

“Artes plásticas en la Argentina, 1913-1983”. En colaboración con Elisa Radovanovic. En: *Nueva Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2003, pp. 201-237. ISBN: 950-49-1043-2

ARTES PLÁSTICAS EN LA ARGENTINA, 1914-1983

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Elisa Radovanovic

En las últimas décadas se ha venido manifestando la importancia que la Historia del Arte ha cobrado en la comprensión de los procesos y fenómenos históricos. Si en buena medida el imaginario creado por los artistas desde tiempos remotos ha tenido una presencia decisiva como fuente documental para la construcción de la historia, no es menos cierto que el arte, no ya como medio sino como fin, ha alcanzado un interés científico que lo ha situado como una de las líneas de investigación histórica que más ha evolucionado.

La construcción de nuevas lecturas sobre el arte argentino ha traído consigo desafíos tan significativos y categóricos como la necesidad cada vez mayor de alcanzar una rigurosidad documental que evite al máximo ligeras reinterpretaciones. Se hace menester, asimismo, y ya en el terreno de los análisis, romper ciertas estructuras que se han mantenido inalterables y que el tiempo y la indiferencia a la hora de discutirlos o enriquecerlos con nuevos aportes han terminado por asentarlos con comodidad. Es este el caso de las "historias del arte argentino" que han restringido su campo de miras a las producciones culturales de Buenos Aires, obviando casi siempre por completo la existencia de otros focos artísticos -que los ha habido y los hay, y de importancia para sus medios- en el interior del país, sin que esto signifique poner en tela de juicio el papel determinante de la ciudad capital como centro consagrador.

Este capítulo se propone presentar una síntesis de algunos de los procesos históricos que jalonaron el ámbito de las artes de la Argentina. No encontrará el lector largas nóminas de artistas como se ha estilado en otras ocasiones, cuyas trayectorias individuales son de público reconocimiento; algunas de ellas tendrán lugar ocasionalmente en el desarrollo de nuestro discurso. Dado el espacio disponible, se ha optado por hacer una selección de temas y realizar sobre ellos un acercamiento conceptual que permita al lector enlazar ciertos hechos artísticos con la evolución histórica del país durante el siglo XX. En definitiva, no encontrará aquí el lector ni todos los temas ni todos los nombres que hicieron al arte argentino del siglo XX, pero sí algunos medios y claves para acercarse a su comprensión.

LA PINTURA DE PAISAJES Y DE COSTUMBRES, PARADIGMAS DE UN "ARTE NACIONAL"

Cronológicamente, el presente estudio se inicia en un punto crítico de la historia internacional, con la declaración de la primera conflagración europea, suceso histórico que señaló un punto de inflexión con el desenfundado liberalismo que venía potenciando una visión optimista y sin fin del progreso. Fue el momento en que la Argentina se posicionó como “granero del mundo”.

En lo que a la cultura respecta, la guerra europea significó para los países americanos el poner en tela de juicio la validez de un modelo europeo intocable como paradigma cultural casi excluyente. Los cimientos políticos, económicos y culturales de Europa, que hasta entonces se habían creído firmes, mostraron su fragilidad y los

cuestionamientos no tardaron en llegar. De esto ya había dejado constancia el difundido libro de Oswald Spengler "*La decadencia de Occidente*".

En forma paralela, se acentuaron los debates en torno a la propia identidad y fueron banderas en esta mirada introspectiva la recuperación de las formas artísticas de los períodos precolombino y colonial, que habían sido relegados a un segundo plano. La evolución del pensamiento nacionalista y americanista de figuras como Ricardo Rojas se mostró en plena efervescencia. Producto de sus reflexiones en tal sentido, fueron proyectos como la creación de una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán, en 1914, con pretensiones de instituto de artes decorativas, inspirado en el estilización de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas.

En lo que a la pintura respecta, si bien se consolidaron las normativas dictadas por las academias, a principios del XX se inició una reacción, lenta pero firme, hacia nuevos horizontes estéticos. El paisaje y las escenas de costumbres, con presencia en el siglo XIX en la obra de los viajeros y de los costumbristas populares, fueron contaminados por el impresionismo francés, el "manchismo" italiano, el naturalismo, el simbolismo y otros muchos "ismos" que llegaban desde Europa traídos por lo general, por los propios artistas que retornaban tras estudiar en los grandes centros como París y Roma.

La mirada de los americanos sobre su propia historia y realidad, en buena parte potenciada por la crisis del modelo cultural europeo ya señalada, llevó a muchos artistas a fijar su atención en el habitante del continente, en sus tradiciones, sus costumbres y en el paisaje en el que estaba inmerso, consolidando en forma gradual un imaginario básico para la afirmación de la "identidad nacional" y la creación de una conciencia americana.

Las temáticas autóctonas contaron con el beneplácito oficial, manifestado con claridad en las sucesivas ediciones del Salón Anual de Bellas Artes, a partir de su creación en 1911. Cupertino del Campo, redactor del reglamento del mismo afirmó que "el artista es libre de elegir el tema que más cuadre a sus gustos y tendencias... (pero) el arte sólo será nuestro, verdaderamente nuestro, cuando lleve en la entraña algo del aliento viril y poderoso de la Pampa".

La situación señalada se evidenció en la concesión de los premios, marco en el cual se mostró la preferencia por las obras de "temática nacional". Esto era consecuencia, también, de cierta reacción contra las críticas que habían surgido durante la Exposición del Centenario (1910) declarando que, en comparación con las escuelas europeas, la pintura argentina carecía de un "arte nacional".

En la Argentina, el costumbrismo tuvo como principal protagonista a la figura del gaucho. El máximo exponente del género fue Cesáreo Bernaldo de Quirós, autor durante los años veinte de la monumental serie "*Los Gauchos*", con la que alcanzó reconocimiento internacional. Florencio Molina Campos interpretó al hombre de campo argentino en clave humorística, y alcanzó una popularidad sin precedentes en el arte argentino, a través de la difusión, en los años treinta y cuarenta, de las láminas de los almanaques de Alpargatas por él realizadas. Fue, además, uno de los escasos artistas que se impuso antes en el interior que en la propia Buenos Aires.

En lo que toca al costumbrismo, debe señalarse el papel de relevancia que jugaron las provincias del Noroeste argentino como foco irradiador de vocaciones artísticas que, inspiradas en temáticas autóctonas, tuvieron presencia en las galerías porteñas. Podemos citar como ejemplo al santiagueño Ramón Gómez Cornet, cuya exposición de 1921 en la Galería Chandler de Buenos Aires, tras retornar de Europa, ha sido a menudo considerada como uno de los hitos de la renovación artística en el país. El tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez fue, por su parte, autor de una peculiar obra en donde tuvo cabida la religiosidad

popular de la región norteña. Los pueblos de la Quebrada de Humahuaca acogieron a su vez la actividad de notables artistas, siendo Tilcara lugar de encuentro del ya citado Bermúdez, con José Alberto Terry y el peruano José Sabogal; en todos ellos latía la influencia estética del español Ignacio Zuloaga, prisma bajo el cual representaron los paisajes y costumbres del lugar. Sabogal, notable xilógrafo, fue la figura más sobresaliente de la pintura indigenista del Perú en los años veinte.

En lo que atañe a la pintura de paisaje, la misma alcanzó su consolidación llegando a ser la manifestación más destacada de nuestro arte. El impulso decisivo se produjo a partir de 1916 con el establecimiento de Fernando Fader en las sierras cordobesas, y más precisamente luego de su instalación en Ischilín, su "verdadera obsesión pictórica", tal como confesara el artista en 1921. La provincia de Córdoba se convirtió en paradigma del "arte nacional", en aquella "pampa" donde se "refugiaba el carácter nacional", al decir de Cupertino Del Campo. El prestigio de Fader condujo a ese espacio serrano a numerosos artistas que persiguieron como intención el emular a aquél, viendo en este camino una posibilidad para consagrarse en Buenos Aires y, en buena medida, captar la atención de los coleccionistas. Dentro de este esquema puede situarse la obra de Luis Aquino, Luis Tessandori, cierto Atilio Malinverno o el primer Antonio Berni. Nacidos en aquella provincia, sobresalieron como paisajistas Antonio Pedone y José Malanca, este último viajero incansable por el continente americano.

Aun sin alcanzar la fortuna que tuvo el campo como motivo pictórico en la Argentina, el paisaje urbano, en especial el de Buenos Aires, con sus plazas, sus calles y, fundamentalmente su puerto, factor de comunicación indivisible de la historia de la ciudad, tuvo un lugar de prominencia. En este apartado, dada su vinculación al puerto, podemos incluir a la escuela marinista en la que destacó a principios de siglo Justo M. Lynch, seguidor del gran precursor en el género, Eduardo De Martino. Lynch, a su vez, supo transmitir su afición al joven Oscar Vaz, engendrando así una nueva generación que mantuvo vivo el interés por los motivos del mar y del puerto. Obviamente no fueron los únicos en una rama en la que también sobresalieron Benito Quinquela Martín, figura principal de la llamada "Escuela de la Boca", y Cleto Ciocchini, "el Sorolla de América", como llegó a denominárselo, pintor de los hombres del puerto y sus tareas en la ciudad de Mar del Plata.

LA BÚSQUEDA DE UNA "MODERNIDAD AMERICANA": ARTES APLICADAS Y ARTES DECORATIVAS

En la Argentina, al igual que ocurrió en la arquitectura en cuanto al rescate de las manifestaciones de la época colonial americana, y el surgimiento y consolidación del estilo "neocolonial", que tuvo en Martín Noel y en Angel Guido sus más conspicuos cultores, las artes aplicadas y las artes decorativas vivieron una Edad de Oro en las primeras décadas del siglo XX. Los años veinte marcaron el punto culminante de esta tendencia en la Argentina, cuya génesis firme había tenido lugar en 1918 con motivo del Primer Salón Nacional de Artes Decorativas, en el que la Medalla de Oro fue otorgada a Alfredo Guido y José Gerbino por un "*Cofre estilo incaico*". Era el reflejo, en nuestro país, de un proceso que se había consolidado en Europa desde el XIX, teniendo como marco fundamental a las exposiciones universales, acontecimientos que se constituyeron en símbolos del progreso y marcaron el nacimiento del diseño industrial. Se fue acentuando en forma gradual la necesidad de un "arte industrial" que aunara belleza y utilidad; las artes decorativas (término que sellaba el final del antagonismo entre arte e industria) se erigieron en un puente directo para la integración de las artes que propiciaron sobre todo los movimientos modernistas.

El creciente interés por la recuperación de las formas y lenguajes del arte prehispánico, y su reinterpretación a través de las artes contemporáneas, puede señalarse como un eco de movimientos que se estaban afirmando en París. En la capital francesa, el arte africano brindaba a Picasso y a tantos otros artistas, constantes motivos de inspiración; la circulación de estampas japonesas permitía otra de las fuentes esenciales del arte contemporáneo, abriendo infinitas posibilidades para incentivar el empleo de los arabescos y las líneas ornamentales. Las escenografías realizadas para los ballets rusos puso a disposición de varios jóvenes ávidos de exotismos, un conjunto singular de herramientas que les ayudaron a romper moldes y buscar nuevos caminos.

Dado este panorama en el que la moda consistía en la búsqueda de "lo primitivo", no había de extrañar que muchos artistas fijasen su atención en el arte ancestral de América. En tal sentido, el grupo de artistas argentinos establecidos en París en torno al pintor español Hermenegildo Anglada Camarasa, quien les incentivó a bucear en las colecciones de arte precolombino del Museo del Hombre, tuvo un papel determinante en este movimiento, haciendo de la "Ciudad Luz" una prolongación espiritual de América y fraguando el despertar americanista que haría eclosión en los años veinte. Así, no es casualidad que dos artistas americanos vinculados a Anglada, el escultor argentino Gonzalo Leguizamón Pondal y el mexicano Adolfo Best Maugard, fueran propulsores de la enseñanza artística basada en los lenguajes prehispánicos en sus respectivos países. El primero publicó los Cuadernos "Viracocha", en 1923, mientras que Best Maugard, en el mismo año, hizo lo propio con su "Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano".

En los salones de artes decorativas de Buenos Aires participaron activamente otros discípulos de Anglada en París y Mallorca, como Alfredo González Garaño y Rodolfo Franco, quienes fueron inclinándose decididamente hacia los diseños escenográficos, con claro influjo de los Ballets Rusos. El primero de ellos exhibió en 1917, un notable trabajo de documentación compuesto por cuarenta y seis láminas, destinado al decorado del ballet "Caaporá", obra que Ricardo Güiraldes realizó inspirándose en una leyenda guaraní. En 1923 se presentó en el Teatro Colón de Buenos Aires, patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes que dirigía Martín Noel, la Compañía Peruana de Arte Incaico que puso en escena "Ollantay". Franco efectuó a la sazón un cartel muy ponderado, mientras que los pintores Jorge Bermúdez y Pío Collivadino realizaron las decoraciones.

Además de los salones de artes decorativas, en los años veinte se consolidó una nueva iniciativa a través de la ejecución de las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas y Decorativas, en las que los diseños de raigambre indígena se consolidaron como modelos a través de la creación de mobiliario, textiles, alfombras, objetos de uso cotidiano, cerámicas decorativas, juguetes de madera, etc.

LA CREACIÓN DE IMAGINARIOS VISUALES DE DIFUSIÓN MASIVA

Una de las parcelas más determinantes dentro del quehacer artístico argentino, cuyos estudios van despertando paulatinamente el interés por parte de los investigadores, es la referida a la difusión del arte, y a su presencia en los medios. En los últimos años se han realizado trabajos tendientes a analizar aspectos hasta ahora bastante abstractos, como el del "público de arte" y su verdadera injerencia y participación. Lo mismo puede decirse acerca de las revistas de arte y su alcance real como objeto de consumo.

Entre las revistas sin duda más populares de cuantas circularon en Buenos Aires a principios de siglo debe señalarse a "Caras y Caretas", que aun sin ser específicamente de arte, incluyó en sus páginas noticias de los sucesos artístico-culturales del momento,

reproduciendo en forma paralela coloridas imágenes con obras de artistas argentinos y europeos.

"Caras y Caretas", conducida por españoles al igual que "Plus Ultra", de notable calidad editorial, contó entre sus diseñadores al asturiano Nicanor Alvarez Díaz, conocido popularmente como Alejandro Sirio, quien había llegado a Buenos Aires en 1910, pasando a colaborar al año siguiente, y hasta 1924, en dicha revista, de donde decidió salir por desavenencias con los responsables. En ese año fue contratado por el diario "La Nación" donde tuvo a su cargo la dirección artística del suplemento de los domingos. Sirio mostró una particular afición por la representación de escenas callejeras con aglomeraciones y accidentes, motivos portuarios en los que el principal protagonista era, frecuentemente, el inmigrante, hallando allí la mejor fuente para expresar su buen humor e ironía. Probablemente el trabajo más importante realizado por Sirio fueron las ilustraciones para el libro "La Gloria de Don Ramiro" de Enrique Larreta, tarea que le demandó tres años y medio. En los años treinta sus dibujos llenaron las páginas de la revista "El Hogar" y de numerosos libros que ilustró por encargo.

En "Caras y Caretas" colaboraron también el gallego Juan Carlos Alonso, quien habría de llegar a ser director de esta revista y de "Plus Ultra", y el peruano Julio Málaga Grenet. Se incorporaron asimismo Ramón Columba y Juan Carlos Huergo, Eduardo Alvarez, el boliviano Víctor Valdivia y los españoles Federico Ribas y Luis Macaya. La mayoría de estos creadores mostró una decidida inclinación por la caricatura, propiciando que a partir de 1923 se diera inicio a la realización anual de un Salón de Humoristas -ya habían existido intentos como los de 1917 y 1918, organizados por Columba y Pelele-, aunque su repercusión fue limitada con respecto a los otros certámenes más tradicionales como el Salón Nacional, el Salón de la Sociedad de Acuarelistas o el ya consolidado Salón de Otoño de la ciudad de Rosario (Santa Fe), que siguieron a la cabeza en cuanto a la consideración del público de arte en la Argentina.

En lo que respecta a la producción gráfica de aquellos años, sin duda el arte del cartel o afiche alcanzó un sitio de relieve, respondiendo a aquella euforia económica que se desarrolló en forma paralela al auge constructivo, al crecimiento industrial y comercial, y trayendo consigo el nacimiento de la publicidad. Todo tipo de productos, cada vez más numerosos, derivados de la nueva industrialización, reclamaron una propaganda que permitiera difundirlos y venderlos fácilmente. Buenos Aires, en este sentido, tuvo significativos precedentes como los concursos organizados en 1900 y 1901 para proveer de carteles anunciadores a los Cigarrillos París. El segundo de ellos, de carácter internacional, con 555 participantes fue el certamen de carteles más importante de cuantos se realizaron en el mundo.

La caricatura y el cartel gozaron de una intensa divulgación gracias justamente a revistas como "Caras y Caretas" y "Plus Ultra". Señalamos oportunamente que ambas estaban en manos de españoles, lo cual propició a la vez la circulación de reproducciones de obras artísticas peninsulares. Compenetradas con las ideologías hispanistas en boga, no lo fueron menos con respecto a las de tinte americanista, apoyando en sus páginas, sobre todo la segunda, aquellas manifestaciones del arte basadas en raíces autóctonas.

En el sentido señalado, resulta digno de mencionarse el hecho de que se incorporaran en su diseño tipográfico figuras geométricas de claro influjo de las culturas incásicas. Similar característica puede apuntarse a muchas otras revistas culturales y artísticas de la época como "Orientación", "Áurea" o la "Revista del Círculo", que los hermanos Guido promovieron en Rosario. Otra publicación, "Augusta", aun respondiendo al modelo de la inglesa "The Studio", fue uno de los órganos propulsores del diseño indigenista y del arte español. En lo que respecta al arte del cartel y el dibujo,

también la huella del *art nouveau* quedó patentizada en varias de las mencionadas revistas.

CONFLICTO Y CONVIVENCIA ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Hemos hecho referencia en el párrafo anterior a la revista "Áurea", la que, bajo la dirección del arquitecto Francisco T. Gianotti, si bien en sus distintas visiones en cuanto al arte no asumió en principio una postura tan de vanguardia como el conocido periódico "Martín Fierro", en el que críticos de arte como Alberto Prebisch se mostraron inflexibles contra lo establecido, no estuvo cerrada a los aires nuevos; la presencia en sus páginas de artistas como Rafael Barradas, Alfredo Guttero, Norah Borges, Alfredo Bigatti o Emilio Pettoruti así lo demuestran. Prebisch, quien se inclinaba por apoyar al grupo de artistas argentinos residentes en París, manifestó a menudo su "desconformismo formal" por las obras que se presentaban año tras año en los salones nacionales, y combatió a las artes decorativas -de notable divulgación en "Áurea"- denominándolo "arte falso".

Realidades como éstas nos abren paso para comprender las tensiones que el campo artístico argentino experimentó ante la irrupción de las llamadas vanguardias y la difícil convivencia de éstas con el "arte establecido", esto es el "arte nacional" caracterizado por la pintura de paisajes y temáticas costumbristas. El conflicto se manifestó con fuerza a mediados de los años veinte, distendiéndose a medida que los grupos innovadores fueron creciendo en número y hallando espacios de expresión y legitimación.

El año 1924 estuvo cargado de hechos significativos, principalmente por la aparición en escena de Pettoruti, combatido por un sector de la prensa tradicionalista y apoyado por los miembros del periódico "Martín Fierro" -aparecido también ese año-, publicación que en sus páginas se animaba a afirmar su posición "frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos". Fue también la temporada en que se inauguraron las salas de "Amigos del Arte", en las que en el mes de octubre se presentó la primera gran retrospectiva de Fernando Fader.

Asimismo, 1924 marcó la aparición de "Eurindia", conjunto de ensayos que el escritor Ricardo Rojas había ido publicando en los años precedentes en las páginas de "La Nación". En ella llegaba Rojas al punto culminante de sus teorías y a su más definitiva posición respecto de la presencia de lo español y lo autóctono en el "alma nacional" argentina. Proponía allí una doctrina basada en la conciliación de teorías europeas "con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental. En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera". Dentro de esta concepción tenían cabida obras como la "Chola desnuda" de Alfredo Guido que ese mismo año fue premiada en el Salón Nacional; en dicho lienzo, que representaba una suerte de "venus incaica", se unían el tema americano con modelos estéticos europeos, en este caso de clara filiación hispánica.

En la otra vereda, Emilio Pettoruti daba un paso adelante en el proceso de renovación del arte argentino, con sus obras de influjo cubista y futurista, ampliando el campo de debate crítico. Este artista, originario de La Plata, de cuyo Museo de Bellas Artes habría de ser director entre 1930 y 1947, contó con el apoyo de un sector de la intelectualidad de "Florida"; años más tarde sería uno de los motores del Salón del Cincuentenario de La Plata, realizado en 1932 con un significativo conjunto de obras "renovadoras". Otro artista peculiar, Alejandro Xul Solar, quien había escrito sobre Pettoruti en "Martín Fierro", fue autor de una obra plástica consecuente con una formación

Europea en el terreno de las ciencias ocultas, las religiones asiáticas y las técnicas de meditación, expresándose a través de formas y símbolos geométricos, en algunos casos tomados de las culturas prehispánicas.

En "Martín Fierro", las miradas de Alberto Prebisch como crítico se orientaron en otro sentido. Para mediados de los veinte acababa de retornar de París donde se había vinculado al grupo de artistas argentinos que componían esencialmente los pintores Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi y el escultor Pablo Curatella Manes, a quienes habría de apoyar incondicionalmente en sus escritos, permitiéndoles una mayor presencia en el ámbito porteño a pesar de residir en Europa. Estos artistas se habían formado en torno a maestros como André Lothe, un practicante tardío del cubismo, profesor y teorizador principal del "retorno al orden" clásico, a la armonía, al equilibrio y a la geometría, o Emile Othon Friesz. El aporte de Lhote a la formación de los argentinos fue altamente significativo en cuanto a las ideas de someter un cuadro "al ritmo de un edificio" o las de investigar sobre las leyes compositivas del clasicismo como oposición al diseño invertebrado.

Prebisch hacía alusión a la necesidad de formar "hombres modernos", con mentalidad moderna y preparados para recibir y asimilar la propuesta de buscar y entender las purezas formales de la geometría expresada a través de los objetos producidos por la industrialización, más allá de sus virtudes puramente utilitarias. Las ideas plasmadas por Prebisch en este sentido tuvieron cabida dentro de los postulados que Oliverio Gironde había presentado a manera de Manifiesto en el número 4 de "Martín Fierro", en donde se hacía eco de la existencia de una "NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión", para redondear diciendo que "MARTIN FIERRO, se encuentra... más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista".

En la capital francesa se perfeccionaron también otros artistas argentinos como Alfredo Guttero, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira y el escultor Alfredo Bigatti, quienes fundaron en Buenos Aires, a fines de los veinte, el "Taller Libre" que se convirtió en uno de los centros de irradiación de las tendencias de vanguardia en Buenos Aires. De los artistas citados quizá quien más llegó a sobresalir fue Forner -Guttero murió en 1932-, destacando sus obras del período 1936-1939, coincidente con la Guerra Civil Española, acontecimiento que fue objeto de sus más dramáticas composiciones expresionistas, demostrando la presencia que aquella conflagración, lo mismo que la subsiguiente segunda guerra europea, tuvieron en nuestro país.

Otros artistas que estuvieron en París durante los veinte y principio de los treinta fueron Juan Del Prete, precursor del arte abstracto en la Argentina, y Lino Enea Spilimbergo, eximio dibujante y autor de una de las obras pictóricas más notables de cuantas se realizaron en nuestro país, en la que cabían las leyes del cubismo y las tradiciones del clasicismo italiano, tal como se aprecia en su serie de "terrazas" en las que se disponen desnudos y estáticas figuras de gran solidez. Deudor del arte italiano contemporáneo fue Raúl Soldi, creador de un lenguaje propio caracterizado por la presencia de la figura femenina, los personajes de circo y de teatro, motivos tamizados por un palpable sentimiento poético. Soldi desarrolló además una importante labor como muralista que incluyó los frescos de la iglesia de Santa Ana de Glew (1953) y la decoración de la cúpula del Teatro Colón (1966).

En 1930 retornó desde París Antonio Berni, quien dos años después realizaría una muestra individual en Amigos del Arte, presentando obras de corte surrealista. El Surrealismo tendría en Claudio Lantier a uno de sus iniciadores en el país y a Juan Batlle Planas a uno de sus más interesantes intérpretes, sobre todo a partir de las "Radiografías paranoicas" (1936). El Grupo Orión, que integraban entre otros Luis Barragán, Leopoldo Presas, Bruno Venier, Orlando Pierri y Vicente Forte, afianzó esta

corriente con sus dos exposiciones realizadas en 1939 y 1940. Como afirmaba uno de sus participantes, Ernesto B. Rodríguez, el arte abstracto "aspira a obrar sobre el espacio exterior, sobre la realidad de fuera, como el surrealismo aspira a reflejar la realidad de dentro, de dentro del ser".

Berni, en 1933 participó del "Ejercicio Plástico" que bajo, la orientación del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, reunió en la quinta de Natalio Botana a Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lázaro y Juan Carlos Castagnino. El interés por el muralismo en la Argentina se reflejó en la creación del Taller de Arte Mural en 1944 del que tomaron parte estos artistas (a excepción de Lázaro), además de Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro. Este grupo realizó en 1946 las decoraciones de las Galerías Pacífico de Buenos Aires, donde late la impronta de la aun fresca segunda guerra mundial y sus devastadoras consecuencias humanas. Fue una de las más notables manifestaciones de arte de tinte social de cuantas se produjeron en la Argentina, vertiente que tuvo en el grabado una de sus expresiones más acabadas.

LA ESTAMPA EN LA ARGENTINA Y SU CONTENIDO SOCIAL

La historia de la estampa contemporánea en la Argentina tuvo sus primeros ensayos en las obras realizadas a finales del XIX por Eduardo Sívori y Emilio Agrelo, aunque comenzó a tener una presencia más relevante tras la nacionalización de la Academia de Bellas Artes en 1905. A partir de 1911, año en que se inauguró el primer Salón Anual de Bellas Artes, se abrió en el marco de la Academia un pequeño taller de grabado a cargo de Pío Collivadino, con lo que este arte tomará un carácter autónomo con respecto a las manifestaciones de más envergadura.

El año de 1915 marcará la creación de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas, cuyo primer salón se lleva a cabo en el Retiro en mayo de ese año. A partir de entonces tendrán continuidad las celebraciones anuales del mismo, más adelante bajo la denominación de Sociedad de Acuarelistas y Grabadores.

Con esta institución coexistió al principio otra Sociedad de Grabadores, nacida en 1916 y de efímera duración, que dirigió hasta su fallecimiento en 1918 el maestro Sívori. Esta agrupación editó la revista "El Grabado" que incluyó en sus páginas numerosas xilografías. En el primer número de la misma figuraba una suerte de manifiesto en el que expresaban, con carácter federalista, que "nuestras exposiciones no serán tan lujosas como las que de tiempo en tiempo nos brinda la calle Florida; tampoco nos vamos a limitar al grupo selecto que forman las ciudades capitales; iremos también a los pueblos de campaña más perdidos, más ajenos a la causa de la civilización y el progreso".

En la acera de enfrente, y surgido al amparo de los movimientos político-sociales que devinieron tras la primera guerra mundial y cuya influencia en las artes plásticas fue notoria, en 1918 irrumpió en el plano artístico nacional el grupo conocido como los "Artistas del Pueblo", que, a diferencia de los artistas "de la calle Florida", basaban su arte no sólo en los aspectos estéticos sino en el mensaje social que pudiera contener, el compromiso con la realidad circundante, inclinándose hacia las reivindicaciones del proletariado. José Arato, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebequer y Adolfo Bellocq compusieron el citado grupo, que ya llevaba un lustro de actividad, y las técnicas de expresión que utilizaron fueron la xilografía, el grabado sobre metal y la litografía, esta última de larga tradición en el país desde la acción de César Hipólito Bacle en el siglo XIX.

Fueron sobre todo los inmigrantes concentrados en los centros urbanos quienes inspiraron a los "Artistas del Pueblo" a abordar temáticas referidas a las condiciones de

vida del obrero, el paisaje barrial, el mundo del suburbio, donde se alojaron, y el movimiento de las fábricas. Este grupo de pintores vivió el ambiente revolucionario de la época, relacionándose con la actividad de la editorial Claridad, ubicada en la calle Boedo.

El grupo de Boedo asumió postulados artísticos con un carácter militante, ya que sostenían que la función esencial del arte debía ser la de erigirse en instrumento para la acción política y social. Estos hombres que venían de las filas del anarquismo, del socialismo y del comunismo, se inspiraron en la literatura de autores rusos, Kropotkin, y Tolstoi, Guyan y Plejanov, cuyas ideas estaban marcadas por un fuerte contenido social. Facio Hebequer, cuya visión estética estuvo ligada al discurso marxista y a la prédica anarquista, fue el creador del grupo Los Nuevos en 1919 y organizó con Leónidas Barletta el Teatro del Pueblo. En sus series litográficas hizo alusión a la mala vida, a los conventillos, a los compañeros de lucha y a los símbolos del comunismo, exponiendo su obra en clubes, bibliotecas, locales obreros, fábricas y sindicatos como un modo de ilustrar al proletariado agitado por las huelgas y descontentos ante la acción conservadora del Estado.

En otro orden de cosas, en 1923 comenzó su andadura la Escuela Superior de Bellas Artes, derivada de la Academia. La estampa cobró allí un impulso decisivo recién en el año 1932 cuando se hizo cargo de la dirección de la institución el rosarino Alfredo Guido, con una larga trayectoria para ese entonces en el campo del grabado y el aguafuerte; sus obras referentes al altiplano peruano-boliviano tuvieron reconocimiento internacional en los años veinte. Guido propició el surgimiento de nuevas voluntades en el género, conformándose en la institución un importante acervo de aguafuertes, xilografías y litografías de sus discípulos. Promovió también Guido la ilustración de libros, a la que era tan afecto, surgiendo lujosas ediciones para bibliófilos.

En varias provincias la estampa tuvo una presencia destacada, generada principalmente por figuras de nivel nacional que fomentaron las escuelas de bellas artes y talleres particulares. En tal sentido puede mencionarse la labor de Rodolfo Franco, deudor del notable grabador español Ricardo Baroja, en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata; Octavio Pinto y, sobre todo, Alberto Nicasio, ambos en Córdoba; en la provincia de Santa Fe, el grabado fue uno de los medios de que se valieron los pintores para buscar horizontes propicios para la creación; José Planas Casas en Santa Fe y Gustavo Cochet en Rosario fueron dos de las figuras más notables, manifestando éste último particular interés por las temáticas político-sociales.

A partir de 1948 el grabado tuvo particular estímulo en la Universidad Nacional de Tucumán al crearse en su marco el Instituto Superior de Arte, siendo los reputados Víctor Rebuffo y Pompeyo Audivert los encargados de regir los destinos de la sección de grabado. Ambos artistas se consideran figuras sobresalientes de la estampa en la Argentina; el primero, autor de xilografías a las que incorporó el color, destacó por sus imágenes de la opresión social, el trabajo y la pobreza, con gran acento dramático. Audivert siguió temáticas similares aunque también fue creador de un mundo de imágenes simbólicas y de ciertos tintes surrealistas. Otra figura notable fue Víctor Delhez, quien orientó a partir de 1939 la Academia de Bellas Artes -después Escuela Superior de Artes Plásticas- de la Universidad de Cuyo, en Mendoza, institución que cuatro años más tarde se enriqueció con la incorporación de Sergio Sergi, maestro de la xilografía argentina. En otra de las provincias cuyanas, en San Juan, en 1930 había surgido el grupo "Tribu" compuesto por Santiago y Nello Raffo y José María Pineda, autores de una vasta labor.

En líneas generales, y en lo que hace directamente a la producción, la estampa fue un medio de expresión ligado a "lo popular", por ello una proporción importante de

las obras argentinas se volcaron a las temáticas urbanas y rurales, con imbricancias sociales. Téngase en cuenta que la estampa fue el medio ideal para producir obras en serie y a bajo costo, siendo una de las finalidades su difusión masiva, aspecto que las otras manifestaciones artísticas no podían proporcionar. Aun cuando fueron aquellos "Artistas del Pueblo" los que más fama alcanzaron, son incontables los cultores del grabado de tinte social, en donde las imágenes del proletariado y los marginados (borrachos, mendigos, niños abandonados, desprotegidos, etc.) fueron las más habituales, generando una cuantiosa producción de gráfica política y social que tuvo cierta decadencia hacia mediados del XX.

Hay que remarcar aquí la presencia simbólica de la mujer en las imágenes gráficas, como señala Alfredo Benavidez Bedoya, en el papel de compañera sacrificada, madre hambrienta que amamanta a sus hijos, la maternidad obrera o la víctima de la explotación sexual. En este sentido no es casual que la figura de la prostituta haya tenido una presencia determinante en la producción gráfica y a veces hasta pictórica de artistas de la talla de Adolfo Bellocq, Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni. El primero de ellos ilustró con cerca de 70 xilografías la *Historia de Arrabal* de Manuel Gálvez en 1922, donde la protagonista central era una prostituta, Rosalinda Corrales. Spilimbergo fue el autor de la serie *Breve Historia de la vida de Emma*, conjunto de monocopias creadas entre 1935 y 1936 en las que narra la trayectoria de una joven prostituta hasta su suicidio. Personaje más conocido fue la también prostituta Ramona Montiel de Antonio Berni, de quien se valió este artista -junto a su otro personaje, Juanito Laguna- para denunciar las miserias de la sociedad contemporánea a partir de los años sesenta.

LA FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA. SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

La fotografía, desde el siglo XIX, ha sido una fuente documental que sirvió para reflejar la realidad cultural de los pueblos, logrando alcanzar, ya en el siglo XX, un lugar meritorio entre las artes visuales. Si bien la pretensión de la cámara fotográfica fue en su origen obtener un registro objetivo de lo real, la intervención del fotógrafo tuvo un valor de selección, de recorte de la realidad, a la que aportó su propia visión, sus creencias, valores o prejuicios del ámbito en el que se hallaba inserto.

La imagen fotográfica acompañó desde principios del XX en la Argentina las noticias de revistas y diarios. Desde 1898 (y hasta 1939) "Caras y Caretas" empleó la información gráfica; a ella siguieron "Fray Mocho" y "PBT", las que registraron escenas de la vida pública y privada, mientras que "Atlántida", "El Magazine" y "El Hogar" realzaron sus noticias con fotografías; "La Mujer" reproducía obras de arte en cromos de alto costo. "El Gráfico" apareció en 1919 iniciándose como revista de interés general, para transformarse luego en exclusivamente deportiva. El fútbol, las carreras hípias y automovilísticas alcanzaron auge con la nueva cultura de masas.

En los diarios se exhibía la vida y los acontecimientos de las altas esferas sociales y de los sectores populares y marginados. Fue el periodismo gráfico el que preparó el terreno a las concepciones de la fotografía como arte. Las tomas eran realizadas por profesionales del retrato, quienes formaron los primeros grupos de reporteros gráficos que ilustraron tanto las acciones cotidianas, empleando asimismo recursos de fotomontajes para reconstruir escenas dramatizadas, por ejemplo, de acciones policiales. Un tema inquietante resultó la foto del difunto ataviado con su traje, realizada con tono evocativo para los deudos, hasta alcanzar las más escabrosas que mostraron crímenes, accidentes, guerras, revoluciones y represiones. La foto de gran

formato caracterizó a la prensa sensacionalista que circulaba en las ediciones de “Crítica” (1913), y “Noticias Gráficas” (1931).

La cámara a través del ojo del fotógrafo supo registrar también con habilidad costumbres y tipos populares; lugares, edificios históricos –desde los palacios hasta los conventillos-, plazas y parques, calles, esquinas, sitios alejados que acercaron la imagen de las provincias a la capital cosmopolita, con su mirada puesta siempre en Europa, en el tiempo de las grandes transformaciones. Tal el caso de Fernando Paillet, quien en Santa Fe, fotografió durante cuarenta años la cultura colonizadora de Esperanza. El ojo sagaz del fotógrafo supo examinar los diversos sectores que accedieron al poder político en este proceso de recambio de los sectores aristocráticos desplazados por los sectores medios, la clase administrativa y comercial. Los grupos familiares fueron retratados hasta las primeras décadas del siglo XX; estudios como Witcomb y Van Riel reconocieron una encumbrada y selecta clientela en la que no estuvieron ausentes los personajes más representativos del poder político, artistas e intelectuales.

La foto cumplió un rol educativo al ser incorporada como auxiliar en los libros escolares, como ocurrió en 1917 cuando sirvió de apoyo visual al texto “Lecciones de Historia Argentina” de Rómulo Carbia, editado por Kapelusz. Las vistas y costumbres de la Argentina fueron difundidas desde 1900 a través de numerosas reproducciones de tarjetas postales. Ya en 1914 Peuser presentó la “Muestra retrospectiva y moderna” de fotografía histórica en Witcomb, apareciendo al año siguiente la revista “La Fotografía y sus aplicaciones”. En 1930 se realizó, en la Asociación Amigos del Arte, el Primer Salón Internacional de Arte fotográfico de Buenos Aires, destacándose el alto nivel artístico. Los Álbumes de la Sociedad de Fotógrafos Aficionados de la Argentina, y los de Witcomb permiten recomponer –en parte- nuestra historia, a la que se suman los archivos de empresas públicas y privadas que reconstruyen el imaginario visual de todo el país.

Entre otros sobresalen los nombres de Horacio Coppola, que puso de relieve las grandes transformaciones urbanas de los años treinta y cuarenta, ejemplo de ello las obras de implantación del Obelisco que compartió con Grete Stern, dedicada también a la foto publicitaria. Manuel Gómez Piñeiro registró la arquitectura moderna, Anatole Saderman fue el preferido por los artistas plásticos, Juan Di Sandro reflejó vistas de Buenos Aires y personajes, y Annemarie Heinrich retrató la danza y el paisaje. Estos elevaron la fotografía a la categoría de arte visual, la que incluso comenzó a comercializarse en el mercado de arte. Además de las técnicas usuales, otros recursos acercaron las fotos al arte de la pintura, empleándose bromóleos, heliograbados y fotos sobre metal, al tiempo que los autores comenzaron a firmar sus obras. La fotografía artística ilustró los suplementos dominicales de los periódicos y también asumió un papel mediático a través de la presentación y exhibición de esa producción creativa.

Sara Facio y Alicia D’Amico reconocen que los grandes temas del siglo XIX fueron el retrato y los acontecimientos de la vida social, siendo recién en el siglo XX cuando la fotografía abriría nuevos campos de interés. Al ingresar en el terreno del arte, la realidad sirviendo de soporte a la obra fotográfica se ha ido transfigurando a través de nuevas técnicas, penetrando en lenguajes expresivos característicos de las últimas vanguardias.

LAS VANGUARDIAS DE LOS AÑOS CUARENTA. ARTE CONCRETO INVENCION, ARTE MADÍ, PERCEPTISMO

La década de los cuarenta significó en la Argentina un momento de profundos cambios en las estructuras sociales con el creciente desarrollo de los sectores populares

y el triunfo del régimen peronista. Al bienestar económico, siguió el crecimiento de la pequeña y mediana industria, mientras que la postura de la clase intelectual asumió un carácter crítico. Desde el punto de vista estético se produjo una profunda renovación asociada al arte concreto, término que designó al arte abstracto surgido en 1930 en Europa, que fue empleado por el holandés Theo Van Doesburg, y retomado más adelante por el suizo Max Bill. El grupo *Abstraction-Creation* desarrolló su acción entre 1931-1936, siendo algunas de sus preocupaciones la misión social del arte, la receptividad del público y las exigencias crecientes de la nueva sociedad tecnológica; estos artistas unieron el empleo de nuevos materiales a conceptos matemáticos – ritmos, relaciones, y leyes- para fundamentar sus obras.

En nuestro país, donde en períodos precedentes las obras de Pettorutti y de Juan Del Prete habían preanunciado la no figuración, la aparición del grupo de artistas concretos fue una creación del “espíritu del tiempo” que tuvo con aquel movimiento europeo un carácter relativamente sincrónico. El único número publicado de la revista “Arturo”, en 1944, concitó las inquietudes plásticas y literarias, siendo clave en cuanto a la propuesta de “no copiar, no reproducir, inventar”. Nelly Perazzo afirma que con esta revista, cuya cubierta estuvo a cargo de Tomás Maldonado, se desencadenó la no figuración de base geométrica en la Argentina, postulando la invención contra el automatismo, la expresión y el simbolismo.

Maldonado fue el teórico más destacado del movimiento *Arte Concreto Invención*, integrado entre otros por Manuel Espinosa, Lidy Prati, Antonio Caraduje, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molemborg, Simón Contreras, Oscar Nuñez, Raúl Lozza, Primaldo Mónaco y Claudio Girola. El grupo comenzó a reunirse en 1945 en residencias particulares para presentar estas nuevas formas de expresión, las que marcaron uno de los más decididos encuentros entre arte y ciencia. En 1946 la *Asociación Arte Concreto Invención* expuso por primera vez públicamente en el Salón Peuser, difundiéndose asimismo el "Manifiesto Invencionista", que afirmó que “la era artística de la ficción representativa toca a su fin”. Varias décadas después Iommi afirmaría que "el grupo Concreto tuvo la visión: la imagen de un cuadrado, un plano, un color, líneas puestas en el campo espacial de una tela, todos estos elementos flotando en el plano. Porque la invención era el resultado de tales problemas".

También en 1946, el grupo *Madí* realiza su primera exposición en el Instituto Francés de Estudios Superiores. Se lanza el "Manifiesto Madí", que en su declaración de principios, asume la ludicidad y pluralidad como valores expresivos, asociados al dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la poesía, el teatro, la novela, el cuento y la danza. En su declaración de principios, Madí confirmaba "el deseo del hombre de inventar objetos al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases que libera la energía y domina el espacio y el tiempo en todos los sentidos, y la materia en sus últimas consecuencias". Entre sus participantes contaban Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Martín Blaszkó y Rhod Rothfuss. *Madí*, al igual que la *Asociación Arte Concreto Invención*, se fueron escindiendo en forma gradual.

En 1947 Raúl Lozza postuló el *Perceptismo* estudiando el tema de la función coplanaria que se daba entre la pintura y el contexto espacial que la contenía, dando al muro el valor de fondo de la obra y plasmándose ahora la realidad en el plano color. De este modo fueron tratadas nuevas problemáticas como la relación de elementos, colores, formas y líneas regidas por normas matemáticas y el marco recortado de contorno irregular, que abandona el tradicional cuadro surgido en el Renacimiento como ventana abierta al mundo. La experiencia de Lozza representó una de las posturas más radicales del arte concreto.

Al reconstruir las experiencias de artistas constructivos y concretos, nuestros realizadores aportaron nuevos elementos como las estructuras coplanarias y la pintura escultura articulada. Este arte incitaba a la invención, era un arte presentativo, que se declaró contrario a la “nefasta polilla existencialista o romántica”. Las obras concretas, aunque propiciaban un arte colectivo, un arte universal, dirigido contra las élites, no fueron comprendidas en el ambiente local y encontraron fuerte resistencia en el público. Mientras los artistas renovadores se declararon provenientes de las tendencias más progresistas del arte europeo y americano, procurando reconstruir un mundo nuevo, la crítica oficial les acusó de seguir una tendencia “morbosa y perversa” y de realizar una pintura dedicada a círculos cerrados de iniciados, caracterizándolos como snobs. Mientras tanto ya comenzaba a debatirse en la prensa el surgimiento de un nuevo arte.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL INTERIOR ARGENTINO

Queda aun por determinar con certeza el rol de las provincias en el concierto del arte argentino, en el sentido de buscar concatenar las producciones de las diferentes regiones entre sí y con respecto a Buenos Aires como centro. En los últimos años se han hecho aportes significativos a través de exposiciones y publicaciones que persiguen entre sus finalidades, el saldar las deudas con el interior. Asimismo, la superación de ciertos complejos de inferioridad por parte de algunos ámbitos provinciales, ha mostrado una cara positiva en la medida que la propia revalorización de las producciones locales ha permitido una autoestima con respecto a las actividades que en dichos espacios se vienen desarrollando. En esto, lógicamente, algo tiene que ver la difusión de las tendencias modernas del arte, a través de los medios de comunicación, que han ido permitiendo una "puesta al día" con las creaciones de los centros neurálgicos del arte internacional, incorporando lenguajes de moda a partir, muchas veces, de tradiciones arraigadas que han permitido mantener acentos de originalidad.

En algunos de los apartados anteriores hemos hecho referencias oportunas a la importancia que ciertas regiones tuvieron en el arte argentino, partiendo de una mirada hacia adentro, es decir desde Buenos Aires. Así, hemos señalado la importancia del Noroeste y de la provincia de Córdoba como paradigmas de "lo nacional", en especial a través de las costumbres y el paisaje, respectivamente, y la repercusión que tales situaciones tuvieron en la capital. En el presente punto perseguimos como pretensión trazar un panorama sintético de hechos artísticos de relevancia que se produjeron en el interior argentino durante el siglo XX, caracterizándolos según las distintas regiones.

Podríamos partir en nuestro recorrido desde el centro mismo del país, desde la provincia de Córdoba. Pueden señalarse allí los tempranos intentos de organización de las bellas artes a partir de la acción de los reputados maestros Genaro Pérez y Emilio Caraffa, a finales del XIX, la creación de la Escuela provincial de Bellas Artes en 1896, del Museo Provincial de Bellas Artes en 1914 y de un sistema organizado de becas artísticas en 1923, respondiendo en conjunto al modelo impuesto desde Francia durante el siglo anterior en cuanto a la organización "oficial" de las artes. Vino después la época de oro del paisajismo, con Fernando Fader como abanderado, y la legión de seguidores que, emulándolo, permitieron que las miradas apuntaran a la provincia convertida en motivo pictórico nacional por excelencia.

Al igual que para Fader, Córdoba se convirtió en la tierra elegida por destacados artistas para radicarse y continuar su producción en ella. Unquillo fue el bastión de Lino Enea Spilimbergo entre los años cuarenta y cincuenta, pueblo en el que habría de instalarse, en 1981, uno de sus discípulos más conspicuos en la Universidad de Tucumán, el mendocino Carlos Alonso. Miguel Ocampo, tras su consagración internacional y su

experiencia neoyorquina, optó en 1978 por establecerse en La Cumbre, donde el paisaje serrano marcó las producciones de su madurez como artista. Entre los hechos destacables que sucedieron en Córdoba debe señalarse la realización de los primeros salones de arte IKA y las Bienales americanas como podrá verse más adelante.

Mencionamos antes la presencia de Spilimbergo en la Universidad de Tucumán, en donde en el año 1948 se creó el Instituto Superior de Artes que contó con su presencia, lo mismo que con el concurso de reconocidas figuras de diversas disciplinas como el escultor chileno Lorenzo Domínguez -especialista en la talla directa sobre piedra-, los grabadores Pompeyo Audivert y Víctor Rebuffo a quienes ya referimos, y pintores locales como Timoteo Navarro y Luis Lobo de la Vega. Durante el primer lustro las actividades del Instituto gozaron de un nivel de excelencia que se fue perdiendo en forma gradual a medida que los maestros partieron hacia otros horizontes, siendo un centro aglutinador de vocaciones artísticas de la región norteña.

A Tucumán concurren en aquellos años, desde Jujuy, dos pintores representativos de aquella provincia, el español Francisco Ramoneda, activo en Humahuaca, y Medardo Pantoja, instalado en su Tilcara natal, herederos de la tradición costumbrista que en décadas anteriores habían consolidado artistas como Bermúdez y Terry. Siendo el Noroeste la región del país de mayor vinculación al mundo indígena americano en su conjunto, no es de extrañar que las creaciones posteriores a estos artistas, inclusive en la actualidad, hayan basado en buena medida sus temáticas en referencias a los mitos, la religiosidad popular, las ceremonias rituales, el paisaje, la presencia indígena, los diseños geométricos de raigambre prehispánica o los exvotos, sin necesidad de que ello haya supuesto caer en folklorismos estatizantes sino que más bien mostró la utilización de estos elementos como medios para crear una obra de lenguaje universal.

En la región de Cuyo, encontraremos en Mendoza otro centro de actividades artísticas de renombre. A la temprana presencia de Fader en la primera década de siglo, exaltando el paisaje mendocino, seguirán con posterioridad hechos como la creación de la Escuela de Dibujo y Pintura que, en 1918, organizó el Primer Salón de Bellas Artes. En los años veinte se irá consolidando una "escuela regional de pintura", reflejo de las pautas que el ámbito artístico de Buenos Aires y, sobre todo el éxito de Fader, iba marcando. En este sentido debe remarcarse la obra de Antonio Bravo, Fidel De Lucía y Roberto Azzoni. En estos momentos Spilimbergo produce, antes de su viaje a Europa en 1925, su serie "Cuyo".

Las artes en Mendoza tuvieron un período de esplendor a partir de 1939, fecha en la que se creó la Academia de Bellas Artes que contrató a artistas de la talla de Ramón Gómez Cornet, Francisco Bernareggi, Víctor Delhez y Lorenzo Domínguez para regir los destinos de la educación artística de la provincia. Se reunieron así cuatro lenguajes de reconocida madurez, el primero en el tratamiento de la figura, Bernareggi en el paisaje de tintes postimpresionistas sobradamente ejercido durante décadas en Mallorca, Delhez en la estampa y el chileno Domínguez, como se señaló, en la talla sobre piedra. Al mismo tiempo, la radicación de Abraham Vigo en Mendoza propició el surgimiento de un interés por el Realismo Social que marcó una parcela importante de las artes mendocinas en décadas posteriores.

La experiencia de la Academia mantuvo un nivel de primera calidad hasta el año 1948 en que por razones de intolerancia Bernareggi y Domínguez se marchan, el primero de regreso a la isla mediterránea y el segundo a Tucumán, coincidiendo así la decadencia de Mendoza con el inicio del apogeo artístico tucumano. Alumnos de la Academia como Carlos Alonso, que habría de tener destacada trayectoria, siguió el mismo camino, atraído por la presencia de Spilimbergo en el norte.

Para aquellos años también se había consolidado como "región artística" la Patagonia, que en los años veinte había sido motivo de inspiración para artistas como

Angel Domingo Vena y Américo Panozzi, precursores en la representación de los lagos del sur entre otros motivos, caracterizándose sus obras por una llamativa luminosidad. Ambos pintores fueron condecorados en el Salón de Bellas Artes de la Patagonia, celebrado en la Sociedad Rural en 1941. La realización de este evento marcaba la importancia que la Patagonia estaba adquiriendo en forma gradual, en especial gracias a su singular proyección como destino turístico, marco en el cual debe mencionarse la expansión de Bariloche con las obras del Centro Cívico y del conocido Hotel Llao Llao. Este proceso atrajo el interés de varios artistas residentes en Buenos Aires y en las provincias, otorgando a la región un sitio de relevancia en lo que Romualdo Brughetti denominaría en 1948 la "geografía plástica argentina".

Entre los nombres que exaltaron el paisaje sureño en esos años debe destacarse a Domingo Pronsato, perfeccionado en Italia en los años treinta e influido por la obra de Carlo Carrà y otros contemporáneos. Tras su retorno a Bahía Blanca, su ciudad natal y centro irradiador de sus actividades, Pronsato queda subyugado por las mutaciones de la naturaleza patagónica que le abren un abanico de posibilidades a sus intenciones de colorista. En 1940 se instala durante una temporada en la cuenca del Nahuel Huapí, lugar donde producirá una serie de obras de las más notables de su trayectoria. También acometieron el paisaje de la región Rodrigo Bonome y Juan Antonio Ballester Peña.

Para la misma época y en el mismo sitio que Pronsato, aunque sobre todo a orillas del Lago Mascardi, desarrollará una tan interesante como olvidada labor en la Argentina, Manuel Angeles Ortiz, exiliado español radicado en nuestro país entre 1939 y 1948. Angeles Ortiz, a partir de piedras y maderas que recogió en sus periplos, realizó un conjunto de singulares "construcciones" que llevaron a Eduardo González Lanuza a afirmar que las mismas representaban a dioses primitivos, a figuras totémicas, a ídolos indígenas, caracterizando al español como "el tardío imaginero de una religión ya desaparecida".

En la región del Litoral, debemos detener nuestra atención en dos de los centros más importantes de producción artística de la Argentina, las ciudades de Rosario y Santa Fe. En la primera de ellas, hechos de relevancia fueron la celebración del Primer Salón de Bellas Artes en 1913 y la creación, en 1917, de la Comisión de Bellas Artes del Rosario; propulsor de ésta fue el Dr. Fermín Lejarza quien tomó decisiones, hoy históricas, como fue la adquisición en dicho año de la conocida serie de ocho lienzos titulada "La vida de un día", obra cumbre de Fernando Fader que pasaría a engrosar el acervo del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", inaugurado en 1937, o el incentivar la carrera de un jovencísimo Antonio Berni.

En los años veinte otro ente que marcó rumbos en la ciudad fue el Círculo de Bellas Artes, desde cuyo órgano difusor, "La Revista del Círculo", los hermanos Alfredo y Angel Guido, junto con Fernando Lemmerich Muñoz, defendieron las manifestaciones artísticas de raigambres autóctonas tamizadas por lenguajes renovadores. Los nombres de Manuel Musto, Augusto Schiavoni, Luis Ouvrard, Julio Vanzo o Leónidas Gambartes, autor de una obra de gran originalidad a partir de raíces americanistas, son otros de los muchos nombres que jalonaron el quehacer artístico rosarino.

En la capital de la provincia, en Santa Fe, los años cuarenta estuvieron marcados por los pintores de la "escuela del Litoral", cuyo elemento de unión fue la vinculación temática al paisaje y el habitante de las riberas del Paraná, a través de la que buscaron dar una fisonomía artística a la región a través de la geografía. Entre los nombres podemos citar a César López Claro, Ricardo Supisiche, Matías Molinas, Jorge Planas Viader y Miguel Flores. La proyección plástica de estos artistas en lo que respecta a las temáticas señaladas, esto es el río como motivo central, los pescadores, los arenales y los ritos

cotidianos. López Claro, aun activo, dirigió sus miradas a partir de los años cincuenta hacia el continente americano, permaneciendo inalterable en su pintura el compromiso político-social que lo caracteriza.

Por último, en la región del Nordeste, el punto de confluencias artísticas más notables fue sin duda Resistencia, la capital de la provincia del Chaco. En ello el papel determinante le cupo a una singular institución surgida en torno a 1944, el Fogón de los Arrieros, creada por el escultor Juan de Dios Mena, autor de originales tallas en madera de curupí, que expresaron una visión con tintes humorísticos -que lo emparenta con Florencio Molina Campos- de personajes autóctonos como el gaucho, el indio, el campesino y el habitante del interior chaqueño. La citada institución fue ganando en importancia y prestigio nacional en los años que siguieron a su establecimiento; artistas de reconocida trayectoria hicieron donación de obras, constituyéndose en forma gradual un importante acervo de arte contemporáneo que en parte se conserva aun en Resistencia. Artistas como Demetrio Urruchúa, César Fernández Navarro, Víctor Marchese o Raúl Monsegur realizaron en la nueva y definitiva sede, inaugurada en 1953, notables murales.

El Fogón de los Arrieros encaró, a partir de los años sesenta, un notable "plan de embellecimiento" de la ciudad consistente en dotar a las calles y espacios públicos de Resistencia de obras escultóricas y murales, siendo uno de los emplazamientos más destacados el conjunto de murales titulado "Génesis del Chaco" realizado por Monsegur en 1961 para ser instalado en la Plaza 25 de Mayo. En 1963 se inauguró en el interior de la Casa de Gobierno el mural "Empuje", obra de Emilio Pettoruti. En cuanto a los escultores cuyas obras se dispusieron en espacios públicos de la ciudad, puede nombrarse a Gonzalo Leguizamón Pondal, Lucio Correa Morales, Luis Falcini, Luis Perlotti, Líbero Badii y Lucio Fontana, lo cual da una idea de la calidad de obras que hoy son orgullo de Resistencia. Los años ochenta trajeron consigo la realización anual de los Concursos de Escultura organizados por la Fundación Urunday en la Plaza, certámenes que marcan una continuidad del movimiento iniciado en los sesenta, y la presencia de notables escultores como los hermanos Fabriciano Gómez y Humberto Gómez Lollo, y Walter Sotelo.

ARTE ARGENTINO ENTRE LOS AÑOS CINCUENTA Y SESENTA. MULTIPLICIDAD DE TENDENCIAS Y APERTURA INTERNACIONAL

En 1950 el crítico Julio Payró expresó en la revista "Sur" que el panorama de la creación artística argentina se presentaba poco alentador. La difícil coyuntura histórica no impidió, sin embargo, el inicio de un período de experimentación y búsqueda de nuevos planteamientos artísticos que señalan un anticipo de la eclosión de las vanguardias de gran creatividad que actuaron en los años sesenta, generándose movimientos de renovación que alcanzaron notoriedad mientras se proyectaron sensiblemente en nuestro medio las últimas tendencias europeas y norteamericanas.

En este período se organizaron nuevas asociaciones y grupos encaminados a generar formas originales en torno a la abstracción lírica y surrealista, además de irrumpir el informalismo y la nueva figuración. Aparecieron revistas como "Perceptismo" editada entre 1951 y 1953 por Raúl Lozza y Alberto Molemborg, y "Nueva Visión", publicada bajo la dirección de Tomás Maldonado, es considerada como un hito en la nueva gráfica argentina. Propulsada por el crítico Aldo Pellegrini en 1955 se originó la *Asociación Arte Nuevo*, el mismo año en que el crítico Jorge Romero Brest fundó la *Asociación Ver y Estimar*. A esto se sumó la creación en 1956 de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1957 del Museo de Arte

Moderno por Rafael Squirru, en 1958 del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Di Tella, hechos todos que fueron perfilando un futuro promisorio para la plástica argentina.

En lo que atañe a los concretos, de gran actividad en los cuarenta, se reunieron como *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina* en 1952, sumándose a ellos los "independientes" Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Hans Aebi. Este *Grupo* realizó dos exposiciones internacionales de envergadura, una en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y otra en el Stedelijk Museum de Amsterdam (1953), antes de disolverse en 1954 por la marcha de Tomás Maldonado a Alemania. Los abstractos argentinos habían comenzado a trascender las propias fronteras.

En 1958 se publicó la revista "Boa", de Julio Llinás, a quien le cupo la organización de la Primera Confrontación Internacional de Arte Experimental, celebrada en la galería Van Riel, participando artistas no figurativos de tendencia surrealista, y en 1959 se creó el *Grupo del Sur*, de decidida actitud hacia la exploración de nuevos caminos de expresión, y del cual formaron parte entre otros Mario Loza, Carlos Cañás y el escultor Leo Vinci. A finales de la década Alberto Greco y Mario Pucciarelli anticipan el *informalismo*, tendencia que surge aquí tardíamente y que intentaba superar las disidencias entre abstractos y concretos, retomando criterios del movimiento iniciado en 1944 en Francia, con gran predominio de la materia pictórica que se denominó manchismo y que llegó a los Estados Unidos como *action painting*. El uso de espátulas y otros procedimientos para acentuar la calidad matérica, subrayada por negros y colores neutros, y el empleo de cemento y arpilleras, insinuaba un nuevo modo de concepción artística.

En 1959 el *Movimiento Informalista* ya nucleaba a un grupo de artistas, que dos años después irrumpieron en una célebre exposición llevada a cabo en Buenos Aires; la misma, titulada "Arte destructivo", presentó extraños objetos desechables que no eran más que elementos de la vida cotidiana en estado de desintegración. Entre estos artistas sobresalió Kenneth Kemble, cuyo objetivo, afirmaba, era "mostrar que los materiales más humildes y despreciables podían tener capacidad expresiva y comunicar una emoción estética, echando por la borda la hegemonía de las vacas sagradas de la técnica". Otra figura singular fue Alberto Greco, quien primero entroncó con el informalismo para luego dedicarse a un arte de transgresión con acciones callejeras. En él se conjugaron vida y arte, como lo confirma el cartel "fin" con el que selló su suerte en 1965 en Barcelona. Ya en 1956, en la muestra "Qué cosa es el coso", llevada a cabo por Jorge López, Jorge Martín, Nicolás Rubió, Mario Valencia y Vera Zilzer en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, se anticipó el desarrollo del arte de objetos que tendría gran resonancia en los años sesenta, y los artistas se interrogaron acerca de estas nuevas categorías de arte expresado en objetos de uso cotidiano.

Para ese entonces, era en torno a la calle Florida donde se movilizaba el circuito comercial de galerías como Van Riel, Wildenstein, Müller y Witcomb, que fueron creando un ámbito propicio al mercado de arte; a ellas se sumarían entre otras Viau, Peuser, Kraft, Velázquez, Plástica, Rioboo, Antígona y Galatea. Lirolay, bajo la dirección de Germaine Derbecq, casada con Curatella Manes, se convirtió en un nuevo espacio para propulsar el arte de vanguardia al igual que Bonino, que abrió además de su local en Buenos Aires una sucursal en Río de Janeiro y otra en Nueva York. La galería Krayd exhibió la obra de muchos abstractos de línea geométrica. En este período se registró un creciente número de exposiciones de arte latinoamericano en Europa y Estados Unidos, donde muchos artistas argentinos exhibieron sus obras.

Uno de los eventos en los que participó la Argentina fueron las Bienales Hispanoamericanas de Arte, promovidas por la España del franquismo. La primera

edición se llevó a cabo en Madrid en 1951 -el mismo año de celebración de la 1ª Bienal de Arte de Sao Paulo-, y el conjunto enviado se caracterizó por el predominio de la pintura paisajística y figurativa en detrimento de las aperturas modernas. De los nuestros fueron premiados tres artistas de las provincias, el entrerriano Cesáreo Bernaldo de Quirós con el Gran Premio de las Provincias Españolas, el rosarino Alfredo Guido con el Gran Premio de Grabado, y el arquitecto mendocino Daniel Ramos Correa con el Premio del Ayuntamiento de Madrid por la remodelación arquitectónica y paisajística del monumento al Ejército de los Andes en el Cerro de la Gloria, Mendoza.

El envío argentino no fue el deseado, dado que numerosos artistas, contrarios al régimen franquista, se abstuvieron de participar. Inclusive algunos de ellos, como Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Penalba y Damonte Taborda concurren a París, a la "contrabienal" organizada por Picasso y otros artistas españoles exiliados. También se celebraron "contrabienales" en Caracas y México, promovidas ambas por artistas españoles republicanos. En Buenos Aires, alcanzó similar carácter de boicot la exposición de artistas españoles de la Escuela de París (Oscar Domínguez, Pedro Flores, Grau Sala, José Palmeiro, Ginés Parra, Joaquín Peinado y Hernando Viñes) llevada a cabo en la galería Velázquez en octubre de 1951.

A finales de los cincuenta el movimiento cultural en la Argentina se agiliza, experimentándose una nueva sensación de prosperidad. En dicha década, la instalación de la empresa Kaiser en la provincia de Córdoba promovió la producción automotriz y transformó a este sector en un polo de crecimiento único. La ciudad de Córdoba fue el punto de encuentro de los Salones de Arte que se realizaron entre 1958 y 1961, organizados por las Industrias Kaiser de Argentina (IKA). La ciudad mediterránea competiría en este evento con el polo centralizador del arte de Buenos Aires. En el primer encuentro fueron invitados artistas locales vinculados a la pintura, el grabado, el afiche y la fotografía. El segundo salón incluyó a representantes de 16 provincias ubicadas en las regiones Centro, Norte, Cuyo y Litoral. Las muestras luego tuvieron repercusión en otras ciudades como Buenos Aires, Tucumán, Rosario, Santa Fe y Entre Ríos.

Al éxito de los salones siguió el intento de extender la propuesta a "enaltecer la cultura de América", realizándose en 1962 la I Bienal Americana de Arte, experiencia que tuvo continuidad en la II de 1964 y la III de 1966, contando con la participación de artistas del continente. En su intento de colocar el arte argentino en el mundo, las obras de las Bienales siguieron un itinerario que las llevó del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires a una gira por los Estados Unidos. Como las obras presentadas se mantuvieron un tanto al margen de las últimas experiencias desarrolladas en Buenos Aires, y pertenecían a una "moderada" vanguardia, la presencia de una bienal de carácter paralelo -en la que intervinieron porteños, rosarinos y cordobeses ligados a las tendencias *pop*, *happenings* y el arte conceptual- puso en tela de juicio el papel desempeñado por la propuesta cordobesa.

En el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella se concitó el interés en los grandes concursos nacionales e internacionales realizados entre 1960 y 1967. Allí se concentraron los principales movimientos innovadores, a través de la exposición de artistas argentinos y extranjeros, cursos y conferencias que potenciaron una renovación de las artes plásticas, la música y la danza. También la intervención de nuestros artistas en las Bienales de San Pablo, Venecia y Cracovia hizo reconocer el nivel alcanzado por el arte argentino en el mundo. Esta pretensión de internacionalismo, no obstante, no alcanzó el grado que en principio esperaba el cerebro de aquel Centro, Jorge Romero Brest.

En lo que hace a las producciones artísticas de los sesenta, frente al Informalismo se fueron imponiendo el *pop art*, las tendencias visuales puras que desarrollaron el concretismo y el constructivismo, y la Nueva Figuración. El arte *pop*, expresión de una sociedad de consumo de los países más industrializados, reprodujo los objetos seriados y empleó los medios masivos de comunicación. Si bien la sociedad argentina no tuvo en este período el mismo alcance consumista de los Estados Unidos, el *pop* encontró un espacio en el circuito del Instituto Di Tella y en las galerías de vanguardia. Dominó esta tendencia el empleo de nuevos materiales en los que predominaron originales carteles, afiches, señalizaciones urbanas y la recurrencia a los medios radiales y televisivos, en tanto semanarios de divulgación general como "Primera Plana" mostraban estos intentos renovadores con la intención de acaparar la atención y el asombro del espectador.

Esta actitud respondía en buena medida a un intento de conciliar al público masivo con el arte moderno y con la gente del ámbito artístico contemporáneo, tras la progresiva acentuación del abismo que entre ambos se venía experimentando. Pablo Suárez, uno de los actores en esa escena de los sesenta, afirma que "...lo que se intentó fue quitarle toda solemnidad al hecho (artístico), pero sin entender que había que tomar de la realidad ciertos mecanismos como para que el público empezase a participar como quien va a una fiesta... es el momento en el que surge con mucha fuerza el objetismo, se empiezan a producir instalaciones, se intentan establecer nuevas formas de comunicación que hicieran eficaz la posibilidad de lectura".

En definitiva, se apuntaba a una participación activa del espectador, de tal manera que éste se sintiera parte misma de la obra. En tal sentido, en 1965 Marta Minujín y Rubén Santantonín asombraron y desconcertaron con un *happening* titulado "La Menesunda", en el cual, entre otros aspectos, el público visitante convivía con situaciones tan disímiles como el ser objeto de maquillajes por parte de profesionales, pasar por una habitación donde una pareja aparecía acostada en una cama matrimonial, sufrir temperaturas bajo cero o verse en pantallas de televisores especialmente instalados.

Minujín, Santantonín, Dalila Puzovio, Juan Stoppani, entre otros, lucharon contra la solemnidad en un intento por desacralizar el arte. A menudo el grupo de artistas vinculado con el Instituto Di Tella ha figurado en los anales de la historiografía del arte argentino como sinónimo "ideológico" de los sesenta, lo que ha tenido cuestionamientos de peso en la década de los noventa, en que aquellos años se convirtieron casi en una obsesión como tema de investigación. Es evidente que el clima de esperanza y libertad que se respiraba en el Instituto, poco tenía que ver con el pensar y sentir artístico de quienes hacían por ejemplo arte de tinte social.

Artistas como Luis Felipe Noé, a quien se ha vinculado a dicha institución por el hecho de haber ganado el Premio Di Tella en 1963, es claro en sus afirmaciones: "Yo no viví el Di Tella, aunque haya ganado un premio en el acto inaugural de ese Instituto en la calle Florida". También aseveró: "...Respecto de Romero Brest, que tuvo una gran actividad como animador cultural, imbuido en su rol de Papa del templo del desparpajo, creo que se exageró a sí mismo. Decía sobre los artistas: 'Cuando los mejores se estereotipan, los dejo y paso a otros'. El Di Tella inventó una estética del deterioro: se consume una cosa y enseguida hay que cambiarla por otra". Luis Bénédict, por su parte, no dudó en hablar de los "fuegos artificiales" del Di Tella.

En lo que respecta al arte constructivo o geométrico, que ya había alcanzado un desarrollo intenso, en los años sesenta derivó hacia nuevas experimentaciones ligadas a efectos ópticos, al movimiento y la luz como una impresión de valor estético. En tal sentido, fue importante la exposición de las obras del húngaro Victor Vasarely llevada a

cabo en 1958 en el Museo Nacional de Bellas Artes, dado que muchas de ellas mostraban sus experimentaciones en el campo de la cinética, derivación del constructivismo que se inclinaba a integrar en él una sensación visual de movimiento. El arte *cinético* en la Argentina surgió de las experiencias del mendocino Julio Le Parc quien, becado en París y tras vincularse de manera directa a Vasarely, creó en 1960 el *Groupe de Recherche Visuel* (GRAV). La muestra realizada en 1964 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires titulada “Inestabilidad” demostró el empleo de esta tendencia: juego de luces y agua, bandas, transparencias y placas de metal, los que movilizaron la dinámica relación entre el espectador y la obra. Hacia exploraciones cinéticas se orientaron asimismo Oscar Capristo y Rogelio Polesello.

Dentro de la corriente *abstracta* o *constructivista*, Alejandro Puente y César Paternosto desarrollaron un arte ligado a los postulados de la tradición constructivista del uruguayo Joaquín Torres García, que fuera denominada por el crítico Aldo Pellegrini como *Geometría Sensible*. Ambos artistas, lo mismo que Pérez Celis, mostraron inclinación a los lenguajes geométricos que les proporcionaba el arte prehispánico americano. Otra tendencia de la abstracción fue la pintura *Generativa* entre quienes se destacaron Eduardo Mac Entyre, Ary Brizzi, Miguel Angel Vidal. Estos pintores emplearon líneas circulares rigurosas yuxtapuestas y superpuestas en órdenes seriales.

Frente a estas tendencias abstractas reaccionaría la *Nueva Figuración*, en la que los artistas adoptaron el retorno a las formas del realismo, esta vez sometidas a una áspera crítica social. En la Argentina el grupo central estuvo formado por Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Romulo Macció. En Latinoamérica, este movimiento alcanzó notable arraigo durante los años sesenta, estando marcado por la insatisfacción estética y social, manifestándose en gran medida como una reacción de los artistas contra el sistema impuesto por los gobiernos autoritarios extendidos a lo largo del continente. En lo que a las técnicas se refiere, puede decirse que la libertad en el uso de materiales no convencionales alcanzados en el desarrollo del informalismo, sirvió como base para el retorno a lenguajes figurativos.

Antonio Berni descolló en el empleo de materiales de desecho industrial, y con sus reconocidos personajes Juanito Laguna y Ramona Montiel supo interpretar los modos de vida marginales. El compromiso social como medio y como fin fue asumido por otros pintores como Carlos Alonso, quien desarrolló una figuración de carácter expresionista. También el grupo *Espartaco* se pronunció desde 1959 por un arte “revolucionario latinoamericano”, buscando representar las figuras con una visión voluminosa casi escultórica, y teniendo como uno de sus basamentos la fuerte impronta del muralismo mexicano. Las imágenes creadas por Ricardo Carpani fueron luego empleadas en la gráfica política trabajando con la CGT escindida de Raimundo Ongaro.

En el campo de la escultura, habían sido notables a partir de los cuarenta los intentos de los artistas concretos por renovar el concepto de reproducción imitativa de la realidad y suplantarlo por el uso de materiales tradicionales, desde las búsquedas hidroespaciales de Kosice, a nuevas formas que invaden el espacio dando lugar a ambientaciones, instalaciones, objetos y experimentaciones. El empleo de nuevos materiales pasó a ser una de las características de mayor significación, lo que quedó reflejado en obras como las que realizó Noemí Gerstein usando tubos de bronce soldados, o las de Enrique Romano, construidas con materiales de desecho.

Libero Badii se inclinó a la realización de grandes figuras escultóricas matizadas por planos brillantes de color, para desarrollar luego obras policromadas inspiradas en el arte precolombino. María Juana Heras Velasco, cultora inicialmente de la abstracción, adhiere a materiales industriales. Juan Carlos Distéfano empleó para sus esculturas

policromadas resina poliéster y esmalte; sus formas impregnadas en color revelan la naturaleza del sufrimiento humano. Norberto Gómez usa piroxilina o laca acrílica que revela las viscerales formas del hombre. Aldo Paparella realiza en 1971 la serie de "Monumentos inútiles", inspirados en los vestigios romanos en ruinas, ligando esta idea a la del "hombre de hoy, el hombre destrozado" como él mismo afirmara. Estos "Monumentos" fueron realizados con materiales de desecho.

ARTE Y SOCIEDAD A PARTIR DE LOS SESENTA. LAS POLÍTICAS OFICIALES ENTRE DEMOCRACIA Y DICTADURA

En 1966 el festivo clima de la vanguardia llegó a su fin con el quiebre del orden constitucional, hecho que implicó un retroceso en el campo cultural, provocando un éxodo de profesionales. En 1969 el "Cordobazo", revuelta social que tuvo como epicentro a la ciudad de Córdoba, puso en crisis el proyecto autoritario del general Onganía. Al espíritu de transgresión de la joven vanguardia se sumaría luego el compromiso ideológico con la influencia del mayo francés del 68 y la repercusión de la guerra de Vietnam. Buenos Aires y Rosario fueron los epicentros de este dinamismo renovador y a la vez contestatario y revulsivo.

En este contexto de cambio, los artistas plásticos de la ciudad de Rosario se rebelaron contra el desmantelamiento de los ingenios azucareros en la muestra experimental "Tucumán Arde", realizada en 1968 en la CGT de los argentinos de aquella ciudad y luego en la Federación Gráfica Bonaerense, en Buenos Aires. Para ese entonces, sitios no tradicionales como los claustros universitarios y las sedes de organizaciones sindicales, comenzaban a servir como espacios alternativos a las galerías y museos para exhibir las expresiones artísticas y transmitir los mensajes implícitos en ellas. La politización del arte fue ascendiendo en forma gradual. La calle se convirtió también en territorio de expresión artística y en Buenos Aires se produjeron muestras como las tituladas "Escultura, follajes y ruidos", realizada en la Plaza Rubén Darío en 1970, y "CAYC al aire libre. Arte e Ideología", en la Plaza Roberto Arlt dos años después.

En el campo de las vanguardias, fue tomando paulatina fuerza el arte de sistemas y el arte conceptual, explorados desde finales de los sesenta. El arte conceptual apuntó a desplazar al objeto artístico hacia el concepto a través del empleo de signos, palabras o diagramas matemáticos, prevaleciendo así la idea por encima de los materiales utilizados. En Buenos Aires estas expresiones se nuclearon en torno al Centro de Arte y Comunicación (CAYC), que, regido por Jorge Glusberg, intentó ocupar el espacio que dejó tras su cierre en 1970 el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. En tal sentido, como postulado de las nuevas estéticas, cabe mencionar las exposiciones "Arte y Cibernética" (1969), con la que se presentó el CAYC, que perfilaba un nuevo tipo de relaciones entre arte y tecnología a través de la realización de acciones interdisciplinarias, y "Arte de sistemas" (1971) en el Museo de Arte Moderno. En el campo de lo conceptual, una de las muestras más recordadas fue la de Juan Carlos Romero titulada "Violencia" (1973), en la cual el artista enfatizó a través de la reiteración de esa palabra, una realidad social marcada por las tensiones. En ese año se producía el regreso al poder del general Juan Domingo Perón.

En el CAYC se formó el denominado grupo de los XIII, contándose entre ellos Clorindo Testa, Víctor Grippo, Luis Bedit, Alfredo Portillos, Jorge González Mir y Jacques Bedel, quienes promovieron una sucesión de manifestaciones experimentales. Bedel empleó resina poliuretánica para elaborar ruinas que rescataban lo grandioso del territorio argentino, incluidos sus mitos y leyendas. Bedit transformó sus obras a

partir de la realización de experiencias biológicas y fisicoquímicas, y otras surgidas del campo de la botánica y de la zoología. La vinculación con América Latina quedó testimoniada en las obras de Alfredo Portillos quien indagó en el fondo de las fábulas y supersticiones del continente, y en las de Víctor Grippo, que relacionó arte y ciencia en su serie de "Analogías", empleando papas con el fin de exaltar su procedencia americana. González Mir, con su instalación "25 jaulas" (1977), que contenía pájaros de madera en cautiverio, aludía a los límites de la libertad.

En 1976 se había producido la interrupción del régimen constitucional y el advenimiento de los militares, situación que provocó un efecto desolador sobre el desarrollo de las artes plásticas, motivando el exilio de artistas hacia otros países o aun el exilio interior. El arte se vio sometido a una realidad determinada en buena medida por la imposibilidad de manifestar abiertamente opiniones contrarias al régimen. Como bien señaló María José Herrera, "el arte se puebla de diversas metaforizaciones de todo aquello que no se podía decir. Un clima de opresión invade distintas vertientes de la pintura figurativa, y temas como la muerte y la ausencia se tornan recurrentes".

La represión, la falta de libertad y la desaparición de personas fue denunciada por artistas como Diana Dowek, con su serie de "Alambrados" (1977) o los muñecos maniatados con alambres de púa. César López Claro comenzó a gestar en silencio las 70 obras de "Proceso al Proceso", alegato contra la represión militar, contra la destrucción del hombre, culminada en 1984 coincidiendo con el retorno a la democracia. Esta serie fue expuesta entonces en Buenos Aires hasta que una orden "de arriba" obligó al artista a descolgar su obra de las paredes a la semana de ser inaugurada la muestra.

En 1982 se premió la trayectoria de Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez fue nombrado Artista del año, y Guillermo Kuitca Artista Revelación. Irán surgiendo los nombres de Gustavo Lopez Armentía, Hernán Dompé, Alfredo Prior, Remo Bianchedi, Ernesto Bertani, Marcia Schwartz y Eduardo Médici. La vuelta a la democracia posibilitó una gran pluralidad de formas de expresión que habrían de reflejar los complejos enfoques de la sociedad actual. La coexistencia de distintas vertientes creativas que replantean el lenguaje artístico y retornan a una recuperación de nuestra memoria, de nuestros mitos, acercan de modo original nuevamente el arte con nuestra historia, acercamiento éste que replantea los vínculos entre los procesos históricos y la resignificación de la propia cultura con sus continuidades y rupturas.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Para ampliar y completar el conocimiento sobre las artes plásticas argentinas en el período abarcado por el presente capítulo, añadimos una selección bibliográfica y hemerográfica la que, en su mayoría, constituyó el corpus informativo que nos sirvió de base para la elaboración del mismo. En esta selección hemos querido tener en cuenta estudios realizados tanto en la época en que se desarrollaron los acontecimientos referidos en el texto, cuanto por los estudios posteriores de carácter retrospectivo.

En lo que respecta al panorama historiográfico de las artes en la Argentina y su estado actual, hemos de señalar que la bibliografía existente es metodológicamente variada y que los años noventa han sido decisivos en lo que respecta a los aportes, tanto en cantidad como en aproximaciones desde diferentes ángulos, lo cual iremos señalando oportunamente.

Los primeros ensayos que persiguieron como finalidad el estructurar la historia de nuestras artes a partir de 1914, se publicaron durante los años veinte y treinta. Destacan entre otros:

JOSÉ MARÍA LOZANO MOUJÁN, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, García Santos, 1922; y *Figuras del arte argentino*, Buenos Aires, A. García Santos, 1928.

JOSÉ LEÓN PAGANO, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940. Más moderado en cuanto al tratamiento de las nuevas corrientes estéticas, Pagano realizó este libro valiéndose en gran medida de sus artículos periodísticos publicados en diferentes medios desde principios de siglo. Logró dar una visión de conjunto, a la vez que una detallada relación biográfica de los artistas plásticos nacionales. Distingue cuatro momentos: el de los precursores, el de los organizadores, las aportaciones del *plein air*, y las nuevas tendencias del arte moderno.

La obra paradigmática de Pagano cierra cronológicamente el estudio que sobre la producción historiográfica del arte en la Argentina desarrollaron:

JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y ANA MARÍA TELESCA, "El arte y los historiadores", *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, t. II.

En la producción bibliográfica y hemerográfica de los años cuarenta y cincuenta, podemos señalar la aparición y continuidad de los ANUARIOS PLÁSTICA, entre 1939 y 1948, brindando una información de primera mano, absolutamente imprescindible para quienes quieran abordar el estudio de las artes en todo el país durante ese período. En esos años, la editorial Poseidón publicó la "Biblioteca de Arte Argentino" y la Editorial Losada sus "Monografías de Arte", propiciando una interesante difusión de la obra de artistas nacionales y extranjeros. Similar tarea le cupo en los sesenta a la serie Ediciones Culturales Argentinas promovida por el Ministerio de Educación y Justicia, y en los años ochenta a la Colección Pintores Argentinos del siglo XX publicada por el Centro Editor de América Latina.

La vasta tarea crítica y la comprensión de nuestro medio artístico por Romualdo Brughetti, comenzó a cristalizarse con fuerza en los cuarenta y cincuenta. Entre sus obras hemos de destacar: *De la joven pintura rioplatense*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1942; *Pintura argentina joven*, Buenos Aires, Ollantay, 1947; *Geografía plástica argentina*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958. En estas obras Brughetti, además de alentar sus teorías sobre el arte nacional, aporta una interesante selección de nombres y análisis de trayectorias artísticas con el valor añadido de incluir a los creadores que producían obra en el interior del país. Otras publicaciones posteriores de este autor fueron:

Italia y el Arte Argentino, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1952; *Historia del Arte en la Argentina*, México, Pormaca, 1965, en donde propone un análisis crítico desde el arte prehispánico hasta las producciones del momento; y la más reciente *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1991.

En los años cincuenta se publicaron otras obras abarcadoras del arte argentino; podemos mencionar a:

CÓRDOVA ITURBURU, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.

JORGE ROMERO BREST, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951. Este libro recoge una serie de críticas publicadas fundamentalmente en los años cuarenta y en diversas publicaciones periódicas como "La Vanguardia", "Argentina Libre" o "Saber Vivir". Se incluyen además varias críticas aparecidas en "Ver y Estimar", cuadernos de crítica artística publicados bajo su dirección entre 1948 y 1955.

ADRIÁN MERLINO, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX*, Buenos Aires, Edición del Autor, 1954. Ingente tarea recopilatoria a la que también se dedicó, con ediciones actualizadas hasta nuestros días:

VICENTE GESUALDO, y otros, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Inca, 1988, 2 tomos.

En los sesenta y setenta hubo una continuidad en la publicación de ensayos abarcantes del arte argentino del siglo XX; entre ellos remitimos a:

MARÍA LAURA SAN MARTÍN, *Pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1961. Una de las obras más significativas de cuantas han estudiado el arte argentino de nuestro siglo, incluyendo capítulos como "El movimiento contemporáneo en algunas ciudades del interior del país", "La pintura no figurativa" o "El informalismo". Este estudio hace mención a la labor artística de muchos artistas que han quedado olvidados en el tiempo y que en su momento fueron considerados artistas de importancia, por lo tanto el trabajo de San Martín se erige en un documento fundamental para el estudio del arte argentino, en especial de los años cuarenta y cincuenta.

Autores varios, *150 años de arte argentino*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1960. Publicado un año antes que el estudio de María Laura San Martín, y con motivo del Sesquicentenario, este libro incluyó una revisión de nuestras artes plásticas del XIX y el XX realizada por críticos de la talla de Córdova Iturburu, José León Pagano, Enrique Azcoaga, Lorenzo Varela, Ernesto B. Rodríguez y Samuel Paz.

ALDO PELLEGRINI, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967. El texto no sigue lineamientos generacionales sino las tendencias que fueron conformando el arte argentino que alcanzó en la década del sesenta gran prestigio internacional.

CÓRDOVA ITURBURU, *80 años de pintura argentina del Pre Impresionismo a la Novísima Figuración*, Buenos Aires, Ed. Librería La Ciudad, 1978.

Esta obra pasa revista al panorama heterogéneo de la pintura argentina, con sus diversas corrientes abarcando desde las primeras décadas del siglo hasta los últimos movimientos surgidos en la década del setenta. Complementa la información brindada un sinnúmero de artistas enrolados en diferentes tendencias.

RAFAEL SQUIRRU, *Arte de América. 25 años de crítica*, Buenos Aires, Gaglianone, 1979. Incluye un amplio recorrido por la crítica artística desempeñada desde los años cincuenta por este influyente crítico de arte, cuya obra y labor organizativa aun no ha sido reconocida debidamente en las historias del arte argentino. Autor de una muy vasta producción crítica, Squirru ha publicado varias recopilaciones de sus escritos en obras como *Las exigencias del arte*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

Las "Historias del arte argentino" vuelven a tomar auge en los dos últimos decenios de siglo, podemos destacar a:

CARLOS AREÁN, *La pintura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad, 1981. Este escritor y crítico español, autor en los sesenta y setenta de importantes estudios sobre el arte contemporáneo de su país, intentó brindar un amplio panorama de la evolución de nuestras artes plásticas desde los orígenes a la actualidad.

Desde 1989 se han venido desarrollando las *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* organizadas por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), en las que el espectro temático abarcado ha venido manifestando amplitud de miras, conviviendo pintura, escultura y arquitectura junto a fotografía y teatro entre otras revelaciones artísticas. Hemos de destacar el denodado esfuerzo del CAIA por publicar periódicamente las Actas de dichas Jornadas, las cuales constituyen uno de los más importantes aportes historiográficos para el arte argentino realizado en los noventa. Debemos destacar asimismo una reciente producción del CAIA que sintetiza un amplio período del arte argentino:

DIANA WECHSLER (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

En sentido similar a las del CAIA debemos citar las actas de las Jornadas "Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música", organizadas en los noventa por el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Universidad de Buenos Aires y la publicación de los "Estudios e Investigaciones" por el propio Instituto.

Otras obras de importancia son:

Autores varios, *Historia crítica del Arte Argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1995.

JORGE LÓPEZ ANAYA, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997. En ella se da una continuidad en la tradición historiográfica de condensar la historia del arte argentino en sumatorias de biografías críticas individuales, precedidas por un análisis de cada período o tendencia.

JOSÉ EMILIO BURUCÚA, *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 2 vols.

NELLY PERAZZO, "La pintura en la Argentina (1915-1945)", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de las Artes, 1999, t. VIII, pp. 381-456.

EL ARTE ARGENTINO DE LOS VEINTE, ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIAS

En los años ochenta y fundamentalmente en los noventa se han producido importantes revisiones historiográficas sobre este período, lo cual ha derivado en una comprensión mucho más amplia del mismo. La consolidación del "arte nacional" con la pintura de paisajes y costumbres, y la irrupción de las vanguardias, determinaron un ámbito artístico singular que sigue concitando la atención de los historiadores y críticos de arte.

Dentro de la línea "tradicionalista" podemos citar a:

IGNACIO GUTIÉRREZ ZALDÍVAR Y RAFAEL SQUIRRU, *40 Maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990. Libro que acompañó la exposición del mismo nombre y que rescató, además de la trayectoria de reconocidos artistas, la de otros menos conocidos por el público general como Malinverno, Malanca, Vena, Tessandori o Cordiviola. Gutiérrez Zaldívar fue propulsor en la difusión de esta

generación de artistas y parte importante en su reubicación en el mercado de arte argentino.

IGNACIO GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991. Se publicó junto a la megaexposición retrospectiva del artista, una de las muestras monográficas más notables de cuantas se realizaron en la Argentina en los noventa. A ella le había precedido la importante exposición sobre Fernando Fader, celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1988. Sobre Fader, remitimos a nuestro libro:

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe (España)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998. Incorpora numerosa documentación inédita a la ya conocida, incluyendo manuscritos sobre temas relacionados con las exposiciones, las críticas de arte y el nacionalismo en la pintura argentina entre otros aspectos.

Sobre la aparición de las corrientes vanguardistas, su impacto en el medio argentino y sus conflictos con el llamado "arte nacional", destacamos:

MARCELO PACHECO Y ANA MARÍA TELESCA, *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte*, Antología Documental, Buenos Aires, Universidad, 1987.

MARCELO PACHECO Y ANA MARÍA TELESCA, *Las vanguardias plásticas argentinas en la década del veinte*, Antología Documental, Buenos Aires, Universidad, 1987. En ambas obras los autores recopilan un interesante conjunto de fuentes documentales provenientes de las más variadas publicaciones de la época, reuniendo un conjunto de extractos de artículos y frases de tendencias contrapuestas, tradicionalistas y de avanzada, permitiendo una rápida cotejación y entendimiento de los enfrentamientos dialécticos dados en el arte argentino.

La línea de la confrontación crítica sería asumida por otros historiadores en los años noventa, pudiéndose destacar las siguientes obras:

DIANA B. WECHSLER, "Salón de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas (1920-1930)", *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1990.

MARIA LÚCIA BASTOS KERN, *Arte Argentina, Tradição e Modernidade*, Porto Alegre (Brasil), Edipucrs, 1996. Otro notable estudio sobre el campo plástico argentino de los años veinte, sobresaliendo los capítulos dedicados a los artistas argentinos activos en París y la influencia que sobre ellos ejercieron las teorías del "retorno al orden" a través de la enseñanza de André Lothe y Emile Othon Friesz.

LA ESTAMPA Y EL ARTE DE TINTE SOCIAL

Autores varios, *25 aniversario, Sociedad de Acuarelistas y Grabadores*, Buenos Aires, Buenos Aires, Kraft, 1939. Esta obra recorre los primeros 25 años de existencia de dicha Sociedad, con apuntes históricos sobre su formación, sus salones y los artistas que la integraron. Incluye un conjunto importante de reproducciones.

ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO, "El grabado en la Argentina, 1876-1942", *El grabado en la Argentina, 1705-1942*, Rosario, Museo Juan B. Castagnino, 1942.

FERNANDO LÓPEZ ANAYA, *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1963. Muy completa visión de la evolución del grabado en la Argentina desde finales del XIX hasta el momento en que se publica esta obra. Hace mención a los talleres más destacados y a las academias de todo el país que brindaron al grabado un espacio de relevancia en sus planes de estudio.

FERNANDO LÓPEZ ANAYA. "El grabado", *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, t. VI.

Autores varios, *El grabado social político en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992. Esta exposición reunió obra de los grabadores más notables del país, y la publicación que acompañó la misma incluyó estudios de varios autores que trataron temas como el de los Artistas del Pueblo, el humor y la sátira en el grabado político y social, la propaganda política y la denuncia social.

LA FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA

JUAN GÓMEZ, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*, Buenos Aires, Abadía Editora, 1986.

SARA FACIO, "Fotografía Argentina (1920-1950)", *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.

SARA FACIO, *La fotografía en la Argentina de 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea, 1995.

Actas del Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina (Memoria), Buenos Aires, DGEPA, Comité Ejecutivo Permanente, 5 vols., 1992-1997.

RAMÓN GUTIÉRREZ Y PATRICIA MÉNDEZ, *Bibliografía de Historia de la Fotografía en América Latina*, Río de Janeiro, FUNARTE-CEDODAL, 1997.

EL ARTE EN LOS AÑOS CUARENTA

NELLY PERAZZO, *El Arte Concreto en la Argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone, 1983. Este trabajo fue precursor en el estudio de las tendencias del arte concreto en la Argentina, que se verificó en los artistas, la nueva música, los poetas invencionistas, la aparición del diseño gráfico, la acción de arquitectos y decoradores con criterio moderno, la aparición de revistas y editoriales. Incluye una síntesis de los principales artistas del movimiento, una detallada bibliografía y los manifiestos y escritos que han servido desde 1983 a los análisis que se siguen realizando sobre este tema.

Autores varios, *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997. Catálogo de la exposición realizada en España durante ese año, que además de las realizaciones del grupo Madí en la Argentina de los años cuarenta, refiere a las producciones artísticas que bajo su signo se realizaron en París en los cincuenta, y las que se llevan a cabo en la actualidad en países como Estados Unidos, Italia, Francia, Bélgica, Hungría o España.

GABRIELA SIRACUSANO, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50", *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, Arte. vol. 2, pp. 13-56.

EL ARTE EN EL INTERIOR

El legado dejado por Rodolfo Trostiné, estudioso del arte en las provincias durante el siglo XIX, fue retomado en el XX por historiadores y críticos como los ya señalados Romualdo Brughetti o María Laura San Martín. El papel jugado por los artistas del interior en sus provincias en sí y como parte del concierto nacional, ha tomado impulso en los años noventa, en que el revisionismo a las producciones plásticas del siglo XX vio la necesidad de integrar a aquellas en las "historias del arte argentino" que hasta ahora se habían dedicado casi con exclusividad a Buenos Aires y en algunos

casos puntuales a centros como Rosario o Córdoba. Dentro de las obras publicadas en los noventa podemos destacar:

JORGE TAVERNA IRIGOYEN, "El aporte creativo del interior", *Historia Crítica del arte argentino*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1995.

Autores varios, *Los colores de un siglo, Grandes obras de la pintura de Córdoba*, Córdoba, Fundación Benito Roggio, 1998.

MARIANA GIORDANO, *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 1998.

ALBERTO PETRINA Y OTROS, *Arte del NOA. Noroeste argentino*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.

ALBERTO PETRINA Y OTROS, *Arte de Cuyo*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1999.

ALBERTO PETRINA Y OTROS, *Arte del NEA. Nordeste argentino*, La Plata-Buenos Aires, Teatro Argentino-Museo Sívori, 2000.

EL ARTE ARGENTINO A PARTIR DE LOS CINCUENTA

Además de los estudios generales sobre arte argentino ya citados, los cuales incluyeron análisis e información sobre la segunda mitad del siglo XX, varios estudios puntuales centraron la atención en la investigación del arte del período, publicándose estudios temáticos de relevancia y recuperándose fuentes documentales que permitieron un mejor conocimiento de los componentes del ámbito artístico y cultural, década tras década. Para una mayor comprensión de lo ocurrido en los años cincuenta, recomendamos la lectura de:

ANDREA GIUNTA, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, Arte, vol. 2, pp. 57-117.

ANDREA GIUNTA, "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

El arte de los años sesenta, al igual que el de los veinte, se ha convertido en una "obsesión" de la historiografía actual, como señalamos oportunamente en el texto. Podemos señalar para la consulta las siguientes obras:

JOHN KING, *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone, 1985.

JORGE GLUSBERG, *Del Pop Art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

MARIA JOSÉ HERRERA, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60" . En *Arte Argentino del siglo XX*. Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia las Artes Plásticas. Año 1997.

ANA LONGONI Y MARIANO MESTMAN, *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000. Es éste un trabajo exhaustivamente documentado y que acierta a definir el rol de las vanguardias en su cruce con los problemas político-sociales del país en la década del sesenta.

Para interiorizarnos en el arte de los setenta y ochenta, remitimos a:

MARIA JOSÉ HERRERA, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, Arte, vol. 2, pp. 119-173.

ILUSTRACIONES

1. AGUSTÍN QUEROL Y MARIANO BENLLIURE. Monumento al General Justo José de Urquiza. Paraná (Entre Ríos), 1920.
2. FLORENCIO MOLINA CAMPOS. "...Pa' tocar en el baile". Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
3. FERNANDO FADER. "Sendero florido", 1918. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.
4. ALFREDO GUIDO Y JOSÉ GERBINO. "Portalibros y cofre de estilo indígena", 1919.
5. JUAN CARLOS HUERGO. Publicidad de Cigarrillos 43. De la revista "Plus Ultra", febrero de 1918.
6. ALEJANDRO SIRIO. Portada para el libro "Cada cual" de Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma. Col. particular, Granada, España.
7. XUL SOLAR. "Mundo", 1925. Col. Rachel Adler Gallery, Nueva York.
8. LINO ENEA SPILIMBERGO. "Paisaje en San Juan", 1929. Col. Banco de la Nación Argentina.
9. POMPEYO AUDIVERT. Carátula para la portada de la revista "Ressorgiment". De la revista "Áurea", julio de 1928.
10. RAQUEL FORNER. "Claro de Luna", 1939.
11. RHOD ROTHFUSS. "Composición Madí", 1947. Col. privada, Buenos Aires.
12. MANUEL ÁNGELES ORTIZ. Sin título, 1940-1943. Col. IVAM, Valencia, España.
13. RICARDO SUPISICHE. "La tormenta", 1949.
14. RAÚL MONSEGUR. "Génesis del Chaco". Mural en Resistencia, Chaco, 1961.
15. RICARDO CARPANI. "Desocupados", 1959.
16. JORGE DE LA VEGA. "Esquizobestia Nº 1", 1963. Col. Marta De la Vega, Buenos Aires.
17. ANTONIO BERNI. "Juanito Laguna remontando su barrilete", 1973. Col. particular, Buenos Aires.
18. ANTONIO SEGUÍ. Sin título, 1987. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

19. LUIS FERNANDO BENEDIT. "Proyecto juguete N° 10", 1977. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

20. MARÍA JUANA HERAS VELASCO. "Transposeña", 1991. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.