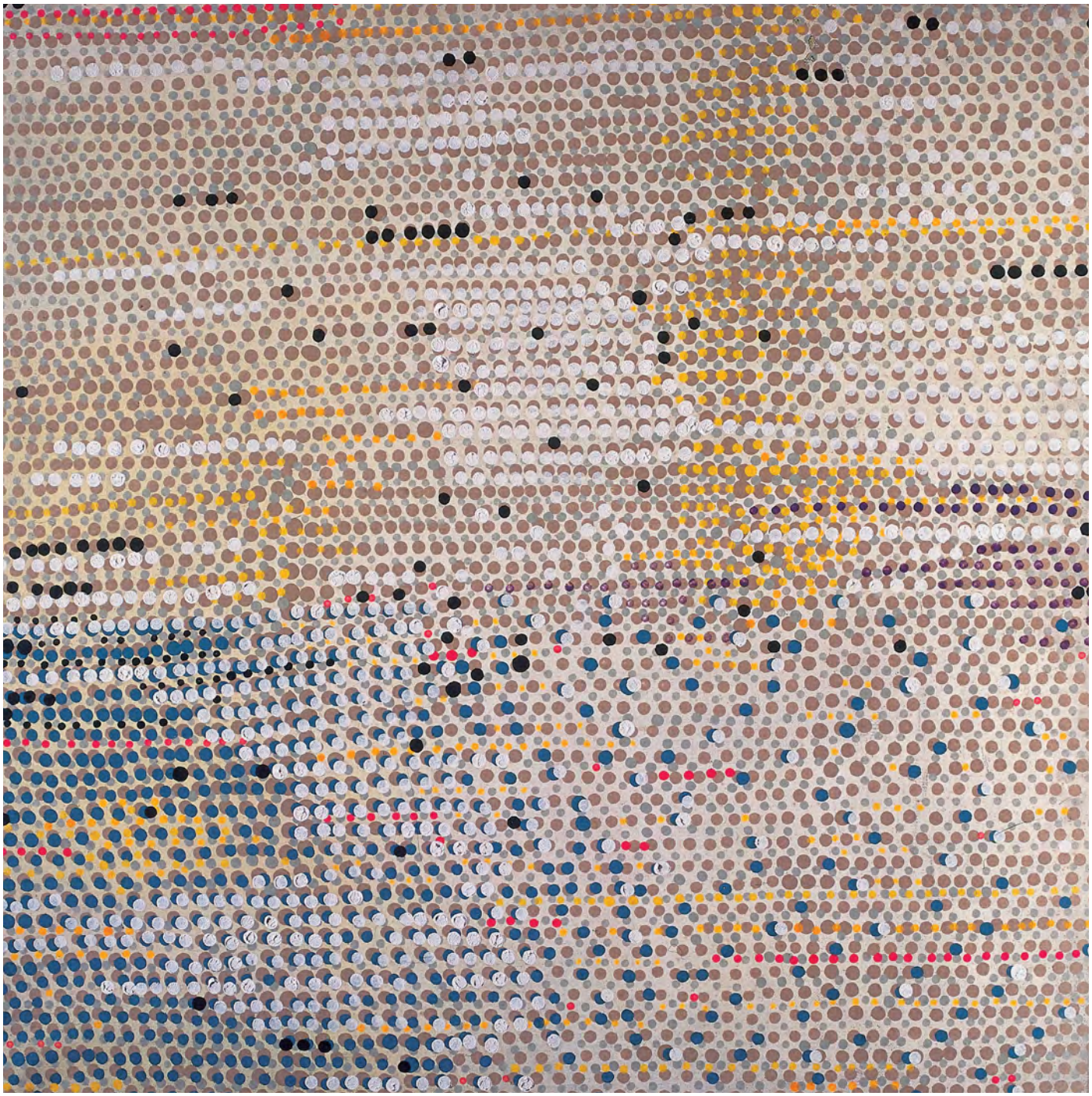
Por esta razón, un crítico[177] comenzó su comentario sobre la obra de Silva con la cita del matemático francés André Delachet que dice "*en ninguna parte lo verdadero y lo bello aparecen tan íntimamente ligados como en la geometría*".

Muy experto en el manejo de materiales diversos, usó pintura acrílica, esmalte sintético, tinta, lápices de carbón y pasteles sobre tela o papel; puso su dominio técnico al servicio de su imagen, que exigía una precisión minuciosa.

En ocasión de la exposición mencionada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1963, dictó una conferencia explicando la fundamentación matemática de su arte.

Como ha escrito Ary Brizzi en su "Homenaje al amigo"[178], si bien "*la mayoría de sus trabajos parten de retículas programáticas desde una base matemática o aritmética de progresión, lo que más se destaca en ellos es cómo supera esos principios ofreciendo al espectador una proyección espacial activada por el color y de infinitas posibilidades visuales; de ahí la riqueza expresiva presente en sus trabajos*".

Su capacidad de investigación permanente lo llevó a trabajar el espacio por expansiones, retracciones, fugas de la superficie plana, con



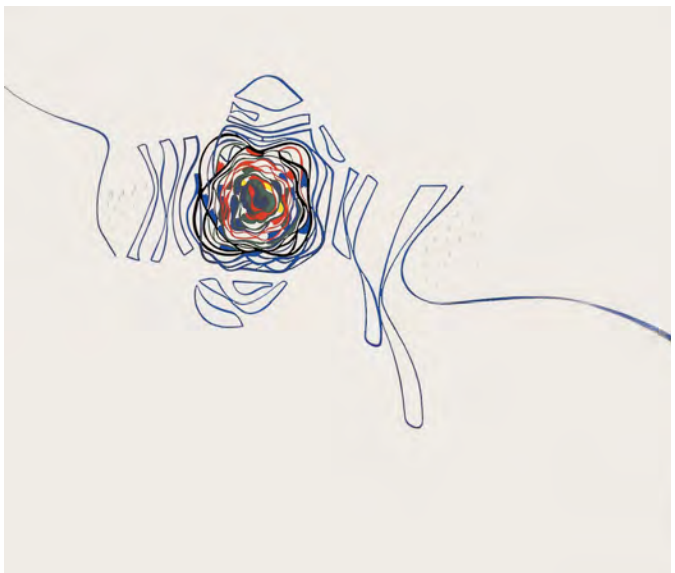
Carlos Silva. Yeu, *óleo y pintura al aceite sobre tela, 100 x 100 cm., 1973. Colección del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Foto: Gustavo Lowry.*

179. Perazzo, Nelly. *Víctor Magariños D.* En *100 obras maestras – 100 pintores argentinos. 1810-1994.* Fundación Konex, Buenos Aires, 1994.
180. Giunta, Andrea. *Magariños D. 1924-1993.* Ed. Asociación Amigos de Víctor Magariños D., Buenos Aires, junio de 1999.

recursos de arte óptico o del geometrismo serial que parecen extenderse al infinito.

En ningún caso puede ser encasillado pues siempre rompe la monotonía de la sistematicidad con elementos que atraviesan la superficie en forma inesperada e intensifican la pulsión energética. Formó parte de la muestra *New Art of Argentina* organizada por el *Walker Art Center* de Minneapolis, que se exhibió en Buenos Aires en el Instituto Di Tella y viajó al *Akron Art Institute, Atlanta Art Association, University of Texas at Austin*, de septiembre de 1964 a marzo de 1965.

En 1965 se hizo acreedor al Premio Nacional del Instituto Di Tella, integró la delegación argentina a la VIII Bienal de San Pablo, donde además fue seleccionado por la *Inter-American Foundation for The Arts* para que su obra recorra diversas ciudades de Estados Unidos en el marco de "*Seventeen Latin American painters from the VIII Sao Paolo Bienal*".



Víctor Magariños. Serie finito-infinito, *técnica mixta sobre tela, 60 x 70 cm. Colección del artista.*

Víctor Magariños D. (1924-1993) fue pintor y escultor. En 1951-52 residió en París con una beca del gobierno francés. Se vinculó a Max Bill y a Vantongerloo artista belga por el cual tuvo gran admiración y al cual dedicó un libro y un homenaje hecho en el Museo de Bellas Artes de Bélgica en 1955.

Magariños D. ha sido una de las figuras más originales de la abstracción geométrica argentina. No se limita a usar líneas o formas rigurosas, incluye elementos de alusión biomorfa, signos, con los puntos logra verdaderos desconciertos plásticos.

El artista pertenece a una generación deslumbrada por el primer alunizaje, los viajes espaciales, las teorías científicas innovadoras en todos los órdenes y un desarrollo tecnológico nunca visto. Participa de la utopía modernista por su fe en el pensamiento racionalista que exige inteligibilidad y claridad, pero rechaza cualquier determinismo mecanicista y opera sobre espacios flexibles y expansivos.

Es un artista muy interesado por los estudios sobre el cosmos, la física nuclear, las nuevas matemáticas, la cibernética, la ingeniería genética y considera que el artista creador está obligado a concebir una estructura que exprese los aportes científicos, filosóficos y estéticos que preocupan a los pensadores y creadores de hoy[179].

"*Entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta Magariños, realiza una serie de frágiles estructuras espaciales en papeles cortados, monocromas o de varios colores, que se pliegan y se despliegan en el espacio. Son trabajos experimentales, exploratorios, en los que la tijera define distintos recorridos sobre el papel plegado que, al desplegarse, articulan diversas figuras en el espacio*"[180].

En la década del '60 generaliza el uso de las curvas en un ordenamiento siempre abierto y fluido. Ubicándose en el nivel de la absoluta claridad —como decía Aldo Pellegrini— este

Rogelio Polesello. Lado A, *óleo y esmalte sobre tela, 260 x 195 cm., 1965. Colección The Solomon R. Guggenheim. New York. Donación Fundación Neuman, Caracas.*

181. Del 29 de noviembre al 14 de diciembre de 1962.

artista logra su obra de singular perfección y refinamiento.

Gabriel Messil (1934-1986) estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Hacia mediados de la década del '60 realizó "estructuras primarias" en madera policromada, madera y yeso. En ellas pintura y escultura se estructuran en formas abiertas y continuas. Vuelve luego a la tela como soporte para crear complejas e inestables imágenes que enfatizan la tridimensionalidad espacial, por medio de relaciones simétricas y asimétricas. Es interesante ver como maneja en ellas la ambigüedad. El paso de la lectura de superficie a una lectura en tercera dimensión provoca una notable dinámica visual y psíquica. Debe señalarse, asimismo, la sugestión del color y el uso del negro, que dota a su geometría de un carácter de perturbadora intensidad.

Rogelio Polesello, llamado a ser una de las figuras más destacadas de la línea abstracto geométrica en la Argentina, nació en Buenos Aires en julio de 1939, por lo cual su actuación quedaría por completo mas allá de los límites de este trabajo si no fuera por su infrecuente precocidad. Aún así, es imposible mencionar siquiera su tan frondoso curriculum que comenzara en 1958 con muestras colectivas y su primera individual en el país en 1959 en Galería Peuser. Ese mismo año, con sólo veinte años, representó a la Argentina junto con Raquel Forner y Lajos Szalay en "Pinturas y dibujos de Latinoamérica" en la Galería de Arte de la Universidad de Nebraska. En 1960 participó en exposiciones colectivas en Washington, México, Nueva York, Lima. Desde 1959 a 1965 —donde nos detenemos— ya había sido reconocido en los Premios Losada, de Ridder, Ver y Estimar, Premio de la oficina de Turismo de Israel, Salón de Artistas Jóvenes todos en Buenos Aires y había obtenido el Primer Premio del Salón Esso de artistas jóvenes de América Latina en Washington DC.

Sus primeras obras lo muestran interesado en los efectos ópticos y en investigaciones visuales donde hace jugar la ambigüedad y la inestabilidad. Aparece ya su inclinación por los reticulados.

Cuando expone en la Galería Riobóo–Nueva[181] sus obras de los años '62 y '63, el crítico Aldo Pellegrini hace notar que: "*Manejando con soltura ese mundo de encantamiento visual, Polesello ha ido apartándose lentamente de su inicial tendencia al espectáculo formal puro para acercarse a la búsqueda más compleja de la sensación imponderable, del gesto espontáneo, de la sorpresa, de lo maravilloso, de ese fuego que hace chisporrotear el silencio, de esas historias hechizantes que se relatan con los elementos del color y del vértigo*".

El gesto y la materia eran protagonistas. De esa época, de corta duración, en la cual estuvo vinculado al grupo de la revista *Boa*, le quedó un gusto por los efectos tensionantes y a veces dramáticos entre los elementos de la composición y por liberar su espontaneidad.

Si en algunas obras del '63 aparecen ya las tramas o la ordenación geométrica, coexisten con la sensualidad de los espatulados matéricos.

Ya cuando gana el Premio Esso en el '65, el énfasis emotivo está más atemperado y muestra la variedad de recursos con los cuales podrá renovar su geometría innumerables veces. Trabaja el óleo y el esmalte sobre telas de grandes dimensiones. Utiliza plantillas para las tramas regulares de distintos tamaños y, en alguno casos, con decorativas líneas curvas. Suele organizar estructuras compartimentadas, superponiendo distintas capas de pintura con aerógrafo. La luz y el color empiezan en ese momento el camino hacia el lugar dominante que ocuparían en su obra posterior.

Anselmo Piccoli (1915-1992) pertenece al gru-

182. Del 23 de marzo al 12 de mayo de 2000. El prólogo es de Albino Diéguez Videla.
183. Su obra escultórica ha sido analizada por Romualdo Brughetti en el tomo IX de esta colección.
184. *La Nación*, 30 de enero de 1993.

po de la abstracción constructiva por su obra realizada a partir de 1965. Nacido en Rosario, Santa Fe; en1942 obtuvo por concurso la beca otorgada por la Comisión Provincial de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Unido a Berni, a Gambartes, a Grela, grandes pintores de su provincia natal, fundó la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario.

Piccoli, destinado a ser una de las figuras importantes del Geometrismo, llegó a ganar el Gran Premio de Honor del Salón Nacional en 1984. Dentro del período que nos ocupa se hizo acreedor a varios premios con obras figurativas. En una entrevista me manifestó que su interés por la geometría se despertó por las exposiciones que hiciera el crítico Romero Brest en el Museo de Bellas Artes y en el Instituto Di Tella y que comenzó creyendo en el paisaje y lo popular pero que el análisis de los problemas de la época lo llevó a pensar en la pintura en función de la actualidad.

Cuando expuso en Galería Wildenstein en septiembre de 1983, con motivo de sus treinta años de actividad pictórica, pudimos ver obras de 1953 al '64 con temas como "Baldío", "Quinta", "Tapial naranja". Sus figuras humanas, a partir de 1960 son fuertemente estructuradas por una gran síntesis formal, resultado que obtiene en los paisajes a través de la luz. Nada mejor para analizar su obra que un documento hológrafo que me enviara en 1990 y dice "*Mi trabajo de pintor en las distintas etapas cumplidas tendió siempre a un ordenamiento de esa realidad que me trasciende y que me hace desarrollar en la medida en que ella se desarrolla y transforma, llegando a convertir mi percepción en una entidad de conciencia.*

1938-1950. Una concepción a priori sobre la figuración y la fidelidad naturalista del objeto me hace actuar con la conciencia del deber cumplido.

1958-1965. Toma de conciencia de la simple verdad: "La pintura es dar vida con el color a un plano" y "La forma como acción", respetando al objeto en su apariencia exterior y utilizando la luz en función de estructura.

1965-1983. Depuración de la forma y color para que actúen en función y en libertad, solamente condicionados a la realidad concreta, creada, que genera sus propias necesidades y leyes, ordenando estrictamente los elementos y acondicionando el espacio."

Piccoli fue un gran pintor y un gran maestro. Encabezó una línea de artistas geométricos de Rosario. Su pintura requiere una mirada avizora para reconocer, detrás de su sólida sobriedad, un manejo sutil de los elementos pictóricos. Ha usado el color con maestría, haciéndolo jugar por oposiciones de valor, tono o temperatura.

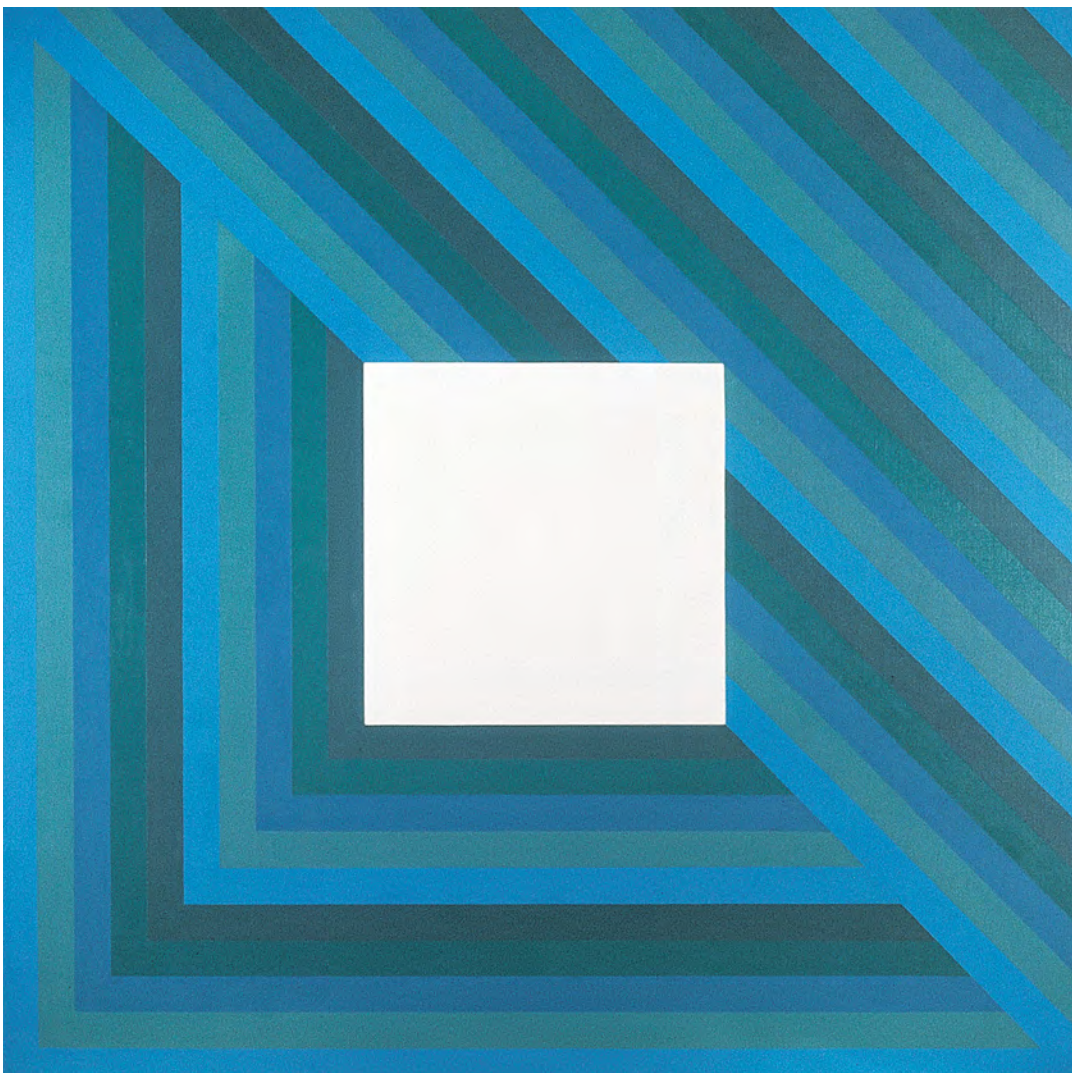
La Fundación Andreani le dedicó una muestra retrospectiva a modo de homenaje, que deslumbró a todos por la variedad de técnicas y materiales de sus pinturas, murales, esculturas y por la energía y potencia creativa que conservó hasta sus últimos días[182].

Enrique Torroja (1939-2001), pintor y escultor,[183] intervino en la muestra *Visión elemental* en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto a Puente, Sirabo, Sitro, Ambrosini, Paternosto y Messil. Su línea fue de geometría "*dura*", de borde neto y factura rigurosa.

Son grandes aciertos sus obras con horizontales suspendidas en el espacio, en los cuales la materia y los colores muy claros a los cuales se contrapone una zona de color vibrante. Logran lo que Rafael Squirru ha llamado "*un clima luminoso*" [184].

*Eduardo Jonquieres***.** (1918-2000), poeta, profesor de Arte en la Universidad y colaborador de la Unesco se consagró finalmente a la pintura. Residió en Francia desde 1959. Si en principio estuvo interesado por la explosión colorística del fauvismo, rápidamente evolucionó hacia la abstracción. Desde 1953 expuso

185. Autor de siete libros de poemas, obtuvo premios y figura en todas las antologías de *Poetas argentinos y latinoamericanos*. Su libro *Zona árida* de 1964 ha sido considerado uno de los mejores de la generación del '40.



Eduardo Jonquieres. Sin título, *óleo sobre tela. Archivo Nelly Perazzo.*

telas totalmente abstractas. Integró entonces los movimientos de vanguardia en la Argentina, en ese momento protagonizados por la línea del concretismo; junto con otros artistas (Boto, Vardánega, Arden Quin, Tomasello) expuso con el grupo Arte Nuevo.

Eduardo Jonquieres es un extraordinario poeta[185] lo cual genera que sienta desde muy adentro, los factores dinámicos de la expresión y los maneja con particular sutileza, sin detenerse en el mero esteticismo. La problemática del significado en Jonquieres posiblemente tenga mucho que ver con lo señalado en 1953 por el crítico argentino Aldo Pellegrini: "*Deja en general una impresión de gran serenidad detrás de la cual aparece a ratos un cierto dramatismo, muy característico de la personalidad de Jonquieres. Es un dramatismo contenido, más bien*

una desesperación metafórica. Entiéndase bien que este dramatismo no lo aleja de la experiencia formal pura y aparece más bien como un elemento vital que asoma en ciertas imprevistas complejidades, con perturbaciones, con juegos a contracanto".

En todos los casos Jonquieres es el mago que, con un cálculo certero de los factores cualitativos y cuantitativos nos seduce por su rigor y su sensibilidad.

Durante los años '50 realizó en Buenos Aires numerosas muestras individuales. Entre las exposiciones colectivas en el extranjero destaquemos "*18 pintores argentinos en París*" en 1966, junto con Forner, Macció, Seguí, Lublin.

De la posibilidad de interrelación con la arquitectura que tiene la propuesta de Jonquieres da cuenta la pasarela de 46 metros de largo y 3 de altura, ubicada a 5 metros del suelo, comunicando 2 escuelas técnicas situadas a ambos lados de la carretera de Sotteville les Rouen, Francia. Los costados que presentan la decoración están hechos en chapa acanalada esmaltada, cocida a 840 grados, con los motivos diseñados por Jonquieres. El trabajo fue realizado por medio del Gobierno de Francia a cuenta del 1% sobre los costos de las construcciones de edificios dedicados a la enseñanza.

Leopoldo Torres Agüero (1924-1995), alternó en

Leopoldo Torres Agüero. Las veletas, *óleo, 60 x 40 cm., 1955.*

186. Se refiere a la Galería Denise René en esa calle.
187. Leenhardt, Jacques. *L'aventure latino-americaine de la geometrie*. Presentación de la exposición *Art construit, Art cinetique d'Amerique latine*. Galería Denise René, París, marzo-mayo, 1999. Traducción N.P.
188. Cinético, del griego KINEIN apareció relacionado con una nueva técnica, el cine. En artes visuales aparece mencionada por primera vez en el Manifiesto Realista de 1920 de Naum Gabo y Antón Pevsner. En 1954 aparece englobando varias exposiciones plásticas y a partir de 1960 entra definitivamente en el vocabulario de los historiadores y críticos de arte.
189. Descargues, Pierre. Groupe de recherche d'art visuelle en GRAPHIS International Journal for Graphic and applied art, Zurich, Tiràge à part. Sin fecha. Este texto figura también en el catálogo "La inestabilidad". Museo Nacional de Bellas Artes, 1969.
190. Perazzo, Nelly. "*Luz y movimiento*". Revista *Lyra*, Buenos Aires, Nº 219/21, segundo tomo, 1972.

la década del '50 su actuación entre París (donde trabajó con el muralista brasileño Portinari) Japón, donde estudió caligrafía, filosofía y cerámica, y Buenos Aires donde expuso en Galería Krayd (1953-54), Galería Peuser, Galería Bonino (1957-59) y ganó el Premio Palanza (1958).

Fue comisario argentino de la Bienal de Venecia que ganó Le Parc en 1966. Vivió la mayor parte de su vida en París. Sus primeros años de pintura figurativa lo muestran despegándose del realismo para emprender una figuración más fantástica con elementos surrealistas y una abstracción más acentuada. A partir de 1956 va a mostrar su capacidad de equilibrio compositivo y cromático. Su permanencia en Japón lo marcó definitivamente y desde entonces los grafismos, el dripping, como método de investigación le dieron oportunidad de desplegar una obra personal.

En el período que nos interesa hizo murales en Galerías Belgrano, San Martín, Santa Fe (1953), el Banco Industrial de San Juan (1955), el mosaico de casi 400 metros cuadrados de la Iglesia parroquial de Olmos (1957), el de la Sociedad Hebraica (1959) y del Edificio Patagonia (1958).

ARTE CINETICO

"*Desde comienzos de los años '50, desembocan en París, varias decenas de artistas venezolanos y argentinos que se ubican en la brecha abierta por la abstracción geométrica. Durante años se encontraron en la calle La Boétie*[185] *formando al ritmo de las exposiciones, agrupamientos diversos en torno a la idea de geometría, luz y movimiento.*

La exposición Le mouvement (abril 1955) *marca el comienzo de una explosión creativa en la cual los latinoamericanos tomarán un gran lugar*"[186].

Situación que se prolongaría a través del tiempo de manera tal que, en la exposición *Luz y movimiento* realizada en el Museo de Arte Moderno de París en 1967, de los 38 expositores, 10 eran argentinos entre otros: Marta Boto, Hugo Demarco, Kosice, Horacio García Rossi, Luis Tomasello, Gregorio Vardánega y Julio Le Parc.

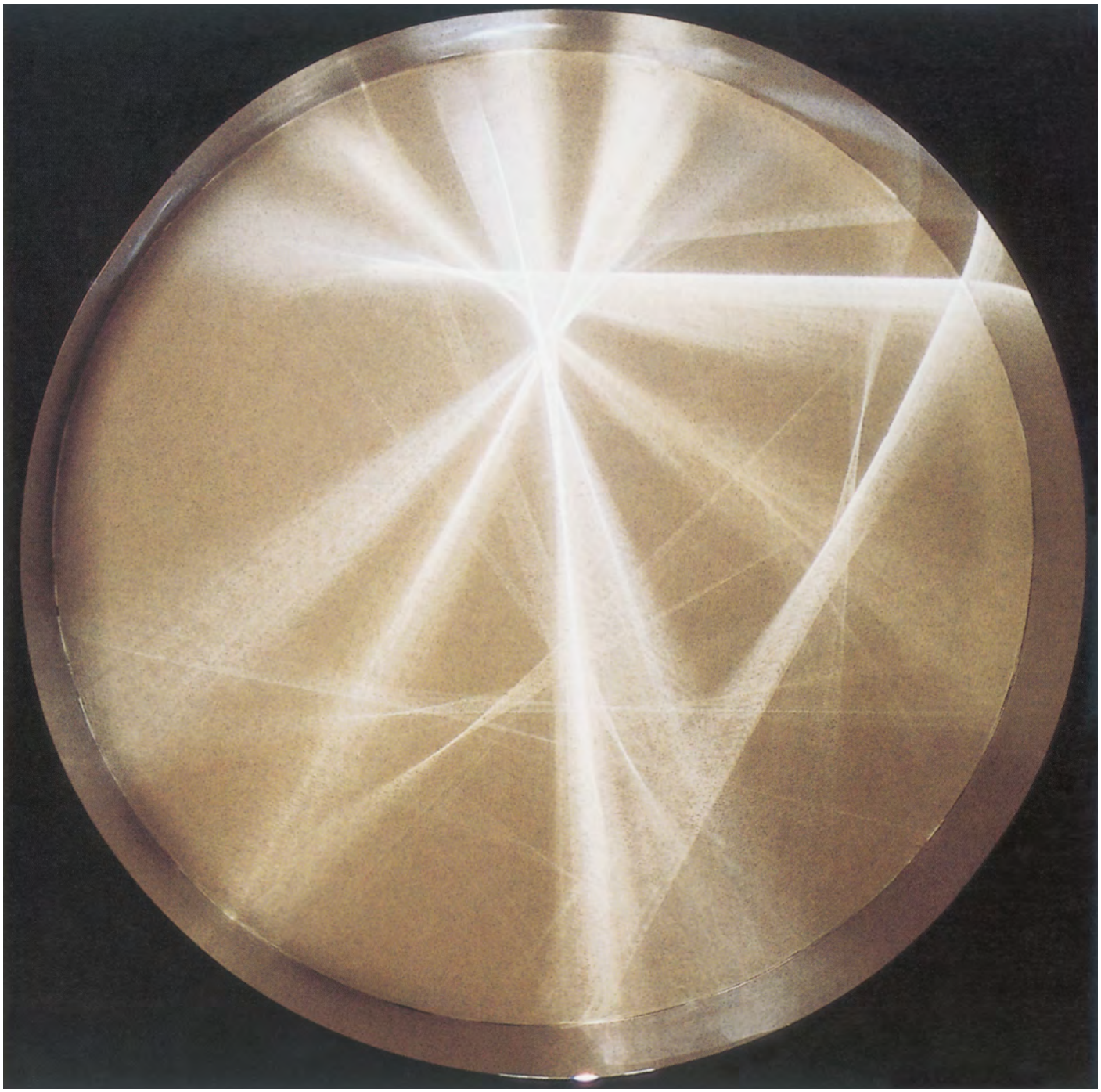
El término cinético que se usa para referirse a las obras de estos artistas se refiere a la presentación del movimiento, ya sea espacial u óptico y en el carácter transformacional de la obra[188].

1960 es el año en el cual Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François y Vera Molnar, F. Morellet, Servanes, F. Sobrino, J. Stein, y J. P. Yvaral crean el Centre de Recherche d'Art Visuel que después de la partida de Servanes y de François y Vera Molnar se convirtió en el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).

El GRAV hace referencia a Moholy Nagy, Max Bill, Schöffer, Tinguely, Calder, Agam, Soto, también a Albers y Vasarely en quien ellos reconocen el antecedente que les permitió ver más claro y cuya influencia es a veces evidente.

"*Pero el GRAV se diferencia de todos estos artistas por haber roto con todas las reglas clásicas de composición. Ellos no componen, sus obras no tienen ni principio ni fin, experimentan utilizando las posibilidades combinatorias, estadísticas, las probabilidades, lo aleatorio, la movilidad, etc. Se presentarán como doctrinarios muy rigurosos lo cual aparece no solo en su trabajo sino en la multiplicación de sus manifiestos y escritos*"[189].

"En las propuestas de los artistas cinéticos, la materia actúa menos como masa que como soporte de energías que le corresponde manifestar a través de combinaciones y relaciones espaciales nuevas. La forma aparece así como un lugar activo donde suceden cosas reales. No se presenta entonces como absoluta y concluida sino como fenómeno pluridimensional en el cual sus tensiones encuentran equilibrios momentáneos y abiertos"[190].



Julio Le Parc. Continuel-lumiere-cylindre, *madera, metal, motor, luz, 170 x 122 x 35 cm., 1962.*

En el Manifiesto de octubre de 1963 declaran:

"Nosotros queremos interesar al espectador, sacarlo de sus inhibiciones, descontracturarlo.

Nosotros queremos hacerlo participar.

Nosotros queremos ponerlo en una situación que él desencadena y transforma.

Nosotros queremos que sea consciente de su participación.

Nosotros queremos que se oriente a una interacción con los otros espectadores.

Nosotros queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y de acción".

Fue el caso del Laberinto I presentado en la Bienal de París de 1963, precediendo a otros cada vez más lúdicos. La idea es hacer una obra colectiva, que convoque la participación y perturbe al espectador sacándolo de sus convenciones habituales.

La consigna está en el Manifiesto: "Prohibido no participar. Prohibido no tocar. Prohibido no romper."

Uno de los Laberintos, expuesto en el Musée d'Art et d'Histoire de Cholet (22 m de largo, 3,65 m de ancho y 2,5 m de altura) estaba dividido en diversas células comportando situaciones. De la activación visual a la participación activa involuntaria (pasando a través de un conjunto de placas metálicas móviles y re-

191. Este texto figura también en una plaqueta editada por la Galería Denise René y el GRAV, en abril de 1962.

192. El circuito abarcaba Châtelet, Champs Elisées, Opera, Jardin des Tuilleries, Odeon, Montparnasse, Boulevard Saint Germain, Quartier Latin y Boulevard Saint Michel.

flectantes) a la participación activa voluntaria (esferas, cilindros, discos, espejos para manipular), la instalación solicitaba la participación del cuerpo del observador.

En 1962 habían ya presentado en París, "*La inestabilidad*", que pudo verse en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1964. Los diarios registraron que en un solo día habían asistido 17.000 personas al Museo, hecho único hasta entonces. La muestra requería, la percepción corriente, la contemplación, la activación visual, con obras fijas, en movimiento o que involucraban el desplazamiento del espectador, la participación activa involuntaria o voluntaria y la conversión del espectador en elemento de animación o de observación para otros.

El crítico Guy Habasque señalaba en el prólogo de esta exposición, subrayando el carácter de novedad que tenía en la década del '60, que no debemos admirarnos que las nuevas obras no presenten más el aspecto tradicional de aquellas del pasado y aún del pasado reciente.

"*El cuadro de caballete, la escultura o la escultura-bibelot, expresiones de una civilización anterior, no tienen, hoy en día, más razón de ser y dan lugar a obras sin limitaciones de formas o de materiales, obras que no tienen más nada que ver con las categorías caducas de pintura y de escultura. Nociones, igualmente prescritas, como aquella del ejemplar único, del carácter definitivo de la obra o de su estabilidad, están reemplazados ahora por las de obras reproducibles, transformables, inestables. La factura personal, tan gustada en otra época, desaparece en provecho de formas anónimas que no tienen ya función emotiva o constructiva estable, sino sólo un rol únicamente visual. Las nuevas concepciones del tiempo, en fin, se traducen por una inestabilidad deseada y reconocida de la obra y de su estructura, inestabilidad que no corresponde a una banal puesta en movimiento, sino a la síntesis profunda de los tres factores imagen-movimiento-tiempo*"[191].

Bajo la consigna de "La vida en las grandes ciudades podría ser bombardeada de manera masiva —no con bombas— sino con situaciones nuevas solicitando una participación y una respuesta de sus habitantes", presentaron en París en 1964-66 un recorrido lleno de alternativas que iban desde flashes electrónicos, a reparto de silbatos o regalos sorpresa, globos y alfileres para pincharlos, objetos cinéticos habitables, estructuras permutacionales, un caleidoscopio y diversos elementos para accionar o manipular[192]. Era programa para todo un día, lo expuesto estaba previsto para el 19 de abril de 1966.

Estas jornadas en la calle, así como los laberintos, estaban basadas en la continuidad de la investigación del GRAV, y su relación constante, para planificar y elaborar las obras en común. Este trabajo en equipo dejó de existir en 1968.

Jorge Romero Brest comienza el texto de presentación de la gran exposición personal que hizo *Julio Le Parc* (Mendoza, 1925) en el Instituto Di Tella en 1967 relatando que lo conoció "*algún tiempo después de que estallara la Revolución Libertadora cuando formábamos parte de un comité encargado de modificar los planes de estudio para las escuelas de Bellas Artes".*

Le Parc, en efecto participaba activamente en la ocupación y renovación del funcionamiento de dichas escuelas. Efervescencia política que habría de acompañarlo en sus preocupaciones y planteos sobre la función social del arte en la sociedad contemporánea.

Se presentó en 1958 a una beca ofrecida por la Embajada de Francia, y Romero Brest lo apoyó como jurado. Desde ese momento quedó viviendo en París y encaminó su carrera como integrante del GRAV y después individualmente.

Se volvieron a encontrar en Buenos Aires en ocasión de la muestra del GRAV en el Museo Nacional de Bellas Artes (1964) y como parti-

193. Así figura en el catálogo. *Julio Le Parc. Experiencias. 30 años. 1958-1988*. Secretaría de Cultura de la Nación. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. La exposición se realizó en el Palais de Glace.
194. Catálogo Galería Rubbers. Buenos Aires, 1967.
195. Una pintura come cristalli di luce, la expresión es de Floriano de Santi. Catálogo Galería d'Arte P4, Brescia, Italia, 1999.
196. La expresión es de Claude Dorval. *García Rossi. 1959-1991*. Exposición itinerante. Espacio latinoamericano. París.
197. Obra del arquitecto Clorindo Testa.

cipante-ganador del Premio Especial del Jurado del Premio Internacional del Instituto Di Tella. No resulta extraño que fuera Romero Brest, el crítico elegido para presentarlo como representante argentino en la XXXIII Bienal de Venecia en 1966.

Como lo puso en práctica en el GRAV, su proyecto era transformar los objetos artísticos y provocar una nueva relación arte-público. Trabajó exhaustivamente la investigación referente al cinetismo, la luz y la transparencia.

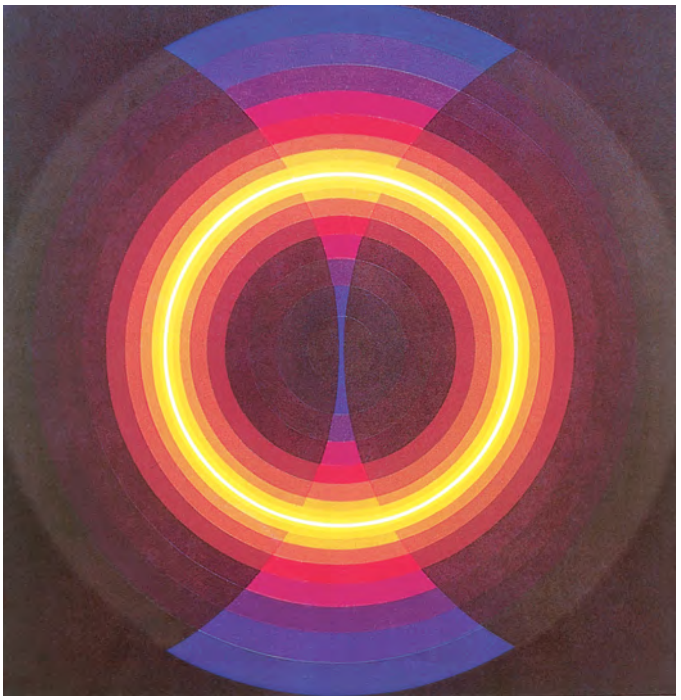
Su obra comprende trabajos en superficie-color, relieves, móviles, desplazamientos, construcciones, experiencias con luz y movimiento, juegos[193].

Le Parc volvió posteriormente a la pintura. Los juegos lumino-cinéticos, las superficies reflectantes, los móviles y la seducción del Op Art perdieron vigencia o conocieron epígonos que acentuaron el carácter mecanicista.

Horacio García Rossi. (1929), realizó sus estudios en Buenos Aires. Se estableció en París en 1959. Cofundador del GRAV, al cual acompañó hasta su disolución.

Como lo ha caracterizado Frank Popper, García Rossi es el ejemplo perfecto del artista experimentador[194]. Experimentaciones que giran en torno al color-luz como nueva estructura de visualización, para lo cual establece un control rigurosísimo de todos los elementos que componen esa investigación. Instala así una pintura como "*cristales de luz.*"[195]

Toma una figura elemental, círculo o cuadrado y hace jugar las bandas cromáticas en torno a ellas con líneas de diferente color o valor que parecen condensar la captación de la luz. Logra así una especie de "*paroxismo de la sensación pura*"[196] que sutiliza e intensifica la percepción. Con singular habilidad en el manejo de los ritmos y las proporciones, García Rossi a fuerza de eficacia y concentración en



Horacio García Rossi. Sin título. *Archivo Nelly Perazzo. Foto ANBA.*

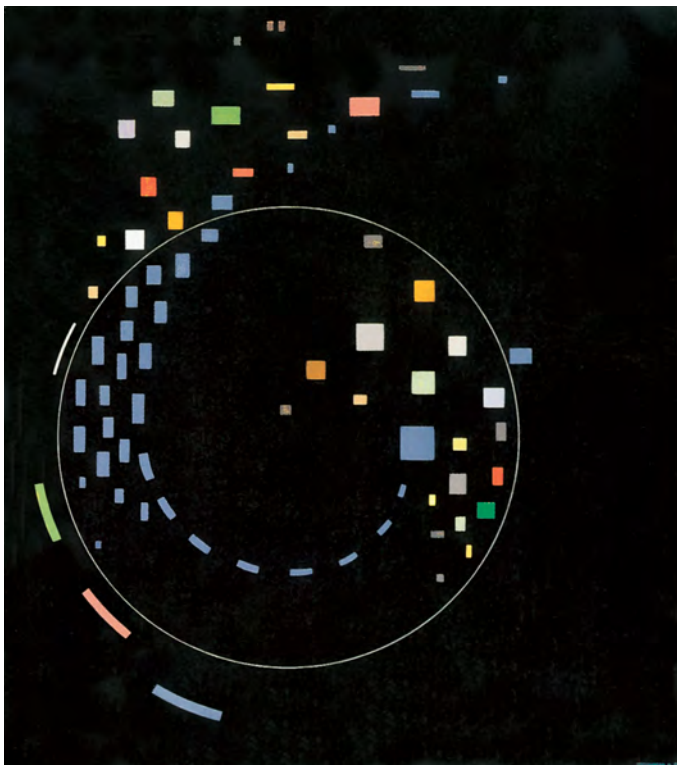
sus objetivos logra producir ese salto cualitativo, que, vuelve estética la mirada del contemplador, más allá de la utilización de cualquier fundamento cinético-técnico.

El crítico argentino Romero Brest quien escribió al principio de su carrera que sus cajas luminosas eran "*tal vez más inestables que las de sus compañeros con un inconfundible grado de sutileza en el color*", reafirmó su aprobación cuando tuvo *"la oportunidad y el placer de ubicar una caja de García Rossi en el nuevo edificio del Banco de Londres y Río de la Plata*[197] *recientemente inaugurado*".

Hay en su obra algo así como la posibilidad de llevar las tensiones a un punto extremo y resolverlas sin rigideces en una curiosa complacencia de la imagen consigo misma.

Luis Tomasello, nació en 1915 en Buenos Aires, tuvo formación artística local en las Escuelas de Bellas Artes. Integró el grupo "*20 pintores*

198. Tomasello, Luis. En el catálogo *"Luis Tomasello, una mano enamorada"*. Centro Cultural Borges. 3 de julio al 15 de agosto de 1997.
199. Son palabras de Julio Cortázar en el catálogo de la exposición "*Tomasello"*, Museo de Arte Moderno, París. 6 de febrero al 14 de marzo de 1976.



Gregorio Vardánega. Constelación Fantasía Cromática, *óleo sobre hardboard, 80 x 70 cm., 1954.*

y escultores" y participó activamente en los Salones de Arte Nuevo y de Arte No-Figurativo en Buenos Aires hasta su partida definitiva a París en 1957. Allí entró a formar parte del grupo de artistas de la Galería Denise René: Jean Arp, Seuphor, Vasarely, Soto, Schöffer entre otros.

Se refiere a su obra en estos términos: "*Antes de trabajar en tres dimensiones, realicé en 1957 experiencias cinéticas bidimensionales utilizando, en general, el cuadrado como elemento de composición. Poco después, este cuadrado en el espacio se transformó en cubo. La armonía del cubo me llevó a una composición puramente matérica.*

Por otra parte, el cubo se adapta perfectamente al problema de la luz que planteo. Fijado a la superficie por una arista, sus seis caras están libres en el espacio. Según la incidencia de la luz, una de ellas la refleja con mayor intensidad (obteniendo un blanco más blanco) con respecto a las otras tres que permanecen en un gris de gradaciones diversas, y a las dos caras opuestas al plano, en las que pongo el color. Esparcido en las caras internas y opuestas del plano, el color se refleja proyectándose en el espacio y coloreando la atmósfera (la atmósfera cromoplástica). El color nace de la forma y se transforma de visión en sensación. A partir de mis primeros relieves en blanco y negro, con facetas externas coloreadas, llego a una simplificación total utilizando el blanco sobre el blanco. Estos objetos, liberados así del negro y del color "visión", adquieren un clima espiritual que se desarrolla con el color reflejado. Los impresionistas han capturado la atmósfera y la han transferido sobre la tela. En mis objetos plásticos, este fenómeno se produce de manera concreta. La función de la luz, transformada en personaje fundamental de la obra, convierte a esta última en un objeto en continua transformación.

Hace muchos años (desde 1981) que construyo relieves monocromos en negro y obtengo un negro más negro al perforar la superficie con líneas o pequeñas formas geométricas. Aplico la lección de Mondrian: con lo mínimo hacer lo máximo. Mis objetos plásticos, o atmósferas cromoplásticas, unen en un solo lenguaje la escultura y la pintura, y permiten su integración en la arquitectura"[198].

Artista consagrado internacionalmente realizó dos libros en colaboración con Julio Cortázar: "*Un elogio del Tres"* (1980) y "*Negro el 10"* (1984).

"La complicidad sutil y como desenvuelta de Luis Tomasello se divierte en ordenar lo desordenado, a pensar minuciosamente la cabellera de la luz, pero bajo esta disciplina está el placer de liberar dentro del rigor geométrico y plástico algo así como las emociones de la materia, su murmullo azul o naranja[199].

Debemos destacar también sus integraciones arquitectónicas realizadas desde 1971.

200. *Análisis*. 23 de octubre de 1968.
201. Revista *Lyra*. Nº 219/21. 1er. Semestre, 1972.
202. Además del Centro de Artes Visuales (CAV) dirigido por Jorge Romero Brest, funcionaba el centro de Experimentación Audiovisual (CEA); el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM); el Centro de Investigaciones Económicas (CIE); el centro de Investigaciones Sociales (CIS) y el Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR).
203. Cohen Imach, Victoria. "De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta". Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.

Gregorio Vardánega y Marta Boto que residen en París desde 1959 han realizado experiencias luminocinéticas con diferentes materiales en objetos, en espectáculos programados y piezas ubicadas en espacios públicos. Han sido tratados en calidad de escultores por Romualdo Brughetti en el tomo IX de esta colección.

Artista de destacada actuación en el arte cinético *Eduardo Rodríguez* (1934), después de participar en la Argentina en el Premio Braque, el Premio Ver y Estimar (1966) y *Mas allá de la geometría* y *Arte Nuevo* (1967) partió becado a París donde siguió trabajando en objetos luminocinéticos. Poseedor de un oficio de rara perfección a su regreso a Buenos Aires ha presentado esculturas de acrílico transparente en las cuales integró la luz por la capacidad reflectante del material. Fue el ganador del controvertido concurso de la cruz de la Iglesia de Fátima en 1965.

Gregorio Dujovni, arquitecto cordobés hizo cajas tratadas con resinas plásticas y pintura fosforescente que iban cambiando su color de acuerdo a luces y ondas sonoras programadas. Hizo también en la Universidad de Columbia un montaje de tubos de luz negra y luces incandescentes originadas por un programador electrónico con música del argentino Alcides Lanza[200].

Refiriéndose a *Davite* ha escrito Rafael Squirru que "*ha logrado utilizar la luz del sol y de la luna, así como el reflejo de los faros de automóviles que, al atravesar sus cortinas hilográficas producen imágenes lumínicas de mágica dimensión*"[201].

EL INSTITUTO DI TELLA

Del 1º al 30 de octubre de 1960 se presentó en el Museo de Bellas Artes la colección Di Tella, la muestra individual del artista italiano Alberto Burri y el Premio de pintores argentinos. En el catálogo muy bien ilustrado con obras de la colección y de Alberto Burri se comentaba la creación el 22 de julio de 1958 de la Fundación Di Tella, entidad de bien público que tiene por objeto promover e intensificar la cultura y la investigación científica en la República Argentina[202].

El Consejo Directivo estaba compuesto por el Profesor Jorge Romero Brest, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, el crítico italiano Lionello Venturi, el Profesor de egiptología de la Universidad de Brown, Ricardo Caminos y el ingeniero Guido Di Tella, en representación del Instituto.

"La trayectoria del Instituto puede comprenderse adecuadamente en el marco del optimismo desarrollista predominante en el país hasta 1966. De hecho, la institución nace por iniciativa y con el sostén financiero de una fundación creada por los hermanos Guido y Torcuato Di Tella, herederos de la compañía Siam Di Tella, una de las industrias nacionales más pujantes del país a principios del período." [203]

Los artistas invitados al Premio Nacional Di Tella 1960 fueron: Juan Carlos Badaracco, Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Víctor Chab, Néstor Del Corral, José Fernández Muro, Alberto Greco, Sarah Grilo, Kenneth Kemble, Ezequiel Linares, Alisá Luzzati, Rómulo Macció, Alfredo Hlito, Horacio Mazza, Josefina Miguens, Luis Felipe Noé, Miguel Ocampo, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli, Kasuya Sakai, Clorindo Testa, Jorge de la Vega, Yadwiga Alicia Giangrande, Luis Wells.

En 1961 el Instituto Di Tella volvió a sobresalir con una exhibición notable que incluía "Cuatro evidencias de un mundo joven en el arte actual" representadas por una muestra del artista español Antonio Tãpies, otra de José Antonio Fernández Muro, un conjunto de pintores argentinos, uruguayos y chilenos que competían para el Premio y la colección Di Tella siglo veinte. Estas muestras fueron expuestas en

204. Revista *Sur*, Nº 273, noviembre-diciembre, 1961.
205. *La Prensa*, 27 de junio de 1961.
206. 24 de agosto de 1961.

El arte de hoy enfrenta los problemas de cada uno de nosotros. *Premio Di Tella 1961. Tãpies, Fernández Muro. Archivo Nelly Perazzo.*

el Museo Nacional de Bellas Artes. Según el catálogo "se perseguía con ellas auspiciar un verdadero enfrentamiento de nuestro público con distintas evidencias de la pintura actual".

El crítico italiano Giulio Carlo Argan hizo la presentación de Tãpies representante junto a Lucio Muñoz, Manolo Millares y Modesto Cuixart de lo mejor del arte español.

De Fernández Muro nos queda —tomando palabras de Hugo Parpagnoli— "un recuerdo de luminosa perfección que reverbera en las texturas visuales exquisitas y en los colores espléndidos de sus cuadros[204].

Los quince competidores del Premio Di Tella, entre los cuales había dos chilenos y dos uruguayos eran: Juan Carlos Badaracco, Aníbal Carreño, Víctor Chab, Jorge de la Vega, Pierre Eppelin, Alberto Heredia, Sarah Grilo, Hilda López, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, José Balmes Parramón, Kasuya Sakai, Antonio Seguí, Américo Sposito y Clorindo Testa. El primer premio fue para Clorindo Testa y el segundo para Rómulo Macció. El Jurado estuvo integrado por el Director del Museo Jorge Romero Brest y Giulio Carlo Argan, profesor de las Universidades de Roma y de Palermo. En la conferencia de prensa que precedió a la exposición y al Premio, el señor Enrique Oteiza habló además, de la labor cumplida por el Instituto en los últimos 12 meses a través del Centro de Arte y del Centro de Investigaciones Económicas[205]. Entre las actividades del primero mencionó la muestra "De Daumier a nuestros días" efectuada en el Museo Caraffa de Córdoba y en la Biblioteca Nacional de Montevideo, Uruguay donde se sumó la exposición de Alberto Burri.

También en el diario La Prensa apareció una nota diciendo que el Instituto Di Tella había donado al Museo Nacional de Bellas Artes cuadros de Modesto Cuixart, Lucio Muñoz, Luis Felipe Noé y Antonio Seguí[206].

207. Alloway, Lawrence en el Catálogo Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962.
208. *La Prensa*, 2 de julio de 1962.
209. El Instituto Di Tella se instaló sobre una superficie de 3.500 metros cuadrados en un predio que "alguna vez fue casa de decoración, otra salón de venta de automóviles y camionetas y sede cuatro décadas atrás, de un teatro de la Wagneriana". Los transformadores del antiguo local fueron Francisco Bullrich, su esposa Alicia Cazzaniga y Clorindo Testa. En total el edificio albergaba la sede central del Instituto, su Centro de Artes Visuales (incluyendo el Museo), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, la biblioteca y la editorial.

Cuando se realizó en 1962 el Premio Internacional de Escultura Di Tella en el pabellón adjunto del Museo Nacional de Bellas Artes, el público de Buenos Aires tuvo ocasión de conocer a través de los escultores convocados, lo mejor de la escultura internacional.

La muestra duró del 10 de julio al 12 de agosto de ese año. El jurado estaba compuesto por Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest y James Johnson Sweeney figura de primer plano en la crítica estadounidense, ex Director del Museo Guggenheim y del Museo de Arte de Houston y además Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

A la importante presencia de críticos internacionales de ese nivel se unía la oportunidad de acercarse a manifestaciones de arte como las esculturas hechas con desechos de automóviles del norteamericano Chamberlain o los "*Conceptos espaciales*" de Lucio Fontana que son irregulares esferas de gres de gran tamaño hendidas en el medio y que Fontana había comenzado a hacer en 1949 para "*poner énfasis tanto en su alejamiento de la pintura (pura) como de la escultura en relieve*"[207]. Figuraban además los escultores de la nueva escultura inglesa: Armitage, Paolozzi y Turnbull, los italianos Franchina, Consagra y Gió Pomodoro, la escultora más brillante de Brasil, Lygia Clark y Pablo Serrano de España. Louise Nevelson, norteamericana, rusa de nacimiento obtuvo el Gran Premio del Concurso con una arquitectura en madera pintada de negro, muy característico de su escultura.

A Gyula Kosice le adjudicaron el premio destinado a los artistas argentinos por su "*Semiesfera hidráulica girable*" de plexiglas y agua. Noemí Gerstein fue también distinguida por su obra "Escorpio" de latón y plata[208].

Los otros escultores locales invitados fueron: Eduardo Sabelli, Julio Gero, Naum Knop, Aldo Paparella, Enrique Romano, Luis Alberto Wells.

El 12 de agosto de 1963 se inauguró otro Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella —esta vez dedicado a la pintura— ya en las nuevas salas del Museo de Artes Visuales del Instituto en Florida 936[209]. Hubo también una convocatoria internacional y una nacional con la novedad que en la internacional estaban incluidos tres artistas argentinos: Rómulo Macció, Mario Pucciarelli y Clorindo Testa. Figuraban además Pierre Alechinsky, belga, brillante integrante del grupo Cobra; Janez Bernik desconocido para nuestro público, lo mismo que el artista polaco Maryan o el berlinés Hans Platschek. Más conocidos entre nosotros eran el español Antonio Saura, los norteamericanos Larry Rivers y R. Kitaj, el francés Paul Rebeyrolle y el italiano Achille Perilli.

Mientras casi todos los artistas convocados para el Premio Internacional estaban volcados a distintas vertientes del Informalismo, respecto a los argentinos había un surrealista: Roberto Aizenberg; varios artistas de la Nueva Figuración: Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Antonio Seguí y Jorge de la Vega, Silvia Torrás quien pertenecía al grupo Informalista; Rogelio Polesello quien en ese momento estaba vinculado al grupo Phases y por otra parte Osvaldo Borda, Aníbal Carreño, Rubén Santantonin —con el tiempo, vital protagonista de las actividades del Centro de Artes Visuales— quienes parecían inclinados abiertamente a la pintura de valorización de la expresividad matérica.

El jurado estaba esta vez compuesto por Jorge Romero Brest, virtual Director del Centro de Artes Visuales, Jacques Lassaigne, muy conocido crítico francés, y el holandés *William Sandberg* quien estaba realizando una acción renovadora como Director del Stedelijk Museum en Amsterdam.

Se encomendó al poeta Rodolfo Alonso la

introducción del catálogo "*con la clara finalidad de que la Muestra sea vivida con el mismo clima que la ha concebido*". Esa introducción estaba titulada "*Con ganas.*"

En los últimos meses de 1963 se inauguró en el Centro de Artes Visuales una extraordinaria exposición que se titulaba "*El arte antes de la Conquista*" y estaba compuesta de 400 piezas de propiedad del Museo de La Plata y el Museo Etnográfico de Buenos Aires.

El doctor Alberto Rex González arqueólogo que dirigía la división de Arqueología del Museo de La Plata, asesoró y seleccionó las piezas.

En el Centro de Artes Visuales del Instituto se exhibieron desde el 18 de mayo de 1964, las pinturas y esculturas que habían sido seleccionadas para ser expuestas en el Walker Art Center de Minneápolis, Minnesota y otros museos de Estados Unidos. Las obras fueron agrupadas bajo el título de "*Arte Nuevo en la Argentina*" y fueron seleccionadas por Jan Van der Marck, Jorge Romero Brest y Samuel Paz, Director y Vicedirector del Centro de Artes Visuales. Fueron seleccionados treinta artistas, cuatro eran escultores: Libero Badii, Noemí Gerstein, Gyula Kosice y Rubén Santantonin. Los pintores eran Osvaldo Borda, Antonio Berni, Delia Cancela, Ernesto Deira, José A. Fernández Muro, Sarah Grilo, Eduardo Mac Entyre, Rómulo Macció, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Miguel Ocampo, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Delia Puzzovio, Mario Pucciarelli, Kasuya Sakai, Antonio Seguí, Carlos Silva, Carlos Squirru, Clorindo Testa, Jorge de la Vega y Miguel Ángel Vidal.

El Premio Di Tella 1964 se realizó, como el anterior en el centro de Artes Visuales de la calle Florida. Fueron exhibidos del 9 al 30 de septiembre de 1964 los artistas convocados para el Premio Nacional: Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Magariños D., Marta Minujín, Martha Peluffo, Emilio Renart y Carlos Silva.

Del 7 de octubre al 1º de noviembre fueron expuestas las obras de los artistas que competían para el Premio Internacional, entre los cuales figuraban dos argentinos: Jaacov Agam, Arman, Enrico Baj, Lee Bontecou, Chryssa, Alberto Gironella, Jasper Johns, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Takis y Joe Tilsson.

Fueron jurados en esta ocasión el Director del centro Jorge Romero Brest, Clement Greenberg escritor, crítico y conferenciante norteamericano, colaborador de las más importantes publicaciones de arte de su país y Pierre Restany un crítico francés joven que lideraba al grupo de los "*Nuevos realistas*".

En el catálogo se incluían textos de cada uno de ellos sobre: "*La continuidad del arte*" de Greenberg, sobre "*El Nuevo realismo*" (el nombre del artículo era "*El Arte, virtud moral, al fin!*") de Restany y de Romero Brest sobre "*El juicio de los críticos*", gráficamente ordenado como un poema.

Respecto a los artistas internacionales este Premio convocó una vez más a figuras del más alto nivel, y constituían una oportunidad excepcional para el público de Buenos Aires de ponerse en contacto con las expresiones más nuevas del arte contemporáneo.

El crítico de "*Criterio*" se pregunta: "*Ahora bien ¿qué se premiará este año? ¿Un objeto? ¿Una pintura? ¿Un entretenimiento del parque de diversiones del arte?*" [210].

La pregunta obedece a que tres de los 10 expositores del Premio Nacional, presentaban objetos: Roberto Aizenberg, Marta Minujín y Emilio Renart. El primero presentó creaciones tridimensionales, de inspiración surrealista. "*Atrapa varias cajas que se abren en profundidad como un abanico y las sustenta con dos pantorrillas.*

210. Uribe, Basilio. Criterio, XXXVII, Nº 1460, 24 de septiembre de 1964.

211. Ibídem.
212. Masotta, Oscar y otros. *Happening*. Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
213. *La Nación*, 2 de noviembre de 1962.

O una gaveta con tres grandes perforaciones circulares sobre la pila llega a cinco y la sostiene sobre dos piernas"[211].

Marta Minujín presentó su ya famoso "*Revuélquese y viva*" compuesto de colchonetas y almohadas de cotines pintados en colores vivos, los que esperaban la participación del espectador. Renart presentó una de las obras máximas de su creación "*Integralismo Bio-Cosmos Nº 3*", lamentablemente destruida con el tiempo. Borda presentó collages donde confluían rotograbados y otros impresos con sus indiscutibles condiciones de pintor.

Jorge de la Vega hacía collages con telas, botones, pedazos de material plástico, de vidrio opaco, etc. Carlos Silva exhibió sus tramas de conjuntos de puntos de colores, mientras Magariños D, también en la línea contructivo-geométrica, sus obras de gran tamaño con sucesivos trazos concéntricos.

Ernesto Deira a quienes algunos consideraron la "*revelación*" de este salón mostró en la serie "En torno al pensamiento A" su capacidad en el manejo de la línea, intrincada y veloz utilizando su proyección en el espacio de alambres coloreados con esmalte, que hacían jugar sus sombras con el plano base pintado.

Oscar Curtino, el artista cordobés era uno de los pintores más jóvenes de la muestra y su envío evidenciaba ya la alta calidad que habría de alcanzar su pintura en futuros desarrollos.

Martha Peluffo (1931-1979) mostraba obras de su etapa "*matérica*" con pintura chorreada, raspada, espatulada en colores violentos y negro.

Con respecto a Marta Minujín (1941), debemos reconocer que ha sido una figura emblemática del arte Pop argentino y de las actividades del Instituto Di Tella.

Ella compartía con Greco[212] la afirmación radical del valor del arte en relación con la vida y el rechazo del arte a favor de la vida sumados a una atenta ansiedad referida a las etapas más recientes de la historia del arte. Siempre despertó adhesiones y rechazos fuertes. Vaya como ejemplo la nota de La Nación, sobre la admiración que despertó en el doctor Rafael Squirru:

"*Para los demás —escribe el director de Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires—, ejércitos de elefantes tuertos; para mí, Marta Minujín". Esto viene distribuido en cuatro breves líneas, porque se trata de versos, de la primera de las seis estrofas que el citado funcionario ha incorporado al anuncio de la exposición de dicha joven, realizada en Lirolay, Esmeralda 868. Las "letanías" del doctor Rafael Squirru continúan destacando que para los demás son "las prensas", "ministerios precarios", "el PEN Club", "rojos y colorados y el arco iris" y por fin "nada"; para él, reiteradamente, "Marta Minujín. Cualquiera pensaría que con esto bastaba para puntualizar la firme presencia del director del Museo. No es así. Luego de sus versos, su prosa exalta, en el mismo anuncio, a la inspiradora.*

Razones de espacio no nos permiten incluir por entero el texto del comentarista. Desfilan por él vivas a las llamas; jóvenes prudentes que acarician la felpa de los sillones; las vísceras de la República; el "coraje de hembra primordial" de la artista; el último escriba dinamitado; un tango que quiere Piazzolla; un aplastado crítico; la promesa de adquirir toda la obra actual y futura de Marta Minujín; los colchones por ella comprados, la escalera de Jacob; el pobre ángel de Marta; "Dios tendido sobre la lona mientras le cuentan los diez segundos reglamentarios"… y contento; la alegría del padre el día en que su hija le dio una paliza tremenda, etc. Después de esta introducción, la muestra de Marta Minujín, con sus complejas armazones de cajas, botas, cartuchera, resortes y demás elementos acumulados, no impresiona. Se ha quedado atrás. Su entusiasmo inocentemente iconoclasta palidece junto al de su exégeta municipal"[213].

Las obras presentadas en Di Tella en 1964

214. Citado por Jorge Romero Brest. *Arte visual en el Di Tella.* Ed. Emecé, Buenos Aires, 1992.
215. *Primera Plana*, 10 de noviembre de 1964.
216. 20 de octubre de 1964.

Eróticos en color y *Revuélquese y viva* marcaron un hito en su línea de trabajo y de actitud. Aldo Pellegrini[214] dijo que esta obra de tela, gomapluma, madera y resortes entroncaba "*con la más reciente aventura del arte de hoy aquella en la que los artistas buscan revelar lo insólito y maravilloso, recurriendo a los materiales más vulgares y tradicionales antiartísticos, ampliando así el espacio del arte, que resulta propiedad de todos los objetos y de todos los materiales*".

Ese mismo año hizo Minujín un happening en Canal 7 en el programa "*La campana de cristal*" cuyo conductor era Augusto Bonardo:

"*Incapaz de reconocer que no sabía de qué se trataba, Bonardo asintió, y sólo comenzó a inquietarse cuando vió que Minujín asaeteaba con el pincel la tela que acababa de embadurnar ante la cámara. A partir de ahí se desató el aquelarre: el poney, encabritado, arrojaba ráfagas de pintura sobre el público; las gallinas sembraban el estudio de plumas y cacareos, y los elásticos culturistas rompían globos con estéticos desplazamientos, mientras Minujín improvisaba una danza sioux y Bonardo vociferaba: "¡Corten! ¡Corten!"* [215].

En Primera Plana[216] que acompañó con sus comentarios las conductas extravagantes de los artistas pop argentinos encontramos una nota referente a la Feria que tenía lugar en Galería Lirolay y se acompañaba con ruptura de globos y música de los Beatles.

"*Pero la nota de la noche la dio el Director del Museo de Bellas Artes, profesor Jorge Romero Brest quien fue obligado a lucir parte de los objetos exhibidos; entre ellos los salvavidas almohadones de Minujín y un par de senos de yeso rosado. Romero Brest dijo risueñamente a los periodistas: Me interesa sobre todo en un país como éste tan propenso a la solemnidad, que alguien se permita tomar el arte en broma. No abro juicio sobre los resultados, me interesa la actitud*".

Con respecto a Emilio Renart (1925-1991) a quien el jurado le adjudicó un premio especial, debemos reconocerlo como uno de los artistas más originales que ha tenido la Argentina. Puso en evidencia en el Di Tella, en sus enormes instalaciones de Biocosmos la potencia de su imaginación y la coherencia que vertebraba toda su obra, acompañada por su labor docente y sus textos complementarios. Su obra no puede ser encasillada dentro de disciplinas tradicionales porque él desplegó su creatividad de manera múltiple y heterogénea en el campo artístico tanto como en sus ingeniosos mecanismos utilitarios.

Sus paisajes lunares de 1961 son relieves extraños, de texturas sorprendentes que connotan la idea de la superficie lunar. En 1962 empezó sus Biocosmos, el primero de los cuales consistía en uno de sus antiguos relieves lunares adosado a la pared, del cual emergían hacia adelante extraños monstruos que sugieren seres del principio o del fin de los tiempos. Esta fue una extraña combinación de pintura y escultura con la cual compitió en el Premio Ver y Estimar de 1962. En 1963 participó con Biocosmos 2.

Utilizaba para hacer esas esculturas amenazantes: yeso, resina, poliester, cemento, arena, que daba una particular calidad a la superficie. A veces usaba la fibra de vidrio como en el Biocosmos Nº 5 (1967).

Estas obras se integran con las posteriores y con su labor teórica en una búsqueda denodada en torno a la creatividad y al origen de la vida.

En 1964 se realizó en el Instituto Di Tella una exposición notable llamada "*El arte después de la Conquista. Siglos XVII y XVIII*".

En la muestra se exhibieron obras provenientes de templos de Buenos Aires, instituciones religiosas y civiles, museos y colecciones particulares. El curador de la exposición fue el Profesor Héctor Schenone.

En noviembre del mismo año, el Centro de

217. *Primera Plana*, 13 de octubre de 1964.
218. En la actualidad Humberto Rivas reside en Barcelona.
219. E. R. en *La Nación*. Septiembre de 1965.
220. Andrea Giunta ha hecho un análisis minucioso de esta obra en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.

Artes Visuales exhibió una muestra retrospectiva del gran maestro uruguayo Torres García. En el catálogo, podía leerse un trabajo del profesor Julio Payró y otro de Guillermo de Torre.

En el semanario Primera Plana[217] se publicó una nota sobre el fotógrafo Humberto Rivas[218] quien junto con el gráfico Juan Carlos Distéfano, eran los responsables de los excelentes catálogos que acompañaban las muestras del Centro de Artes Visuales.

El comentario se refería a la noticia que una editorial neoyorquina había aceptado su propuesta de lanzar un álbum con sus fotografías. "*Es la primera vez que una recopilación semejante hecha por un latinoamericano, aparece en los Estados Unidos con carácter de acontecimiento artístico*".

El V Premio Nacional Di Tella tuvo doce invitados: Armando Durante, León Ferrari, Eduardo Mac Entyre, Honorio Morales, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Fernando Maza, Federico Peralta Ramos, Delia Puzzovio, Carlos Silva, Carlos Squirru y Luis Wells.

Durante, Mac Entyre, Morales, Polesello y Silva *hicieron "envíos que responden a un anterior desarrollo de una posición estética"*[219]. Todos estarían incluidos en una tendencia "*op*", de arte generativo, o cinético, en resumen, tendencias netamente constructivas.

Otros artistas como Delia Puzzovio, Carlos Squirru, León Ferrari podrían de una o otra manera ser incluidos en una tendencia Pop, si la fuerte carga ideológica de una obra de León Ferrari —un avión norteamericano que arrastraba en picada a un Cristo crucificado de santería— llamado por otra parte "*La civilización occidental y cristiana*" no hubiera sido retirada del conjunto por su carácter polémico[220].

Ferrari, era ya conocido por sus notables dibujos de caligrafías obsesivas y por sus esculturas, construcciones abstractas, casi transparentes, de elementos mínimos. Ambas —según señala Giunta— grávidas de enconos político-ideológicos sutilmente escamoteados. La obra del Di Tella fue piedra de escándalo y marcó el comienzo del compromiso y enfrentamiento que habría de sacudir el arte argentino a partir de ese momento y que de alguna manera

León Ferrari. La civilización occidental y cristiana, *técnica mixta, 220 x 160 x 60 cm., 1965.*

221. Catálogo *Federico Manuel Peralta Ramos. Retrospectiva.* Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Septiembre, 2003.
222. Uribe, Basilio. *Criterio,* 23 de septiembre de 1965, Nº 1484, Año XXXVIII.
223. Kenneth Kemble en *Autocolonización cultutal. Pluma y pincel.* Año 1. Nº 9. 2 de agosto de 1976, señala lo siguiente: "*1963. Un grupo de artistas con inquietudes similares, que incluye a Renart, Puzzovio, Squirru, Ciordia, Santantonin, Minujín y yo, se reúne para celebrar en conjunto un proyecto y una maqueta de lo que en ese entonces todavía no tenía nombre, pero que va ser una especie de inmensa estructura con un recorrido interno en el que ocurren sucesos insólitos. El resultado es presentado al ingeniero Oteiza del Instituto Di Tella quien*

Marta Minujín. La Menesunda, *1965. Instituto Torcuato de Tella, Buenos Aires.*

resonó muy fuertemente en el propio Instituto Di Tella en las *Experiencias 1968.*

Algunos críticos consideraron ubicable dentro del Pop, la construcción en madera pintada en anchas bandas de colores vivos de Luis Alberto Wells. Era una superficie de planos rectos y curvos que se desarrollaba aplicada al techo de la sala del fondo del Instituto.

Federico Manuel Peralta Ramos presentó *Nosotros afuera.* Se trataba de una instalación integrada por un gran cuadro que ocupaba prácticamente toda la pared de la sala; un obelisco y un enorme huevo (2,60 x 4,50 m) realizado en yeso, madera y metal desplegado[221]. En el diario El Mundo salió un artículo *El enigma del huevo del Di Tella* que sintetiza los afanes por terminarlo *in situ* y el estupor del jurado.

Completaban el conjunto Fernando Maza con sus telas que se prolongaban en una caja —que según el autor "es la caja acústica de cuadro"— y Pérez Celis con sus signos de vaga reminiscencia precolombina. "*El propio Pérez Celis ha dicho que sus cajas perforadas, cubiertas de colores al óleo espesos y contrastados, surgieron luego de la experiencia que para él representaron los retablos coloniales del Perú*"[222]. Y en el cual —según el crítico— los ecos de las culturas incaicas que ejemplificó Torres García y del arte popular han sido transformados en la materia propia y valedera de una experiencia de indudable interés.

El 26 de Mayo de 1965 se abrió al público una de las realizaciones de Marta Minujín y del Instituto, más recordadas a través del tiempo: "*La Menesunda*".

Además de Marta Minujín y Rubén Santantonin quienes eran responsables del proyecto colaboraron Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez[223].

Según la nota de prensa se trataba de "*un conjunto de situaciones en las que los creadores han querido que el espectador se convierta en cómplice ante los diversos estímulos que convocará la sucesión de estos acontecimientos*"[224].

Sus autores manifestaron que su intención era hacer algo distinto de las exposiciones de cuadros o de esculturas o de cualquier clase de cosas que limitan el existir[224].

La obra consistía "*en una sucesión de túneles a través de los cuales se pueden vivir diversas e intere-*

demuestra un interés evidente, pero es rechazado por el Centro de Artes Visuales del mismo Instituto. Dos años después, cuando ya se tienen noticias aquí de las experiencias de Allan Kaprow y otros, se hace "La Menesunda", sin mención alguna desde luego de los demás artistas que originariamente habían presentado la idea como fruto de su propia elaboración".

224. *La Nación*, 26 de mayo de 1965.
225. *Confirmado*, 28 de mayo de 1965.
226. *Comentarios* publicados en La Nación
227. Santantonin ya había expuesto con Luis Wells en Lirolay en 1961 *Collages y cosas* que fue comentada por Hugo Parpagnoli en La Nación, 25 de septiembre de 1961.
228. En una entrevista.
229. Ibídem.

santes experiencias". Podía ser recorrida por ocho visitantes por vez.

El tránsito le ofrecía un acceso por escaleras a distintas situaciones; una alcoba con una pareja acostada en un lecho matrimonial, el interior de una cabeza femenina tapizada de cosméticos y donde una mujer maquillaba a otra; un reducto donde un ventilador hacía saltar papel picado; un pasillo de piso blando por el que era difícil transitar, etc.

Durante la exhibición de *La Menesunda* el Director del Centro Jorge Romero Brest pronunció una conferencia sobre el tema en la cual afirmó que "*el mundo moderno había cambiado el tono profesional y serio de la cultura*" y "*que estamos asistiendo a una revolución que no es sólo artística sino también cultural*" [226].

Coautor de La Menesunda, muy afectado por la falta de reconocimiento que recibió, Rubén Santantonin (1919-1969) participó en la muestra *El hombre antes del hombre,* que hizo con Puzzovio, Ciordia y otros. Bautizó con el nombre de *el arte de las cosas,* a los extraños objetos con los cuales se proponían sacudir la indiferencia del ambiente[227]. Como ha reconocido Dalila Puzzovio[228] ese nombre se adecuaba a lo que ellos hacían, pero luego vino la denominación de Arte Pop avalada internacionalmente y arrasó. Ella piensa que lo que se dio acá en el campo artístico fue totalmente original y que interesó vivamente a los críticos extranjeros Alloway y Restany que vinieron como jurados.

Santantonin, amigo de teorizar y debatir ideas no ponía menos energía en la realización de su obra. Participó en el premio Ver y Estimar (1962 y 1963) y fue invitado a la VII Bienal de San Pablo (1963).

Según Oscar Massota[229] *La Menesunda* y *El batacazo (circuito-objeto-ambientación)* se ubican en una línea de desarrollo de problemas plásticos informales, que va desde *Arte destructivo* de

Juan Stoppani. Sin título, *madera pintada, 1965 (Ver y Estimar). Foto ANBA.*

1961, el *Vivo-Dito* de Greco en Galería Bonino en 1964; los *Microsucesos* que Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez presentaron en mayo-abril de 1965 en el teatro La Recova y también los dos happenings de Marta Minujín el de canal 7 y otro en el *Estado del Cerro de Montevideo,* hasta el *Poster pannel* que Squirru, Puzzovio y Giménez izaron en la es-

Delia Cancela, Pablo Mesejean. Muñecas y nubes. *esmalte sobre hardboard, 112 x 76 cm., 1965.*

230. Auspiciada por el Museo de Arte Moderno.
231. Sexteto: Cancela Ciordia, Mesejean, Minujín, Puzzovio, Santantonin.
232. Carlos Squirru, Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Rubén Santantonin y Antonio Berni.
233. Los tres últimos se radicaron poco después en París.

233. Citado por Jorge López Anaya. *Historia del Arte Argentino.* Ed. Emecé, Buenos Aires, 1997.
234. Fevre, Fermín. *Los riesgos de la alegría.* El cronista comercial. 14 de julio de 1965.

quina de Viamonte y Florida en agosto de 1965. *¿Por qué somos tan geniales?*

Tal vez habría que agregar, entre otras, la muestra *El hombre antes del hombre* de Dalila Puzzovio y F. de los Reyes. Santantonin y Zulema Ciordia en Galería Florida[230] la exposición *de Arte Espejismo* de 1963, los carritos con yesos de Dalila Puzzovio y su *Tienda árabe* en el Di Tella 1965, el *Integralismo bio-cosmos* de Renart y las exposiciones *Sexteto*[231] y *La muerte* en Galería Lirolay[232](1964) y, en la misma galería, al año siguiente *Love and life* de Delia Cancela y Pablo Mesejean.

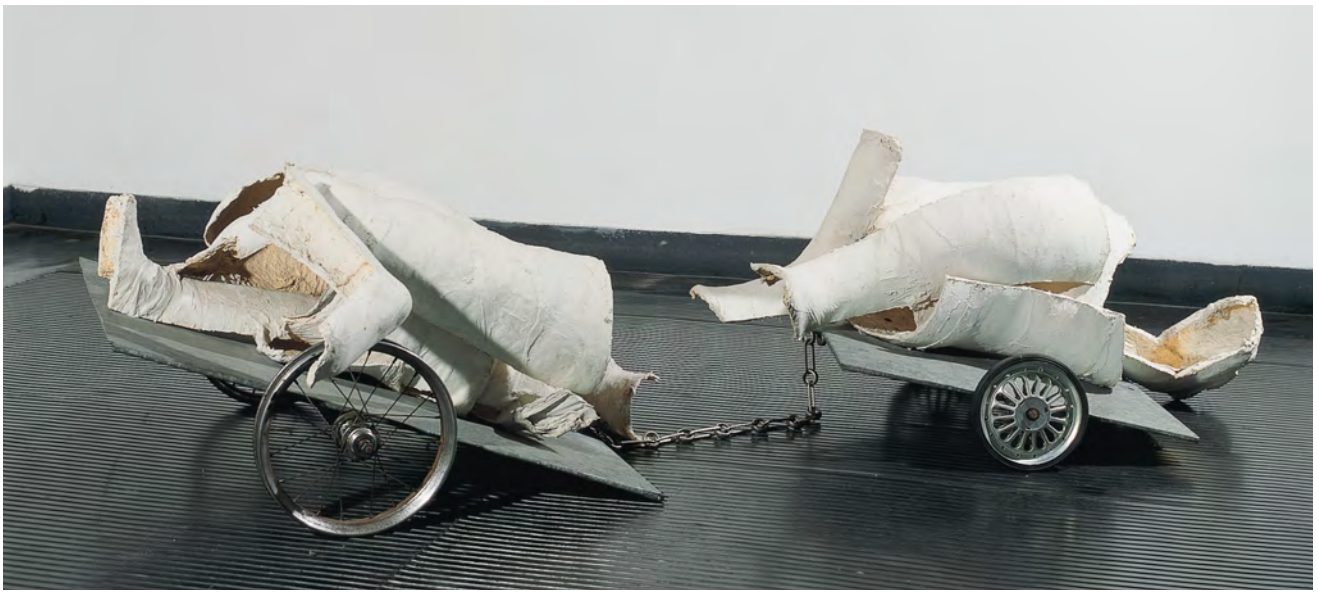
Los acontecimientos de La Recova tuvieron como protagonistas a Dalila Puzzovio, Charly Espartaco, Marilú Marini, Rodríguez Arias, Stoppani[233] en un espectáculo que se llamó La Siempreviva, cuya banda sonora, fue hecha por Miguel Rondano, becario de Di Tella.

Delia Cancela (1940) y Pablo Mesejean (1937-1986) utilizaron primero una imaginería alegre e ingenuamente sofisticada de corazones cursis, ganchos, estrellas de flores y de papel. Hicieron uso de un humor sutil en el abordaje de la trivialidad cotidiana y del mundo de imágenes de los medios de masa. De ellos extrajeron la simplicidad y también la exigencia de la calidad técnica.

Respecto a su ambientación *Love and life* comentaron "En nuestra obra pusimos astronautas celestes y rosas para expresar que somos gente del futuro. Sin embargo no vendemos nada. La mayor parte de nuestra obra no se puede vender, porque después de exponerse se destruye; muñecos, escenas montadas, coloridas. No somos tan raros. Estamos en el mundo feliz."[233]

Hubo quien escribió:[234] "*Love and life, es entre nosotros uno de los primeros pasos en este terreno, y es probable que pase inadvertido para quienes corren a aferrarse a un mundo que ya se acabó. Formando parte de la generación más joven de artistas de nuestro medio. Delia Cancela y Pablo Mesejean se animan a plantear nuevos problemas al arte".*

Dalila Puzzovio (1942) fue una de las protagonistas más señaladas de la década del '60, Su



Dalila Puzzovio. *Yesos.* 1963.

poster panel de Florida y Viamonte junto a Carlos Squirru y Edgardo Giménez (1965) resultó tan llamativo como sus carritos llenos de fragmentos de yesos ortopédicos.

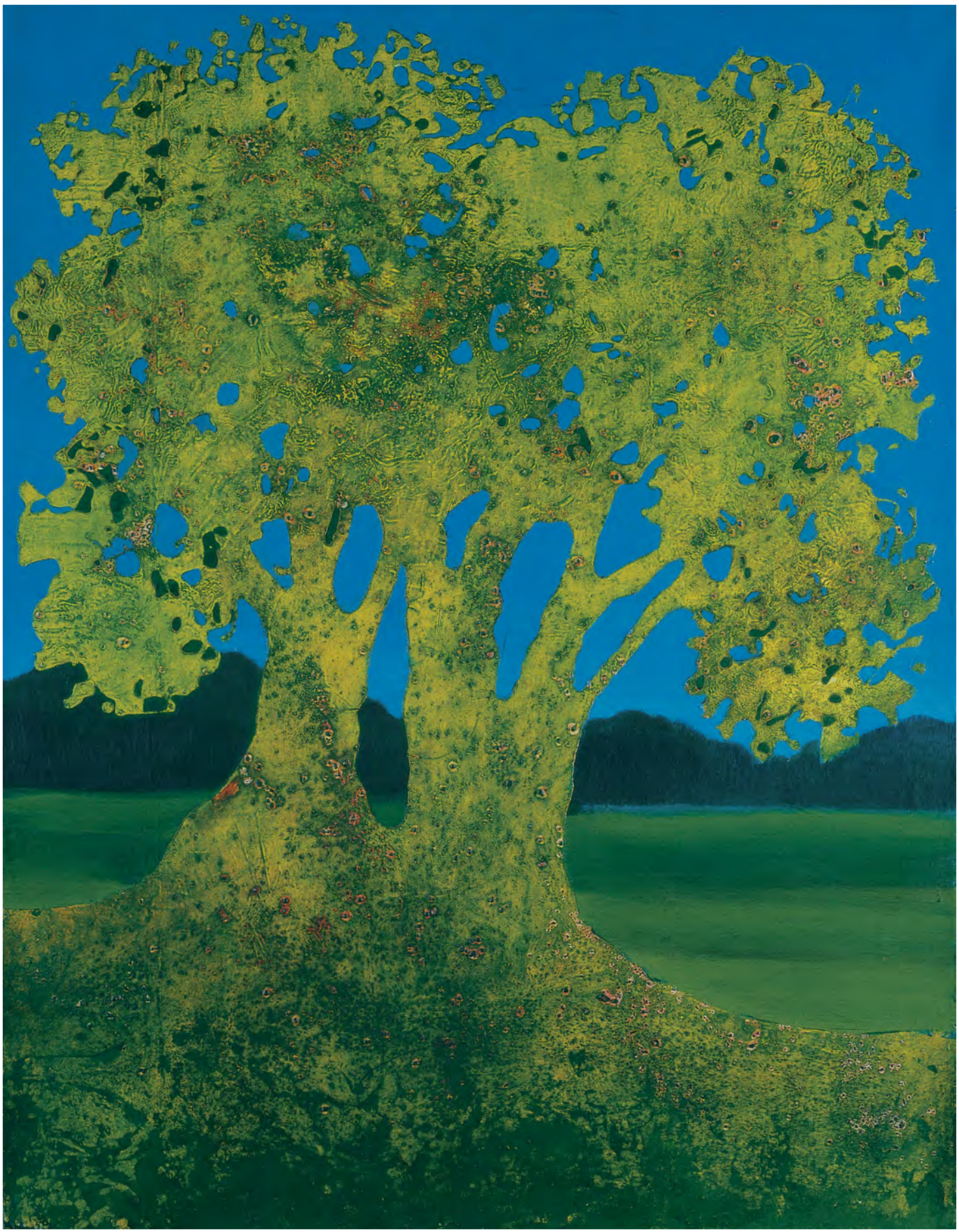
No menos estridente fue la obra compuesta de un cartel de 7 metros, semejante a los que se veían al frente de los cines de la época en que estaba representada ella misma tendida horizontalmente, al frente del cual se ubicaban almohadoncitos de plástico inflados. Acompañaban las luces propias de una marquesina. Participó también del microsuceso. *La siempreviva* (1965) y posteriormente en el Di Tella con sus zapatos de doble plataforma.

Imaginativa, provocadora, con mucho humor, se destacó de modo personal en las tumultuosas actividades del Instituto.

Ver y Estimar fue el horizonte de donde emergió *Edgardo Giménez* (1942) en los premios de 1964-65-66. En el Di Tella tuvo acción señalada igual que en las revolucionarias exposiciones *La muerte, La siempreviva*. Posteriormente desarrolló su notable labor de artista en gráfica, diseño, arquitectura, escenografía, en alguna de estas actividades muy próximo a Romero Brest.

Nicolás García Uriburu (1937) fue invitado a exponer en Lirolay por Germaine Derbecq en 1960. Su interés por la naturaleza quedó demostrado ya en 1963 cuando pinta uno de sus íconos: el Ombú. Poco después inicia su serie de los colectivos de colores estridentes, visión frontal y fragmentada, imagen plana que en su manera naïve, puede ser vinculada al pop art. En 1965 se traslada a Francia con motivo del pre-

Edgardo Giménez. Cupido, *óleo y pintura industrial sobre madera, 1962.*



Nicolás García Uriburu. Ombú, *óleo sobre tela, 67 x 51 cm., 1962, Colección Marta Oks.*

236. Tuvo lugar en Fundación San Telmo. Del 13 de julio al 1º de septiembre de 1981.

237. Whitelow, Guillermo. *Otra figuración*. Ibídem.

238. Ravera, Rosa María. *Cuarteto Neofigurativo. Cuestiones de estética*. Correo del Arte, Buenos Aires, 1979.

mio Braque y permanece allí 15 años. Vinieron luego sus intervenciones en el espacio natural y otros aspectos de su creación.

Después de 1965 el Instituto Torcuato Di Tella prosiguió su acción en un ambiente artístico cada vez más politizado. Cierres temporarios, sucesivos, por represión policial, por razones económicas o por el cuestionamiento de los propios artistas sobre el origen de los fondos fueron hitos que prepararon la desaparición del Instituto en 1970.

El país también a partir del derrocamiento del presidente Arturo Illia, de la existencia del foco guerrillero de la provincia de Tucumán, del "*estallido social del cordobazo*" y el asesinato de Pedro Eugenio Aramburu se encaminaba hacia una violencia política de trágicas consecuencias.

NUEVA FIGURACIÓN

En el catálogo de la muestra *Otra figuración. 20 años después*[236] figura la siguiente cronología.

1961: *Otra figuración*. Las búsquedas individuales de Deira, Macció, de la Vega y Noé coinciden en esta exposición conjunta. De los muchos artistas invitados, sólo se suman a la muestra Carolina Muchnik y el fotógrafo Sameer Makarius. Los cuatro artistas viajan a París: Deira y Macció, becados por el Fondo Nacional de las Artes; Noé, por el gobierno francés, y de la Vega, con sus propios ahorros.

1962: Regresan de Europa y comienzan a trabajar juntos en el taller de la calle Carlos Pellegrini. *Otra figuración*, Galería Bonino, Buenos Aires. Al término de esta muestra, el éxito de público —no así de crítica— decide a Bonino a realizar de inmediato una segunda parte de esta exposición. *Esto* (dibujos) tiene lugar en forma simultánea en la Galería Lirolay, Buenos Aires.

1963: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Galería Bonino, Río de Janeiro. Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo. Participan en el Premio Di Tella. Macció obtiene el Premio Internacional y Noé el Nacional. Los cuatro son invitados por Lawrence Alloway al IV Guggenheim Award, Museo Salomon Guggenheim de Nueva York.

1964: Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Sociedad Hebraica Argentina de Buenos Aires. Galería Bonino, Buenos Aires. Empiezan a trabajar cada uno separadamente, y ya no realizan ninguna otra muestra conjunta.

El grupo tuvo una clamorosa emergencia en nuestro medio y se proponía —como se demuestra desde la primera exhibición— ir al encuentro de una nueva imagen del hombre. Sintió "*las exigencias del Homo Novus y de un diferente manejo de la realidad plástica.*"[237] Manifestaron una mirada alerta ante una sociedad sacudida por los fenómenos provocados por el hiperdesarrollo tecnológico. Si en nuestro ámbito plástico, el Informalismo y el Arte Destructivo podían ser considerados como una apertura hacia la libertad que ambicionaban, del plano internacional se hacían sentir el furor en el tratamiento de la figura humana de un de Kooning, de Dubuffet, Appel, Jorn y Alechinsky. Con fuerte espíritu combativo subvertieron los códigos pictóricos de ese momento.

Escribe Rosa María Ravera "*La incorporación de una figuración totalmente anticonvencional coincidía (…) con la de negación de un orden riguroso y estricto, sensible e intelectual a la vez.*"[238]

Tomando elementos de la pintura informal, gestual y del pop crearon un lenguaje agresivo, a veces violento o satírico, a veces pleno de humor para manifestar su inconformidad ante ciertos aspectos del mundo y del arte contemporáneo.

Cada uno de sus integrantes destacó su fuerte personalidad pictórica.

Luis Felipe Noé. A dónde vamos (o presente), *técnica mixta, 260 x 255 cm., 1964. Colección Familia Noé.*

239. Noé, Luis Felipe. *Pequeña historia de mi camino,* en *Luis Felipe Noé, pinturas 60-95*. Museo Nacional de Bellas Artes, junio, 1995.
240. Ibidem.
241. Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965.
242. *Noé y el striptease de la pintura.* Entrevista de Julio Sánchez, en BA Buenos Aires, Bellas Artes, Revista de arte de Universidad de Palermo y del CAYC con el auspicio del Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
243. Galería Pizarro, Galería Kala y Van Riel.
244. Ver Casanegra, Mercedes en *Noé, el color y las artes plásticas.* Ed. Alba S. A., Buenos Aires, 1988.
245. Luego fueron desarmadas y tiradas al río Hudson.
246. Corresponde más o menos al período en que Alfredo Hlito en México, también dejó casi la pintura.

Luis Felipe Noé (1933). "*Me siento como un primitivo en un mundo que me excede, pero, en este caso, el "exceso de objeto", no es natural sino cultural; me siento como un imaginero de fetiches en medio de una cultura que se derrumba y otra que aún no se ha enunciado como tal, como un espejo que tiene enfrente el fantasma de un muerto y la latencia futura de un nonato. Y me siento así porque soy artista en América latina en la segunda mitad del siglo XX*" [239].

Luis Felipe Noé, pintor y escritor teórico, es sin duda artista impar en la Argentina de hoy.

Escribe: "… *Creo en el arte como la aventura de la permanente revelación, y, por lo tanto, la revelación de la permanente aventura. Me interesa comprobar por mí mismo, violándolos, si los tabúes en el arte tienen sentido. Me han encajado como "neo-figurativo", pero allí, en esta toma de posición de utilizar la imagen del hombre como una libertad más, sólo comenzaba a definirme. Creo en el caos como estructura. No me interesa el centro óptico que concentre la visión del espectador, ni su mera eliminación, sino la multiplicidad y oposición de estímulos… Me gustaría hacer de la acumulación de todas mis obras una sóla, contradictoria y desunida como es el mundo que conocemos…*" [240]

La visión quebrada a la cual se refiere, es de alguna manera la continuación de lo que él llamó el cuadro dividido con el que intentaba extrapolar nuestro mundo de tensiones y quiebres a la propia obra. Ambos caminos, de alguna manera, testimonian el espíritu de constante investigación que lo anima en vista a subvertir los códigos de la pintura.

Así lo manifestó en su libro "*Antiestética*" [241] "*… el artista está en una permanente lucha contra el lugar común y la normatividad (…) y contra la visión estética aceptada como tal*". Y más adelante "*de esto justamente se trata, de asumir el caos. Es entender una idea de unidad y una idea de orden que no es la idea de unidad ni la de orden que tenemos*".

También se pregunta ¿qué es un caos para mi? "*Una cantidad de yuxtaposiciones, de órdenes posibles que no se entienden de por sí. Todo está cruzado y es al mismo tiempo la génesis de lo latente, un campo de indecisión donde las cosas dejan de ser y vuelven a ser*" [242].

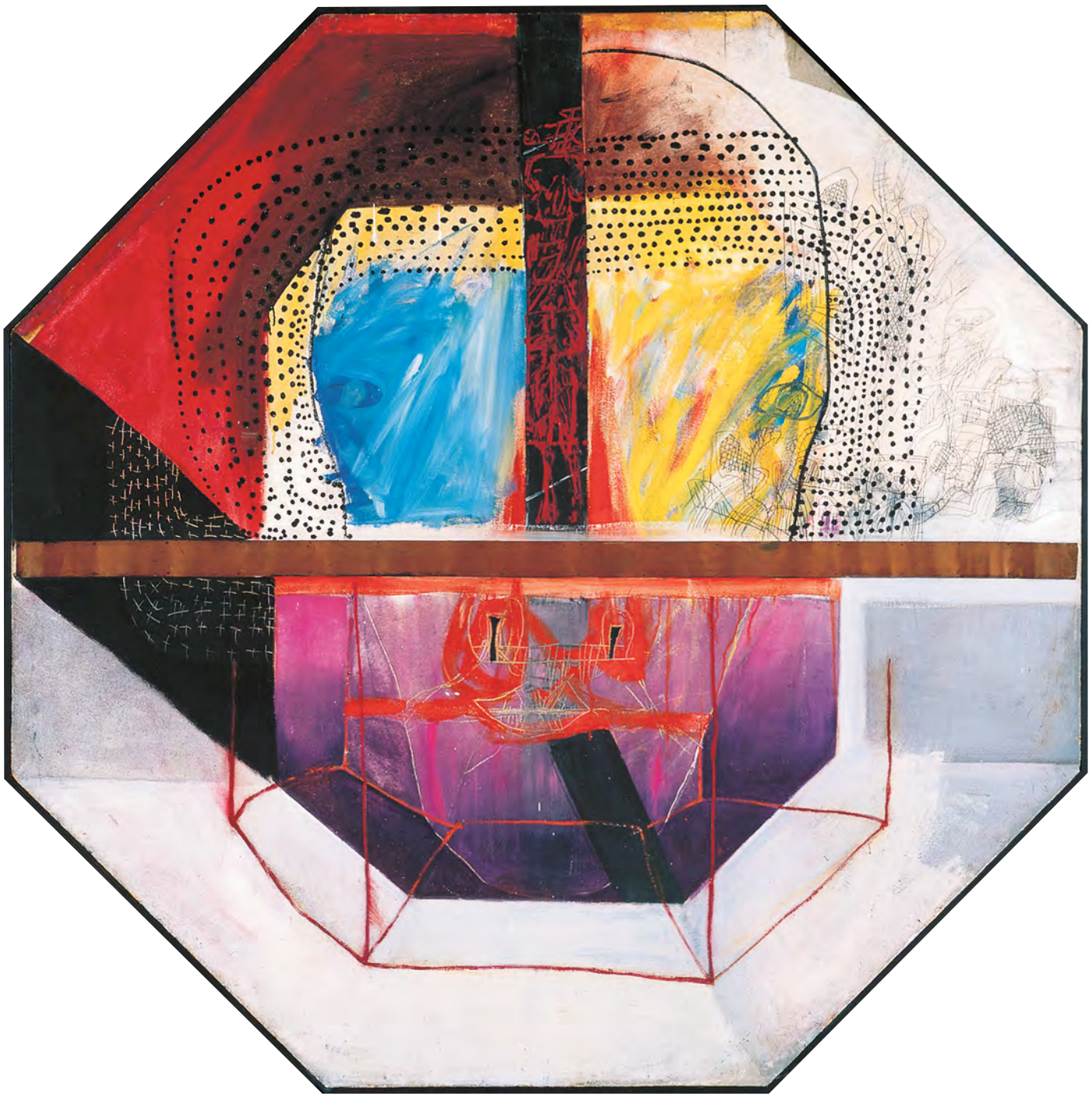
Y por eso asumió la pintura con singular coraje y preocupación humanística y al par como exaltación de la libertad.

Alumno de Horacio Butler y temporariamente de la Facultad de Derecho hizo su primera exposición individual en 1959, cuando el Informalismo irrumpió en la Argentina con su desprejuicio y espíritu de ruptura. Al año siguiente su exasperada vitalidad pictórica lo llevó a hacer tres muestras [243] y obtuvo la Faja de Honor en el Premio Ver y Estimar. Afirmó de esta manera su posición, la cual fue corroborada por la repercusión de su *Serie Federal* en Galería Bonino (1961). Allí utilizó un método que creía válido para lo que estaba pintado: la mancha. Compartió todas las exposiciones del grupo de la Otra Figuración, y obtuvo el Premio Nacional Di Tella en 1963.

Su expresionismo desbordado se manifiesta en rupturas estructurales, como las mencionadas y subfragmentos que se suman cubiertos por pintura manchada, borroneada, chorreada.

Fue un período brillante de impetuosa praxis pictórica como lo probó la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes (1963) por invitación de Jorge Romero Brest decidido a apoyar al arte joven [244].

También se acrecentó su vuelo teórico cuando viajó (1964) a Nueva York y empezó a escribir "*Antiestética*", que fue terminada y presentada en Buenos Aires. Volvió a Nueva York con la Beca Guggenheim, expuso en Bonino obras [245] que extreman su voluntad de expresar el caos y obtuvo el interés de la crítica. Sin embargo, un repliegue reflexivo sobre sí mismo lo llevó a abandonar la pintura por nueve años [246]. Cuando la retoma la veta épico-romántica de su vi-



Rómulo Macció. Octógono, *técnica mixta (óleo, lápiz y chapa), 183 x 183 cm., c. 1964. Colección Daniel Maman Fine Arts.*

sión americana y la publicación de nuevos libros lo confirmaron como artista irremplazable en el contexto latinoamericano.

Rómulo Macció (1931), diseñador gráfico, trabajó en publicidad. Después de una breve participación en el grupo Boa, encontró junto a los integrantes de *La otra figuración* su propio espacio de ruptura con la pintura tradicional.

Como dijo Romero Brest, Macció es uno de esos artistas que pintan cuadros con ganas.

Hace sentir el reclamo desesperado del hombre contemporáneo y las circunstancias que lo aniquilan y lo deshumanizan.

Reconoce influencias: el romanticismo de Caspar David Friedrich, la extravagancia de Otto Dix, la pincelada lírica de Victorica, el punto de vista de Bacon, la libertad de Matisse, Picasso y Klee[247].

En él se percibe que la nueva figuración es post-abstracta, porque trabaja en una síntesis abierta de ambos. Rosa María Ravera lo ha caracterizado diciendo "*frenético y desajustado pero vibrante en la pulpa viva de una materia pródiga que no deja de ser un elemento plástico de primer orden.*"[248]

Al principio hasta 1962, su imagen, siempre fragmentada, en cortes osados, articula rasgos

247. Macció. Prólogo de la exposición *Obras recientes de Macció. Pinturas acrílicas sobre tela y acuarelas.* Víctor Najmías. Art Gallery International, Buenos Aires. Agosto de 1975.
248. Ravera, Rosa María. Ob. cit.
249. Whitelow, Guillermo. Ob. cit.

humanos con planos o espacios en blanco. Utiliza para ello el pincel o la espátula, la pintura aplanada o chorreada, los grafismos, la violencia del trazo.

"*Las variantes que se registran en su obra entre 1961 y 1965 no traicionan una incoherencia sino la necesidad de estar atento a la vida misma, a lo tierno y a lo brutal, a lo refinado y a lo chocante, a lo absurdo y a lo lógico.*" [249]

En 1963 obtuvo el Premio Internacional Di Tella. Al año siguiente comienza a ordenar y jerarquizar sus recursos plásticos y parece asimilar cierta frialdad del pop art para definir una imagen crítica y también feroz, de manera distinta.

Rostros frontales aparecen dislocados, al revés, sin ojos, con alteraciones despiadadas. Las cuadrículas recuerdan los convencionalismos de la mecanización y el orden burocrático que acosan al hombre de hoy. Los insectos adquieren valor metafórico.

Los cuadros tienen formas perimetrales atípicas.

El esplendor de la paleta se acrecienta anunciando los aciertos de su labor posterior.

En 1964 empieza su consagración internacional exponiendo en Londres, París, España, Italia, Alemania y Nueva York.

Ernesto Deira (1928-1986). Abogado, muy culto, era sorprendente su andamiaje erudito y reflexivo. Viajó a Europa en 1952 y al regreso tomó clases de pintura con Torres Agüero y Leopoldo Presas.

Como el resto de los integrantes del grupo *Otra figuración* tenía obsesión por la figura humana, como puede verse en la serie de 1963 *Adán y Eva*. Su pintura tiende a provocar la desalienación por el choque, la perturbación, el estremecimiento.

Según sus propias palabras "*hay que lograr lo que no se sabe*". Recurre para ello a la espontaneidad del gesto, al uso de las chorreaduras, herencia del expresionismo abstracto y a un cromatismo fuerte.

Sus visiones fantasmagóricas y ambiguas desestabilizan y asaltan al espectador. Los rostros como máscaras, los ámbitos espaciales desolados, el uso en algún caso de poemas de Alejandra Pizarnik y Oliverio Girondo le permiten acceder a una imagen figural —que, como él mismo dijera— llega hasta el hueso.

Ernesto Deira. La ninfa sorprendida, *vinílico sobre tela, 130 x 192 cm., 1962.*

250. Es un comentario de Mario Vargas Llosas sobre las aguafuertes que hiciera Deira inspirado en el libro *Pantaleón y las visitadoras*. Citado por Kenneth Kemble en *Ernesto Deira. Arte Argentino Contemporáneo*. Ed. Ameris, Madrid, 1979.
251. Posteriormente, en 1968 hizo en Galería El Taller una exposición de Rollos desenrrollados, largas tiras de papel que eran testimonio de su voluntad de evadir los límites del cuadro.

"Estas imágenes barrocas de Deira vienen todas de uno de esos dos territorios cuyo divorcio origina la insatisfacción humana. Ilustran, no la vida objetiva y pública de los comportamientos y realizaciones, la de los hechos consumados, sino la secreta y mental de los hechos apetecidos, inventados, idealizados, aquellos que no suceden nunca o que, luego de sucedidos, la memoria enriquece, pervierte." [250]

La línea fue otro de los grandes protagonistas de su labor. Envolvente, intrincada, aún cuando a veces legible, el valor sensible de su trazo se ubica en primer plano[251].

En 1965 —límite de nuestro trabajo— obtuvo para la Argentina el Premio del Salón de Jóvenes Artistas de América Latina, en Washington, y fue profesor invitado de la Universidad de Cornell, en Ithaca, EE.UU.

Iniciaba así su carrera internacional.

Jorge de la Vega (1930-1971) empezó a pintar en 1946 retratos y naturalezas muertas para incursionar en 1953 por la pintura abstracta. Retornó a la figura, potenciado por esa experiencia. Expuso con el grupo Otra Figuración, desde su primera muestra en 1961, hasta la dispersión.

Las obras de ese período muestran su necesidad de penetrar en la materia como reveladora del origen de la creación. El aporte infor-

Jorge de la Vega. Vacío, *óleo, 1962.*

252. Casanegra, Mercedes. *Jorge de la Vega*, Ed. Alba S. A., Buenos Aires, 1990.
253. Crosa, Ricardo Martín. *Jorge de la Vega* en *Arte Argentino Contemporáneo*. Ed Ameris, Madrid, 1979.
254. Pacheco, Marcelo. *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, octubre 1995.
255. Casanegra, Mercedes Ob. cit.
256. Shaw, Edward. *Antonio Seguí. Exposición retrospectiva. 1958-1990*. Premio Instituto Torcuato Di Tella, 1989. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
257. Texto de Seguí en ibídem.
258. Pertenece al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.
259. Es de 1963. Pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Fue donada por la Fundación y el Instituto Di Tella.

malista le propuso un camino que recorrió con espíritu inquisitivo.

Si ya en París en 1962 había trabajado con bastidores rotos y trapos, es 1963 el "*año fundamental en el desarrollo de la obra de de la Vega.*"[252]

El *Bestiario* pone en evidencia su originalidad. En figuras zoomorfas, con carácter arcaico o primitivo, mezcla la pintura con el collage que adquiere una dimensión alucinante (telas encoladas y pegadas, fichas, sellos, vidrios, trozos de espejos, botones).

Lejos del espíritu acumulativo de Berni, quien pone sus collages al servicio de una figuración narrativa, de la Vega encuentra —como ha dicho Ricardo Martín-Crosa[253]— "*el modelo indiscutible que todo lo explica en los mundos lúdicos de la infancia.*"

Pero es un mundo no solamente lúdico, sino también sarcástico y trágico. Hay algo de feria barata en ese apretado barroquismo figurativo, en el cual formas semihumanas, semianimales se amontonan comprimiendo el espacio. Los vacíos que se originan parecen el acecho de la nada al caos de la materia, debilitada en su fuerza significativa.

Marcelo Pacheco[254] ha señalado la importancia que tuvo para de la Vega, su permanencia en Estados Unidos (1965-67), como invitado a la Universidad de Cornell, Ithaca, que estaba tratando de mostrar Latinoamérica a través de sus creadores. Luego se trasladó a Nueva York. La experiencia multidisciplinaria de la Universidad y el folklore urbano incidieron en su obra a través de complejos procesos[255].

De la Vega fue un artista de trayectoria breve y brillante. En esta última etapa, que alternó con su labor de cantautor, reproduce imágenes en forma seriada, imprimiendo directamente sobre telas flexibles que estira y pega sobre el soporte distorsionando la imagen humana.

Vuelve a su mundo de transformaciones y mutaciones, ahora en clave diferente. Se percibe en ellas un espíritu crítico menos sombrío.

En 1965 ganó el Premio de Dibujo Galería Bonino y en 1966 el Premio especial para pintor argentino de la III Bienal de Kaiser en Córdoba.

OTROS ARTISTAS NEOFIGURATIVOS

Antonio Seguí (1934) es un reconocido valor internacional de la pintura argentina. Reside en Europa desde 1963, pero ha permanecido muy vinculado al arte de nuestro país. Nacido en Córdoba, insertado en 1961 en Buenos Aires, amigo de Kemble, Wells, M. Minujín, E. Renart, Barilari y Roiger estuvo asociado, junto a ellos, a la vanguardia beligerante que sacudía a Buenos Aires con su provocación. Fue así que participó de la exposición de Arte Destructivo y en 1963 de la ya comentada Pintura Espejismo. Kemble recuerda que "*Seguí mostró una especie de parto en el cual el espectador o la espectadora* —que espiaban por pequeñas aberturas— *parecen nuevos natos entre las piernas de la mujer vagamente disimulada.*" Participó igualmente de la desopilante muestra *El gato* en Galería Lirolay y fundamentó, a esta edad temprana, que el humor iba a ser una constante de su manera de ser[256].

Su pintura de esos años pone énfasis en la materia y en la figura humana. *"…En ese momento la mayoría de mis trabajos eran realizados usando como soporte del cuadro, viejas fotografías ampliadas"*[257]. Sirva como ejemplo "El peso de Felicitas", reproducción fotográfica y óleo sobre madera.[258]

Plenas de humor o de sarcasmo esas obras, a veces, incluyen la palabra como en el *Autorretrato de las vocaciones frustradas* donde reitera su rostro y su nombre en superficies compartimentadas[259].

Perteneció Seguí al grupo de artistas que manifestó a través de la pintura sus disconfor-

260. Fevre, Fermín. *Demirjian*. CEAL, Buenos Aires, 1981.

Antonio Seguí. Sin título, *óleo, 92 x 125 cm., 1964.*

midades sociales y políticas. La gracia y la ironía que desplegó después en sus personajes perdidos en el anonimato urbano asomaba ya en algunas de sus obras anteriores a 1965.

Jorge Demirjian (1932), estudió con Horacio Butler, a quien le dedicó un homenaje que hizo en la Galería Palatina en 1983. Hizo su primera muestra individual en Van Riel en 1959. Al año siguiente después de exponer en Lirolay se estableció un tiempo en Milán. De 1962 al 64 trabajó en Buenos Aires, obtuvo varios premios y se estableció en París hasta 1966 y luego en Londres donde estudió la técnica serigráfica, que "*resultó decisiva para su obra posterior*" [260].

Su orientación expresionista aparece muy clara a partir de 1962 en algún caso con figuras borroneadas con pintura espatulada de particular vigor. Poco a poco su obra define una caracterización por "*el fraccionamiento de las imágenes y la consiguiente carencia de significa-*

261. Romero Brest, Jorge. *Jorge Demirjian.* Galería Bonino, 1968.
262. 26 de agosto al 22 de septiembre de 1985. Fue prologada por Samuel Paz.
263. *Míguel Dávila.* Palais de Glace. Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación. Buenos Aires, 2003.
264. Sobre estos artistas ver el Tomo VIII de esta publicación. El Grupo Orión estaba compuesto por Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Altalef, Ideal Sánchez, Juan Fuentes y Vicente Forte. Iniciaron sus actividades como grupo en 1939. Y después de un cierto tiempo prosiguieron sus carreras individualmente.
265. De la cual se publicaron sólo des números.
266. Giunta, Andrea. Ob. Cit.

Miguel Dávila. Luz mala, *óleo sobre tela, 111 x 182 cm., 1965.*

dos coherentes: por la composición suelta de las formas, sin la acostumbrada congruencia; por el uso de plantillas para reproducir mecánicamente manos y pies; por la euforia del color plano, en desacuerdo con el tema, por la ambigüedad de situaciones que cada cuadro plantea".[261]

Después vendrán *Los atletas,* las *Situaciones urbanas* y *Desnudos,* la presencia del cuerpo humano o animal donde revelará su maestría en el uso del color, la audacia en gestos paroxísticos, en las escorzos de las figuras, y la habilidad de oponerlas a un espacio definido por planos invasores y despojados.

Es también un gran dibujante. Hizo una muestra de su obra sobre papel 1963-1984 en la Fundación San Telmo[262].

Miguel Dávila[263] (1926) fue alumno de Policastro y del maestro Spilimbergo en el Instituto Superior de Arte de la Universidad de Tucumán.

Fundó y dirigió el Museo Municipal de Bellas Artes de La Rioja, su provincia natal y tuvo mucha presencia como pintor en el interior del país hasta 1960, año en el que se radicó en Buenos Aires. Poco tiempo después participó en el Premio Ver y Estimar (1961), obtuvo una mención en el Salón Nacional y se trasladó a París con una beca del Fondo Nacional de las Artes. En 1964, se hizo acreedor del Gran Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano.

Eran épocas en que su neofiguración asumía un carácter expresionista, resueltas técnicamente con óleos o técnicas mixtas sobre tela.

ARTISTAS VINCULADOS A LO SURREAL

Fuera del renovado interés de la Nueva Figuración y de las corrientes abstractas podemos ubicar a algunos artistas que encontraron en el surrealismo la posibilidad que les aseguraba el libre ejercicio de su fantasía.

Las figuras del singularísimo Xul Solar y de Juan Batlle Planas eran, así como el Grupo Orión, precedentes a tener en cuenta en nuestro país[264]. Edward Jaguer había fundado el movimiento Phases en 1952 y el poeta argentino Julio Llinás, vinculado a las ideas del surrealismo como Aldo Pellegrini, aceptó su propuesta de ser el corresponsal de la revista cuyo primer número salió en 1954.

Característica de la posición de apertura del surrealismo argentino había sido la revista *Ciclo*[265] donde escritores relacionados con este espíritu como Aldo Pellegrini, E. Piterbarg y E. Pichon Rivière se unieron a talentosos artistas concretos como Alfredo Hlito y Tomás Maldonado.

Julio Llinás editó en Buenos Aires a su regreso de Europa en 1954, BOA una revista relacionada con Phases. "Una de las diferencias con los intentos de las anteriores revistas surrealistas de Buenos Aires era el espacio protagónico que tenían los artistas plásticos que aparecían en el primer número de BOA"[266].

267. Whitelow, Guillermo, *Terzo período (1948-1987).* En Arte Argentina dalla Independenza ad Oggi. 1810-1987. Muestra realizada por el Instituto Ítalo-latinoamericano. Roma, 1987.
268. Cronología: *Víctor Chab. Obras 1947-2002.* Palais de Glace, Buenos Aires, julio-agosto, 2002.
269. Perazzo, Nelly. *Homenaje a Aldo Pellegrini.* Lyra. Nº 228/30. 1975.
270. Pellegrini, Aldo. *Surrealismo en la Argentina.* Exposición Nº 46. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. 9 al 28 de junio de 1967. Las fechas de nacimiento han sido agregadas para este texto.

Llegaron a publicar tres números entre 1958 y 1960.[267] Los artistas vinculados a BOA habían sido ya reunidos en 1957 por Víctor Chab "bajo la mirada atenta del crítico y poeta Aldo Pellegrini" en Galería Pizarro como "Siete pintores abstractos". Eran ellos R. Macció, Testa, Miguens (Robirosa), Sakai, M. Peluffo, O. Borda y V. Chab.

Se realizó la primera exposición Boa-Phases en la Galería Van Riel de Buenos Aires y el mismo año en el Museo de Arte Moderno de Montevideo. La tercera exposición del grupo tuvo lugar en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, de la ciudad de Santa Fe (1959). Aldo Pellegrini, denominó "surrealismo gestual" al elemento común del grupo, el cual mantuvo su cohesión hasta 1963[268].

Josefina Robirosa (1932) participó también de la práctica vinculada al surrealismo de Boa. Siguió un cierto tiempo investigando las posibilidades de la pincelada, la textura y el color que habían de dar tanta densidad a sus paisajes abstractos de más reciente data.

Dentro del período que nos ocupa empezó a elaborar una imagen plana, de franjas de colores, de gran ambigüedad espacial. Una geometría abierta al juego óptico dentro de la cual incorporó a veces el perfil de una cabeza o de figuras humanas. Algunas de estas obras fueron llevadas a la técnica textil que en ese momento estaba adquiriendo particular interés en el país.

Aldo Pellegrini, vinculado al surrealismo de 1926, cuando se creó el primer grupo de poesía surrealista de habla hispana, sus traducciones del "Manifiesto" de Breton o de "Van Gogh, el suicidado por la sociedad", de Artaud, los ensayos que acompañaron a esos trabajos o aquel otro sobre "La conquista de lo maravilloso", demostraron que esa línea fue para él venero inagotable.

Pensaba que la belleza es subversiva y veía a la obra de creación como algo convulsivo y palpitante capaz de enfrentar al hombre con su verdadera dimensión[269].

Con un criterio del surrealismo en sentido amplio, Aldo Pellegrini realizó una importante exposición en el Instituto Di Tella en 1967 donde pueden ser ubicados cierto número de pintores de relevante interés. Algunos, dentro del período temporal de este texto, realizaron en ese momento actividad incipiente, para otros fue momento de creatividad definitoria. En un excelente prólogo donde explicita las razones que lo asisten en cada caso, comenta:

"*Miguel Caride* (1920) *parte de un mundo barroco de deslumbrantes paisajes y objetos imaginarios hasta sus recientes construcciones geométricas que ha sabido, como nadie, iluminar con las luces de lo maravilloso. Dellepiane (1934), con sus perspectivas oníricas y sus fantasías geométricas surgidas de un país de encantamiento. Tapia (1940), que comenzó representando acumulaciones de desechos de una mecánica imaginaria, actualmente crea estupendos "palacios de maravillas". Nojechowicz (1929), con sus "vegetaciones automáticas" o acumulaciones de objetos sumergidos en un espacio en el que se combinan la soledad y la poesía. Benedit (1937) que transfigura la realidad mediante los mecanismos unidos de lo grotesco y lo maravilloso (…).*

Borda (1929), que comenzó con una pintura gestual, incorporó después el collage de fragmentos del mundo de la comunicación, para llegar a sus actuales construcciones imaginarias intermedias entre robots y seres ultraterrestres. Marta Peluffo partió también de la pintura gestual, oponiendo en un paso intermedio, los elementos gestuales a construcciones de rigor geométrico, para orientarse actualmente a la transcripción agresivo-poética de elementos de la realidad" [270].

Roberto Aizenberg (1928-1996), concurrió desde 1950 a 1953 al taller de Batlle Planas, a

271. Crisis, 1975. Citado por Graziela Francone. Cronología biográfica en "El caso Roberto Aizenberg. Obras 1950-1994". Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, septiembre-octubre, 2001.

Josefina Robirosa. Ciudad, *óleo, 80 x 80 cm., 1960.*

quien consideró "la persona más importante que había conocido y la que le enseñó a pensar."[271] En su obra se percibe la presencia que tanto le interesó de de Chirico y Max Ernst. Convencido de que el surrealismo es una vía de conocimiento, investigó el automatismo y el azar como desencadenadores de la creación. En 1954 pintó "Incendio en el colegio Jasidista de Minks en 1713" donde ya se vislumbran la orientación y los elementos de su obra futura.

"Hay un motivo que domina en toda la obra de Aizenberg. Este motivo esta representado por construcciones casi abstractas, de confrontación octogonal o poliédrica, frecuentemente

272. Pellegrini, Aldo en *Aizenberg. Obras 1947-1968*. Instituto Di Tella, Buenos Aires.
273. Expuestas ya en Galería Rubbers en 1964.
274. Adriana Lauría. Entrevista a Aizenberg, julio de 2001. En el catálogo de la exposición Centro Cultural Recoleta, 2001.
275. Peruga, Iris. *Bonevardi. Tiempo y espacio de lo sagrado. Pinturas constructivas 1963-1989*. Museo de Bellas Artes de Caracas, octubre-diciembre de 1990. Puede verse también Elena Bertola y Fermín Fevre. *Bonevardi*. Pintores Argentinos del siglo XX, Buenos Aires. CEDAL.

en forma de torre, con ventanales repetidos en serie y desprovistos de toda ornamentación. Esas construcciones se yerguen iluminadas por una luz purísima en un espacio de transparencia total. Otras veces son muros como agrietados por máculas dispuestas como los ventanales en riguroso orden serial. En muy pocas ocasiones nos presenta paisajes, y en estos casos están sobriamente señalados por formaciones globulosas también repetidas serialmente. La severidad geométrica y el orden serial dominan la estructura de las formas. Y un espacio de impresionante calma y soledad del que emana sutil cualidad angustiante" [271].

A veces aparecen personajes diminutos como el padre y el hijo, de espaldas al contemplador frente a esos espacios y construcciones alucinantes.

Ya desde 1951, empezó a realizar collages combinando dibujos y recortes de ilustraciones de libros de grabados del siglo XIX. En los dibujos se permitió el humor y una mayor fantasía en el tratamiento de la figura humana.

En la prematura muestra retrospectiva que hiciera en Di Tella en 1963 se presentaron ya tres de sus extrañas esculturas[272], una de las cuales pertenece a la colección del MAM.

El propio Aizenberg reconoció que sus esculturas participaban del espíritu lúdico y desenfrenado que parecía propio de su generación, señalando que hay diferencias marcadas con el espíritu surrealista que maneja el juego, la ironía, el escándalo desde una perspectiva más introspectiva[273].

Marcelo Bonevardi (1929-1994) perteneció al comenzar su carrera el grupo de Artistas Modernos de Córdoba. Entre 1950-51 viajó por Italia y se sintió particularmente atraído por la pintura de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá y se orientó definitivamente hacia la abstracción. Se hizo acreedor de la beca Guggenheim

Miguel Caride. Combinación espacial, *óleo sobre tela, 1962.*

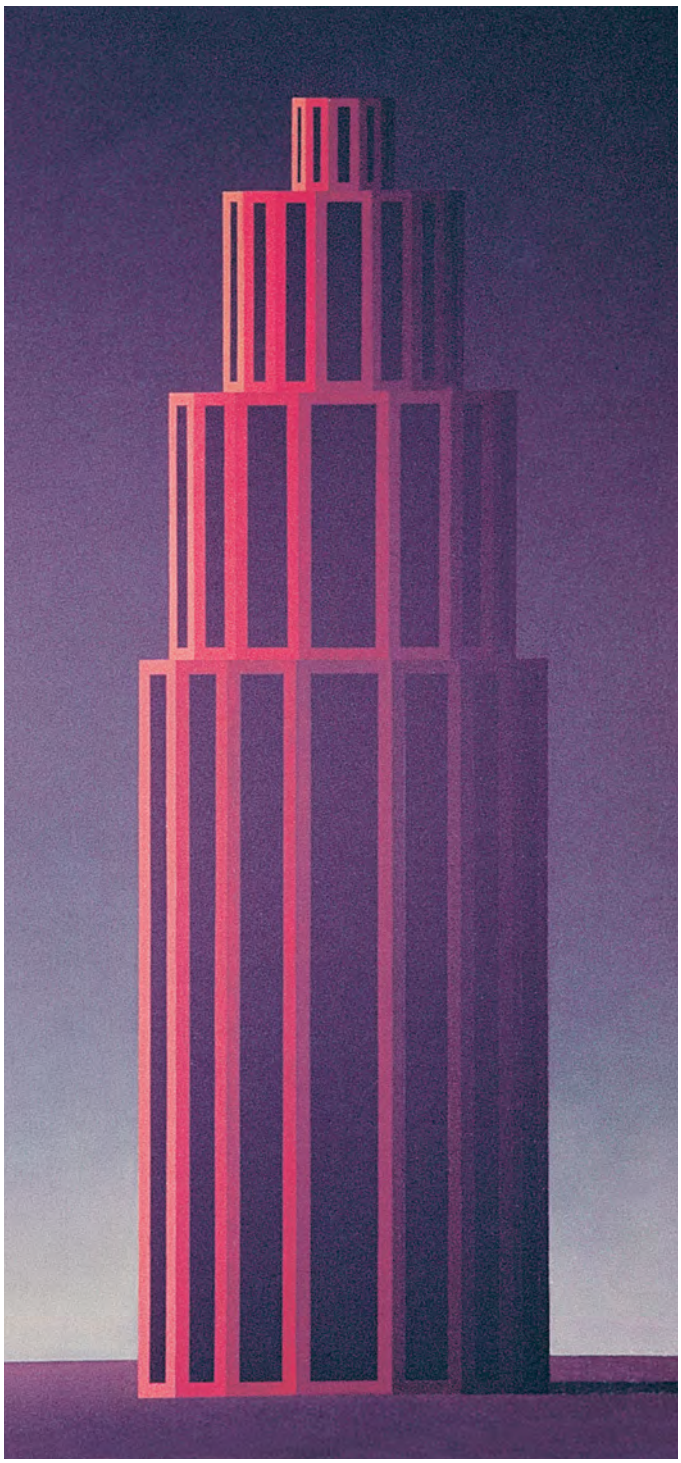
en 1958 y a partir de allí residió en Nueva York hasta poco antes de su muerte.

En 1963 Bonevardi ya había logrado estructurar un lenguaje formal propio y personal, inspirado según él mismo reconoció en la obra de Joseph Cornell.[275]

Fue así que dejó de lado el plano de la pintura tradicional y elaboró composiciones que son relieves escultóricos.

El rigor de la estructura, la relación con la arquitectura establecida por la doble vertiente de la construcción de la obra y por las alusio-

276. Perazzo, Nelly. *Marcelo Bonevardi*. En *100 obras maestras – 100 pintores argentinos. 1810-1994*. Ed. Fundación Konex, Buenos Aires. 1994.
277. Perazzo, Nelly. Estudio preliminar: *120 años de pintura en Córdoba. 1871-1991*. Museo Caraffa, Córdoba. 19 de noviembre de 1991 al 29 de marzo de 1992.



Roberto Aizenberg. Pintura, *óleo sobre tela, 46 x 92 cm., 1965*.

nes, los recursos de composición fundados en la sección áurea, nos aproximan en apariencia, a un mundo de orden[276].

La tela de lino grueso sobre la cual la pintura adhiere de manera especial, los fragmentos ensamblados, las armazones de madera que determinan nichos o zonas rehundidas donde se depositan, esferas, pirámides u otros elementos meticulosamente manufacturados por el artista, nos introducen sin embargo a su simbología personal que se vincula con la astrología, lo esotérico, lo angélico, lo arqueológico.

Respecto a la obra de *Eduardo Bendersky* (1923-1993), se ha hablado de religiosidad y misticismo. La materia escueta, el cromatismo de impar refinamiento, los perfiles acusados por diferencia de valores, el modelado sutil, la luz irradiante, son sólo medios de acceso y comunicación con un área esencial de sacralidad donde la oposición vida-muerte ha perdido su dramatismo y se inscribe, como ha escrito Elba Pérez, "*en los secretos territorios de la revelación*"[277].

Hay artistas que han sido vinculados al surrealismo como *Guillermo Roux* (1929) pero cuya originalidad excede la ubicación dentro de alguna tendencia. Después de su frecuentación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, expuso en Peuser en 1951, para radicarse en Italia hasta 1959 donde realizó una labor formativa con Umberto Nonni. Después de una práctica docente en el Norte de nuestro país, partió hacia Nueva York en 1966 donde se dedicó al diseño publicitario. Fue recién en la década del '70 —fuera de los límites de este texto— cuando con el Premio Internacional de la XIII Bienal de San Pablo (1975) y el Premio Palanza (1970) se iniciaron los reconocimientos que continúan hasta la actualidad.

Víctor Chab (1930) expuso en la muestra Phases, en el Museo Nacional de Bellas Artes, uno de sus Monstruos, serie que había co-

menzado en 1960 y en la cual por su uso del gesto y el énfasis puesto en la materia se aproxima al Informalismo. Invitado a la Bienal de Venecia de 1956, desde muy joven estuvo presente en diversas exposiciones de Arte Argentino en el extranjero. En la década del '50, las tintas de color, las témperas sobre papel, los collages que lo vinculan a Max Ernst, son aciertos indudables del espíritu surreal en nuestro medio. Al inicio de la década del '60 comenzó a liberar por completo el uso de la materia pictórica en chorreados y espatulados que culminan con las inquietantes imágenes zoomorfas que exhibió en Galería La Ruche en 1967.

Néstor Cruz realizó en 1961 su primera muestra de dibujos a tinta en Galería Galatea. Había vivido una experiencia definitiva diez años antes, en Bolivia, ante la grandiosidad del paisaje y la luz del lugar, cuando "*una extraña fuerza de lo minucioso abarcó mi actividad creativa*".

Sus estudios de psicología, de filosofía y gnoseología lo aproximaron cada vez más a una imagen donde lo insólito y lo esotérico descolocan siempre al espectador.

Expuso en 1962 y 64, recién empezó a usar el óleo en 1975, continuando su destacada carrera hasta la actualidad.

Héctor Borla (1937-2002) fue alumno de Herrero Miranda en Santa Fe su provincia natal.

Víctor Chab. Fauna animal, *óleo sobre tela, 169 x 199 cm., 1961, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.*

278. Perazzo, Nelly. *Héctor Borla*. Correo de Arte. Nº 9. Serie Monografía.
279. Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Antonio Vigo y Antonio Bellocq (grabadores) y Agustín Riganelli y Orlando Stagnaro (escultores) eran sus integrantes. Su acción estaba vinculada a la editorial Claridad donde escribían A. Yunque, E. Castelnuovo y L. Barletta. Estos artistas han sido tratados por Nelly Perazzo. *El grabado en la Argentina. 1920-1948*. Tomo VII de esta serie.
281. "*Grupo Espartaco. Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina"*, Buenos Aires, 1959.
282. Ricardo Carpani. Entrevista de Javier Barreiro para *Diario 16*. 1986. Reproducido en Calendario 2000, por la Fundación Ricardo Carpani.

Encontró apoyo en Antonio Seguí cuando llegó a Buenos Aires en 1961. Éste lo estimuló para viajar a Estados Unidos después de hacer una muestra en Lirolay en 1962. En esa muestra aparecían personajes de Buenos Aires: el colectivo, los jubilados, la gente del Colón. Temática social donde se evidencia su gusto por la deformación sarcástica que luego utilizará en planteos más conceptuales.

A su regreso no expuso hasta 1967, ya que al estar fuera de las vanguardias apoyadas por Romero Brest en el Di Tella estaba desarrollando una labor solitaria.

Ha trabajado siempre por series: *Las bañistas, Enrique VIII y sus seis esposas* entre otras[278].

Creador de un particular clima ha sido *Pedro De Simone* (1922). Sus naturalezas muertas y retratos definidos a veces por el color, a veces por un subrayado singular y fragmentario, se aplanan en el espacio del cuadro en composiciones que podríamos denominar musicales por su armonía. Óleos claros, diáfanos, con transparencias de acuarelas, destacan a un pintor sensible no debidamente reconocido.

Raúl Alonso (1923) y Ricardo Garabito (1930)exceden por su actuación los límites del presente texto.

ARTE Y CUESTIONAMIENTO SOCIAL

La preocupación social fue manifestada desde décadas anteriores por el grupo de Boedo o de artistas del Pueblo[279] que exponían en barrios, clubes, bibliotecas, fábricas y sedes gremiales.

Esta línea de preocupación dentro del arte local fue continuada por artistas de la dimensión de Spilimbergo, Urruchúa, Berni y Castagnino, que, entre otras cosas realizaron en 1946 los murales de las Galerías Pacífico.

Otros nombres como E. Policastro y C. Giambiaggi han sido recordados.

El grupo Espartaco, estuvo integrado por Ricardo Carpani, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, a quienes se unieron Carlos Sessano, Espirillo Bute, Julia Elena Diez y Pascual Di Bianco. Los tres primeros habían ya realizado en 1957 una muestra que los ubicada definitivamente en este plano. En 1959 publicaron el "Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina" en el cual se declaraba: "*Se trata en verdad de refractar en el campo de la creación artística, el sometimiento económico y político de las mayorías, pero simultánea e indisociablemente, sus luchas por emanciparse. Porque en la medida, en que el arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a que se ve sometido el hombre moderno, es un poderoso e irresistible instrumento de liberación. El arte es el liberador por excelencia y las multitudes se reconocen en él, y su alma colectiva descarga en él sus más profundas tensiones para recobrar por su intermedio las energías y las esperanzas*" [280].

Desde el punto de vista plástico este grupo se presentaba como fuertemente adherido al muralismo. Sin duda en el muralismo mejicano encontraron un precedente ideológico y de difusión que no podían menos que despertar su atención. También estaba la influencia del brasileño Cándido Portinari.

Por otra parte, el mural implicaba también una salida del cuadro de caballete tradicional asociado al arte burgués y un retorno a la prédica popular como había sido la Biblia pauperum, reemplazando el contenido religioso por los ideales sociales.

Carpani lo declaró "*…creo intentar expresar: la dignidad humana como resultado de la tensión entre una clara (y amarga) conciencia de la realidad y la confianza en la posibilidad de su transformación y humanización creciente*" [281].

Ricardo Carpani. Desocupados, *óleo sobre tela, 150 x 126 cm., 1961, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.*

282. Señalamiento hecho por Andrea Giunta en Ob. Cit., autora que también se refiere a los cuestionamientos que hace Luis Felipe Noé a la vigencia del muralismo mejicano en "La pintura en Latinoamérica" respuesta a un cuestionario de "Hoy en la Cultura", Buenos Aires, noviembre de 1961.

283. Carpani, Ricardo *¿Quién fue la vanguardia?* Entrevista con Fernando Farina, publicada en el diario La Capital de Rosario. 22 de marzo de 1992.

284. Giudici fue el curador de la muestra *Arte y política de los '60.* Ed. Fundación Banco Ciudad. Palais de Glace, catálogo de consulta indispensable para esta tema.

Mario Mollari. Composición, *óleo sobre tela, 130 x 170 cm., 1961. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.*

La idea del grupo era ubicar su obra en los sindicatos y "*no utilizar las instituciones artísticas como un lugar desde el cual también podía ser cuestionado el sistema*" [282].

Las pinturas estaban pensadas para grandes dimensiones, con un lenguaje contemporáneo en el cual pueden reconocerse el facetamiento cubista, el cual daba a los volúmenes, por otra parte hipertrofiados, cierto aire escultórico y fijo. El proletariado urbano y la América indígena eran los temas.

Si bien la fuerte direccionalidad de sus mensajes hacia los aspectos sociales y políticos de la realidad local pareció anunciar la acentuada politización del arte argentino después de 1965[283], sin embargo por las razones señaladas no era un arte reconocido como de vanguardia. Tuvieron sí, un espacio de acción fuera del círculo institucional, (siguiendo el ejemplo de los de Boedo) insertados en el movimiento obrero, sobre todo a partir de 1961 en que Carpani y Di Bianco se separan del Grupo. Desde la CGT de los argentinos —como señala Alberto Giudici— Carpani con su acción, marcó toda una época del cartel político en el país[284].

285. Wechsler, Diana B. *Imagen y autoimagen. Carlos Alonso en la encrucijada del arte contemporáneo y los movimientos sociales de Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes*. Ed. Ro, Buenos Aires, 2003.
286. En Art Gallery Internacional.
287. Pacheco, Marcelo. *Carlos Alonso*. Arte Argentino dalla Indipendeza ad Oggi. Ob. cit.

Por otra parte, hemos registrado ya la fuerza del cuestionamiento de la Nueva Figuración, Arte Destructivo, la acción de Alberto Greco, de León Ferrari entre otros.

Carlos Alonso (1929), es un artista independiente que ha desplegado una actividad artística descomunal. Transitó "diferentes territorios de las artes plásticas jugando en la intersección entre arte y literatura, arte y música, arte y cultura de masas, arte y política[285].

En 1945 ya estaba afiliado al Partido Comunista. Estudió con el maestro Spilimbergo en su taller de la Universidad de Tucumán. A él le dedicó parte de una cuestionada exposición en 1967[286] donde ya se hizo evidente que su libertad creativa tenía poco que ver con limitaciones ideológicas. Ese fue un buen ejemplo de lo mejor de su obra en la década del '60. Como lo ha señalado Marcelo Pacheco junto al dibujante, hasta ese momento predominante, comienza a anunciarse el pintor[287]. Ya era dueño del color, la pincelada vigorosa de recorrido inesperado, la materia espesa o transparente según sus requerimientos, la composición ajustada a un enfoque espacial libre.

Los sacudimientos políticos contemporáneos han encontrado en él un registro o un reclamo; sin que su obra se limite jamás a esa única esfera.

El carácter expresionista de su imagen, en los retratos y figuras le permite una sutil captación de la vulnerabilidad y la precariedad humana.

Carlos Alonso. El pintor y la modelo, *óleo, 65 x 60 cm., 1965.*

288. Estos temas han sido tratados por Nelly Perazzo, *La pintura argentina 1915-1945*. Tomo VIII de esta colección.
289. Lauría, Adriana. *Cronología biográfica y artística de Antonio Berni*. Ed. Banco Velox. Buenos Aires, 1997.
290. Con títulos como "Juanito Laguna lleva la comida a su padre peón metalúrgico", "Juanito Laguna aprende a leer", Juanito Laguna pescando, cazando pajaritos, bañándose en el río o remontando un barrilete.
291. *Antonio Berni*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. 6 al 30 de agosto de 1963.
292. La verdadera vida de Juanito Laguna y Ramona Montiel. La opinión Cultural. 6 de octubre de 1974.
293. Perazzo, Nelly. *Los objetos de Berni en la década del '60"*. Art Nexus. Nº 25. Julio-Septiembre de 1997.

La vinculación estrecha que hizo *Antonio Berni* (1905-1981) entre arte y política se hizo presente desde la década del '30. La creación de la Mutualidad de Rosario, las grandes composiciones, los murales, la dramática serie de Santiago del Estero dan cuenta de ello[288]. Forman parte de ésta última "Los hacheros", "La comida", "La marcha de los cosecheros", pintados en 1953.

De ese año también es "El obrero caído" donde reaparece el tema de la paloma de la paz presente en su témpera sobre tela de 1951 llamada "Manifestación".

En los años siguientes, los temas de la pauperización del país alternan con las escenas de barrio y suburbio como "Team de futbol" (1954) y "El Río" (1957) "en el que un conjunto de casillas de Villa Miseria están representadas por una yuxtaposición de planos de gruesa materia que en conjunto rozan la abstracción"[289]. Poco después, registró pictórica y fotográficamente las zonas marginales y las chapas, arpilleras, maderas en desuso que el informalismo había utilizado estéticamente en su exaltación de la materia, dejaron de ser representados para entrar como collages con derecho propio en sus obras.

En 1961 el tema de "Juanito Laguna", aparecido a fines de los '50, adquiere presencia dominante en la exposición que hace en Galería Witcomb. De la elocuencia de toda la saga de Juanito[290] da cuenta el crítico francés Gassiot Talabot diciendo:

"*Sin duda Berni es sensible al magnetismo del objeto, a la magia de la organización de desperdicios que entraña el humanismo, un potencial sociológico conmovedor. (…) Pero ni el culto del objeto, ni el virtuosismo de ensamblar cosas son sus ocupaciones primeras. Berni siente intensamente la relación que se establece entre el desperdicio y la organización social que lo produjo y cómo esta relación concierne a todos los que viven en la ciudad de los hombres, el artista ha dado nacimiento a una imaginería sorprendente, suerte de epopeya populista de personajes salidos de los barrios pobres de las grandes ciudades, triturados por una vida estrepitosa ansiosa de cumplirse en la prueba cotidiana*"[291].

En alguna ocasión Berni ha evocado imágenes de su niñez en el pueblo de Roldán y las razones por las cuales llamó a su personaje Laguna[292].

"Como Juanito, Ramona es un arquetipo representativo de un fenómeno social muy frecuente en la vida de los grandes conglomerados urbanos. Cualquiera que recorra las fábricas, los lugares de diversión, los locales nocturnos de Buenos Aires se encontrará con muchísimas Ramonas Montiel. Por eso no hay una obra que sintetice a este personaje. Yo la fui descubriendo a lo largo de muchas obras. En cada una de ellas hay un fragmento de la vida de Ramona".

Con Ramona, Berni completó los personajes de su figuración narrativa, mediante la cual confirmó su visión crítica de la realidad.

En la exposición que se hizo en el Instituto Di Tella en 1965, Berni exhibió un centenar de obras realizadas a partir de 1922. El énfasis puesto en Juanito y Ramona culminaba cuando, invadiendo el espacio real, los monstruos perseguían y devoraban a Ramona. Eran ellos: "El pájaro amenazador"; "La sordidez", "La hipocresía", "Los monstruos del infierno se disputan a Ramona", entre otros. Estos famosos monstruos son construcciones tridimensionales policromadas realizados con materiales reiterados como bobinas, botones, clavos, tornillos, patas de silla, monedas, molduras, etc[293].

Demuestran una extraordinaria pericia técnica en su realización pero sólo alcanzan su sentido al engarzarse con la historia de Ramona. Como alegoría de sus miedos y angustias, de las amenazas y peligros de una sociedad, asumen una dimensión superlativa.

Antonio Berni. Juanito Laguna lleva la comida a su padre peón metalúrgico, *pintura sobre madera, 212 x 154 cm., 1961, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.*

294. Sobre Antonio Berni hay amplia bibliografía. Puede consultarse además de los indicados, Plá, Roger: *Antonio Berni,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1945. Ravera, Rosa María: *Berni*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980. *Antonio Berni. Obra pictórica. 1922-1981.* Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.

295. Archivo Witcomb. 1896-1971. *Memorias de una Galería de Arte: Witcomb.* Ed. Fondo Nacional de las Artes y Fundación Espigas. Buenos Aires, 2000. El ensayo histórico fue escrito por Patricia Artundo y presentaron Guillermo Whitelow y Mauro Herlizka por las respectivas instituciones.

296. Organizada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires.

297. Ibídem.

298. Giunta, Andrea. *Hacia las fronteras, Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva Y*ork. El Arte entre los privado y lo público. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. C.A.I.A., Septiembre de 1995.

Berni prosiguió su carrera obteniendo toda clase de reconocimientos[294].

GALERÍAS DE VANGUARDIA

En 1956 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires fundó el Museo de Arte Moderno (MAMBA), siendo el crítico Rafael Squirru su primer director. El museo no tuvo sede permanente hasta 1960, por lo cual organizó o auspició exposiciones que fueron realizadas en otros lugares.

En 1958 se creó el Fondo Nacional de las Artes, institución original en cuanto a las ideas que la estructuraban y fue la primera en su tipo a nivel mundial. Desde un principio apoyó a los artistas jóvenes y a las nuevas manifestaciones de arte aún no consagradas.

Como ámbitos además de las instituciones oficiales o municipales y de la creación del Instituto Di Tella, en el orden privado mencionemos a varias galerías que aparecieron o continuaron su trabajo en esa época, algunas de las cuales tuvieron un papel relevante en la movida del arte joven.

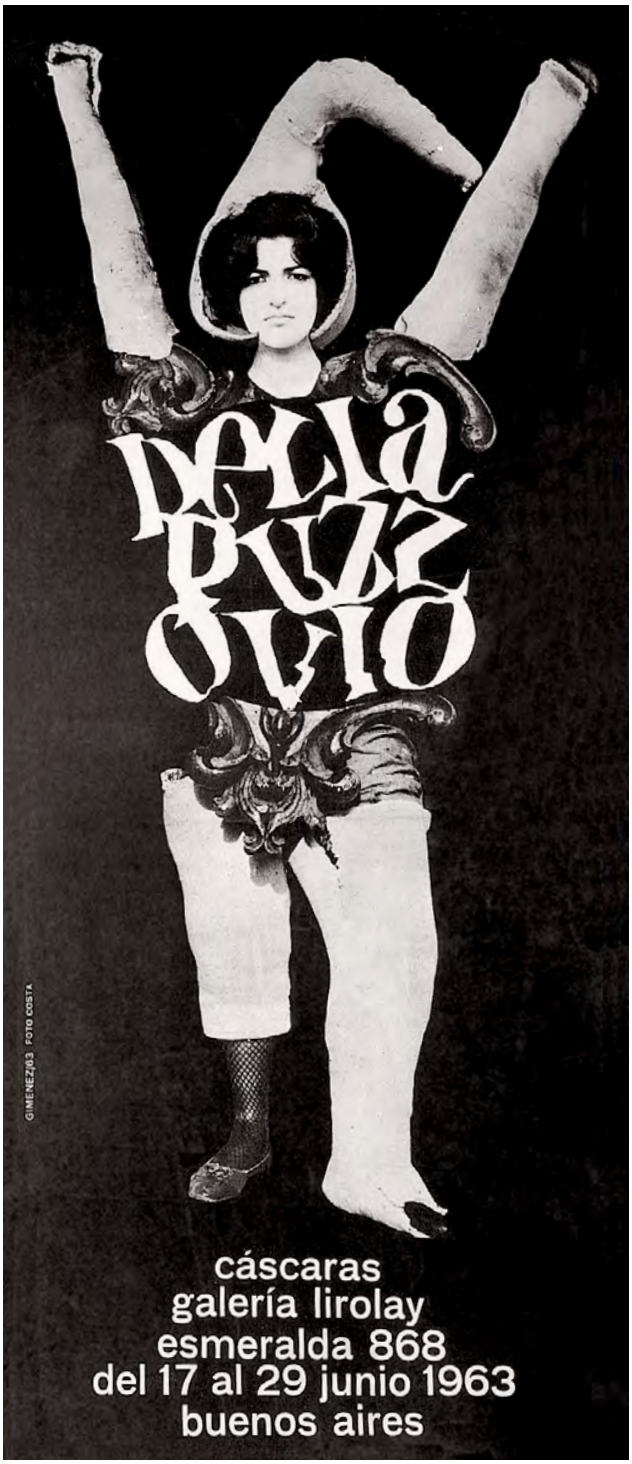
Olga López. Galería Witcomb. 16 de mayo de 1960. Archivo Nelly Perazzo.

La Galería Witcomb (1868-1971) ha sido objeto de una publicación importante[295]. Allí se realizó en 1958 (junto con Galería Peuser) la exposición Nuevas generaciones en la Pintura Argentina[296]. En 1961, Berni presentó el tema de Juanito Laguna en una muestra auspiciada por el Museo de Arte Moderno. "*Las exposiciones de Batlle Planas, Macció, Seguí, Badii, Peralta Ramos, Makarius, el 5º Salón Anual de ANFA, la de Pintura Espejismo o las del Grupo Espartaco demuestran que Witcomb podía ser pensada como un espacio viable sin que su elección implicase contradicción alguna de parte de los artistas*"[297].

En 1951 fue fundada la Galería Bonino cuya acción fue analizada agudamente por la profesora Andrea Giunta[298]. Ella muestra que la inten-

Rubén Santantonin. Cosa Objeto, *120 x 87 cm. (Reconstr. 87), 1963, Galería Lirolay.*

Love and Life. *Galería Lirolay, 1965. Archivo Nelly Perazzo.*



Delia Puzzovio. Cáscaras. *1963.*

299. Arte Nuevo en Lirolay. El Mundo. 15 de abril de 1961.

Afiche de Galería Lirolay, 1964. Archivo Nelly Perazzo.

Arte destructivo, *Palacio, Rodríguez Arias, Stoppani y Suárez. 1964. Galería Lirolay. Archivo Nelly Perazzo.*

ción de Alfredo Bonino fue desde un principio valorizar el arte argentino y crear un mercado. Se conectó con críticos influyentes, reunió un panorama variado de tendencias, se arriesgó en su apuesta a artistas y tendencias emergentes. Fue muy hábil para la captación de un coleccionismo renovado y, en el orden internacional se sumó al proyecto de expandir las fronteras culturales y económicas de la Argentina.

Allí se realizó en 1964 la presentación que culminó con el Vivo Dito de Alberto Greco en plaza San Martín. Posteriormente cambió su sede en la calle Maipú por un subsuelo en Marcelo T. de Alvear, obra del arquitecto Clorindo Testa.

La más revolucionaria de las Galerías fue Lirolay, inaugurada el 22 de agosto de 1960 y dedicada a acoger manifestaciones de avanzada que no eran generalmente aceptadas en ámbitos —en última instancia— comerciales. Fue dirigida por Germaine Derbecq con "*excelente criterio selectivo*"[299]. El matrimonio Fano que eran los propietarios en el momento del cierre, tuvieron siempre una actitud abierta y generosa y constituyeron un apoyo decisivo para los artistas jóvenes (y audaces). Todos los artistas controvertidos de la época pasaron por sus salas. Allí se hizo "14 pintores de la nueva generación" y la muestra Arte Destructivo (1961). En 1963 se expusieron los envases de queso Camembert de Heredia y "Gato 63", entre otros. León Ferrari presentó en 1964 "Escrituras, alambres y manos", año en el que se presentó también "Cosas" de

300. 2 de abril de 1965.
301. Abril de 1967.

Afiche de galería Krayd.

Santantonin. Allí se realizó la muestra colectiva "La muerte".

En 1965, vino desde La Plata, el *Grupo Geometría Nueva*; Rodríguez Arias, Palacio y Stoppani mostraron sus *Objetos*, Pablo Suárez, sus *Muñecas* bravas y Delia Cancela y Pablo Mesejean *Love and life*. Carlos Alonso presentó *Hay que comer* (óleos, collages, dibujos) muestra testimonial "*hiriente, ríspida, agresiva*" según la revista *Confirmado*[300].

En 1967 esa misma revista recordaba que Lirolay había sido denominada "*la catedral del happening*"[301].

La Galería Van Riel, tuvo su famosa Sala V a cargo de María Sarah H. de Giménez de 1952 al 57, siendo Lila Mora y Araujo su codirectora los primeros años.

Fue notable por la selección de las exposiciones en cuanto a su calidad, la acción de la Galería Krayd, consagrada especialmente al arte abstracto (1952-1955). Expusieron allí Sarah Grilo, artistas Madí, Marta Boto, Luis Barragán, Alejandro Vainstein, Libero Badii, Herrero Miranda, Ottmann, entre otros. Estaba dirigida por Zoltan Daniel y Francisco Kröpfl. Allí se realizó la última muestra de los artistas concretos.

En 1955 fue creada la Galería Pizarro por Josefina Pizarro Crespo.

También tuvieron exposiciones contemporáneas el Instituto de Arte Moderno, la Galería Peuser, Arthea, y, entre otras, tres galerías fundadas en 1956: Galatea, Viscontea y Galería H.

En 1961 se inauguró Riobóo con *20 pintores y escultores* año en el que Rubbers abrió su sede de la calle Florida.

LAS PROVINCIAS

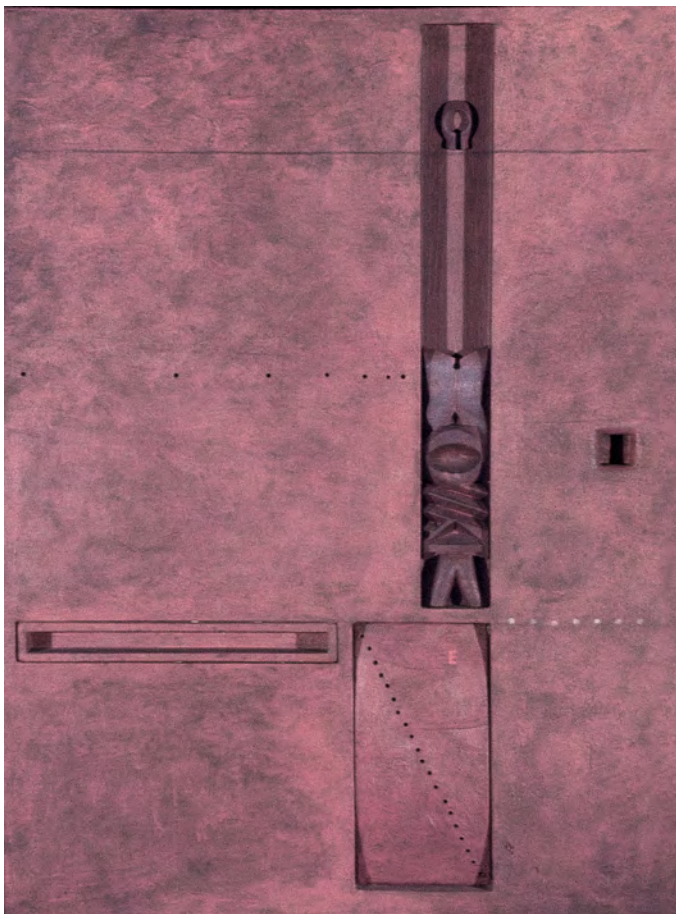
Hemos dado cuenta de la actividad relevante, durante el período que nos ocupa, de muchos artistas nacidos en las provincias. Vamos a añadir otros comentarios.

CÓRDOBA

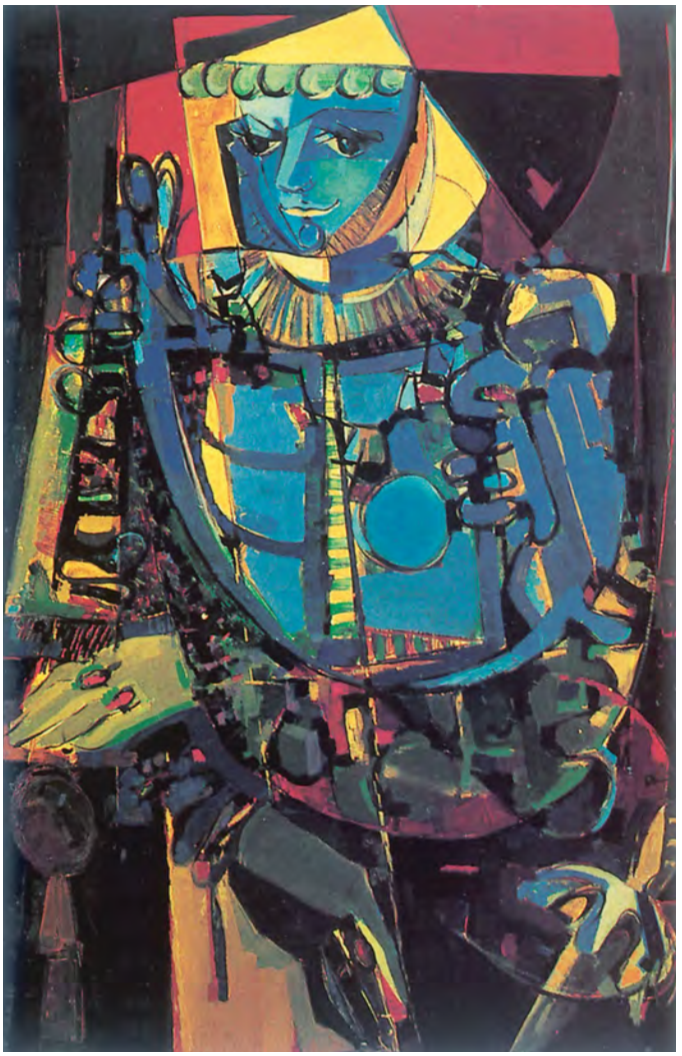
Dentro del ritmo avasallante que fue adquiriendo el arte del país se destacó además de Bonevardi y Seguí a quienes ya nos hemos referido, Ronaldo de Juan (1930-1990) quien permaneció en Europa a partir de la beca que obtuvo en 1957.

Siguiendo el camino de abandonar en el tratamiento del paisaje cualquier pintoresquismo, Diego Cuquejo (1921) utiliza las arquitecturas para despojar el volumen y subrayar lo enigmático en su visión paisajística; José De Monte, a su vez (1929-1984) ha hecho del espacio alucinante, protagonista de los ámbitos espectrales que descubre en los suburbios de Córdoba. Antonio Monteiro (1934) también nos sorprende con los paisajes y los extraños objetos laberínticos donde la magia nos puede saltar al cruce.

Oscar Curtino (1938-1994) autor de alta originalidad ha pintado una imaginería personalísima



Marcelo Bonevardi. Sacred enclosure V, *120 x 87 cm., 1965. Foto ANBA.*



Ronaldo de Juan. Caballero, *óleo sobre madera, 102 x 70 cm., 1956, Colección Italo Cassone.*

de seres ingrávidos o figuras cubiertas por tocados y ornamentos extraños. Curtino no se detiene ante las sugestiones del inconsciente, el esoterismo, la tradición visionaria cuyos arsenales visita para regresar siempre con algún tesoro que reviste, a través de su pintura, de humor y poesía.

Sobre él ha escrito el académico Basilio Uribe: "Curtino entronca con la tradición pictórica de los orígenes de la colonia. Tal componente formal, pero también su espíritu, donde un algo fantasioso, una pizca decorativa y siempre la bonhomía y el humor se encuentran presentes, componen un todo que será reconocible en cualquier parte del mundo como propio de un país americano, de origen español y cultura que ha alcanzado la madurez para reflexionar sobre sí misma".

Mencionemos el grupo que el crítico Domingo Biffarela denominó de "Los Siete" y Córdova Iturburu "Grupo de Pintores Modernos de Córdoba". Estaba integrado por Ronaldo de Juan (1930-1990), Bonevardi (que habrían de

Pedro Pont Vergés. Fuera Rufino Pereyra, *óleo sobre tela, 160 x 110 cm., 1962, Colección Banco Feigin S.A.*

abandonar el país poco después) Pedro Pont Vergés (1924-2003), Raúl Pecker (1931-1983), Alfio Grifasi (1930-1970), José De Monte y Tito Miravet (1924). Expusieron en Buenos Aires en Galería Van Riel y en otras ciudades del país desde 1956 a 1963.

Pedro Pont Vergés fue realista desde todos los ángulos. Provocó en su pintura grandes encuentros con Magritte, Zurbarán, Goya y Velázquez.

Raúl Pecker. El ilusionista, *óleo sobre tela, 200 x 102 cm., 1959, Colección Museo Caraffa.*

Alfio Grifasi. Salamanca, *óleo sobre tela, 99 x 126 cm., 1959, Colección Museo Caraffa.*

Tuvo una etapa de realismo mágico vinculado a las leyendas locales y otra de neofiguración contestataria y crítica, distintas formas de abordaje, de un pintor siempre apasionado por la pintura.

Si Alfio Grifasi supo detenerse frente al aspecto demoníaco del patrimonio folclórico, Raúl Pecker hizo de lo onírico uno de sus mejores estímulos. César Miranda subraya en sus paisajes el aspecto áspero y bravío de la naturaleza.

Eduardo Giusiano (1931), se destaca por el dinamismo de la pincelada y el ritmo vibrante de la composición. Su imagen siempre inquietante articula un espacio de particular energía.

Córdoba ha tenido también un grupo interesante de pintores geométricos. Lilian Gómez Molina se aproximó al Op Art. Norberto Cresta (1929) acrecentó su personalidad pictórica por la frecuentación con ambientes artísticos brasileños y de Alemania Federal. En su pintura, franjas de color que determinan estructuras espaciales netas articulan —como Barnett Newman en Estados Unidos— la superficie pictórica más como un campo que como una composición. Moisset

Eduardo Giusiano. Pájaro metálico, *óleo sobre tela, 140 x 120 cm., 1965.*

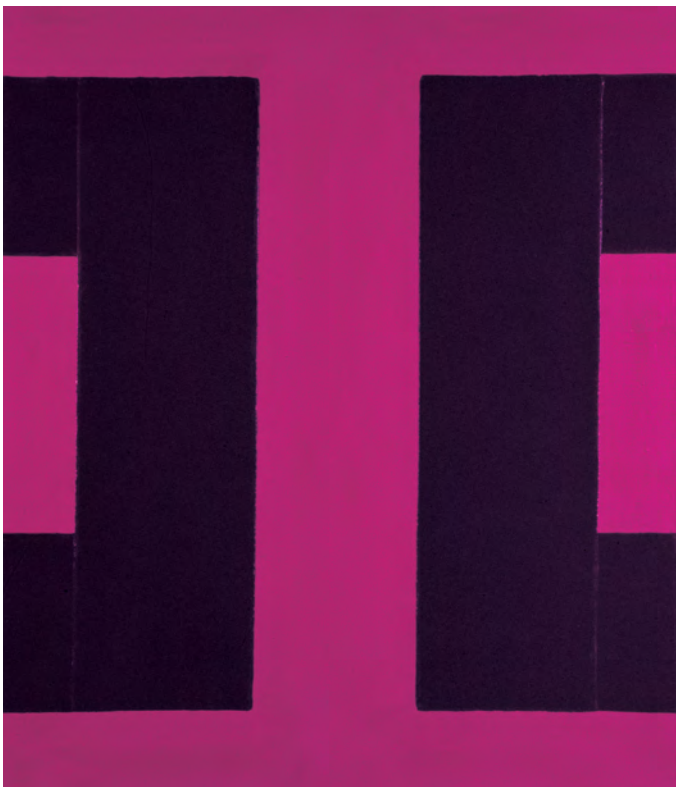
de Espanes (1932) abandonó lo meramente óptico para incursionar por juegos visuales en ciudades perdidas en el tiempo.

Una de las manifestaciones de la operatividad de Washington Rivière fueron unidades tridimensionales separables en gran formato y otra es la que enfatiza la posibilidad expresiva de la materia.

En José Ledda (1931) la figuración adquiere un carácter grotesco aligerado por un oficio de gran perfección y sobre todo un ritmo de gracia que fluye a través del humor.

Nombremos también a Oscar Brandan (1934), Dalmacio Rojas, B. Rodríguez Tarragó, Carlos Crespo, Sosa Luna, Enrique Gandolfo (1924) y A. Molina Rosa (1922-2004).

302. Los datos sobre Corrientes son tomados de Fernández, Marcelo Daniel. *Historia de las Artes Plásticas en Corrientes. Siglo XX.* Ed. Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes J. R. Vidal. 2003.



Norberto Cresta. Rojo-negro, *óleo, 70 x 60 cm., 1964.*

Los Salones organizados por Industrias Kaiser comenzaron en 1958, convocando a artistas de Córdoba para ampliarse al año siguiente a artistas de las provinicas.

Con miras de vasto alcance cultural llevaron adelante en 1962 la I Bienal para artistas argentinos y países limítrofes (Brasil, Uruguay y Chile). El jurado estuvo presidido por el crítico inglés Herbert Read y el Gran Premio lo obtuvo Raquel Forner. La II Bienal amplió la convocatoria a artistas de Bolivia, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú y Venezuela. El Gran Premio lo obtuvo Jesús Soto y Clorindo Testa la plaqueta del Gobierno de Córdoba. El ganador de la III Bienal fue el artista venezolano Cruz Diez.

Por la presencia de artistas del continente y de críticos internacionales, por las actividades colaterales que suscitaron las Bienales de Kaiser fueron de gran importancia dentro de las actividades culturales del país.

CORRIENTES[302]

En 1947 se inauguró el Primer Salón de Pintura y Escultura organizado por la Asociación Cultural y Artística de Curuzú Cuatiá (ACYAC), el cual en sus primeras ediciones sería provincial para luego constituirse en regional y nacional.

"Como resultado de la sensación de libertad que experimentaron muchos creadores provinciales, el año 1956 estaría predestinado a ser considerado fundamental para la cultura correntina. Aparecen dos movimientos, casi al unísono, que cambiarían la historia de las artes plásticas y las letras locales: el Núcleo de Pintores Libres (NUPILI) y el Grupo Literario Nordeste".

Antonio Pedro Ballerini, José Negro, Justo Díaz de Vivar y con mayor apertura Carlos Emilio Castagnino prosiguieron con sus lenguajes impresionistas hasta el final de sus días en la década de los años '60. Jóvenes artistas empezarían a practicar un estilo diferente, a partir de la aparición de NUPILI. Esta asociación fue fundada a fines de 1955, por acción de Ramón Viveros, José Salvador Cabral, Carlos Gordiola Niella, Rodolfo Rafael Díaz de Vivar, Armando Hugo Calvo y Marily Morales Segovia, entre los más entusiastas.

Vale acotar que en 1965 NUPILI, que desde su fundación estuvo presidido por su principal impulsor el Dr. Ramón Viveros, organizó su décimo y último Salón. Confirma la importancia que fueron adquiriendo estos Salones que en su séptima edición (1962) actuaron como jurados dos personalidades del arte nacional: el crítico Córdova Iturburu y el pintor Pettoruti.

Entre los salones y acontecimientos culturales

303. Jorge Taverna Irigoyen. *El aporte creativo del interior*. En Historia crítica del Arte Argentino. Ed. Telecom, Buenos Aires, 1995.

304. "Atelier". En *Confirmado*, 1 de junio de 1967. "El riguroso candor". En *Confirmado*, 1 de julio de 1970.

que organizara NUPILI merecen especial atención el VIº Salón de Poemas Ilustrados, en 1961.

En septiembre de 1964, la Comisión de Homenaje al Sesquincentenario de la Provincialización de Corrientes, organizó el Primer Salón Provincial de Artes Plásticas, para lo cual contó con la participación de NUPILI y la coordinación de su presidente.

El 15 de septiembre de 1963 la prensa local informó sobre la constitución del "Grupo de Vanguardia", integrado por los pintores Carlos Emilio Castagnino, Juan González Barrios, Enrique Antonio Piñeyro y Juan Carlos Llarens.

Los salones oficiales se suspendieron en 1991 por razones económicas.

SANTA FE

Oscar Herrero Miranda fue uno de los más significativos artistas del Grupo Litoral fundado en 1950, en torno al cual se agruparon los Plásticos Independientes, Gambartes, García Carrera, Garrone, Grela, Gutiérrez Almada, Minturn Zerva, Pedrotti, Ottmann, Uriarte y Waresky. Las nuevas experiencias llegaron con algo de retardo al medio provinciano pero fueron rápidamente asimiladas. La experiencia protagonizada por estos artistas, según el historiador del arte Isidoro Slullitel, hizo que el meridiano de la pintura argentina pasara por esta ciudad. Fue Herrero Miranda uno de los motores del grupo. Exploró el expresionismo y el informalismo.

"Casi coincidentemente con el ocaso de este grupo rosarino, en 1959 nace en Santa Fe el denominado Setúbal (…). Lo integran Ricardo Supisiche, Matías Molinas, Ernesto Fertonani, Jorge Domenichini, Jorge Planas Viader, Miguel Flores y Armando César Godoy: todos pintores"[303].

Jorge Martínez Ramseyer integra el grupo rosarino El Taller formado en 1964 por figuras de diferentes disciplinas entre los cuales se encuentran María Reyes Amestoy, Lía Martha Baumann, Osvaldo Boglione, Mele Bruniard, Marta Gaspar, José María Lavarello, Rubén Naranjo, Jaime Rippa y Eduardo Serón. La obra de Martínez Ramseyer fue definida por su riguroso candor, y una atmósfera de ingenua retórica[303]. Eduardo Serón importante geométrico rosarino, Mele Bruniard grabadora de extraordinaria personalidad junto a Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo y Jaime Rippa constituyeron un vigoroso soporte para las vanguardias rosarinas de los '60.

Eduardo Serón. Pintura Nº 4, *témpera sobre cartulina montada, 74 x 52 cm. ,1954.*

305. De la cual Eduardo Serón participaba.
306. De una comunicación del artista a la autora.
307. Agradezco a Carmen Martorell el envío de sus textos.

En efecto, *Eduardo Serón* (1930) hizo un espléndido diseño para la portada de la edición de *Los poetas de nuestro tiempo* que Raúl Gustavo Aguirre presentara en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo en al UNL (1957).[305]

Eduardo Serón es gran amigo de poetas ya que tanto Aguirre, en la exposición del artista en el Museo Sívori en 1981, como Rodolfo Alonso se han referido a su obra.

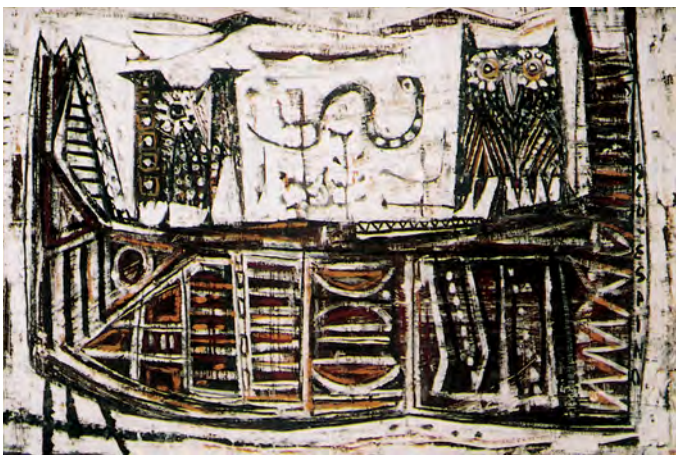
Serón había ya participado desde 1955 en los Salones de Arte No-Figurativo, en Buenos Aires, pero desde 1954 participó activamente de la vida cultural de Rosario integrando la exposición ese año "*5 pintores*" de la agrupación *Refugio de Rosario*. Los trabajos presentados eran de abstracción geométrica. Sus investigaciones prosiguieron basados en "*la idea de la determinación de espacios no convencionales por una parte y por otra en la idea de que cualquier punto del plano, si estaba determinado por una trama de relaciones constantes respecto de la proporción del plano total, mantendría su relación con el mismo*" [306].

En este camino de rigor conceptual realizó varias series en témperas, tintas y óleos.

En 1962 presentó en Van Riel su primera individual en Buenos Aires.

Sobresale abiertamente Fernando Espino (1931-1991) quien abandona hacia 1963 la figuración, para encaminarse hacia una abstracción despojada donde el color y el signo asumen una dimensión pocas veces lograda en nuestro país y que lo acerca a artistas de la talla del pintor alemán Julius Bissier.

Después de 1965 los artistas rosarinos habrían de constituirse en un soporte activo de las vanguardias beligerantes de la segunda mitad de la década del '60 a través del lanzamiento del "Manifiesto Antimermelada", del Salón Gemul de Rosario, de la participación en la semana de Arte Avanzado (1967), la presentación de Rosario 67 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la realización de un acontecimiento sociocultural de las características de "Tucumán Arde".



Fernando Espino. Las víboras, *témpera sobre cartón, 1963. Propiedad del Museo de Artes Visuales de Santa Fe.*

SALTA

Carmen Martorell[307] en su libro Vida Plástica Salteña señala "pero un movimiento orgánico, consustanciado en la obra plástica personal de cada artista y en la labor formativa de jóvenes sobre la base de concepciones estéticas "revolucionarias", en relación con la actitud imperante hasta la década del cuarenta, se va a iniciar recién a partir del año 1950 con la creación y funcionamiento oficial de la Escuela de Bellas Artes Tomás Cabrera, obra fundacional de Carlos Luis García Bes y el aporte sustancial de un grupo de artistas que como él contaban con una avanzada formación plástica, que llegan a Salta, desde la década del '40. Esta obra de transformación se va a ver claramente reflejada diez años después, en el accionar y trabajo de la generación que hemos dado en llamar de afirmación y que se integra con artistas hoy ya consagrados por la excelencia de sus obras".

El grupo de los adelantados —siguiendo su de-

308. Ver *Mendoza y su arte en la década del '40*. Directora Marta Gómez de Rodríguez Britos, Graciela Vardaguer, Mirta Scokin de Portnoy, Victoria Ramírez de Correas, Pilar Dussel de Argumedo y Juan Pablo Lovisolo.
309. *Confirmado*, 27 de marzo de 1969.
310. Taverna Irigoyen, Jorge. "El aporte creativo del interior". En *Historia Crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Telecom, 1995.

nominación— estuvo compuesto por cuatro amigos: Gertrudis Chale, Carybé, Raúl Brié y Luis Prati. Carybé se radicó luego definitivamente en Bahía en 1951 y Gertrudis Chale, incansable investigadora de las realidades de la Argentina y Latinoamérica falleció trágicamente en 1954.

Carybé, supo hacerse intérprete del arte popular bahieño, por haber ahondado desde 1936 en la temática de motivos indígenas y populares. Chale, nacida en Austria en 1909, pero residente en el país desde 1934, se destacó por sus imágenes de la tierra argentina, de innegable calidad.

En la década del '40 pasó por Salta Spilimbergo antes de instalarse en la Universidad Nacional de Tucumán a quien se le unieran los salteños Carlos García Bes y Ramiro Dávalos.

A su regreso García Bes logra concretar su proyecto fundacional de la Escuela Provincial de Bellas Artes (julio de 1950). Actuaron como docentes Ramiro Dávalos, Raúl Brié y Luis Prati, más tarde Osvaldo Juan, Rodolfo Argenti y Jorge Hugo Roman.

Este nucleamiento motivador para docentes y alumnos consolidó la actividad cultural del lugar.

Carlos Luis García Bes (1914-1978) fue pintor, ceramista e incorporó el diseño y la realización de tapices. Ejerció la docencia y dirección de la Escuela provincial hasta 1956. Fue luego Asesor del Mercado Artesanal de la provincia y Director General de Cultura de la provincia. Junto a la pintora Blanca Pastor realizó el estudio y relevamiento de los petroglifos de Salta, mediante la técnica del frotagge. Efigió al hombre autóctono, sus paisajes y actividades alentado por sus investigaciones en las leyendas y mitos de los pueblos indígenas del Pilcomayo, el Bermejo y el Litoral. Fue Académico Delegado por su provincia.

Nombremos también a *Raúl Brié* (1917-1983), *Luis Prati* (1912) muralista de amplia labor docente, *Ramiro Dávalos* (1925) de marcada tendencia americanista y *Osvaldo Juan* (1928-1988) pintor, muralista e ilustrador de autores salteños.

MENDOZA

Desde su creación en 1939 la Universidad Nacional de Cuyo nucleó una actividad cultural notable en la provincia. A su vez la Academia Provincial de Bellas Artes que había sido fundada en 1933 consolidó su acción —a partir de la creación de la Universidad cierto tiempo después ambas funcionaron separadamente[308].

En pintura Roberto Azzoni, desarrolló una de sus etapas más dramáticas y lograda plásticamente, para muchos fue "el gran olvidado de la plástica argentina de los últimos 30 años". El viejo maestro, según el comentario de *Confirmado*, era una síntesis elocuente de lo que significaba el arte del interior en el panorama plástico argentino[309].

Hernán Abal trabaja en la figuración expresiva. Zdravco Ducmelic, en este período construyó una pintura de resonancias minerales, en la cual figuras y paisajes sugieren una carga de intemporalidad. En Rosa Stilerman se revela un acento de lo propio desafiando la imponencia de la Cordillera, "sino también arrogándose la voluntad de descifrar formas prohijadas dentro de otras formas, hombres que laten en la bestia, gestaciones de otras vidas."[310]

Son oriundos de Mendoza Carlos Alonso y Julio Le Parc que han sido tratados por cuerda aparte.

Edgardo Rober ensaya el arte óptico y Beatriz Santaella pronto se destacó en esta corriente. En 1961 Marcelo Santángelo realiza sus transparencias y sus multifocales; y Giúdice es más un investigador que llega al cinetismo en sus experiencias de 1966. Entre otros artistas puede mencionarse a Rosalía de Flitchmann,

311. Datos aportados sobre las artes plásticas en la provincia de Mendoza por la profesora Blanca Romero de Zumel a quien agradecemos vivamente su colaboración.
312. Fue organizado por el Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán.

César Janello, Obdulio Giudice, José Manuel Gil, Dardo Retamozza, Eusebio Vidal Jo, Mariano Pagés, Rafael Montemayor, Hugo Escape, Luis Quesada, Mario Vicente, Federico Céspedes, Enrique Sobich, Gastón Alfaro, Alicia Farkas, Ricardo Marino, Omar Reina, Héctor Rodríguez, Alfredo Ceverino, A. Sarelli, R. Rodrigo, Embrioni, I. M. Juárez[311].

TUCUMÁN

Un hecho destacado en el ambiente de arte de Tucumán fue la creación en 1962, del Salón San Pablo instituido por la Fundación Miguel Alfredo Nougués[312]. El premio estaba destinado a pintores del Noroeste Argentino y las obras entraron a formar parte del patrimonio del Museo Provincial de Bellas Artes. La primera edición fue ganada por el pintor tucumano Timoteo Navarro (1909-1965) figura muy importante de la pintura local. El Salón de 1963 lo ganó Dante Cipulli (1922) pintor santafesino que ejercía la docencia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Al año siguiente lo obtuvo Enrique Guiot, pintor tucumano, también docente.

El Premio siguió adelante alternando las disciplinas pintura, escultura, dibujo y grabado.

No cabe duda que la presencia de Ezequiel Linares en el Instituto de Arte de la Universidad a partir del año 1962 provocó una notable transformación en las actividades de los jóvenes.

Los jóvenes Ernesto Dumit, Guadalupe Aparicio, Irene Saderman, Miriam Holgado, Enrique Guiot, Pedro Portugal, Pedro Molina, Rosa Fabrello, Ana Matilde Aybar, Gladys Montaldo, Brígida Notario, Elda Sarmiento, Juan Carlos Briones, Lucrecia Rosemberg, Marta Valdéz, Eve Maris, Alicia Altamiranda y Juana Radusky, entre otros enriquecieron la plástica tucumana con nuevas propuestas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo la Argentina se sumó a la renovación iniciada por la llegada de maestro Torres García, para dar particular importancia al arte abstracto rioplatense.

El espíritu de rebeldía frente a las formas tradicionales —en todos los órdenes— fue una remoción de pasividades y esquematismos y un reclamo hacia las posibilidades emancipatorias del hombre en una nueva sociedad, masiva y tecnológica.

Poco a poco, numerosas manifestaciones individuales y grupales encontraron apoyo en algunos críticos e instituciones. El arte argentino llegó a ser visto con mas frecuencia en el exterior. La abstracción constructivista y la abstracción lírica sobre todo, pasaron a contaminarse con el invasor protagonismo de la materia. El cuadro tradicional, que había sufrido en la década anterior los embates del marco recortado, se abrió a impensados materiales y formas objetuales.

La nueva mirada que esto implicaba salía del plano ideal para aportar otras reflexiones sobre el derrumbe de los antiguos relatos y el carácter conflictivo que había ido adquiriendo la sociedad.

Con el nutricio campo de cultivo que la había precedido, la explosión del arte de los ’60 —de la cual solamente nos hemos ocupado aquí de la primera parte— alcanzó, por acción o por reacción, el brillo extraordinario que fue su característica.

El viejo sueño de los futuristas italianos de mezclar el arte y la vida avanzaba rapidamente a través de los happenings, el vivo-dito, los microsucesos y la abierta provocación de ciertas obras y exposiciones.

Había comenzado ya la relación del arte y la política que habría de sacudir violentamente al país poco tiempo después.

Bibliografía consultada

Academia Nacional de Bellas Artes 1936-1986. Catálogo de la exposición con motivo de su cincuentenario. Salas Nacionales de Exposiciones, Buenos Aires, junio-julio, 1987.

Ades, Dawn. *Arte Madí, Arte Concreto, Invención*. En Arte en Iberoamérica. 1820-1980. Palacio de Velázquez, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 de diciembre- 4 de marzo de 1990.

Art d'Amérique Latine 1911-1968. Centre Georges Pompidou, 12 novembre 1992 – 11 janvier 1993, Paris.

Arte Argentino Contemporáneo. Ed. Ameris, Madrid, 1979.

Arte Argentina dalla independenza ad oggi 1810-1987. Instituto Italo-Latino Americano, Roma, 1987.

Arte al Sur- I Encuentro de Arte Contemporáneo. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 31 de octubre al 19 de noviembre de 1995.

Brughetti, Romualdo. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1991.

Bucellato, Laura. *Argentina 1910-1960*. En *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960*. Casa de América, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, 10 de diciembre de 1992 a 31 de enero de 1993.

Burucúa, J. E. (Director). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. II, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

14 Pintores Argentinos. Selección de obras del Fondo Nacional de las Artes en el Banco Central de la República Argentina, 18 de junio al 18 de julio de 1975.

A Century and a half of painting in Argentina. Sponsored by the Governement of Argentina. Catalogue compiled by Julio Payró, Washington Press, 1956.

100 obras maestras – 100 pintores argentinos. 1810-1994. Ed. Konex, Buenos Aires, 1994.

Colección de arte de la Cancillería argentina. Período 1992-1999. Ministerio de Relaciones Exteriores Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, 1999.

Córdoba Iturburu, Cayetano. *La pintura argentina del siglo XX*. Atlántida, Buenos Aires, 1958.

——. *80 años de pintura Argentina del preimpresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Librería la Ciudad, Buenos Aires, 1978.

Dictionary of Twentieth Century Art. London, New York, Paidós, 1973.

El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970. Abrams. The Bronx Museum of the Arts. New York, 1990.

Elliott, David. *Argentina 1920-1994*. Ed. from Argentina. Exh. Cat. Museum of Modern Art, Oxford. October-December. 1994.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México, 1990

Geometrical Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Exh. cat. Cambridge, Mass: Harvard University Art Museums, 2001.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.

Glusberg, Jorge. *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

Historia crítica del Arte Argentino. Asociación Argentina de Críticos de Artes. Ed. Telecom, Buenos Aires, 1995.

Hlito, Alfredo. *Escritos sobre arte*. Ed. Academia Nacional de Bellas Arte. Buenos Aires, 1995.

Jiménez, Ariel. *Geo-metrías. Abstracción geométrica latinoamericana*. Colección Cisneros. MALBA, Colección Costantini, Buenos Aires, 14 de abril al 19 de mayo de 2003.

Kosice, Gyula. *Arte Madí*, Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1982.

La Escuela del Sur. El Taller de Torres-García y su legado. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, julio-agosto, 1991.

Les figures de la liberté. Musée Rath, Skira, Genève, 27 octobre 1995 – 7 janvier 1996.

López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Emecé, Buenos Aires, 1997.

——. *Arte argentino entre humanismo y tardomodernidad*. En *Una visión de la plástica argentina contemporánea, 1940-1990*. cat. exp. Ed. Fundación patio Bullrich, Buenos Aires, 1990.

Maldonado, Tomás. *Avanguardia e razionalitá*. Turín, Einaudi, 1974.

Masotta, Oscar y otros. *Happening*, Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967.

Masotta, Oscar. *El pop-art*. Columba, Buenos Aires, 1967.

Méndez Mosquera, Carlos - Perazzo, Nelly. Recopilación y selección de textos de Tomás Maldonado. "*Escritos preulmianos*". Ed. Infinito, Buenos Aires, 1997.

Melé Juan. *La Vanguardia del 40 en la Argentina*. Ediciones Cinco, Buenos Aires, 1999.

Modernidade: Vanguardias artísticas na América Latina. Organizadora Ana María de Molaes Belluzzo. Ed. Memorial, 1990.

Morais, Federico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitorio*. 1. Civilizaçao Brasileira, Río de Janeiro, 1979.

Noé, Luis Felipe. *Antiestética*. Ed. Van Riel, Buenos Aires.

Oliveras Bértola, Elena. *El arte cinético*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Panorama de la pintura argentina III. Ed. Fundación Lorenzutti, Buenos Aires, 1969.

Paz, Samuel. *Los diez últimos años de la pintura y escultura argentina*. En 150 años de arte argentino. Peuser, Buenos Aires, 1961.

Pellegrini, Aldo. *Nuevas tendencias en la pintura*. Muchnik Editores, Buenos Aires, 1967.

——. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967.

——. *Artistas abstractos de la Argentina*. Buenos Aires, 1955.

Perazzo, Nelly – Ribera, Adolfo – Whitelow, Guillermo. *100 años de pintura y escultura en la argentina. 1878-1978*. Banco de la Ciudad de Buenos Aires. 1978.

Perazzo, Nelly – Gradowczyk, Mario. "*Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo. 1933-1953*". The Americas Socierty, New York, September 11 – December 9, 2001.

Perazzo, Nelly. *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto – Invención. Arte Madí. Perceptismo.* Catálogo del Museo Sívori, Buenos Aires, Octubre, 1980.

——. *El arte concreto en la Argentina en la década del 40.* Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

——. *Nuevas visiones de maestros. 50 años de la asociación Arte Concreto Invención.* En *Art Nexus*, Nº 20, Colombia, abril-junio 1996.

Pontual, Roberto. *América Latina: Geometría Sensivel.* Jornal do Brasil, Río de Janeiro, 1978.

Presta, Salvador. *El arte argentino actual.* Lacio, Buenos Aires, 1960.

Ramírez, Mari Carmen. *Cantos paralelos.* Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999.

Romero Brest, Jorge. *Arte en la Argentina. Ultimas décadas.* Paidós, Buenos Aires, 1969.

——. *Rescate del arte. Ultimos cien años de la pintura y escultura en Occidente.* Ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1981.

——. *Arte Visual en el Di Tella.* Ed. Emecé, Buenos Aires, 1992.

San Martín, María Laura. *Pintura argentina contemporánea.* La Mandrágora, Buenos Aires, 1961.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas.* Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. 2003.

Seuphor, Michel. *Dictionnaire de la peinture abstraite.* París, Fernand Hazan, 1957. Versión castellana de Roberto Guibourg. Kapelusz, Buenos Aires, 1964.

Siglo XX Argentino Arte y Cultura. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, diciembre 1999 a marzo 2000.

Sullivan, Edward. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX.* Exposición organizada por Waldo Rasmussen. MOMA, New York, 2 de junio-7 de septiembre, 1993.

Weinberg Staber, Magrit – Perazzo, Nelly – Maldonado, Tomás. *Arte Concreto Invención – Arte Madí.* Galería Von Bartha. Basel. 1991.

ÍNDICE

Introducción 9
Rosa María Ravera

EL CINE ARGENTINO, DEL CLASICISMO A LA MODERNIDAD (1945 - 1965) 17
Claudio España

1945 - 1949. DEL ORDEN Y DEL DESORDEN 23
Luis Saslavsky en el cortijo español 29
Mujeres acomplejadas 31
El tango no se va 33
Presencia consecuente 34
Lo nacional, al frente 37
Fracturas sin sutura 40
Vidas con moralina 41

1950 - 1954. LOS CLÁSICOS INDUSTRIALES 42
Las divas gallináceas 43
Con la música, a otra parte 53
Méritos de la comedia 56
El subterfugio del cine negro 58
Obras memorables 63
Progresos técnicos: el color 65

1955 - 1959. LA DESORIENTACIÓN 66
Del modelo genérico al de "autor" 67
Se ensancha la pantalla 72
Torre Nilsson y Ayala 74

1960 - 1965. El ingreso en la modernidad 79
Una nueva mirada 81
El dinero foráneo 90

EL DISENO EN LA ARGENTINA (1945 - 1965)
Ricardo Blanco 95

INTRODUCCIÓN 97
ANTECEDENTES 97
DISENO GRÁFICO 100
DISENO DE MOBILIARIO 107
LOS DISENADORES EUROPEOS 112
EL DISENO DE PRODUCTOS 117
ESTUDIOS Y DISENADORES 117
LAS EMPRESAS Y EL DISENO 123
LA FORMACIÓN DE LOS DISENADORES 126
LA DIFUSIÓN DEL DISENO 127
SÍNTESIS 131
Bibliografía consultada 133

LA FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA (1950 - 1970)
Sara Facio 135

1950: VOLVER A LA VIDA PLENA 137
LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA 138
EL FOTO ESTUDIO SIGUE VIGENTE 144
EL ARTE ESTÁ EN OTRO LADO 153
LOS GRUPOS INDEPENDIENTES 157
EL ENSAYO FOTOGRÁFICO 161
EL FIN DE UNA EPOCA 163
Bibliografía consultada 167

LA PINTURA EN LA ARGENTINA (1945 - 1965)
Nelly Perazzo 169

INTRODUCCIÓN 171

LAS VANGUARDIAS CONSTRUCTIVAS DE LA DECADA DEL '40 172

LA ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO INVENCIÓN 176

ARTE MADÍ 184

PERCEPTISMO 187

LUCIO FONTANA EN LA ARGENTINA 189

PRESENCIA DE LOS MAESTROS 189

ASPECTOS DE LA ABSTRACCIÓN EN LA ARGENTINA DE LOS ANOS '50 191

LA ABSTRACCIÓN: TEMA DE DEBATE 191

ARTISTAS MODERNOS DE LA ARGENTINA 194

EXPOSICIÓN EN NUEVA DEHLI 198

ASOCIACIÓN ARTE NUEVO 199

OTRAS EXPOSICIONES DESDE 1953 A 1958 202

PRIMERA REUNIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN UNL 206

AGRUPACIÓN ARTE NO-FIGURATIVO 206

ABSTRACTOS Y FIGURATIVOS EN EL GRUPO DE LOS 20 206

EL ANO 1959 209

ARTE GENERATIVO 209

ARTE CONSTRUCTIVO ARQUITECTURAL 212

ARTE NO-FIGURATIVO EN LA PLATA 214

EL GRUPO DEL SUR 220

EL ESTALLIDO INFORMALISTA EN LA ARGENTINA 222

LA EXPOSICIÓN DEL SESQUICENTENARIO 235

JORGE ROMERO BREST Y LA ASOCIACION VER Y ESTIMAR 235

LOS ANOS 60: TENDENCIAS CONSTRUCTIVAS 236

ARTE CINETICO 248

EL INSTITUTO DI TELLA 253

NUEVA FIGURACION 266

OTROS ARTISTAS NEOFIGURATIVOS 272

ARTISTAS VINCULADOS A LO SURREAL 274

ARTE Y CUESTIONAMIENTO SOCIAL 280

GALERÍAS DE VANGUARDIA 286

LAS PROVINCIAS 289

CÓRDOBA 289

CORRIENTES 293

SANTA FE 294

SALTA 295

MENDOZA 296

TUCUMÁN 297

A MODO DE CONCLUSIÓN 297

Bibliografía consultada 299

ORGANIZACIÓN E INDICE TEMATICO DE LA COLECCIÓN 303

HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

Organización e Índice General de la Colección

Organización General

PRIMERA PARTE:

Tomos I y II: *Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*

SEGUNDA PARTE:

Tomos III y IV: *Siglo XIX hasta 1876*
(creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes)

TERCERA PARTE:

Tomos V y VI: *Fin del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX*

CUARTA PARTE:

Tomos VII y VIII: *Siglo XX hasta 1945*

QUINTA PARTE:

Tomos IX y X: *Período 1945-1965*

Organización de las partes y de los contenidos

1° Parte **Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII** Tomos I y II	2° Parte **Siglo XIX hasta 1876** Tomos III y IV
Arte precolombino (Julián Cáceres Freyre, I) *Música aborigen* (Milcíades Vignati y Marta Emilia Vignati, I) *La música culta en el período hispano* (Francisco Curt Lange, II)	*Precursores de nuestra música y su época* (Juan Francisco Giacobbe, III) *Índice de compositores nacidos hasta 1860* (Carmen García Muñoz, III) *Interpretación musical I* (Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, III)
Arquitectura colonial (Mario J. Buschiazzo, I)	*Arquitectura* (Ramón Gutiérrez, IV)
Retablos y púlpitos (Héctor H. Schenone, I)	
Imaginería (Héctor H. Schenone, I)	*Escultura* (Adolfo Luis Ribera, IV)
Pintura (Héctor H. Schenone, II)	*Pintura* (Adolfo Luis Ribera, III)
Grabado (Adolfo Luis Ribera, II)	*Grabado y litografía* (Bonifacio del Carril, III)
Mobiliario en el Río de la Plata (Adolfo Luis Ribera, II)	*Mobiliario* (Adolfo Luis Ribera, IV)
Platería (Adolfo Luis Ribera, II)	*Platería* (Adolfo Luis Ribera, IV)

3° Parte **Fin del siglo XIX y comienzos del XX** Tomos V y VI	4°Parte **Siglo XX hasta 1945** Tomos VII y VIII	5°Parte **Período 1945-1965** Tomos IX y X
Creación musical (Pola Suárez Urtubey, V) *Índice de compositores nacidos entre 1860 y 1890* y *Catálogos clasificados de obras* (Carmen García Muñoz, V) *Interpretación musical II (1876-1925)* (Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, VI)	*Creación musical en la generación del Noventa* (Pola Suárez Urtubey, VII) *Índice de compositores nacidos entre 1850 y 1905* y *Catálogos clasificados de obras* (Carmen García Muñoz, VII) *Interpretación musical III (1926-1945)* (Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, VIII)	*Creación musical en la generación del '45* (Pola Suárez Urtubey, IX) *Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925* y *Catálogos clasificados de obras* (Ana María Mondolo, IX)
Arquitectura (1880-1930) (Federico Ortiz, V)	*Arquitectura (1900-1945)* (Federico Ortiz, VIII)	*Arquitectura (1945-1965)* (Ramón Gutiérrez, IX)
Escultura (Julio E. Payró, VI) *Apéndice de la escultura* (Basilio Uribe, VI) *Cronología (1870-1915)* (Basilio Uribe, VI) *Biografías de los artistas* (Basilio Uribe, VI)	*Escultura a principios del siglo XX* (Romualdo Brughetti, VII)	*Escultura entre la abstracción, el concretismo y la figuración* (Romualdo Brughetti, IX)
Pintura (Julio E. Payró, VI)	*Pintura (1915-1945)* (Nelly Perazzo, VIII)	*Pintura (1945-1965)* *(*Nelly Perazzo, X)
Grabado (Fernando López Anaya, VI)	*Grabado (1920-1948)* (Nelly Perazzo, VII)	*Grabado (1945-1965)* (Jorge M. Taverna Irigoyen, IX)
		Introducción (Rosa María Ravera, X)
Fotografía (1840-1930) (Sara Facio y Alicia D'Amico, V)	*Fotografía (1920-1950)* (Sara Facio, VII)	*Fotografía (1950-1970)* (Sara Facio, X)
	Cinematografía (1896-1945) (Claudio España, VIII)	*Cinematografía (1945-1965)* (Claudio España, X)
		Introducción histórica (Nelly Perazzo, IX)
		Diseño (1945-1965) (Ricardo Blanco, X)

Organización de los contenidos por tomo

Tomo I
DESDE LOS COMIENZOS HASTA FINES DEL SIGLO XVIII

Prólogo general p. 7

Arte precolombino en la Argentina p. 11
por Julián Cáceres Freyre

La música aborigen p. 57
por Milcíades A. Vignati y María Emilia Vignati

La arquitectura colonial p. 105
por Mario J. Buschiazzo

Retablos y púlpitos p. 211
por Héctor H. Schenone

Imaginería p. 279
por Héctor H. Schenone

Tomo II
DESDE LOS COMIENZOS HASTA FINES DEL SIGLO XVIII

Nota preliminar p. 7

Pintura p. 11
por Héctor H. Schenone

Grabado p. 93
por Adolfo Luis Ribera

El mobiliario en el Río de la Plata p. 121
por Adolfo Luis Ribera

La música culta en el período hispano p. 249
por Francisco Curt Lange

Platería p. 335
por Adolfo Luis Ribera

Tomo III
SIGLO XIX HASTA 1876

Nota preliminar p. 7

Los precursores de nuestra música y su época
por Juan Francisco Giacobbe p. 11

Índice de compositores nacidos hasta 1860 p. 43
por Carmen García Muñoz

La interpretación musical I p. 49
por Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala

La pintura p. 109
por Adolfo Luis Ribera

El grabado y la litografía p. 353
por Bonifacio del Carril

Tomo IV
SIGLO XIX HASTA 1876

Nota preliminar p. 7

Arquitectura p. 11
por Ramón Gutiérrez

La escultura p. 143
por Adolfo Luis Ribera

Mobiliario p. 185
por Adolfo Luis Ribera

Platería p. 297
por Adolfo Luis Ribera

Tomo V
FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

Nota preliminar p. 7

La fotografía (1840-1930) p. 11
por Sara Facio y Alicia D'Amico

La creación musical p. 91
por Pola Suárez Urtubey

Índice de compositores nacidos entre 1860-1890 p. 177
y *Catálogos clasificados de obras*
por Carmen García Muñoz

Arquitectura (1880-1930) p. 207
por Federico Ortiz

Tomo VI
FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

Nota preliminar p. 7

La interpretación musical II (1876-1925) p. 11
por Alberto Giménez y Juan Andrés Sala

La pintura p. 131
por Julio E. Payró

La escultura p. 201
por Julio E. Payró

Apéndice p. 219
por Basilio Uribe

Cronología (1870-1915) p. 231
por Basilio Uribe

Biografías de los artistas por Basilio Uribe p. 235

El grabado p. 255
por Fernando López Anaya

Tomo VII
COMIENZOS DEL SIGLO XX

Nota preliminar p. 7

La fotografía argentina (1920-1950) p. 11
por Sara Facio

La creación musical en la generación del Noventa p. 57
por Pola Suárez Urtubey

Índice de compositores nacidos entre 1890 y 1905 p. 117
y *Catálogos clasificados de obras*
por Carmen García Muñoz

El grabado en la Argentina (1920-1948) p. 141
por Nelly Perazzo

La escultura a principios del siglo XX p. 189
por Romualdo Brughetti

Tomo VIII
COMIENZOS DEL SIGLO XX

Nota preliminar p. 7

La arquitectura argentina (1900-1945) p. 11
por Federico Ortiz

La cinematografía argentina (1896-1945) p. 199
por Claudio España

La interpretación musical III (1926-1945) p. 255
por Alberto Emilio Giménez
y Juan Andrés Sala

La pintura en la Argentina (1915-1945) p. 381
por Nelly Perazzo

Tomo IX
MEDIADOS DEL SIGLO XX

Nota preliminar p. 7

Introducción histórica p. 11
por Nelly Perazzo

La arquitectura en la Argentina (1945-1965) p. 25
por Ramón Gutiérrez

La creación musical en la generación del 45 p. 105
por Pola Suárez Urtubey

Índice de compositores nacidos entre 1909 y 1925 p. 171
y *Catálogos clasificados de obras*
por Ana María Mondolo

La escultura entre la abstracción, p. 249
el concretismo y la figuración
por Romualdo Brughetti

El grabado en la Argentina (1945-1965) p. 325
por Jorge M. Taverna Irigoyen

Tomo X
MEDIADOS DEL SIGLO XX

Introducción p. 9
por Rosa María Ravera

El cine argentino, 1945-1965: p. 17
del clasicismo a la modernidad
por Claudio España

El diseño en la Argentina (1945-1965) p. 95
por Ricardo Blanco

La fotografia en la Argentina p. 135
por Sara Facio

La pintura en la Argentina (1945-1965) p. 169
por Nelly Perazzo

Índice temático

ARQUITECTURA
(Tomos I, IV, V, VIII y IX)

— *Arquitectura colonial*,
Tomo I, páginas 105-209

— *Arquitectura del siglo XIX hasta 1876*,
Tomo IV, páginas 11-142

— *Arquitectura (1880-1930)*,
Tomo V, páginas 207-440

— *Arquitectura (1900-1945)*,
Tomo VIII, 11-198

— *Arquitectura (1945-1965)*,
Tomo IX, páginas 25-104

ARTE PRECOLOMBINO
(Tomo I, páginas 11-55)

CINEMATOGAFÍA
(Tomos VIII y X)

— *Cinematrografía (1896-1945)*,
Tomo VIII, páginas 199-254

— *Cinematografía.(1945-1965)*,
Tomo X, páginas 17-94

INTRODUCCIÓN
(Tomo X, página 9)

DISEÑO
(Tomo X, páginas 95-131)

ESCULTURA
(Tomos IV,VI, VII y IX

— *Escultura del siglo XIX*,
Tomo IV, páginas 143-184

— *Escultura de comienzos del siglo XX*,
Tomo VI, páginas 201-230

— *Escultura en la primera mitad del siglo XX*,
Tomo VII, páginas 189-247

— *Escultura entre la abstracción, el concretismo y la figuración*,
Tomo IX, páginas 249-323

FOTOGRAFÍA
(Tomos V y VII)

— *Fotografía (1840-1930)*,
Tomo V, páginas 11-89

— *Fotografía (1920-1950)*,
Tomo VII, páginas 11-55

— *Fotografía (1950-1970)*,
Tomo X, páginas 135-167

GRABADO
(Tomos II, III, VI, VII y IX)

— *Grabado hasta fines del siglo XVIII*,
Tomo II, páginas 93-119

— *Grabado y litografía en el siglo XIX*,
Tomo III, páginas 353-404

— *Grabado a fines del siglo XIX y comienzos del XX*,
Tomo VI, páginas 255-287

— *Grabado (1920-1948)*,
Tomo VII, páginas 141-187

— *Grabado (1945-1965)*,
Tomo IX, páginas 325-390

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA
AL PERÍODO 1945-1965
(Tomo IX, páginas 11-23)

IMAGINERÍA
(Tomo I, páginas 279-346)

MOBILIARIO
(Tomos II y IV)

— *Mobiliario del siglo XVIII*,
Tomo II, páginas 121-248
— *Mobiliario del siglo XIX*,
Tomo IV, páginas 185-296

MÚSICA
(Tomos I, II, III, V, VI, VII, VIII y IX)

— *Música aboarigen*,
Tomo I, páginas 57-104
— *Música culta en el período hispano*,
Tomo II, páginas 249-333
— *Música del siglo XIX*,
Tomo III, páginas 11-40 (precursores) y 49-107
— *Precursores de nuestra música y su época*,
Tomo III, páginas 11-48
— *Interpretación musical en el siglo XIX hasta c. 1876*,
Tomo III, p .49-107
— *Creación musical a fines del siglo XIX y comienzos del XX*,
Tomo V, páginas 91-205
— *Interpretación musical II (1876-1925)*,
Tomo VI, páginas 11-129
— *Creación musical en la generación del Noventa*,
Tomo VII, páginas 57-139
— *Interpretación musical III(1926-1945)*,
Tomo VIII, páginas 255-379
— *Creación musical en la generación del 45*,
Tomo IX, páginas 105-248

PINTURA
(Tomos II, III, VI, VIII y X)

— *Pintura del siglo XVIII*,
Tomo II, páginas 11-91
— *Pintura en el siglo XIX*,
Tomo III, páginas 109-351
— *Pintura a fines del siglo XIX y comienzos del XX*,
Tomo VI, páginas131-199
— *Pintura entre 1915 y 1945*,
Tomo VIII, páginas 381-456
— *Pintura entre 1945 y 1965*,
Tomo X, páginas 169-300

PLATERÍA
(Tomos II y IV)

— *Platería en el siglo* XVIII,
Tomo II, páginas 335-482
— *Platería en el siglo XIX*,
Tomo IV, páginas 297-394

RETABLOS Y PÚLPITOS
(Tomo I, páginas 211-277)

ÍNDICES DE COMPOSITORES y
CATÁLOGOS CLASIFICADOS DE OBRAS
(Tomos III, V, VII y IX)

— *Compositores nacidos hasta 1860*,
Tomo III, páginas 43-46
— *Compositores nacidos entre 1860 y 1890*
y *Catálogos clasificado de obras*,
Tomo V, páginas 177-203
— *Compositores nacidos entre 1850 y 1905*
y *Catálogos clasificado de obras*,
Tomo VII, páginas 119-137
— *Compositores nacidos entre 1909 y 1925*
y *Catálogos clasificado de obras*,
Tomo IX, páginas173-246

Índice de autores

Blanco, Ricardo:
— *Diseño*, Tomo X, páginas 95-133

Brughetti, Romualdo:
— *La escultura a principios del siglo XX*, Tomos VII, páginas 189-247
— *La escultura entre la abstracción, el concretismo y la figuración*, Tomo IX, páginas 249-323

Buschiazzo, Mario J.:
— *La arquitectura colonial*, Tomo I, páginas 105-209

Cáceres Freyre, Julián:
— *Arte precolombino en la Argentina*, Tomo I, páginas 11-55

Carril, Bonifacio del:
— *El grabado y la litografía*, Tomo III, páginas 353-404

D'Amico, Alicia:
— *Fotografía (1840-1930)*, Tomo V, páginas 11-89

España, Claudio:
— *La cinematografía argentina (1896-1945)*, Tomo VIII, páginas 199-254
— *La cinematografía argentina* (1945-1965), Tomo X, páginas 17-94

Facio, Sara:
— *Fotografía (1840-1930)*, Tomo V, páginas 11-89
— *La fotografía argentina (1920-1950)*, Tomo VII, páginas 11-55
— *La fotografía argentina*, Tomo X, páginas 135-167

Giacobbe, Juan Francisco:
— *Los precursores de nuestra música y su época*, Tomo III, páginas 11-48

Giménez, Alberto Emilio:
— *La interpretación musical I*, Tomo III, páginas 49-107
— *La interpretación musical II (1876-1925)*, Tomo VI, páginas 11-129
— *La interpretación musical III (1926-1945)*, Tomo VIII, páginas 255-379

Gutiérrez, Ramón:
— *Arquitectura del siglo XIX*, Tomo IV, páginas 11-142
— *La arquitectura en la Argentina (1945-1965)*, Tomo IX, páginas 25-104

Lange, Francisco Curt:
— *La música culta en el período hispano*, Tomo II, páginas 249-333

López Anaya, Fernando:
— *El grabado a fines del siglo XIX y comienzos del XX*, Tomo VI, páginas 255-287

Ortiz, Federico:
— *Arquitectura (1880-1930)*, Tomo V, páginas 207-440
— *La arquitectura en la Argentina (1900-1945)*, Tomo VIII, páginas 11-198

Payró, Julio E.:
— *La pintura a fines del siglo XIX y comienzos del XX*, Tomo VI, páginas 131-199
— *La escultura a fines del siglo XIX y comienzos del XX*, Tomo VI, páginas 201-217

Perazzo, Nelly:
— *El grabado en la Argentina (1920-1950)*, Tomo VII, páginas 141-187
— *La pintura en la Argentina (1915-1945)*, Tomo VIII, páginas 381-456
— *Introducción Histórica*, Tomo IX, páginas 11-23
— *La pintura en la Argentina (1945-1965)*, Tomo X, páginas 169-300

Ravera, Rosa María:
— Introducción Tomo X, páginas 9-15

Ribera, Adolfo Luis:
— *Grabado en el siglo XVIII*, Tomo II, páginas 93-119
— *El mobiliario en el Río de la Plata*, Tomo II, páginas 121-248
— *Platería*, Tomo II, páginas 335-482
— *Pintura del siglo XIX*, Tomo III, páginas 109-351
— *Escultura del siglo XIX hasta c. 1876*, Tomo IV, páginas 143-184
— *Mobiliario del siglo XVIII*, Tomo IV, páginas 185-296
— *Platería del siglo XVIII*, Tomo IV, páginas 297-394;

Sala, Juan Andrés:
— *La interpretación musical I*, Tomo III, páginas 49-107
— *La interpretación musical II (1876-1925)*, Tomo VI, páginas 11-129
— *La interpretación musical III (1926-1945)*, Tomo VIII, páginas 255-379

Schenone, Héctor H.:
— *Retablos y púlpitos*, Tomo I, páginas 211-277;
— *Imaginería*, Tomo I, páginas 279-346
— *Pintura colonial*, Tomo II, páginas 11-91

Suárez Urtubey, Pola:
— *La creación musical a fines del siglo XIX y comienzos del XX*, Tomo V, páginas 91-205
— *La creación musical en la Generación del Noventa*, Tomo VII, páginas 57-139
— *La creación musical en la Generación del 45*, Tomo IX, páginas 173-246

Taverna Irigoyen, Jorge M.:
— *El grabado en la Argentina (1945-1965)*, Tomo IX, páginas 325-390

Uribe, Basilio:
— *Apéndice a la escultura de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX*, Tomo VI, páginas 219-230
— *Cronología 1870-1915*, Tomo VI, páginas 231-234
— *Biografías de los artistas*, Tomo VI, páginas 235-254

Vignati, Milcíades A.:
— *La música aborigen*, Tomo I, páginas 57-104

Vignati, Marta Emilia:
— *La música aborigen*, Tomo I, páginas 57-104

AUTORAS DE LOS INDICES Y DE LOS CATALOGOS CLASIFICADOS DE OBRAS MUSICALES

García Muñoz, Carmen:
— *Índice de los compositores nacidos hasta 1860*, Tomo III, páginas 43-46
— *Índice de los compositores nacidos entre 1860 y 1890*, Tomo V, páginas 177-203
— *Índice de los compositores nacidos entre 1850 y 1905*, Tomo VII, páginas 119-137

Mondolo, Ana María:
— *Índice de los compositores nacidos entre 1909 y 1925*, Tomo IX, páginas 173-246