

MARÍA AMALIA GARCÍA | LUISA FABIANA SERVIDDIO  
MARÍA CRISTINA ROSSI

ARTE ARGENTINO Y  
LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

---

Sus interrelaciones

MARÍA CRISTINA ROSSI  
(Buenos Aires, 1955)

Licenciada en Artes, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente está realizando su Doctorado. Es docente de “Historia del Arte Latinoamericano Contemporáneo” en la UBA y de “Producción y Circulación de Obras de Arte” en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Obtuvo la Beca del Fondo Nacional de las Artes 2001 y, desde ese mismo año, se desempeña como Asesora de la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado – Parque de la Memoria. Es Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” y del CeDInCI. Participa en investigación y curaduría de exposiciones de artes visuales. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACAA).

ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO  
DEL SIGLO XX  
SUS INTERRELACIONES

**Consejo de Administración**

Presidente

*Mauro Herlitzka*

Vicepresidente

*Luis F. Benedit*

Secretario

*Alejandro Gorodisch*

Prosecretario

*Adriana Rosenberg*

Tesorero

*Carlos Braun*

Vocales

*Teresa A. L. de Bulgheroni*

*Claudia Caraballo de Quentin*

*Salvador Carbó*

*Eduardo Grüneisen*

Vocal emeritus

*Marcelo E. Pacheco*

**Gestión Institucional**

Coordinación General

*Marina Baron Supervielle*

Asesora de proyectos

*Patricia Artundo*

Bibliotecóloga

*Analia Trouve*

Asistencia General

*Adriana Donini*

Informática

*Sebastián Guarino*



**Comité organizador**

*Ethel R. de Martínez Sobrado*

*Guiomar de Urgell*

*Amalia Sanjurjo de Vedoya*

*Mauro Herlitzka*

*Julio Suaya Laprida*

*José Antonio Urgell*

**Créditos editoriales**

Coordinación ejecutiva

*Marina Baron Supervielle*

Diseño gráfico

*Estudio Marius Riveiro Villar*

Preimpresión e impresión

*Artes Gráficas Ronor*

© 2004, Fundación Espigas Impreso  
en la Argentina

Av. Santa Fe 1769 piso 1º  
C1060ABD Buenos Aires, Argentina  
Tel.: (54-11) 4815-7606  
Fax: (54-11) 4815-5648  
E-mail: arte@espigas.org.ar  
www.espigas.org.ar

Lucero, Susana

Arte argentino y latinoamericano del siglo XX:  
sus interrelaciones / Susana Lucero;  
María Amalia García. - 1a ed. - Ciudad  
Autónoma de Buenos Aires : Fundación  
Espigas, 2020.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-1398-39-3

1. Arte Argentino. 2. América Latina. 3. Ensayo  
Literario. I. García, María Amalia. II. Título.  
CDD 709.82

ARTE ARGENTINO Y  
LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX  
SUS INTERRELACIONES



Fondo para la Investigación  
del Arte Argentino



ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO  
DEL SIGLO XX  
SUS INTERRELACIONES

VII PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS  
AÑO 2003

PRIMER PREMIO:  
María Amalia García

SEGUNDO PREMIO:  
Luisa Fabiana Serviddio

MENCIÓN ESPECIAL:  
María Cristina Rossi



## ÍNDICE

- 11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas  
*Presentación*
- 13 Justo Pastor Mellado  
*Introducción*
- 15 María Amalia García  
*La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina. 1949-1953*
- 55 Luisa Fabiana Serviddio  
*Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.*
- 83 María Cristina Rossi  
*En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción.*
- 127 Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas. 1997-2003.



## PRESENTACIÓN

El Fondo para la Investigación del Arte Argentino de Fundación Espigas, FIAAR, fue creado con el propósito de promover el desarrollo científico de los estudios históricos de arte en nuestro país, llevar a cabo investigaciones correspondientes a esta área, difundiendo sus resultados a través de publicaciones especializadas.

Inicialmente FIAAR editó una monografía con catálogo razonado sobre el pintor Angel Della Valle y la primera “Bibliografía para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina” editada en un medio electrónico.

Luego, con el fin de ofrecer apoyo a la comunidad de investigadores, se creó en 1997 el Premio a la Investigación de las Artes Plásticas en la Argentina, auspiciado primero por la empresa Telefónica y a partir del 2002 por la Fundación Telefónica, a quienes agradecemos expresamente.

Desde esa fecha y en forma anual ininterrumpida se celebraron seis concursos sobre distintos períodos de nuestro arte con jurados diversos, de criterio plural y prestigio en el medio académico, cuya convocatoria resultó en la presentación de numerosos trabajos de distintos lugares del país, habiéndose publicado todos los trabajos ganadores, reuniendo así un grupo de ensayos imprescindibles para el estudio y comprensión de la Historia del Arte Argentino.

Correspondiente al Premio del año 2003, dedicado al *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, tenemos el agrado de presentar en este volumen los trabajos que merecieron el primer y segundo premio y una de las dos menciones especiales que el jurado concedió respectivamente a: María Amalia García, Luisa Fabiana Serviddio y María Cristina Rossi, jóvenes profesionales de la historia del arte con trayectorias ya desarrolladas que ponen de relieve en sus trabajos la calidad de una nueva camada de investigadores en nuestro país.

Queremos señalar la singularidad de la temática elegida para este premio, que se da en consonancia con los nuevos ámbitos de estudio, presentaciones y muestras donde el arte argentino se presenta en el contexto del arte latinoamericano y cuyos estudios e interrelaciones son y serán un campo creciente a desarrollar por la investigación local e internacional.

También es la primera vez que se convocan a jurados internacionales, que sumados al Lic. Marcelo Pacheco de nuestro país, fueron el Lic. Justo Pastor Mellado de Chile y la Dra. Mari Carmen Ramirez de los Estados Unidos, todos ellos comprometidos con el estudio y difusión del arte latinoamericano.

Esperamos que la publicación de estos trabajos redunden en un aporte significativo para la historia del arte de nuestra región.

Agradecemos al jurado, a los premiados y a los participantes de este concurso, el logro alcanzado.

FIAAR  
Comité Organizador  
Setiembre 2004

FUNDACIÓN ESPIGAS  
Mauro Herlitzka  
Presidente del Consejo de Administración



## INTRODUCCIÓN

Un concurso es una ocasión compleja que permite obtener una medida testimonial del estado productivo de una comunidad. Los concursos de ensayos sobre arte no son habituales en el medio latinoamericano. Se da por supuesto que la investigación posee un discurso universitario, en un formato académico que desarrolla sus propias lógicas de validación. Sin embargo, no toda investigación universitaria se inscribe, por validada que esté entre los pares. La inscripción tiene que ver con la eficacia que los textos y las investigaciones tienen de manera inmediata en el fortalecimiento de una escena de escritura crítica. En esta medida, y a título ejemplar, los concursos de ensayos sobre arte argentino se han hecho habituales. Es decir, guardando las proporciones, este hábito no hace más que poner en evidencia las relaciones entre un Fondo de Investigación, un “programa de fomento”, con las expresiones manifiestas de una masa crítica ya existente y que, por cierto, posee un modo de existencia universitaria. Sin embargo, era precisa la colaboración de un programa de fomento como el de Fundación Espigas - FIAAR para darnos cuenta de la existencia de esta masa crítica, pero al mismo tiempo de la necesidad de proyectar sobre un espacio de intervenciones no académicas, el efecto de dichos trabajos.

Pues bien, uno de estos efectos visibles ha sido la respuesta al concurso convocado por Fundación Espigas - FIAAR. Pero, más que nada, dan cuenta de las aperturas y refuerzos de campos de estudio que no habían adquirido estatuto de suficiencia demostrativa del carácter de una coyuntura plástica. En este sentido, los dos premios considerados, así como las dos menciones atribuidas, señalan la existencia de una escena de trabajos relativa a la coyuntura de los 50-60's en torno al lugar que la hegemonía de la abstracción adquiere en la configuración de la escena plástica argentina. Esto ha significado la aparición de propuestas metodológicas que responden de manera efectiva a las necesidades de reconstrucción institucional de las políticas de obra, ya sea de instituciones específicas como de obras específicas. Me refiero al caso estricto del Instituto de Arte Moderno y al caso del viaje de Pettoruti a los Estados Unidos. Eso no sólo apunta a determinar las condiciones bajo las cuales la abstracción argentina construyó su hegemonía, sino que permite comprender los efectos internos de una política de intercambio internacional. Estos dos ejemplos nos proporcionan una idea suficiente de la masa crítica sobre la cual estos ensayos se asientan. No cabe duda que hay aquí una manifestación de un poder de trabajo analítico ya existente y que se fortalece en la realidad de escritura de estos ensayos.

Igual cosa puedo plantear acerca de la vindicación de los artistas conceptuales platenses; no solo se trata de hacer un lugar analítico en la historiografía, sino responder a las interpelaciones que el re-posicionamiento del conceptualismo latinoamericano plantea hoy día.

Sin embargo, no pueden ser desestimadas dos situaciones en la formación de esta trama investigativa. Por una parte, la realización de un cierto tipo de curatorías que han planteado nuevas metas y problemas a una historiografía que había desestimado su poder de intervención en el establecimiento de nuevas coordenadas para el arte argentino contemporáneo. Y, por otra parte, la promoción y consoli-

dación de una conciencia de archivo, que ha permitido renovar no solo accesos a fuentes ya conocidas, sino recuperar fuentes nuevas que han permitido fortalecer la reconstrucción de los “viejos problemas” en una escena plástica tan compleja como la argentina.

Entonces, masa crítica historiográfica, curatorías de infraestructura y política de archivos, configuran actualmente los límites institucionales del esfuerzo “epistemológico” sostenido por FIAAR, del que este concurso constituye la expresión consistente. Los ensayos que a continuación se publican representan, no solo la concreción de un esfuerzo formal, sino además, la expresión de una ejemplar responsabilidad intelectual frente a las exigencias que plantea el arte y la sociedad argentina, hoy.

**Justo Pastor Mellado**

Santiago de Chile, julio de 2004

PRIMER PREMIO

**MARÍA AMALIA GARCÍA**

LA CONSTRUCCIÓN DEL ARTE ABSTRACTO.  
IMPACTOS E INTERCONEXIONES ENTRE EL INTERNACIONALISMO  
CULTURAL PAULISTA Y LA ESCENA ARTÍSTICA ARGENTINA  
1949-1953

Esta investigación se inscribe en el marco de una beca doctoral interna otorgada por CONICET. Agradezco al personal de los museos, fundaciones y archivos que me facilitaron el acceso a la documentación; a quienes gentilmente me brindaron entrevistas y a todos aquellos que colaboraron conmigo para la realización de este trabajo.

La voluntad de sostener una mirada regional abre la posibilidad de comparar escenas culturales que aparentemente plantean recorridos autónomos. Esta articulación obliga a pensar desde una nueva clave un panorama nacional, recorta en la superficie de un campo artístico una forma distinta a la conocida. Esta conexión proyecta otras dimensiones a propuestas y acontecimientos ya estudiados, a la vez que descubre núcleos casi ignorados para la escena local. El presente trabajo se ocupará de estudiar el panorama artístico argentino a partir de las interrelaciones con la escena artística brasileña; intentará reescribir la historia de esos años (1949-53) en función de esta otra mirada. Su objetivo se centrará en indagar a través de qué canales se realizaron estos intercambios y cómo el campo cultural argentino actuó y reaccionó frente a la proyección de los emprendimientos paulistas de posguerra.

Tres son los actos que se suceden en este texto. El primero se instala en 1949, cuando la exposición *Do figurativismo ao Abstracionismo* inauguró dos instituciones que se asumieron modernas: el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) y el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (IAM). Esta exposición se inscribía en dos escenas diferentes tanto en relación con las poéticas circulantes como con el programa de promoción de lo artístico. En el caso argentino, este episodio permite volver la atención al IAM, una institución de carácter heterogéneo que ha sido muy parcialmente atendida en el estudio del campo de finales de los 40. Considerar la actividad del IAM, entre otros emprendimientos, posibilita ampliar y complejizar las lecturas del circuito porteño. Se circunscribe, así, un panorama amplio y ecléctico en relación con las definiciones de lo moderno.

El segundo momento corresponde al comienzo de la Bienal de arte organizada por el MAM-SP en 1951. La Bienal paulista ponía en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural y se configuraba como un punto clave para el panorama regional, rediseñando una nueva geografía para el mundo de las artes. Asumió, además, el riesgo de definir lo moderno, consagrando en su primera edición la línea del arte abstracto.<sup>1</sup> En efecto, los dos máximos premios, otorgados a *Unidad tripartita* de Max Bill en escultura y a *Enamorados en el café* de Roger Chastel en pintura, definieron los dos grandes universos del arte no-figurativo, el arte concreto y el arte abstracto, como los ejes del debate del comienzo de la década.

En este primer encuentro la Argentina no participó. Problemas institucionales, tanto públicos como privados, en una compleja trama política que enmarcaba los vínculos entre ambos países a principios de los 50, no permitieron una representación argentina. Sin embargo, una red de “contactos” se tejía por debajo de las limitaciones nacionales. Promotores de la nueva tendencia intercambiaban proyectos permitiendo delinear un eje Argentina-Brasil vinculado al arte abstracto. Intercambio que para los argentinos resultaba sumamente atractivo, dado que la escena peronista, en un primer momento, no fue permeable a este tipo de ideas y tampoco el ámbito privado actuaba con un libreto tan definido y tan arrollador como el de los brasileños. Sin embargo, con el segundo gobierno de Perón (1952-55) las cosas comenzarían a cambiar. El riesgo asumido por la burguesía y el Estado paulista en materia artística repercutía en el circuito argentino generando nuevas estrategias activadas en función de la proyección brasileña de posguerra. Un tercer momento se desarrolla en 1953 con nuevos proyectos vin-

<sup>1</sup> Respecto a las divergencias en torno a la denominación de las tendencias no-figurativas, este trabajo no pretenderá anclar histórica y conceptualmente dichas disquisiciones. Se referirá al arte abstracto en un sentido genérico involucrando bajo esta acepción variadas propuestas; se harán distinciones en los casos específicos en que dichas cuestiones adquieran relevancia argumental.

culados a las artes plásticas a partir de una diplomacia cultural más activa impulsada desde la oficialidad peronista.

Este trabajo comenzó con dos preguntas. Una más general –enunciada en un incorrecto y popular portugués: “O que é que o abstracionismo tem?”– intentaba comprender por qué durante los 50, y más precisamente en las dos primeras Bienales, la abstracción se constituyó en el núcleo central de los discursos, de las producciones y del sentido de los contactos vinculados al arte moderno en ambos países. Apuntaba a comprender qué “representaba” el arte concreto para los variados intereses de sus distintos promotores. El otro interrogante, específicamente enfocado en el caso argentino, se preguntaba por lo sucedido entre el envío frustrado a la I Bienal en 1951, de carácter heterogéneo, organizado por el IAM y el primer envío oficial de la Argentina efectivizado para la II Bienal en 1953 con una representación mayoritaria de artistas abstractos.

Estas preguntas armaron el campo de este trabajo que consiste en analizar los proyectos en torno a la abstracción a partir del campo artístico argentino y en función de la relación con el contexto cultural brasileño. Su objetivo es demostrar que, en la Argentina, la heterogeneidad del panorama institucional y crítico vinculado al arte moderno a finales de los 40 se redefinió a principios de los 50 en función de las interconexiones con la escena brasileña, enmarcándose en la abstracción y en la búsqueda de proyección internacional.

## 1. EL PANORAMA PORTEÑO

Debería ser abril de 1949, yo estaba estudiando pintura en el taller de Emilio Pettoruti cuando apareció a media mañana de un día sábado, Marcelo De Ridder, a quien yo conocía pero muy lejanamente. Vino a intercambiar [con Pettoruti] algunas ideas y a exponerle que en breve iba a mostrar una colección de obras que él traía a la Argentina.

Francisco Bullrich, entrevista con la autora, 3/4/2003

En 1949, a los 26 años de edad, Marcelo De Ridder abrió el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires.<sup>2</sup> Reactualizaba así, los objetivos de traer a la Argentina a las figuras claves del arte contemporáneo internacional, de apoyar el desarrollo del arte argentino y de establecer contactos permanentes con las organizaciones internacionales dedicadas a la promoción del arte moderno. Sumamente imbuido en la tradición cultural francesa (hijo de padre belga y madre suiza), estudiante de arquitectura y amante de la plástica y el teatro, De Ridder concibió el IAM como un espacio para la preservación y desarrollo de la cultura artística. En este sentido, el instituto se asumía como continuación de la tarea de Amigos del Arte (1924-42) en la autoexigencia de ciertas elites culturales de proteger los valores artísticos universales y de establecer contactos internacionales que escaparan al encierro y a las carencias

<sup>2</sup> Los archivos del Instituto de Arte Moderno aún permanecen cerrados. 9 catálogos y algunos trípticos y folletos son casi la única documentación con la que se cuenta de esta institución en los reservorios disponibles. He consultado, además, los archivos epistolares entre IAM y el MAM-SP; documentación sita en los archivos de la Fundação Bienal de São Paulo, y entre el IAM y el Museu de Arte de São Paulo. He realizado entrevistas a Astrid de Ridder, Marcos Curi y Francisco Bullrich.

del ambiente nacional.<sup>3</sup> Los fondos provenían exclusivamente de la herencia recibida por Marcelo –junto a sus ocho hermanos– al morir en 1945 su padre, Luis De Ridder, un belga que hizo fortuna durante la Primera Guerra con la exportación de cereales.

Artes plásticas y teatro fueron los ejes de las actividades del IAM. Marcelo De Ridder era el gestor, el director de la institución y el coordinador de la sección de artes plásticas, el núcleo estaba constituido también por Ester Zemborain de Torres Duggan como vicedirectora y Szabolcs de Vajay como secretario. La dirección teatral, que estuvo a cargo de María Antonieta de Moroni, Hernán Lavalle Cobo y Marcelo Lavalle, tendría su sala en los fondos de la galería Van Riel en Florida 659. Los ejes de la programación teatral fueron la dramática universal contemporánea y espectáculos de vanguardia escénica. También existen referencias de producción cinematográfica. La actividad teatral se inició en septiembre de 1950 y se extendió hasta principios de los 60.<sup>4</sup> Mucho más fugaz resultó la actividad plástica que tuvo su sede en la calle Paraguay 665 y que se prolongó desde julio de 1949 hasta principios de 1952.<sup>5</sup>

Luego de una inauguración formal en el mes de junio, el instituto abrió con *El Arte Abstracto* el 20 de julio de 1949. Esta exposición curada por el crítico francés León Degand, era –salvo algunas excepciones– la misma que, con el título *Do figurativismo ao Abstracionismo*, el 8 de marzo había inaugurado el MAM-SP, institución fundada por Francisco Matarazzo Sobrinho (más comúnmente conocido como Ciccillo). León Degand, elegido como primer director del MAM-SP, seleccionó las piezas a través de las galerías francesas René Drouin y Denise René. El conjunto incluía básicamente a los grupos de artistas abstractos activos en Francia en los 30 y 40: *Cercle et Carré* (Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp), *Abstraction-Création* (Georges Vantongerloo, Auguste Herbin, Alberto Magnelli) y *Réalités Nouvelles* (Jean-Michel Atlan y Cesar Domela); además de otras figuras como Wassily Kandinsky y Robert Delaunay.<sup>6</sup> En el texto publicado en ambos catálogos Degand explicaba el desarrollo progresivo del arco temporal explicitado en el título en portugués de la exposición (“del...al”) en el cual la abstracción era la resultante natural e inevitable de la evolución moderna de las formas plásticas. Para Degand resultaba fundamental la preparación del medio artístico paulista para la recepción de la exposición: comenzó, a mediados de 1948, con un programa de conferencias destinado a la difusión y a la defensa programática del arte abstracto. Tanto la inexistencia de obras figurativas en la exposición como la actitud profética de Degand provocaron acusaciones de sectarismo a la propuesta del MAM-SP.<sup>7</sup>

En Buenos Aires, la exposición fue un éxito de público. De Ridder estaba feliz y por carta comentaba a Matarazzo el éxito porteño de la misión compartida: “Depuis lors, les salles sont toujours plei-

<sup>3</sup> María Teresa Gramuglio, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 333-380.

<sup>4</sup> Véase Luis Ordoz, *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999, pp.364-365; Perla Zayas de Lima, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1990. Francisca Chica Salas, “Teatros Independientes”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, 101 (julio-agosto, 1952), pp. 34-35; “Frans Van Riel, titular de la galería Van Riel en su 75 aniversario”, *Estímulo. Arte y Comunicación*, Buenos Aires, 18 (diciembre, 1999), pp. 29-31.

<sup>5</sup> Eduardo Maglione, “Las galerías de arte bonaerenses”, *Lyra*, Buenos Aires, 171-173 (1958), s/p.

<sup>6</sup> *Do figurativismo ao abstracionismo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1949; *El arte abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio 1949. Véase Maria Cecilia França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, São Paulo, Edusp, 1999, p. 113.

<sup>7</sup> Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 210. Véase además, Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

nes a en craquer, et nos catalogues se vendent comme de petits-pains!”<sup>8</sup> Por su parte, el crítico de *La Nación* resaltaba que el vernissage

servió para medir el alcance de la adhesión con que el Instituto cuenta desde sus comienzos, entre nuestros intelectuales. Pintores, escultores, escritores, músicos, coleccionistas y “dilettanti” llenaron los salones. De suerte que, detrás de las plumas, las pieles, las barbas y los vehementes ademanes, desaparecieron los óleos recios como vociferaciones o sutiles como tapices, y fue difícil saber donde terminaba la policromía de los sombreros y donde empezaba la de los cuadros.<sup>9</sup>

Este mismo medio también recalca que en Buenos Aires, “la ciudad donde Del Prete pinta hace tantos años y donde existe una agrupación –el denodado grupo Madí– consagrada a profundizar el estudio de esas búsquedas”, la exposición no implicó el desembarco de la novedad abstracta.<sup>10</sup> Sin embargo, sí era una labor encomiable dado que hasta el momento no había sido posible contar con conjuntos de estas características en la ciudad. En este sentido, *El arte abstracto* en Buenos Aires puso al alcance del público general el planteo de la abstracción, propuesta que ya circulaba en el circuito de artistas y críticos. Este criterio de promoción fue reforzado con el préstamo a la casa Harrod’s de cuadros de Kandinsky, Léger y Magnelli “que fueron exhibidos entre maniqués que lucían las últimas modas”.<sup>11</sup>

Fundamentalmente para la crítica especializada, la exposición resultó un logro dado que permitía reconstruir con mayor precisión el panorama plástico francés que había sido exhibido con ausencias y malas elecciones en la exposición de pintura francesa *De Manet a nuestros días* realizada paralelamente en el Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>12</sup> Julio E. Payró halagaba la tarea del IAM que suplía los huecos de esta exposición organizada por Jean Cassou y Bernard Dorival, los protagonistas del *establishment* artístico francés de posguerra. La exposición del IAM proporcionaba

la posibilidad de apreciar obras de Robert Delaunay, Auguste Herbin, Francis Picabia, Georges Vantongerloo, Cesar Domela, Vasily Kandinsky [...] que son figuras que desde hace muchísimos años conquistaron posiciones de primera fila en el movimiento vanguardista del siglo XX y ya era hora que dejaran de ser desconocidos para el gran público porteño. [...] El crítico mismo debe regocijarse de que por fin se exhiban tales obras, ya que ha venido pronunciando esos nombres desde hace dos decenios y más, sin despertar mayor eco en quienes lo escuchan, por el sencillo hecho de que la mayoría de la gente ignoraba a esos creadores de formas.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Marcelo De Ridder, Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 26/7/1949. Caja 11, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. “Desde entonces las salas están colmadas y nuestros catálogos se venden como panecillos”. Agradezco a Verónica Tell las traducciones del francés.

<sup>9</sup> “El Instituto de Arte Moderno inauguró con una muestra abstracta”, *La Nación*, Buenos Aires, 22/7/1949, p. 4.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> “Miscelánea”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 11-12 (junio, 1949), p. 95.

<sup>12</sup> Julio E. Payró, “De Manet a nuestros días”, *Sur*, Buenos Aires, 177 (julio, 1949), pp. 82-86. Véase *De Manet a nuestros días. Exposición de Pintura Francesa*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio 1949.

<sup>13</sup> Julio E. Payró, “Exposición en el Instituto de Arte Moderno”, *Sur*, Buenos Aires, 177 (julio, 1949), pp. 86-88.

Luego de esta triunfal inauguración, las muestras del instituto se sucedieron con el exigente ritmo de tres semanas de duración. En sus dos años y medio de vida contó con un total aproximado de 30 exposiciones.<sup>14</sup> El criterio de selección utilizado muestra un abanico amplio y ecléctico de tendencias y estilos. Entre los artistas europeos, la selección abarcó varios frentes. Por un lado, Giacomo Manzú, representante de la escultura modernista de finales del XIX. Por otro, dos artistas rusos, Pavel Tchelitchew y Eugène Berman, que constituían en París en la década del 30 una tendencia de filiación superrealista. Este grupo rescataba el período azul y rosa de la obra de Pablo Picasso en el intento de recuperar el interés por el hombre, el misterio de la existencia y la experimentación psíquica.<sup>15</sup> A causa de la guerra, Tchelitchew y Berman se trasladaron a Nueva York y especializaron su profesión en la línea de artistas decoradores realizando, entre otras actividades, escenografías y vestuarios para teatro. El hecho de que ambos, y también Félix Labisse, otro superrealista de la escuela francesa que también expuso en el IAM, estuvieran vinculados a la producción plástica teatral abre una lectura sobre el sentido de estas elecciones, teniendo en cuenta el gran interés de De Ridder por el teatro contemporáneo. Precisamente, Tchelitchew había presentado escenografías en Buenos Aires en el Teatro Colón y en el Politeama a principios de los 40 y, paralelamente a la exposición que Félix Labisse realizó en el IAM, decorados de su autoría fueron parte de los espectáculos de la Compañía de Comedia Francesa en 1950.<sup>16</sup>

Las tendencias concreto-constructivas también tuvieron su espacio. Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Enio Iommi, miembros de la Asociación Arte Concreto-Invencción, realizaron una exposición en octubre de 1950 y los dos últimos junto con Lidy Prati realizaron otra muestra al año siguiente. En el catálogo de *Arte Concreto* de 1950, Maldonado explicaba la clave de las obras allí expuestas: “el artista concreto no parte de imágenes de la naturaleza, sino de un *tema plástico* que, íntimamente unido a un *plan estructurador*, lo guía hasta la invención de un objeto estético, tan funcionalmente concebido, que puede unirse con fluidez y naturalidad al resto del universo.”<sup>17</sup> Este texto era un fragmento del escrito que Maldonado había preparado para publicar en el catálogo de la exposición de Max Bill a rea-

<sup>14</sup> A partir del relevamiento de catálogos, invitaciones, folletos y revistas (*Continente, Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina, Histonium, Lyra, Nueva Visión, Saber Vivir, Ver y Estimar*) he confeccionado este listado de las exposiciones realizadas por el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires: *El arte abstracto*, julio 1949; *Pavel Tchelitchew. Pinturas y dibujos 1925-1948*, agosto 1949; *Primer Premio De Ridder a la Pintura Joven*, septiembre 1949; *Gustavo Thorlichen*, octubre 1949; *Giacomo Manzú. Esculturas y Dibujos*, noviembre 1949; *Juan Battle Planas*, diciembre 1949; *Fridl Loos*, abril 1950; *Bernard Bouts*, abril-mayo 1950; *Presas. Pinturas y dibujos*, mayo-junio 1950; *H. M. Bérard*, junio 1950; *Félix Labisse*, julio 1950; *Torrallardona. Obras 1949-50*, julio-agosto 1950; *Miguel Ocampo*, agosto 1950; *Eugène Berman*, agosto-septiembre 1950; *Segundo Salón de La Joven Pintura Argentina*, septiembre 1950; *Keith Vaughan*, septiembre-octubre 1950; *Arte Concreto. Alfredo Hlito. Enio Iommi. Tomás Maldonado*, octubre 1950; *Af fiches Suisses*, noviembre 1950; *Guy Prout*, enero 1951; *Seis niños pintores*, marzo 1951; *Tres grabadores holandeses*, marzo-abril 1951; *Joaquín Torres-García: pinturas*, abril 1951; *Rufino Tamayo. Pinturas y litografías*, agosto 1951; *Eduardo Jonquières*, agosto-septiembre 1951; *Iommi, Maldonado, Prati*, septiembre 1951; *Tercer Premio De Ridder a la Joven Pintura Argentina*, septiembre 1951; *Hans Platschek*, octubre-noviembre 1951; *Norah Borges*, diciembre 1951; *Victor Margariños D.*, s/d, 1951; *Veintiún pintores italianos contemporáneos*, febrero-marzo 1952.

<sup>15</sup> Véase Lincoln Kirstein, *Pavel Tchelitchew. Pinturas y dibujos 1925-1948*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto 1949; Julien Levy, *Eugène Berman*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto 1950.

<sup>16</sup> Véase D.C.B., “Apostillas”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 19 (septiembre, 1950), p. 65. “Se presentó en el Odeón la compañía Francesa”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina*, Buenos Aires, 68 (1950), p. 39; Lincoln Kirstein, *Pavel Tchelitchew*, cit.

<sup>17</sup> Tomás Maldonado, s/t, *Arte Concreto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1950. Destacado en el original.

lizarse en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) en febrero y marzo de 1951.<sup>18</sup> Precisamente el IAM sostuvo largas negociaciones con el MASP para traer esta exposición a Buenos Aires. Problemas económicos, aduaneros y de transporte dificultaron e impidieron la realización de la exposición en Buenos Aires.<sup>19</sup> Este proceso de negociación entre el IAM, el MASP y Bill muestra el interés de De Ridder en que esta exposición formara parte de la programación del instituto. Además, dentro de la línea constructiva, el IAM le dedicó a Torres-García la primera exposición homenaje en Buenos Aires.<sup>20</sup>

Juan Batlle Planas, Leopoldo Presas y Miguel Ocampo fueron probablemente las figuras más cercanas al instituto. Cada uno realizó una exposición individual y, además, el IAM los presentó como las grandes estrellas de la pintura argentina moderna para un proyecto expositivo en el MAM-SP.<sup>21</sup> Batlle Planas y Héctor Basaldúa colaboraron con las escenografías de los proyectos teatrales, éste y Ocampo, junto con Carlos Torrallardona y Bernard Bouts (los dos últimos también realizaron exposiciones individuales en el IAM), fueron parte del envío que, a pedido del MAM-SP, el IAM organizara para la I Bienal en 1951. Llama la atención que los artistas concretos no hayan sido incluidos en este conjunto teniendo en cuenta el antecedente de las exposiciones realizadas por Maldonado, Iommi, Hlito y Prati en el IAM. Aparentemente, las relaciones entre los artistas concretos y De Ridder no gozaban de “buena forma”. Esta conexión específica entre ambas instituciones respecto a la I Bienal será desarrollada en el próximo punto.

Era un proyecto ambicioso el de De Ridder. La idea de arte moderno connotaba muchas dimensiones, y sectores del circuito artístico estaban compelidos a anclar y dimensionar en un recorrido significativo ese concepto. Si bien Jorge Romero Brest, desde su tribuna de *Ver y Estimar*, festejó la apertura del IAM y se comprometió a una “vigilancia simpática” de su desarrollo, los signos de amistad acabaron pronto.<sup>22</sup> La segunda exposición con la obra de Pavel Tchelitchew fue considerada por la revista como una “muestra de un movimiento superrealista romántico ya terminado y del cual no hay que esperar nuevos brotes. La pintura es algo más que un acertijo, más que el pasatiempo de encontrar figuras dentro de otras figuras. En los cuadros de Pavel Tchelitchew los atributos plásticos de la pintura quedan olvidados para recrearnos con temas literarios.”<sup>23</sup> De los otros artistas superrealistas como Berman y Félix Labisse opinó dentro de la misma tónica.<sup>24</sup> Era evidente que la línea surrealista que tenía su espacio en EE.UU., no sería la elección de Romero Brest y sus discípulos.<sup>25</sup> Para Samuel Oliver, Tchelitchew estaba “al filo de lo cursi” y eso no tenía nada que ver con la posición de la revista.<sup>26</sup>

<sup>18</sup> Existen divergencias sobre si la exposición de Max Bill fue en 1950 o 1951. A partir del trabajo con las fuentes epistolares entre el MASP, el IAM y Max Bill esta investigación considera 1951 como el año de exposición. Véase Max Bill, “Constatações concernant la participation de Max Bill à la I Bienal de São Paulo”. Carpeta Max Bill, Archivo MASP, São Paulo. Véase además en el mismo archivo Tomás Maldonado, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 2/6/1950. El catálogo de esta exposición no se ha realizado. Agradezco la colaboración de Ivani di Grazia Costa y de Luiz Hossaka en el MASP.

<sup>19</sup> Véase Correspondencia MASP-IAM. Carpeta Max Bill, Archivo MASP, São Paulo.

<sup>20</sup> Casi paralelamente a la exposición del IAM se realizó otra muestra del artista uruguayo en la galería Plástica, Buenos Aires.

<sup>21</sup> Szabolcs de Vajay, Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 28/8/1950. Caja 1/10, Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

<sup>22</sup> “El Instituto de Arte Moderno”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 11/12 (junio, 1949), pp. 5-6.

<sup>23</sup> Samuel F. Oliver, “Pavel Tchelitchew”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 13 (octubre, 1949), p. 47.

<sup>24</sup> “Debate sobre la pintura de Eugène Berman”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 20 (octubre, 1950), pp. 63-68; D.C.B., “Apostillas”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 19 (septiembre, 1950), p. 65.

<sup>25</sup> Sobre este tema ver Robert Lebel, “Paris- New York et retour avec Marcel Duchamp, dada et le surréalisme”, en *Paris-New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges Pompidou- Gallimard, 1991, p. 113.

<sup>26</sup> Samuel F. Oliver, “Pavel Tchelitchew”, *cit.*

Salvo contadas excepciones (como las exposiciones de Joaquín Torres-García, Rufino Tamayo y el grupo de arte concreto), en general *Ver y Estimar* no concordaría con las elecciones estéticas del instituto. Respecto de la muestra de Honoré Marius Bérard, realizada en junio de 1950, la revista explica que investigación resultaba importante: este artista “cambió lo figurativo por lo no figurativo pero intrínsecamente su mensaje es el mismo. Estamos pues frente a un abstracto cuya postura se halla muy lejos de un Mondrian o un Max Bill. Su intelecto está dominado por la emoción. [...] Su obra no marca un jalón en el arte abstracto actual o del futuro”.<sup>27</sup>

A Romero Brest las propuestas del IAM lo irritaban.<sup>28</sup> No sólo el criterio para la elección de las exposiciones sino también los textos de los catálogos y los conjuntos seleccionados en los salones de “La Joven Pintura Argentina”, premio que De Ridder sostuvo con interrupciones entre de 1949 y 1959.<sup>29</sup> La segunda edición del premio en 1950 era para Romero Brest una selección criticable:

Sesenta telas de otros tantos pintores cuyas edades oscilan entre los 16 y los 30 años. Se advierten condiciones en muchos, casi estaría dispuesto a admitir en todos. *Lo que no se justifica es el título del Salón*. Y con razón se habla de este Salón de la Vieja Pintura Argentina. [...] Estos jóvenes pintores no piensan suficientemente; se conforman con sentir y la expresión moderna no surgirá de la mera contemplación sino de la discriminación inteligente de una realidad que se presenta con vestidos engañosos. [...] Unos mejor y otros peor, siguen caminos trillados, esperando TODAVÍA que el milagro se produzca en el contacto de la punta del pincel con la tela.<sup>30</sup>

Romero Brest ya había comenzado la operación de cerrar el haz que circunscribía lo moderno. El heterogéneo panorama que proponía el IAM contrastaba con el eje vinculado a la abstracción que cada vez con mayor intensidad se definía desde las páginas de su revista. Si bien la comunidad artística compartía que el concepto básico de lo moderno rondaba alrededor de la pregunta por el lenguaje, precisamente por el cómo de la pintura, las negociaciones entre cómo y qué tenían durante los años de guerra implicaciones bien específicas. En los 40, el crítico consideraba que ideologías políticas, apegos nacionales y realidades sociales podían ser comprendidas desde las problemáticas del lenguaje, dando así producciones propias del sentir americano.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Blanca Pastor, “Honoré Marius Bérard”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 19 (septiembre, 1950), p. 53.

<sup>28</sup> Véase Jorge Romero Brest, “Sobre Giacomo Manzú. Respuesta a Nino Bertocchi”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 14-15 (noviembre, 1949), pp. 57-62. *Giacomo Manzú. Esculturas y dibujos*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, noviembre 1949.

<sup>29</sup> Se cuenta con los catálogos de la primera y segunda edición en 1949 y 1950 respectivamente, y con referencias de la tercera edición en 1951 y de la última en 1959. Se sabe que el premio de 1959, es una reaparición después de un “extenso lapso de tiempo”. Véase “Premio De Ridder”, *La Nación*, Buenos Aires, 1/10/1959. Archivo Galería Pizarro, Fundación Espigas, Buenos Aires. Posteriormente, en 1973, a la muerte de De Ridder, Marcos Curi inició la reedición de este proyecto. Véase “Premio De Ridder (Reportaje a Marcos Curi)”, *Correo de Arte*, Buenos Aires, 4 (noviembre, 1977), pp. 74-75.

<sup>30</sup> Jorge Romero Brest, “Jóvenes pintores”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 20 (octubre, 1950), p. 61. Resaltado en el original.

<sup>31</sup> Véase Jorge Romero Brest, “Panorama de la Plástica en el año 1940”, *Anuario Plástica*, Buenos Aires, (1940), pp. 9-27. Isabel Plante, “‘El fuego universal de la libertad’ que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)”, en *IX Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba, 2003. CD-ROM.

Un posicionamiento ecléctico respecto a las búsquedas de lo moderno condensa la escena artística porteña hasta finales de los 40. No sólo Romero Brest se movió en esta línea, esta idea de “heterogeneidad” de lo moderno seguramente la compartía con Julio Payró quien, desde *Sur*, comentaba sobre la falta de unidad de estilo del arte moderno.<sup>32</sup> Elfas Pitterbarg y Aldo Pellegrini, los editores de los dos números de la revista *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento moderno*, también tuvieron un criterio similar. Bajo este subtítulo, la revista recortaba perfiles centrales tanto de la tendencia surrealista como de la apuesta constructiva.

Probablemente éste también haya sido el marco que utilizó De Ridder para el programa del instituto. En este sentido, el ojo, símbolo institucional del IAM, se propone como una imagen orientadora de su planteo. Este ojo no era un logo fijado y definido sino una “misma” imagen constantemente reinventada en nuevas soluciones. Un ojo que, en cada catálogo, mutaba en función de las búsquedas estéticas del artista expositor. Gestual y de rápida resolución en el caso de Presas y Torrallardona; agobiado en psicológicas fantasías en Batlle Planas y Tchelitchev; estructurado desde la geometría en Torres-García y como un isotipo de diseño el de la exposición *Arte concreto*. El arte moderno se desplegaba, así, en una multiplicidad de estilos en la búsqueda de transformar los horizontes de percepción.

Además de *Ver y Estimar*, otros foros recogieron las propuestas del IAM. La revista *Saber Vivir* permite reconstruir casi de manera exhaustiva su intenso programa expositivo. Esta revista estuvo de acuerdo con sus parámetros estéticos publicando artículos y reproducciones claramente vinculados a las exposiciones del IAM.<sup>33</sup> Estas muestras también fueron documentadas en publicaciones más o menos adscriptas a la prédica peronista. Tanto el *Boletín del Museo de Arte Decorativo*, dirigido por Ignacio Pirovano, como la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina* y la revista *Continente* fueron canales difusores de sus actividades.

*Continente*, una revista de interés general e inscripta bajo las líneas marcadas por la Secretaría de Informaciones, había dado una muy buena acogida a su apertura y a sus primeras exposiciones.<sup>34</sup> Sin embargo, a fines de 1950 cambió abruptamente el tono y llegó a la conclusión de que las actividades del instituto no servían al país. Al igual que *Ver y Estimar*, se preguntaba sobre la relevancia de los artistas propuestos y sobre los criterios de selección de las exposiciones, pero su crítica iría aún más lejos escapándose de los parámetros artísticos para juzgar y atacar directamente el origen social, las estéticas personales, los gustos culinarios, las prácticas y elecciones sexuales de sus integrantes y seguidores. Inquisidoramente decía:

Salta a la vista que, [...] es un prurito de vanidad y ostentación, de boato estrepitoso de recién llegados a la fortuna, lo que mueve al reducido grupo que orienta las actividades del instituto con pretencioso y, en definitiva, poco justificado espíritu de clase. [...] Nada más lejano de la natural humildad y recato de los artistas que el esplendor de brillos falsos con que ese apreta-

<sup>32</sup> Julio E. Payró, “Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950”, *Sur*, Buenos Aires, 192-194 (octubre-diciembre, 1950), pp. 285-291; “Exposiciones recientes y tendencia profunda del arte contemporáneo”, *Sur*, Buenos Aires, 217-218 (noviembre-diciembre, 1952), p. 143.

<sup>33</sup> León Degand, “Breve psicología del arte abstracto”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, 86 (agosto-septiembre, 1949); Bernard Dorival, *st*, *Saber Vivir*, Buenos Aires, 88 (enero-febrero, 1950), p. 39 [Artículo dedicado a Bernard Bouts]; en este último número se reproduce además una obra de Pavel Tchelitchev, p. 47.

<sup>34</sup> Véase “Un semestre fecundo en obras”, *Continente*, Buenos Aires, 35 (febrero, 1950), p. 145; “El Instituto de Arte Moderno”, *Continente*, Buenos Aires, 35 (febrero, 1950), p. 146; “Giacomo Manzú”, *Continente*, Buenos Aires, 33 (diciembre, 1949), p. 145.

do círculo reviste todos sus actos con olvido de que una entidad de arte se prestigia, no por el despilfarrío de una noche de *vernissage*, entre humo, licores y bocadillos, sino por la calidad y dignificación de sus tareas. Estos *vernissages* ostentosos, por otra parte, consumados en un ambiente de mariposeo enguantado, no han merecido en la ciudad otros comentarios que los del risueño buen humor, cuando no los de la burla cachadora, por el desaprensivo y equívoco espíritu, tan poco alentador para los verdaderos artistas, que predomina en ellos. [...] El Instituto de Arte Moderno, en una palabra, no sirve al país. Sólo sirve a las tendencias extranjerizantes de un esnobismo sin bases del menor refinamiento que propugnan un arte sin destino ni vinculación alguna con nuestra realidad o nuestras posibilidades. Ese pequeño grupo de *nouveaux riches*, que siendo nativos sólo hablan el francés en su propia tierra, erigidos por un azar de la fortuna en pretendidos mecenas, no ayudan al arte ni a los artistas argentinos. [...] La Argentina necesita mecenas que sepan discriminar valores y estimular de verdad a nuestros artistas, y no espectáculos de tilingüería ofrecidos entre gallos y medianoche. Dirige el Instituto de Arte Moderno, como presidente, el señor Marcelo De Ridder.<sup>35</sup>

El sesgo elitista y cosmopolita del IAM molestaba a la Secretaría de Informaciones de la Presidencia, pero evidentemente más irritaba el corrimiento de los modelos y estereotipos esperados e impuestos por el aparato peronista para el ámbito de la vida privada. En este sentido, la nota puede dar una clave respecto a la finalización de las actividades del IAM hacia principios de 1952, momento en el que desaparece de la prensa porteña todo tipo de mención a su actividad como sala expositiva. En cuanto a De Ridder, las referencias de los entrevistados sobre su situación en estos años resultan múltiples y contradictorias, pero sin duda las tensiones con el peronismo fueron un factor importante para el cierre.<sup>36</sup> Ubicado en un momento de transición y convivencia entre la sociedad tradicional y una sociedad más moderna con nuevos códigos, el IAM funcionó como un espacio alternativo de prácticas culturales y sociales.<sup>37</sup> Espacio de arte y sala de teatro, el IAM tendió cruces de intercambio y circulación para abrir a otros ojos las facetas de un mundo renovado.

## 2. LA APUESTA PAULISTA

Ignoramos las razones que motivaron la ausencia de la Argentina en la reciente Bial de San Pablo, en la que figuraron los grandes países europeos y la mayoría de los americanos [...] En cambio, seguimos preguntando por qué la Argentina no concurrió. [...] Sugerimos la posibilidad de que se constituya una comisión encargada de resolver los problemas de la participación argentina en las exposiciones de arte en el exterior [...] nos estamos encerrando peligrosamente.

Jorge Romero Brest, "La participación argentina en las exposiciones internacionales",  
*Ver y Estimar*, Buenos Aires, 27 (abril, 1952).

<sup>35</sup> "El Instituto de Arte Moderno. No tiene utilidad para el país", *Continente*, Buenos Aires, 44 (noviembre, 1950), p. 17.

<sup>36</sup> Aparentemente hacia 1952, De Ridder emprendió un viaje a Chile y Bolivia del cual, a la manera de exilio, regresaría recién en 1955. Marcos Curi, entrevista con la autora, 29/5/2003. Astrid De Ridder, entrevista con la autora, 24/9/2003.

<sup>37</sup> Ernesto Godard, *Buenos Aires: Vida cotidiana en la década del '50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980, p. 108.

Una ciudad que crecía vertiginosamente, que se industrializaba y que alcanzaba una preeminencia en el panorama económico latinoamericano transformaría también sus prácticas y sus consumos.<sup>38</sup> La política de la “boa vizinhança” –como se denominó a la aproximación que Brasil mantuvo con los EE.UU. a partir de la Segunda Guerra– tendría múltiples conexiones y resultados en el espacio cultural. Uno de los más visibles fue la creación del personaje Zé Carioca, un papagayo haragán y con sombrero, por parte de la empresa Walt Disney y que alcanzó mucha popularidad en su intento de *acercar* a la sociedad norteamericana al aliado tropical.<sup>39</sup> Otro más elegante, fue la creación de los nuevos museos paulistas.

En octubre de 1947 abrió el MASP, proyecto impulsado por el empresario periodístico Assis Chateaubriand y por Pietro Maria Bardi y al año siguiente se fundó el MAM-SP. Con objetivos medianamente comunes y perfiles distintos, ambas instituciones disputaron la supremacía cultural de la ciudad. Si bien la idea de un museo de arte moderno estaba “no ar” desde la década del 30, fue la actuación de Sérgio Millet, en vinculación con Ciccillo Matarazzo y Nelson Rockefeller, la que dio el impulso inicial para la constitución definitiva de esta institución.<sup>40</sup>

También Ciccillo –junto con Franco Zampari– fundó el Teatro Brasileiro de Comédia en 1947 y al año siguiente la compañía cinematográfica Vera Cruz. Es interesante observar la proximidad con los intereses de Marcelo De Ridder en cuanto a la consagración de un espacio destacado al teatro en su proyecto. Sin embargo, dos tipos bien diferenciados de mecenas se encontraban a cada lado de la frontera. La carga romántica del proyecto de De Ridder poco se correspondía con un nuevo mecenazgo proveniente de los sectores emergentes de la sociedad paulista, vinculados a la industria y a las organizaciones de empresas, que buscaban proyectarse en el mundo económico a través de emprendimientos culturales.<sup>41</sup>

En función de esta búsqueda de hegemonía la idea de iniciar una exposición Bial de arte y arquitectura fue un proyecto latente desde los inicios del MAM-SP.<sup>42</sup> Involucraba el deseo de constituir a San Pablo en el nuevo centro artístico moderno con fuerte visibilidad internacional. Para Ciccillo Matarazzo, y para la poderosa comunidad italiana paulista, invitar a los países del mundo a participar en la versión brasileña de la bienal veneciana resultaba una situación óptima para mostrar el poderío alcanzado y delinear su posición como una de las ciudades latinoamericanas más prósperas en el panorama de posguerra. Es interesante observar que si en Río de Janeiro las iniciativas venían básicamente de la órbita estatal, en San Pablo, centro de crecimiento industrial y demográfico, los emprendimientos se realizaban a través de particulares.<sup>43</sup> La escena que Brasil –inmerso en la euforia desarrollista–

<sup>38</sup> Véase Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 38-76. [1era ed. 1988]

<sup>39</sup> Jorge Francisco Liernur, “‘The South American Way’. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)”, *Block*, Buenos Aires, 4 (diciembre, 1999), pp. 23-41.

<sup>40</sup> Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*, São Paulo, Techint, 1986. Vera d’Horta, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995. P. M. Bardi, *História do MASP*, São Paulo, Quadrante, 1982.

<sup>41</sup> Rita Alves Oliveira, “Bial de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *São Paulo Perspec.*, São Paulo, 3 (julio-septiembre, 2001), pp. 18-28.

<sup>42</sup> Véase Aracy Amaral, “Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bial” en *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 2003, pp. 229-263; Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo 1951-1987*, São Paulo, Projeto, 1989.

<sup>43</sup> Rita Alves Oliveira, “Bial de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *cit.*

concertaba tanto a nivel de gestión institucional privada como desde la realización arquitectónica de la mano del proyecto gubernamental, posicionaba a este país decidido a asumir formas modernistas.

Con el aval de la Presidencia de la República y el Municipio de San Pablo, la primera edición fue inaugurada el 20 de octubre de 1951 en el pabellón construido sobre el belvedere del Parque Trianon en la avenida Paulista (predio hoy ocupado por el MASP) con la participación de 25 países, 228 artistas brasileños y 511 extranjeros. Encontró además fuertes apoyos en el sector industrial: mes a mes, Ciccillo y su esposa, Yolanda Penteadó, aumentaban la cantidad de premios (que llegó a ser casi el doble que Venecia) a través de sus amistades y contactos dentro de la sociedad brasileña.<sup>44</sup> Sin embargo, la ambición del proyecto fue blanco de numerosas críticas. Mientras el día de la inauguración el diario getulista *Ultima Hora* distribuía un suplemento especial con notas sobre las personalidades y curiosidades de la Bienal, militantes de izquierda y asociaciones gremiales efectuaban duras críticas al proyecto considerado como una maniobra imperialista y una fiesta de tiburones.<sup>45</sup> Se reprochaba la irresponsabilidad social del emprendimiento; la vinculación del aparato gubernamental con el mundo industrial y financiero; los contactos con Nelson Rockefeller y la política de expansionismo cultural del Departamento de Estado norteamericano; además de la elección de parámetros estéticos alejados de los ejes del realismo social.<sup>46</sup>

Hubo otras objeciones aparte de los reclamos de la izquierda. Desde la revista *Habitat* dirigida por la arquitecta Lina Bo (esposa de P. M. Bardi), las divergencias entre MAM y MASP salieron a la luz. No sólo se criticó la adaptación literal del modelo elegido sino también la utilización de fondos públicos para la realización del evento que, a su parecer, era innecesario y pobre en selección y realización. La revista explicaba en qué consistía armar una exposición:

Uma exposição deve ser entendida antes de mais nada, como uma obra de arte: do ponto de vista do ambiente e da apresentação, do pensamento informador, da razão crítica. Apresentar hoje em dia algumas das telas que figuram na secção holandesa e em algumas outras, significa não se preocupar com a época, com o espírito de nosso tempo, da crítica de arte e suas tendências. Apresentar dois o três mil trabalhos, que ninguém escolheu porque determinados por ministérios e funcionários dos vários países, ou ainda por comissários improvisados, significa convidar o público para uma feira, não para uma exposição de arte, ou no mínimo, para um caos.<sup>47</sup>

La revista tenía en claro que los franceses, por ejemplo, “enviaram á Veneza toda aquela fartura de salas e para a metrópole de São Paulo, [...] mandam um refugio” y que “os museus americanos que

<sup>44</sup> Véase Maria Cecilia França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, cit., p. 115; Yolanda Penteadó, *Tudo em cor-de-rosa*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1976.

<sup>45</sup> “Verdadeira farrá de Tubarões a inauguração da Bienal de Rockefeller”, *Hoje*, São Paulo, 21/10/1951. Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

<sup>46</sup> Véase Aracy Amaral, “Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal” en *Arte para quê?... cit.*

<sup>47</sup> Serafim, “O repórter na Bienal”, *Habitat*, São Paulo, 5 (1951-52), p. 2. “Una exposición debe ser entendida antes que nada, como una obra de arte: desde el punto de vista del ambiente y la presentación, del pensamiento informativo, de la razón crítica. Presentar hoy en día algunas de las telas que figuran en la sección holandesa y en algunas otras, significa no interesarse en la época, en el espíritu de nuestro tiempo, de la crítica de arte y sus tendencias. Presentar dos o tres mil trabajos, que nadie eligió porque fueron decididos por ministerios y empleados de los países, o por comisarios improvisados, significa invitar al público a una feria, a un caos, no a una exposición de arte.” Las traducciones del portugués son

‘cooperaram’ mandaram as pinturas, geralmente guardadas em depósitos, a tomar um pouco de calor-zinho tropical”.<sup>48</sup>

Ahora bien, si resulta evidente la pertinencia del circuito artístico paulista para evaluar el panorama internacional, ¿cómo era la perspectiva que se tenía sobre el ámbito argentino? Una participación oficial de la Argentina en la Bienal se vislumbraba como una nota importante para el proyecto. No sólo porque, desde las primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires “funcionaba” de alguna manera como una versión reducida y más cercana de París sino que, además, eran conocidas las investigaciones que en torno al arte moderno desarrollaban algunos contactos argentinos.<sup>49</sup> La legitimidad del pensamiento paulista de modernidad se sostenía y se proyectaba en parte sobre un panorama regional que era necesario resaltar. Sin embargo, a diferencia de otros países, para el caso argentino era casi impensable que este panorama nuevo pudiera ser representado en el criterio curatorial de la burocracia gubernamental.

Para los gestores modernos paulistas (Ciccillo Matarazzo, Lourival Gomes Machado, Sérgio Millet, Mário Pedrosa, P. M. Bardi y Lina Bo) sus contactos en la avanzada moderna eran marginales al gobierno argentino. Tanto Emilio Pettoruti, quien expuso en 1949 en el MAM-SP y en el MAM-RJ, como Jorge Romero Brest habían sido dejados cesantes de sus cargos gubernamentales y universitarios –respectivamente- a partir de la gestión peronista. Además, en líneas generales, el *establishment* cultural peronista había optado por formas tradicionales; por ejemplo, el representante del regionalismo argentino, Cesáreo Bernaldo de Quirós, que se desempeñaba a partir de 1949 como vocal de la Comisión Nacional de Cultura, había mantenido una pública amistad con José Bento Monteiro Lobato, el nombre prohibido para el arte moderno brasileño.

Efectivamente, una “selección oficial argentina” se percibió como un factor de desconfianza que llevó a Lourival Gomes Machado, director artístico del MAM-SP, a visualizar otros espacios del circuito argentino para extender el convite: “ao menos no caso da Argentina, preferimos confiar toda a representação nacional a cargo duma entidade especialmente destinada ao cultivo da arte moderna, como é o Instituto de Arte Moderno”.<sup>50</sup> Era lógica la elección de este espacio: el MAM-SP y el IAM eran instituciones que ya habían compartido una exposición y constantemente planeaban nuevos intercambios.<sup>51</sup> Empero, respecto al tema de la Bienal, los contactos no resultaron tan fluidos. Mientras el IAM se demoraba en confirmar su aceptación, el MAM extendió a través del embajador argentino

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 4. “enviaron a Venecia toda aquella abundancia de salas y a la metrópoli de São Paulo [...] mandan los restos.”; “los museos americanos que ‘cooperaron’ mandaron las pinturas, generalmente guardadas en depósitos, a tomar un poco de calorcito tropical.”

<sup>49</sup> Véase Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: uma país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, Edusp-FAPESP, 2004; *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade (Correspondência Passiva)*. Organização, introdução e notas Patricia M. Artundo, São Paulo, Edusp, IEB (Coleção Correspondência de Mário de Andrade), en prensa; Raúl Antelo, “Dares y tomares”, *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*, Buenos Aires, Centro de Estudos Brasileiros, 1982; Alicia Bernasconi y Oswaldo Truzzi, “Las ciudades y los inmigrantes: Buenos Aires y Sao Paulo (1880-1930)”, en *Brasil-Argentina: A visão do Outro*, Brasília, FUNCEB-FUNAG, 2000, pp. 205-242.

<sup>50</sup> Lourival Gomes Machado, Carta a Szabolcs de Vajay, São Paulo, 17/5/1950. Caja 1/10, Archivo Bienal de São Paulo. “al menos en el caso de la Argentina, preferimos confiar toda la representación nacional a cargo de una entidad especialmente dedicada a la promoción del arte moderno, como es el Instituto de Arte Moderno”. Agradezco a Andrea Giunta haberme facilitado este *corpus* epistolar entre el Museu da Arte Moderna de São Paulo y el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires respecto a la I Bienal de São Paulo.

<sup>51</sup> Véase Correspondencia enviada y correspondencia recibida, MAM-SP 1949-1952. Archivo Fundação Bienal, São Paulo. Agradezco a Dalton Maziero su generosa asistencia en los archivos de esta fundación.

en Río, Juan Cooke, una invitación oficial a la Bienal.<sup>52</sup> De todas formas, la necesidad de una representación moderna era un punto ineludible:

Muito provavelmente, a organização da representação por órgãos oficiais implicaria na eliminação de alguns nomes representativos e, conseqüentemente, por tal via não alcançaríamos um conjunto de obras que refletisse o esplendido panorama da arte renovada da Argentina, ocorrer-nos que o melhor talvez fosse secundar a representação oficial, com outra, entregue aos cuidados duma entidade privada.<sup>53</sup>

El MAM-SP sugirió al IAM su experiencia como modelo de acción: “gostaríamos de ver o Instituto oficialmente incumbido, pelo governo argentino, de organizar e enviar a representação nacional, tal como nosso Museu o fez para o governo brasileiro na última Bienal de Veneza”.<sup>54</sup> La sugerencia sonaba poco atinada en la coyuntura local. La opción por el “arte moderno”, que había logrado identificar a las elites política, económica y artístico-cultural paulistas, era todavía prematura para el panorama argentino de 1951.<sup>55</sup> El peronismo continuaba al margen de los nuevos códigos estéticos en el nuevo orden de posguerra. Esto generaba tensión dado que el éxito de la apuesta de Ciccillo no dependía sólo de los esfuerzos de quien la promovía sino también de un panorama internacional y regional que la apoyara con su participación.

Aunque esta opción de colaboración entre el IAM y el aparato peronista no parecía demasiado probable, el instituto armó su equipo. Estaban los consagrados de la Escuela de París (Antonio Berni, Horacio Butler, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Pablo Curatella Manes, Héctor Basaldúa), varios artistas del grupo Orión y otros de filiación surrealista (Vicente Forte, Bruno Venier, Orlando Pierrri), una línea abstracta (Juan del Prete, Sarah Grilo, Víctor Magariños D., Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo y Hans Aebi) y los elegidos del IAM: Homero Panagiotopulos y Obdulio Vesprini. Ambos artistas habían sido seleccionados y premiados en las dos primeras ediciones del Premio De Ridder. Evidentemente, los brasileños confiaron en que esta representación argentina sería viable dado que en la primera edición del catálogo de la I Bienal está consignada esta participación organizada por el IAM, referencia que desaparece en la segunda edición.<sup>56</sup>

¿Quién afrontaría el envío de este conjunto argentino hasta el puerto de Santos? Marcelo De Ridder argumentó problemas económicos para asumir ese riesgo: sin la subvención estatal la selección del IAM no viajaría a San Pablo.<sup>57</sup> Respecto de la invitación oficial, la diplomacia optó por tomar votos de

<sup>52</sup> Francisco Matarazzo Sobrinho, Carta al Embajador de la Argentina en Río de Janeiro, São Paulo, 12/7/1950. Caja 1/05, Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

<sup>53</sup> Lourival Gomes Machado, Carta a Ignacio Pirovano, São Paulo, 5/4/1951. Caja 1/10, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. “Muy probablemente, la organización de la representación por órganos oficiales implicaría la eliminación de algunos nombres representativos y, por lo tanto no alcanzaríamos un conjunto de obras que reflejase el espléndido panorama del arte renovado de la Argentina; se nos ocurrió que tal vez lo mejor fuese secundar la representación oficial, con otra, entregada a los cuidados de una entidad privada.”

<sup>54</sup> Lourival Gomes Machado, Carta al IAM, São Paulo, 22 /11/1950. Caja 1/05. Archivo Fundação Bienal, São Paulo. “Nos gustaría ver al Instituto oficialmente responsabilizado, por el gobierno argentino, de organizar y enviar la representación nacional, como nuestro museo hizo para el gobierno brasileño en la última Bienal de Venecia.”

<sup>55</sup> Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *cit.*

<sup>56</sup> Véase *I Bienal do Museu da Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, octubre-diciembre 1951, 1° y 2° edición.

<sup>57</sup> Marcelo de Ridder, Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 30/3/1951. Caja 1/10; Marcelo de Ridder, Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 30/5/1951. Caja 1/10. Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

silencio: el embajador Juan Cooke contestó recién un año después la carta que el 12 de julio de 1950 Ciccillo le enviara invitando a la Argentina a participar de la Bienal.<sup>58</sup>

El tiempo apremiaba. El MAM-SP buscó interceptar puntos clave dentro del gobierno peronista para obtener ayuda. El candidato fue Ignacio Pirovano, director del Museo de Arte Decorativo, que por su vinculación con los artistas modernos y por sus contactos dentro de la estructura peronista, fue ungido por Ciccillo como corresponsal del MAM para la participación argentina en la Bienal.<sup>59</sup> Pirovano inició sus gestiones y propuso su lista de artistas en la que estaban, por supuesto, sus amigos los concretos.<sup>60</sup> Sin embargo, sus negociaciones no alcanzaron buen puerto: el cambio de canciller en el Ministerio de Relaciones Exteriores pareció haber enturbiado las posibilidades de colaboración.<sup>61</sup>

A mediados de 1951, la concreción del proyecto no era viable. Sin embargo, el IAM intentó otro *tour de force* para lograr concretar el envío. Esta vez, la señora Esther Zemborain de Torres Duggan, vicepresidente del IAM, en ausencia de De Ridder continuaba las negociaciones para intentar que aunque sea una pequeña selección de obras representara a la Argentina.<sup>62</sup> Durante un tiempo, aunque breve, se pensó que se había logrado el objetivo, pero un boicot final frustró definitivamente todas las expectativas. Según una carta del secretario del IAM dirigida a Lourival Gomes Machado, ya sobre la fecha límite de aceptación de obras, en este asunto había poca transparencia:

Croyez-nous, cher monsieur, que tout a été fait pour que le projet soit réalisé en bonne et due forme. Hélas, si on peut triompher sur l'indifférence, se n'est pas le même pour malveillance. Les caisses qui contenaient les ouvres destinées à la Biennale attendaient, toutes prêtes, leur sortie, des la fin de septembre. Aussi avons-nous obtenu les permis du Ministère de Relations Extérieures et ceux de la Douane. C'est au Ministère de Transports que notre projet a été saboté, pour des raisons que sont tout à fait hors des considérations artistiques.<sup>63</sup>

Esta acusación de despotismo permite un abordaje de las relaciones entre ambos países en 1951. En efecto, tanto Argentina como Brasil se habían desarrollado históricamente bajo un modelo común; en

<sup>58</sup> Francisco Matarazzo Sobrinho, Carta al embajador de la Argentina en Río de Janeiro, São Paulo, 12/7/1950. Caja 1/05; Juan I. Cooke, Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Río de Janeiro, 31/7/1951. Caja 1/05. Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

<sup>59</sup> Francisco Matarazzo Sobrinho, Carta a Ignacio Pirovano, São Paulo, 8/2/1951. Caja 1/05, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. Véase además, María Amalia García, "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto", en *Poderes de la Imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA), 2003, CD.

<sup>60</sup> Ignacio Pirovano, Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 3/3/1951. Caja 1/05; Ignacio Pirovano, Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 5/7/1951. Caja 1/05, Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

<sup>61</sup> Ignacio Pirovano, Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 5/7/1951. Caja 1/05, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. Véase José Paradiso, "Vicisitudes de una política exterior independiente", en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 525-572.

<sup>62</sup> Véase Szabolcs de Vajay, Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 28/8/1951. Caja 1/10, Archivo Fundação Bienal, São Paulo.

<sup>63</sup> Szabolcs de Vajay, Carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 23/11/1951. Caja 1/10, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. "Créanos, querido Señor, que se ha hecho todo para que el proyecto sea realizado en buena y debida forma. Pero si bien se puede triunfar sobre la indiferencia no ocurre lo mismo con la malevolencia. Las cajas que contenían las obras destinadas a la Bienal ya estaban listas para partir a fines de septiembre. También obtuvimos los permisos del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Aduana. El Ministerio de Transportes ha saboteado nuestro proyecto, por razones absolutamente ajenas a las consideraciones artísticas."

relación con Europa, ambos se desempeñaron como países agroexportadores a partir de la segunda mitad del siglo XIX; también desde ese momento, y hasta la Segunda Guerra Mundial, se habían convertido en los destinos latinoamericanos más significativos para el fenómeno de migraciones transatlánticas y habían consolidado sus economías con el crecimiento de la producción nacional.<sup>64</sup> Sin embargo —o precisamente—, esta historia en común estuvo atravesada por momentos de continua tensión.

Desde los 30, la imagen de una Argentina agresiva y expansionista circulaba en la visión de la diplomacia brasileña. El argumento consistía en que la Argentina, en pos de su supremacía continental, buscaba aislar a su vecino como una isla luso-africana en medio de un archipiélago hispano-americano. La intención sería reconstruir un bloque austral basado en la recurrente aspiración de distintos grupos políticos e ideológicos de reinstaurar el Virreinato del Río de la Plata.<sup>65</sup> En los 40, las decisiones tomadas por ambos países respecto de la política exterior resultaron antagónicas: en 1942, Brasil rompió relaciones con el Eje y adscribió acuerdos económicos y político-militares con EE.UU., mientras la Argentina se resguardaba en la neutralidad.<sup>66</sup>

Varios son los puntos que mantienen a la Argentina alejada del panorama internacional y en claro contraste con la situación brasileña. La alternativa ecuménica peronista de la “Tercera posición” (1946-47) se basaba en la aparentemente sólida posición económica argentina, el fuerte apoyo interno y la certidumbre de una próxima guerra que parecía inevitable. Estos elementos parecen haberle dado a Perón la tranquilidad para mantenerse al margen de las fuerzas internacionales que dividían el mundo en bloques antagónicos.<sup>67</sup> Consecuentemente, las relaciones con EE.UU. durante el primer gobierno peronista fueron un foco de tensión permanente. Tanto la tardía declaración de guerra por parte de la Argentina y el reestablecimiento de las relaciones con la URSS (suspendidas desde 1917) como el sostenimiento de una política de neutralidad implicaban para EE.UU. la no incorporación a la cruzada mundial de las democracias contra el fascismo.<sup>68</sup> Además, las simpatías germanófilas del gobierno de Perón fueron elementos de fricción con la política norteamericana. En este sentido, el vínculo con Washington durante este período específico medió constantemente las relaciones entre Argentina y Brasil.<sup>69</sup>

Brasil no suscribió los pactos y convenios de solidaridad económica y política que Argentina había entablado con Chile y se opuso tenazmente al proyecto de Perón de reflotar el Bloque ABC. Por su parte, la prensa brasileña difundía historias sobre la actividad de espías nazis en la Argentina y resaltaba el armamentismo argentino, su expansionismo e imperialismo, la doctrina y los rasgos autoritarios del presidente Perón. Simétricamente, las noticias sobre el crecimiento del poder militar del país vecino —con la colaboración de EE.UU.— producían perplejidad en los argentinos. Éstos fueron los años de expansión y modernización de las fuerzas armadas argentinas con un exorbitante aumen-

<sup>64</sup> Alicia Bernasconi y Oswaldo Truzzi, “Las ciudades y los inmigrantes: Buenos Aires y Sao Paulo (1880-1930)”, *cit.*

<sup>65</sup> Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999. Parte III: Las relaciones exteriores de la Argentina subordinada, 1943-1989, Tomo XIII: Las relaciones políticas 1943-1966, pp. 57-67.

<sup>66</sup> Véase Juan Archibaldo Lanús, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984 y Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, 1999.

<sup>67</sup> Juan Carlos Torre, “Introducción a los años peronistas”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas ...*, *cit.*, pp. 13-77.

<sup>68</sup> José Paradiso, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, *cit.*

<sup>69</sup> Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores ...*, *cit.*

to del gasto en defensa. La actividad militar seguía creciendo a ambos lados de la frontera, mientras los gobiernos trataban de convencerse mutuamente de que las intenciones eran mantener la paz.<sup>70</sup>

La coyuntura no parecía demasiado propicia para los intercambios artísticos y existió por parte de la burocracia argentina un desinterés inicial y una posterior oposición a colaborar con su “arte moderno” en el evento paulista. Desde un posicionamiento opuesto, la selección brasileña en la Bienal incluía desde los artistas modernos consagrados de los 20 y los 30, como Lasar Segall, Cándido Portinari y Emiliano Di Cavalcanti, hasta las figuras más jóvenes vinculadas al desarrollo de la abstracción. Entre ellos figuraban Almir Mavignier, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Ivan Serpa y Abraham Palatnik; los dos últimos premiados por su obra concretista y por su aparato cromocinético, respectivamente.<sup>71</sup> Además, el MAM-SP apoyó el surgimiento de un grupo de vanguardia en el seno del museo: en 1952 se realizaría en sus salas la primera exposición del grupo Ruptura integrado por De Barros, Lothar Charoux, Cordeiro y Luiz Sacilotto, entre otros.<sup>72</sup>

La avanzada argentina, sin embargo, encontraría su espacio en la Bienal. Desde un flanco, un conjunto de fotos y dibujos de Sergio Pellegrini, Fermín H. Bereterbide, Amancio Williams y Delfina Gálvez de Williams se hacía presente en la I Bienal de Arquitectura, evento paralelo a la Bienal de artes plásticas.<sup>73</sup> Sin duda, esta participación fue posible por las facilidades para el transporte que permitían las presentaciones proyectuales. La presencia de Amancio Williams es un dato importante para comprender cuál era el sentido de los intercambios entre argentinos y brasileños. Luis Saia, encargado de esta sección, veía en Williams un “valor de orientación” de la arquitectura argentina.<sup>74</sup> Esta apreciación no es menor y demuestra el conocimiento del brasileño del campo artístico argentino, si se piensa la vinculación de Williams con los artistas concretos hacia finales de los 40.<sup>75</sup> Williams anunciaba el frente moderno de la pintura argentina que constituiría el primer envío argentino a la Bienal en ocasión de su segunda edición en 1953.

El otro frente fue la presencia de Romero Brest en el jurado.<sup>76</sup> En esta Bienal, Romero Brest actuó como un defensor extremo de la abstracción, postura que ya venía ensayando en su revista desde 1949.<sup>77</sup> Esta adhesión era producto de un giro estético que se desprende del análisis de su actuación previa. Diez años antes de la I Bienal, Romero Brest estaba trabajando para llevar adelante un mayor acercamiento entre los países de América Latina exhortando a los artistas a captar el es-

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>71</sup> Leonor Amarante, *As bienais de São Paulo...*, cit.

<sup>72</sup> Rejane Cintrão (cur.), *Grupo Ruptura, revisitando a exposição inaugural. Arte concreta paulista*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002; Aracy Amaral (cur.), *Mavignier 75*, São Paulo, MAM, 2000. Véase además Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña...*, cit.

<sup>73</sup> Véase “Lista de arquitectos que participaron en la I Bienal”. Caja 1/26, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. En este archivo véase Correspondencia. Caja 1/25.

<sup>74</sup> Sergio Pellegrini, Carta a Luis Saia, Ituzaingó, 19/8/1951. Caja 1/25, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. [Respecto de Amancio Williams: “Lo único en lo que discrepo con ustedes es que no lo considero aún un valor de orientación.”]

<sup>75</sup> Jorge López Anaya, *Enio Iommi*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000; María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión*. Revista de cultura visual 1951-1957”, en Patricia M. Artundo (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, serie monográfica 6, 2002.

<sup>76</sup> Además de Romero Brest el jurado estuvo integrado por Lourival Gomes Machado (Brasil), Jacques Lassaingne (Francia), René d’Harnoncourt (EE.UU.), Wolfgang Pfeiffer (Alemania) y Sergio Millet (Brasil), entre otros.

<sup>77</sup> Ivonne Jean, “Críticos, abstracionismo e figurativismo”, medio gráfico sin identificar, São Paulo, 1953. Caja 2, sobre 6, doc. W, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.

píritu de nuestra tierra y de nuestro pueblo americano.<sup>78</sup> Hacia principios de los 40, encontró en Mário de Andrade, uno de los principales intelectuales modernistas de los 20, un interlocutor en el país vecino. Cruzado en la red de los contactos de Mário, Romero Brest lo invitó a colaborar en el periódico *Argentina Libre* en el cual dirigía la sección de artes plásticas.<sup>79</sup> Precisamente Romero Brest daría un paso parcial pero importante en la comprensión de las artes brasileñas al publicar en 1945 *La pintura brasileña contemporánea*.<sup>80</sup> Imbuido de los planteos de Mário en torno a las definiciones de lo nacional, Romero Brest resaltaba –tanto en esta edición como en posteriores referencias al arte brasileño– la autenticidad de la sensibilidad americana en la red de préstamos e influencias europeas. Sin embargo, entre 1949 y 1950 cambiaría la conceptualización del arte moderno y las articulaciones con los contactos brasileños.

Si bien en 1948 la crítica que publicaba sobre el *Salón Nuevas Realidades* realizado en la Galería Van Riel mostró a *Ver y Estimar* todavía dudosa respecto a los emprendimientos de los artistas concretos argentinos, en 1949, ésta empezaba a plantear un acercamiento hacia estas propuestas que aumentaría en intensidad hacia el comienzo de los 50.<sup>81</sup> A partir de mediados de 1949, líneas vinculadas al desarrollo del constructivismo y de la abstracción geométrica, así como una voluntad de explicación de estas tendencias, comenzaron a ser cada vez más frecuentes en la revista.<sup>82</sup>

Hasta el momento la historiografía del arte brasileño ha señalado que fue en 1948 cuando Romero Brest viajó a San Pablo y dio en el MASP su famosa conferencia sobre la síntesis de las artes en función de una arquitectura integral.<sup>83</sup> Sin embargo, parece poco probable que el crítico sostuviera esta doctrina en ese año. No sólo no hay referencias tan tempranas a esta idea en su revista sino que también debe recordarse que es precisamente en 1948 cuando, todavía en la tónica de búsqueda de una sensibilidad propia de lo latinoamericano, le dedicó una alabanza a Candido Portinari.<sup>84</sup>

La documentación disponible en los archivos del MASP documenta un viaje a San Pablo en diciembre de 1950 en el que Romero Brest dio una serie de cinco conferencias titulada “Cómo un

<sup>78</sup> Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina ...*, cit.

<sup>79</sup> Correspondencia Jorge Romero Brest – Mário de Andrade. Archivo Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Véase *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade*, cit.

<sup>80</sup> Véase Sérgio Millet, Carta a Jorge Romero Brest, São Paulo, 6/5/1946. Correspondencia n. 362, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL –UBA; Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

<sup>81</sup> Damián Carlos Bayón, “Arte abstracto, concreto, no figurativo”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 6 (septiembre, 1948), pp. 60-62.

<sup>82</sup> “Opina Vantongerloo”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 11/12 (junio, 1949), pp. 81-83; Blanca Stáble, “Esbozo de una historia del arte abstracto”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 13 (octubre, 1949), pp. 10-12; Raquel Edelman y Samuel Oliver, “Arte Abstracto en Buenos Aires”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 13 (octubre, 1949), pp. 17-32; Max Bill, “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 17 (mayo, 1950), pp. 1-36.

<sup>83</sup> Jorge Romero Brest, “A arquitetura é a grande arte de nosso tempo: Romero Brest em São Paulo”, *Folha da manhã*, 1948, s/d, publicado en Aracy Amaral (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, São Paulo, Funarte, 1977, pp. 97-98. Véase además Aracy Amaral (coord.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Lloyds Bank, 1998, pp. 53-54, 62. En esta misma publicación véase, Valéria Piccoli, “Cronología 1945-1964”, p. 282. Cfr. Otilia Fiori Arantes, *Mário Pedrosa. Itinerario crítico*, São Paulo, Scritta, 1991, p. 41.

<sup>84</sup> Jorge Romero Brest, “Alabanza de Portinari”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 4 (julio, 1948), pp. 41-42.

sudamericano ve el movimiento artístico europeo”.<sup>85</sup> Según le explicaba a Bardi, el objetivo de las charlas era “hacer, más que un análisis detallado de tendencias, una sistematización de ideas, con cierto carácter polémico en cuanto a la defensa y afirmación del arte abstracto”.<sup>86</sup> Ya realizado el giro, Romero Brest le confesaba a la prensa brasileña algo que, con el tiempo, pareció dejar de importarle: “no quiero parecer un defensor de esta tendencia, porque esa actitud sería la de un historiador o crítico sectario”.<sup>87</sup>

Mientras el aparato gubernamental se mantenía al margen de los eventos internacionales, “una comunidad de resistentes” se distinguía de la Argentina de Perón.<sup>88</sup> En 1951, desde el jurado de un evento internacional de arte moderno, Romero Brest era la contrafigura del panorama de aislamiento de su país. Además, el progresismo brasileño aparecía como un espacio para hacer y decidir, lo que desde la Argentina sólo se expresaba desde una órbita marginal.<sup>89</sup> Romero Brest se extendía como un puente que desconocía fronteras para poner en contacto los programas universales de arte moderno.

El balance final sobre la Bienal de São Paulo que publicó en *Ver y Estimar*, resulta aparentemente contradictorio: aunque se subrayaba la importancia del evento, finalmente —luego de un minucioso análisis de la cuestión—, concluía que “muy pocas obras merecían una aprobación cabal y definitiva”.<sup>90</sup> Evidentemente, la idea de arte moderno que Romero Brest tenía en mente no era el ecléctico panorama internacional que se ofrecía en el Trianon. El envío francés lo decepcionó: ni Picasso, ni Léger, ni Rouault estuvieron correctamente representados. Los otros que cultivaban un arte de compromiso, como Edouard Pignon, no aportaban ninguna solución novedosa y *Enamorados en el café* de Roger Chastel, la obra ganadora del primer premio en la sección pintura, fue considerada portadora de “buen gusto y de sugestión, no de profundidad de ideas”. En el caso de Italia, salvo “los maestros de la pintura de hace 30 años” —Carrá, Giorgio Morandi— y el abstracto Alberto Magnelli —ganador de un premio adquisición—, a su juicio, el envío carecía de vitalidad. Holanda estuvo “ausente” por su selección de cuadros académicos, retóricos y ampulosos, impidiendo dicho recorte que los visitantes trabaran contacto con las obras de Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, iniciadores de una de las corrientes más fecundas del arte de nuestro siglo.

<sup>85</sup> No se ha encontrado documentación sobre una visita de Romero Brest a San Pablo en 1948; sí existen abundantes fuentes periodísticas sobre una visita a finales de 1950. Además, en los archivos del MASP se han encontrado fuentes epistolares que confirman como primera la visita a esta ciudad del crítico argentino en 1950. En una carta a Bardi del 21/3/1950, Romero Brest decía: “Estoy planeando para fin de año una excursión por América. Tengo especialísimo interés en conocer San Pablo, su museo y los buenos amigos que viven allí”. Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 21/3/1950. Carpeta Jorge Romero Brest, Archivo MASP, São Paulo. En este archivo véase también Osorio Cesar, “O professor Romero Brest no Museu de Arte”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 2/12/1950; “Movimento artístico europeu visto por um sul-americano. Serie de Conferências do prof. Jorge Romero Brest, no Museu de Arte”, *Diário da noite*, São Paulo, 6/12/1950; “Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de sentí-la”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6/12/1950; “As aulas do Prof. Brest no Museu de Arte”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7/12/1950; “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo”, *Folha da manhã*, São Paulo, 17/12/1950. Archivo MASP, São Paulo.

<sup>86</sup> Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 18/9/1950. Archivo MASP, São Paulo.

<sup>87</sup> “Movimento artístico europeu visto por um sul-americano...”, *cit.* “Entretanto, não quero parecer um defensor dessa tendência porque essa atitude poderia parecer a de um historiador ou crítico sectário”. En este caso y para mantener la diferenciación idiomática entre argentinos y brasileños se introdujo en el texto la cita en versión ya traducida.

<sup>88</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 78-79.

<sup>89</sup> Jorge Romero Brest, “Exposición Bienal de San Pablo”, *Ver y Estimar*, 25 (septiembre, 1951), p. 60.

<sup>90</sup> Jorge Romero Brest, “Primera Bienal de San Pablo”, *Ver y Estimar*, 26 (noviembre, 1951), pp. 1-40.

Finalmente, en el pabellón suizo estaban los únicos artistas que habían tomado la senda correcta hacia el futuro del arte: “alojaba pocas obras pero de gran valor y era la única nota plenamente moderna, atrevidamente moderna, en la exposición.” Las piezas de Richard Lohse y la obra *Unidad Tripartita* de Max Bill –galardonada gracias a su intercesión con el primer premio de escultura– le arrancaban estas reflexiones:

El espectador habitual se desconcierta porque se trata con un mundo de precisiones en el que se constituye la emoción al conjuro de una matemática del espacio. [...] La palabra proporción, la palabra matemática, la palabra precisión, palabras que por cierto proceden de otros planos culturales, conducen al error, pues no se trata de formas artísticas en las que se aplican principios matemáticos, sino de la obtención, por vía de la fantasía e intuición, de formas que poseen en el plano estético caracteres similares a los que tienen las formas matemáticas en el plano científico. ¿Qué se gana con el cambio? Pues que la emoción, al superar las fronteras personales o raciales o nacionales, adquiera una dilatada dimensión universal. Y que el alma del espectador sienta entonces, con la plenitud de la forma, que no se crea el pequeño cosmos del hombre de carne y hueso, el pequeño cosmos de un país o de una raza, sino el gran cosmos del Universo.<sup>91</sup>

Esta fundición de acero datada en 1947-49 gozaba de “buena forma”. Este método integral para la interpretación y creación de acontecimientos visuales se proponía a partir del criterio de unidad. Unidad entendida en el sentido de voluntad de coherencia, de fundación de un orden unívoco. No eran las de Bill las pretensiones del “estilo aestilístico” al “estilo” De Stijl, su propuesta consistía en “orientarnos hacia un estado ideal de cosas, en donde todo, desde el objeto más insignificante hasta la ciudad, pueda ser definido como la suma de las funciones en unidad armónica”.<sup>92</sup> El objetivo era una coherencia de nuevo tipo, abierta, dialéctica, una unidad plural.

La estructura básica de *Unidad tripartita* se constituye en la interrelación entre dos cintas de Möbius. Unidad en tres, producto de la relación de dos. La “cinta sin fin” conducía la investigación de Bill desde las superficies sin bordes a las problemáticas epistemológicas sobre los conceptos de finito-infinito, espacio-tiempo y mensurabilidad, vinculadas a las geometrías no euclidianas y a la teoría de la relatividad.<sup>93</sup> Para Maldonado, las esculturas de Bill “sutilmente referidas a los ‘espacios curvados y no orientables’ de la topología, hablaban a la sensibilidad en un idioma hasta ahora nunca escuchado”. *Unidad tripartita* era una de las obras de “mayor temperatura lírica de la escultura contemporánea”.<sup>94</sup>

Pintor, escultor, arquitecto, diseñador –pluridisciplinaria introducción tantas veces repetida–, Max Bill se alineó con los principios de un arte científico y de rigurosa observancia no figurativa enuncia-

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>92</sup> Max Bill, “Forma, función, belleza”, en Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, p. 118. Sobre este tema véase Alejandro Crispiani, *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU-UBA, diciembre 1996, mimeo.

<sup>93</sup> Gabriela Siracusano, “Punto y línea sobre el campo”, en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda, Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Jilguero, 1998, pp. 181-213. Véase también Marc Ducourant, “Art, sciences et mathématiques: de la Section d’or à l’art concret”, en *Art Concret*, Paris, Espace de l’Art Concret & Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 45-54.

<sup>94</sup> Tomás Maldonado, *Max Bill*, cit., p. 12

dos en *Art Concret*, publicación del grupo formado por Van Doesburg en 1930 en París. Van Doesburg planteaba, así, la diferencia conceptual que encarnaban los términos arte abstracto y arte concreto. El primero, ilusorio, abstraído de la realidad figurativa y el segundo, concebido a partir de un trabajo sistemático y exclusivo con los elementos plásticos. Este momento fue clave si se piensa en cómo desvelaron y enfrentaron a los artistas y críticos argentinos estas precisiones denominadoras.<sup>95</sup>

Ganadora del primer premio en escultura en la I Bienal, *Unidad tripartita* se constituyó como una pieza clave en la trama de imágenes del panorama artístico latinoamericano de los 50. A Bill se le daba vuelta el mapa al contrastar el interés que suscitaba su obra en Sudamérica. No sólo ganaba este premio: a inicios de 1951 había realizado una exposición retrospectiva en el MASP que se esperaba que itinerara por Buenos Aires y Montevideo.<sup>96</sup> Además, sus escritos circulaban con avidez en las publicaciones culturales porteñas. En Europa, las cosas eran diferentes. Las promesas de una apuesta a la racionalidad humana no resultaban sostenibles en París después de la ocupación. La abstracción luchó allí su espacio de acción durante la posguerra entre el *establishment* francés, que sostenía una línea chauvinista defensora de la *École* y de los valores universales que la tradición moderna de su pintura encarnaba, y el Partido Comunista, con imprecisiones cada vez más marcadas de adhesión al realismo social.<sup>97</sup>

Para Bill, como quizás lo había sido unos años antes para Degand, Brasil se constituyó en un laboratorio de modernidad, en el paraíso donde este lenguaje artístico-arquitectónico moderno, claro y objetivo pareció, por un tiempo, poder articularse con las innovaciones paulistas.<sup>98</sup>

### 3. IMPACTOS DE UN PANORAMA REGIONAL

La idea *d'annunziana* del triunfo artístico –“el éxito”– no ha merecido nunca mi adhesión, pero debo confesar que la farsa del artista solitario y autosuficiente, con todos los bálsamos y todas las ambrosías dentro de sí, no es tampoco un papel que yo prefiera representar. [...] Mi modo de entender el arte me sitúa a contramarcha de la consagración. Acepto jovialmente mi destino.

Tomás Maldonado, “¿Qué entiende usted por triunfar en arte? Responde un pintor: Tomás Maldonado”, *Continente*, Buenos Aires, 80 (noviembre, 1953).

Hacia 1949, los “años heroicos” de los artistas concretos argentinos habían terminado. A finales de los 40, ya se habían desagrupado y vuelto a agrupar de maneras muy diversas y realizaban exposicio-

<sup>95</sup> Véase Edgar Bayley, *s/t, Arturo*, Buenos Aires, (1944). Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto*, Buenos Aires, 1 (agosto, 1946), pp. 5-7; Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Tomás Maldonado et al., “Manifiesto invencionista”, *Arte Concreto*, Buenos Aires, 1 (agosto, 1946), p. 8; “¿Arte abstracto o arte no figurativo?”, *Sur*, Buenos Aires, 209-210 (marzo-abril, 1952), pp. 157-168.

<sup>96</sup> Véase carpeta Max Bill, Archivo MASP, São Paulo.

<sup>97</sup> Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare, 1995, pp. 87-141; Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, G. Gili, 1996; véase además Silvia Dolinko, “El hipopótamo en el bazar: quiebres a la tradición francesa en la obra de Jean Dubuffet”, en *Discutir el canon. X Jornadas Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2003.

<sup>98</sup> Serge Guilbaut, “Dripping on the modernist parade; The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, en *Patrocínio, colección y circulación de las artes*, México D.F., Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 1997, pp. 709-724; Ana María Rigotti, “Brazil deceives”, *Block*, Buenos Aires, 4 (diciembre, 1999), pp. 78-86.

nes donde convivían todos juntos: Madí, Perceptismo, los artistas de la Asociación Concreto-Invencción y abstractos independientes.<sup>99</sup> Si bien las divisiones entre los grupos eran pregnantes, los manifiestos virulentos y los gestos de automarginación vanguardista se iban diluyendo paulatinamente. Para los artistas de la Asociación 1948 resulta un año clave para comprender el cambio de tono, la concentración en determinados intereses y un nuevo posicionamiento en el campo artístico. Para Tomás Maldonado implicó la posibilidad de viajar y entrar en contacto con la avanzada europea; comenzaba una nueva etapa dedicada a rediseñar el proyecto concreto. Era el momento de evaluar y someter el programa vanguardista a rigurosas pruebas.<sup>100</sup> Muchos cambios traía el fin de la década del 40: la ruptura con el PC, el abandono del marco recortado, la intensificación de los vínculos entre arte y ciencia, la sofisticación del aparato teórico utilizado para indagar la relación cultura-sociedad y la reorientación del programa vanguardista abocado a la necesidad de transformación de la realidad cotidiana.<sup>101</sup>

Bill aportó elementos clave para esta redefinición. La operación estética sobre el ambiente humano y objetos industriales era para Maldonado, en 1949, la única posibilidad de que “el arte consiguiera extenderse hasta el punto en que las cosas más recónditas de la vida fueran fecundadas artísticamente”.<sup>102</sup> La apuesta billiana para la transformación del mundo generaba expectativas en el circuito porteño. Además de la programada exposición en el IAM, Bill estuvo presente en *Ver y Estimar*, *Contemporánea* y en las revistas *Madí* y *Perceptismo*.<sup>103</sup> Pero, sin dudas, fue Maldonado el referente billiano en esos años en Buenos Aires. Bill apareció en todos los proyectos y vinculaciones de Maldonado a su regreso: en el *Boletín del Cea*, en *Ciclo* y, por supuesto, en *Nueva Visión*.<sup>104</sup>

El primer número de *Nueva Visión*, editado en diciembre de 1951, presentó un estado de la cuestión sobre los problemas y las posibilidades del arte concreto. Redefinió su búsqueda en la clave de “cultura visual”, difundiendo emprendimientos de arte, arquitectura, diseño y urbanismo moderno. En esta línea, Brasil cobraba en sus páginas un espacio destacado. Muchas de las ambiciones de la revista estaban presentes en los emprendimientos brasileños. Se documentaba la exposición de Max Bill en el MASP, el premio de la Bienal y un curso de Hans Koellreutter en Teresópolis.<sup>105</sup> La publicación

<sup>99</sup> Véase Adriana Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”, en Marcelo E. Pacheco (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, Buenos Aires, Proa, 2003, pp. 43-45; Tomás Maldonado, “Entrevista”, en *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 205-220 [reeditada y ampliada en *Arte Abstracto Argentino*, cit.]

<sup>100</sup> Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), pp. 5-12; Alfredo Hlito, “Significado y arte concreto”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 2/3 (enero, 1953), p. 27; Alfredo Hlito, “Espacio artístico y sociedad”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 4 (1953), pp. 29-34.

<sup>101</sup> María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión*. Revista de cultura visual 1951-1957”, cit.; Carlos Méndez Mosquera, “Introducción”, en Tomás Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997, pp. 9-17.

<sup>102</sup> Tomás Maldonado, “Diseño industrial y Sociedad”, *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires, 2 (octubre-noviembre, 1949), p. 7.

<sup>103</sup> Max Bill, “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”, cit.; Max Bill, s/t, *Arte Madí Universal*, Buenos Aires, 3 (octubre, 1949), s/p; Max Bill, s/t, *Arte Madí Universal*, Buenos Aires, 7/8 (junio, 1954), p. 14; Abraham Haber, “Pintura y arquitectura”, *Perceptismo*, Buenos Aires, 2 (agosto, 1951); V. D. Lozza, “Espacio y tiempo”, *Perceptismo*, Buenos Aires, 5 (julio-agosto, 1952); *Contemporánea. La revolución en el arte*, Buenos Aires, 1 (agosto, 1948).

<sup>104</sup> Véase “Max Bill”, *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires, 2 (octubre-noviembre, 1949), pp. 5-6; Max Bill, “La expresión artística de la construcción”, *Ciclo*, Buenos Aires, 2 (marzo-abril, 1949), pp. 29-34; véase *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1, 4, 7, 9. Sobre este tema consultar Carlos Méndez Mosquera, “Introducción”, cit.

<sup>105</sup> Véase “Notas y comentarios”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), p. 2; Ernesto Rogers, “Unidad de Max Bill”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), pp. 11-12.

registraba la formación de agrupaciones de jóvenes artistas concretos de Río y San Pablo y también dedicaba un artículo al inicio de los cursos de diseño industrial en el Instituto de Arte Contemporánea del MASP.<sup>106</sup> Además, la revista *Habitat* era uno de su reducido núcleo de anunciantes referentes. Mientras en Brasil, las propuestas modernas ganaban en extensión y en posibilidades de ejecución, los argentinos seguían este proceso a través de reproducciones y relatos de los eventos modernos realizados en las distintas ciudades.

Maldonado había sido invitado en 1951 a participar como docente en un curso internacional de enseñanza musical y artística que Koellreutter, el músico dodecafónico, organizaba en Teresópolis, ciudad cercana a Río de Janeiro. De paso por San Pablo, Tomás Maldonado explicaba a la *Folha da manhã* las perspectivas que veía en Brasil para el desarrollo del concretismo:

Brasil ya tiene su arquitectura propia. Es el único país de América del Sur que logró esta incalculable victoria sobre la antigua cultura plástica. Esto facilita mucho las cosas porque hoy, en este país, la gente ha aprendido a ver de otro modo. Estoy convencido que, inevitablemente en el Brasil va a desenvolverse un poderoso movimiento de arte concreto. Calificados artistas jóvenes en San Pablo y Río han comenzado a agruparse para iniciar esa batalla.<sup>107</sup>

Un argentino celebraba el inicio de esta disputa en nuevas formaciones brasileñas tanto como lo hiciera un brasileño, Carlos Drummond de Andrade, cuando le llegaron en 1947 las primeras noticias sobre el invencionismo porteño:

Mais uma demonstração de que a contigüidade territorial nem sempre é fator de conhecimento mutuo, e que a distância intelectual não corresponde à distância física, está na existência de um movimento estético que há quatro anos se desenvolve na Argentina, e de que até agora não se aperceberam os meios intelectuais brasileiros. [...] A “idéia nova” de Buenos Aires [...] é o invencionismo, que já produziu manifestos, exposições de arte, alguns “cadernos”, uma revista, *Arturo*, e composições musicais.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Véase “Arte concreto en Brasil”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), p. 20; P. M. Bardi, “Diseño industrial en São Paulo”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951), pp. 9 y 11.

<sup>107</sup> Tomás Maldonado, “‘Novo-riquismo’ cultural e arte concreta”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 28/1/ 1951, reeditado en João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 19. “O Brasil já tem uma arquitetura própria. É o único país da América do Sul que logrou esta inapreciável vitória sobre a antiga cultura plástica. Isto facilita muito as coisas porque hoje, neste país, a gente tem aprendido a ver de outro modo. Estou convencido que, fatalmente, no Brasil há de desenvolver-se um poderoso movimento de arte concreta. Qualificados artistas jovens em São Paulo e no Rio têm começado já a agrupar-se para iniciar essa batalha”. En este caso y para mantener la diferenciación idiomática entre argentinos y brasileños se introdujo en el texto la cita en versión ya traducida.

<sup>108</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Invencionismo”, *Joaquim*, Curitiba, 9 (marzo, 1947), p. 13. Reeditado y traducido en Raúl Antelo (org.), *Confluencia ...*, cit, pp. 167-171. “Una demostración más de que contigüidad territorial no siempre es factor de conocimiento mutuo y de que la distancia intelectual no corresponde a la distancia física está en la existencia de un movimiento estético, que se desarrolla en la Argentina hace cuatro años y del que hasta ahora los intelectuales brasileños no se percataron. [...] La nueva idea de Buenos Aires [...] es el invencionismo que ya produjo manifestos, exposiciones de arte, algunos cuadernos, una revista, *Arturo*, y composiciones musicales.” Agradezco a Jorge Schwartz y a Patricia M. Artundo las observaciones sobre este tema.

Teniendo en cuenta la presencia de estos contactos, la ausencia argentina en la primera Bienal era una falta violenta que ni los artistas y críticos argentinos, ni los gestores paulistas estaban dispuestos a volver a tolerar. Un poco como era para Degand y para Bill, Brasil se constituía también en el imaginario de los “argentinos” en el lugar posible para llevar a cabo un programa moderno en Latinoamérica. Además, la Bienal era una vidriera para el resto del mundo, en la cual tanto los artistas argentinos querían estar, como los gestores brasileños avalar su apuesta en confrontación con la escena vecina. Las conexiones con el circuito argentino moderno eran lo que resultaba importante resaltar; en una carta al agregado cultural de la Embajada brasileña, Ciccillo lamentaba:

Infelizmente, se desta vez não nos foi possível contar com a presença dos artistas modernos argentinos, desde já porém, fazemos sinceros votos para que, na II Bienal, eles nos possam enviar uma significativa representação de suas obras, muitas das quais são bem conhecidas e bastante apreciadas, pela crítica e pelos ambientes artísticos brasileiros.<sup>109</sup>

Apenas finalizada la primera Bienal de São Paulo, la segunda edición ya se estaba preparando. Inaugurada en diciembre de 1953, la II Bienal abrió el ciclo de festejos del IV Centenario de San Pablo (1954) en los nuevos edificios diseñados por Oscar Niemeyer en el Parque Ibirapuera. Espectacular, siete veces más grande que la anterior, fue conocida como la “Bienal del *Guernica*”, obra que viajó a San Pablo integrando una exposición de 50 piezas de Picasso. Además, se presentaban salas especiales dedicadas a revisiones del cubismo, del futurismo, de Paul Klee, Piet Mondrian y Eduard Munch.<sup>110</sup>

Ciccillo se dirigió nuevamente a la Embajada brasileña en Buenos Aires para comenzar a diseñar un plan de acción que permitiera que, esta vez, la Argentina participara. Era un fuerte signo de displicencia para una comunidad internacional que intentaba reconfirmarse constantemente, que la Argentina no se integrara a este concierto de naciones identificadas a través del arte moderno.<sup>111</sup> Además, en el nuevo mapa de relaciones internacionales, no era decoroso explicitar tanta distancia existiendo tanta proximidad. Un reposicionamiento argentino en las relaciones con EE.UU., a partir del ascenso de Dwight D. Eisenhower, se convertía en un elemento delicado para las relaciones exteriores brasileñas.<sup>112</sup> En un contexto de tensión permanente, resultaba importante que la Argentina aceptara participar:

Todas as vezes que tivemos possibilidades de entrar em contactos com elementos argentinos, inclusive o Cônsul Geral em São Paulo, frizamos a importância e até a necessidade da partici-

<sup>109</sup> Francisco Matarazzo Sobrino, Carta a Miguel Paranhos do Rio Branco, São Paulo, 30/1/1952. Caja 1/05, Archivo Fundação Bienal, São Paulo. “Lamentablemente, si esta vez no nos fue posible contar con la presencia de los artistas modernos argentinos, desde ya, hacemos sinceros votos para que, en la II Bienal, ellos nos puedan enviar una significativa representación de sus obras, muchas de las cuales son bien conocidas y muy apreciadas, por la crítica y por los ambientes artísticos brasileños.”

<sup>110</sup> *Bienal 50 años 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal, 2001, pp. 80-85.

<sup>111</sup> Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

<sup>112</sup> Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores*, cit., pp. 119-141.

pação argentina á esta manifestação brasileira, assim como a oportunidade de evitar uma ausência que poderia prestar-se a muitas interpretações, a maioria das quais, arbitrarias.<sup>113</sup>

Por su conexión con el aparato diplomático brasileño, la Bial de 1953 era un asunto de estado y se convertía en un espacio de negociación política.<sup>114</sup> João Baptista Lusardo, embajador brasileño en Buenos Aires, informaba a Ciccillo sobre la situación argentina y el envío a la Bial de 1953:

Em resposta, informo Vossa Senhoria de que encareci ao Ministério das Relações Exteriores e Culto o empenho que há no Brasil pela participação argentina. [...] Devo, porém, ponderar que não se pode contar com uma contribuição importante por parte da Argentina, devido á política de compressão de despesas adotada pelo Governo. [...] Distribuiu-se à imprensa uma nota sobre a Bial de 1953, mas infelizmente os jornais argentinos só dispõem de um reduzidíssimo espaço para notícias desta natureza, que nem sempre alcançam, assim, o merecido destaque.<sup>115</sup>

Mucho habían cambiado las cosas para la Argentina en la “entrebial”. Si hasta 1951 Perón ofrecía todavía una versión optimista de los resultados de su modelo de desarrollo, ésta sería desmentida por una crisis imposible de ocultar que estallaría a comienzos del año siguiente.<sup>116</sup> Había acabado la bonanza del comercio exterior que lo había acompañado en el poder. “El mundo feliz” –la búsqueda del ideal del pleno empleo, el aumento de los salarios reales y un profundo cambio distributivo– transcurrió en el corto lapso de 1946–48 y ha quedado en la memoria colectiva como el “auténtico peronismo”.<sup>117</sup> Sin embargo, el modelo proteccionista iniciaba una apertura tibia de la economía hacia 1949, cuando se comenzaron a sentir los primeros síntomas de desequilibrio. Hacia 1953, la nueva orientación de la agenda económica del peronismo, que redefinía la relación con los Estados Unidos, estaba guiada por la obtención de capitales y por la necesidad de proveerse de asistencia técnica a los efectos de impulsar la modernización industrial. La visita de Milton Eisenhower, hermano del mandatario norteamericano, en julio de 1953 dio comienzo a un período de distensión luego de años de fricciones y desencuentros y a un relativo eclipse de la Tercera Posición. Fueron éstos los mismos momentos en los cuales se han observado gestos de descompresión política también, en parte, conducidos en pos

<sup>113</sup> Francisco Matarazzo, Carta a João Baptista Lusardo, São Paulo, 4/2/1953. Caja 2/01, Archivo Fundação Bial, São Paulo. “Todas las veces que tuvimos posibilidades de entrar en contacto con elementos argentinos, inclusive con el Cónsul General en São Paulo, resaltamos la importancia y hasta la necesidad de la participación argentina en esta manifestación brasileña, así como la oportunidad de evitar una ausencia que podría prestarse a muchas interpretaciones, en su mayoría, arbitrarias.”

<sup>114</sup> Paulo Herkenhoff, “A Bial de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, en *Revista USP*, São Paulo, 52 (2001-2002), pp. 118-121.

<sup>115</sup> João Baptista Lusardo, Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 27/2/1953. Caja 2/01, Archivo Fundação Bial, São Paulo. “En respuesta informo a Vuestra Señoría que encarecí al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto el empeño que hay en el Brasil por la participación argentina. [...] Debo, sin embargo, advertir que no se puede contar con una contribución importante por parte de la Argentina, debido a la política de reducción de gastos adoptada por el Gobierno [...] Se distribuyó en la prensa una nota sobre la Bial, pero desgraciadamente, los diarios argentinos sólo disponen de un reducidísimo espacio para noticias de esta naturaleza, que no siempre alcanzan, así, el merecido resalte”.

<sup>116</sup> Juan Carlos Torre, “Introducción a los años peronistas”, *cit.*

<sup>117</sup> Pablo Gerchunoff y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo” en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas ...*, *cit.*

de un mejoramiento de las relaciones con los Estados Unidos.<sup>118</sup> También, los tiempos en los que comenzó a ser más común tomar Coca-Cola y más a *la moda* colgar cuadros abstractos.<sup>119</sup>

Precisamente, las relaciones entre artes abstractas y peronismo han sido un tema de debate historiográfico. A fines de los 40, los pronunciamientos del ministro de Educación Oscar Ivanissevich, en particular, y las formas culturales del peronismo en general, vinculadas a los sectores populares y alejadas de los valores de la alta cultura, fijaron una marcada tensión entre peronismo y artes abstractas.<sup>120</sup> Sin embargo, nuevas investigaciones han señalado puntos de coexistencia y negociación entre artistas concretos y burocracia gubernamental analizando el uso político que adquirió precisamente el envío de un grupo de artistas abstractos argentinos a la II Bienal de São Paulo.<sup>121</sup> Andrea Giunta ha observado que a partir del 2º Plan Quinquenal, que incorporaba como punto central la apertura económica argentina a capitales internacionales, era necesaria una imagen renovada y moderna de la Argentina. Giunta plantea que el arte abstracto funcionaba como un instrumento político coyuntural que el Gobierno utilizaba para su presentación en la escena internacional.<sup>122</sup>

En 1953 elementos clave de la estructura peronista sabían claramente que el arte abstracto había conquistado su triunfo como “el” estilo moderno. Sin embargo, no sólo la morfología del arte abstracto impuso una revisión de estrategias políticas en la Argentina. Brasil proyectaba su modelo sobre el panorama regional. En San Pablo, se había articulado una compleja maquinaria de acción cultural. La Bienal presentaba una confrontación del panorama artístico mundial, promocionaba el arte brasileño en un momento privilegiado de atención internacional y ponía el arte internacional al alcance de los artistas locales y del público general. Además, se enaltecía con el poder de representación simbólica de la ciudad de San Pablo, del empresariado moderno y del Estado. Un evento que ubicaba a Brasil definiendo su hegemonía cultural, política y económica regional.<sup>123</sup>

Varios elementos llevan a pensar que esta apuesta brasileña repercutió en la coyuntura argentina de 1952-53. Por un lado, en la estructura peronista aparecían nuevos emprendimientos vinculados a las artes plásticas y una nueva actitud frente al protocolo diplomático. Comenzó a ser evidente la necesidad de diseñar y montar en un panorama internacional conjuntos representativos de la historia de la pintura argentina y las tendencias contemporáneas. Por otro lado, se efectivizaron algunos cambios de posiciones. Ignacio Pirovano, director del Museo de Arte Decorativo, que ocupó un particular rol de mediador y gestor del arte moderno dentro de la estructura peronista, pasó a ocupar la

<sup>118</sup> Juan Carlos Torre, “Introducción a los años peronistas”, *cit.*, pp. 62-63.

<sup>119</sup> Ernesto Godar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del '50*, *cit.*, p. 24.

<sup>120</sup> “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina*, Buenos Aires, 29 (octubre, 1948), pp. 4-7; “Inauguró ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, Buenos Aires, 22/9/1949, p. 4 (reeditado en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Jilguero-CAIA, 1999, pp. 187-189; véase también Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983, pp. 121-122 y Gabriel Pérez-Barreiro, “La negación de toda melancolía”, en David Elliott (cur.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.

<sup>121</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *cit.*, pp. 74-75; Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, *cit.*, pp. 153-190.

<sup>122</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *cit.*, pp. 75-76.

<sup>123</sup> Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *cit.*

Dirección Nacional de Cultura en el lapso de septiembre de 1952 a octubre de 1953.<sup>124</sup> El escultor Pablo Curatella Manes regresaba a la Argentina en 1951, después de casi 25 años de actividad diplomática en Europa, para desempeñarse en la Dirección de Cooperación Cultural de la Cancillería.

En 1952, el año del “Plan de Emergencia Nacional”, se efectivizaba con un elenco de las primeras décadas del siglo XX, la primera participación argentina en la Bienal de Venecia reeditada en 1948. Aunque el conjunto era figurativo, presentaba a Juan del Prete con *Abstracción* y a Pablo Curatella Manes con *El pájaro*, dos obras de tendencia no figurativa.<sup>125</sup> Además se realizaba en el Museo Nacional de Bellas Artes, con un panorama comprensivo, la exposición *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*. Las 30 salas y los jardines del museo se dedicaron a una antológica exposición de arte argentino, manifestación que, según el catálogo, había “alcanzado una de las más altas jerarquías”.<sup>126</sup> Esta muestra se proponía como un balance de la pintura argentina: el recorte empezaba en las obras de la generación del 80 y terminaba en las producciones de las décadas del 40 y 50. Bajo un eje museográfico guiado por la sucesión de escuelas, los artistas concretos entraban como último eslabón en la historia del arte nacional.

Al año siguiente, esta exposición se transformó en libro: una edición documentada con numerosas fotos de las salas intentaba difundir –y promocionar– el arte argentino. Un texto de Juan Zocchi, director del Museo, alineaba las propuestas argentinas: “Hacemos el arte que tenemos que hacer, el nuestro, el de un Occidente que es Argentina, pues París, Roma, Londres, Berlín, Madrid, Nueva York están en Buenos Aires, todo Occidente lo está, [...] el país está en todo Occidente.”<sup>127</sup> Reorientada en el nuevo orden, la Argentina intentaba articular una renovada programación de artes plásticas: éstas eran “otras armas” a considerar en el complejo juego regional que imponía la posguerra.

El modelo propuesto por Brasil en el terreno cultural impactaba en el panorama argentino. Un replanteo con nuevas estrategias pretendía alinear a la Argentina para competir por la hegemonía cultural. Aunque resultaba éste un proyecto inverosímil para el contexto reciente, el oficialismo sostenía que Buenos Aires era “uno de los mayores centros artísticos y culturales que existen en el mundo”; gracias a los premios ministeriales y a los salones provinciales y municipales, la Argentina podía estar orgullosa de su avanzada cultural.<sup>128</sup> Si bien estaba clara la distinción con el panorama paulista, es interesante esta preocupación por reubicar “culturalmente” a Buenos Aires en un nuevo mapa regional en el cual su antigua supremacía parecía diluirse.

1953 fue el año en el que el arte argentino decidió conquistar el panorama internacional. Con motivo del aniversario del 25 de Mayo, en Santiago de Chile, Pablo Curatella Manes organizaba la exposición *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos*. Con gran

<sup>124</sup> Véase María Amalia García, “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial”, en *IV Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2000, pp. 469-484.

<sup>125</sup> Véase Florencia Battiti y Cristina Rossi, “Inscripción del arte abstracto en el Río de la Plata”, en Marcelo E. Pacheco (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, cit.

<sup>126</sup> “Presentación”, *Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952, p. 10.

<sup>127</sup> Juan Zocchi, “Testimonio”, *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-53, p. 17.

<sup>128</sup> “Otra conquista encomiable del gobierno del General Perón. Buenos Aires es uno de los mayores centros artísticos y culturales que existen en el mundo”, *La Época*, Buenos Aires, 12/10/1952, p. 3.

protocolo diplomático se inauguraba esta muestra, que viajaría también por Bolivia, Perú y Ecuador mostrando a los países andinos un comprensivo mapa del arte nacional.<sup>129</sup> Esta exposición presentaba un recorrido que abarcaba desde las obras del grupo Nexus a una selección de artistas concretos y madís y se proponía, al mismo tiempo, enmarcar un programa sintético de la actividad cultural argentina, que incluía ciclos de conferencias y de conciertos sobre arte, literatura y música local, además de proyecciones cinematográficas sobre artistas argentinos. En diciembre de 1953, en la II Bial de São Paulo, la Argentina presentaba un envío con un alto porcentaje de artistas abstractos organizado por la Subsecretaria de Difusión del Ministerio de Relaciones Exteriores. Este envío de 50 obras presentó una selección de artistas de la línea concreta-madís (Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Lidya Prati, Martín Blaszkó, Claudio Girola y Enio Iommi), de artistas abstractos independientes (Sarah Grilo, Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo) y la tendencia surrealista vinculada al grupo Orión (Alberto Altalef, Luis Barragán, Orlando Pierri, Leopoldo Presas, Bruno Vernier).

Esta representación se alojaba, junto con los otros países americanos, en el Pabellón de los Estados, uno de los edificios del conjunto arquitectónico diseñado por Niemeyer en el cual el juego dinámico y flexible de rampas creaba inesperados espacios interiores.<sup>130</sup> Teniendo en cuenta tanto la sala argentina como su contigua, la sección uruguaya, y –en el piso inferior– la selección joven de la amplia representación brasileña, resulta evidente el gran porcentaje de obras vinculadas a las propuestas abstractas y constructivas. Además, es interesante observar en estos tres conjuntos la intención de distinguir la pluralidad de líneas dentro de este panorama no-figurativo regional. En el caso de Argentina estaban los concretos y la abstracción independiente. Los uruguayos mostraban a Torres-García con obras de fines de los 20, a los artistas de su taller y al grupo de no-figurativos integrado, entre otros, por José Pedro Costigliolo y María Freire. Brasil reunía a varios miembros del grupo Ruptura, a Lygia Clark y a Ivan Serpa, y algunos del Atelier Abstração liderado por Samson Flexor.<sup>131</sup>

En el envío argentino, básicamente, la diferencia con la selección del IAM para la I Bial radica, esta vez, en la inclusión de una importante selección de artistas concretos. Además, en este segundo envío se destacaba la inclusión del grupo Orión, que probablemente estuvo vinculada a Ignacio Pirovano, quien estuviera muy cercano al grupo y a Ernesto B. Rodríguez, antes de convertirse en un apasionado coleccionista de arte abstracto.<sup>132</sup> Tanto las vinculaciones de Pirovano como la actividad de Curatella Manes desde Cancillería ligan a estos personajes a esta participación en San Pablo y al envío argentino a la II Bial de Arte Contemporáneo de Nueva Delhi.<sup>133</sup> Tres envíos internacionales para diferentes públicos muestran a la Cancillería Argentina volcada al desarrollo de una diplomacia cultu-

<sup>129</sup> *Homenaje a los Artistas Argentinos*, Santiago de Chile, Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, mayo-junio 1953. Véase Jorge Romero Brest, *Pablo Curatella Manes*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1967, p. 29.

<sup>130</sup> Yves Bruand, *Arquitectura contemporánea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

<sup>131</sup> *II Bial do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, 1953.

<sup>132</sup> Véase María Amalia García, “El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto”, *cit.*; Valeria Semilla, “La revista Orión”, en Patricia M. Artundo (coord.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas 1878-1951*, serie monográfica 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, Buenos Aires, 2002.

<sup>133</sup> En el Acta de entrega de obras se consigna que este envío fue organizado por la Cancillería Argentina y por la Comisión Nacional de Cultura y que participaron Orlando Pierri, Miguel Ocampo, Luis Barragán, Leopoldo Presas, Juan Batlle Planas, Vicente Forte, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Lidya Prati, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. Véase Acta de entrega de obras, 1955. Archivo del Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires. Véase Nelly Perazzo, *Hlito (1923-1993)*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, p. 131.

ral promotora del arte nacional en escenarios regionales e internacionales. Curatella Manes, canalizando su trayectoria como escultor y sus contactos con los concretos, actuó como comisario oficial del arte argentino. No sólo era uno de los que en los 20 había comenzado con los planteos abstractos en la Argentina, sino que ahora se encargaba de la consagración de la joven generación.<sup>134</sup>

Si bien en 1953 comenzarían a mostrarse signos de recuperación económica, que sobrevinían al programa de estabilización del año anterior, es evidente que se destinó al programa de artes plásticas una disponibilidad destacada. El esfuerzo sería recompensado por un reconocimiento de los valores artísticos. El jurado de la II Bienal, integrado por Max Bill y nuevamente por Romero Brest, otorgaba a *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito un premio adquisición patrocinado por el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ): la fantasía se había vuelto realidad. Sin embargo, no pudo continuar siéndolo: esta obra fue parte del acervo destruido por el incendio sufrido por el MAM-RJ en 1978.

Para los promotores argentinos era un momento importante. Ahora que resultaba evidente que la abstracción era una instancia inevitable del desarrollo modernista, los artistas argentinos buscaban tener, en este panorama artístico internacional, un espacio acorde a sus precoces aportes. Era fundamental definir un frente al margen de estos envíos nacionales, asegurar una representación efectiva de los artistas abstractos en ambientes internacionales. Surgía, de esta forma, una nueva agrupación de artistas no-figurativos: Maldonado, Hlito, Iommi y Prati, congregados bajo la conducción de Aldo Pellegrini, lanzaron en 1952, junto con Grilo, Fernández Muro, Ocampo y Hans Aebi, el grupo de Artistas Modernos de la Argentina. En 1953, estos artistas, además de sus participaciones en los tres envíos oficiales, realizaron otras tres exposiciones internacionales. Una en febrero en Chile, organizada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, y otra en el MAM-RJ, que luego se presentó en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.<sup>135</sup> El catálogo de las dos últimas exposiciones estaba prologado, por supuesto, por Romero Brest. Además, Maldonado y Romero Brest dieron conferencias en Río de Janeiro con motivo de la muestra.<sup>136</sup>

Probablemente, allí se dio un particular encuentro entre los artistas cariocas que al año siguiente realizarían la primera exposición del grupo *Frente* (Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape) y los concretos argentinos que ensayaban una nueva solución. Esta vez, el poder de renovación estético-conceptual que había propuesto el concretismo argentino parecía tener sólo la potencia para reinventarse del otro lado de la frontera. Artistas Modernos era una agrupación distinta de las anteriores: no sólo no tenía manifiesto, tampoco apuntaba mucho más allá de lo que su impulsor definía como “pura visualidad”.<sup>137</sup> De parte de los artistas concretos, reflejaba una actitud más tolerante respecto a los parámetros del dogma; tenía la ventaja ser una propuesta exportable.

<sup>134</sup> Véase además Pablo Curatella Manes, s/t, *Arquitectura, proyectos de urbanismo, esculturas y pinturas. Blaszko, Kurchan, Melé y Ungar*, Buenos Aires, Intendencia municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1953.

<sup>135</sup> Véase *Grupo de artistas modernos argentinos*, Río de Janeiro, Museu de Arte Moderna, agosto 1953; *Acht argentijnse abstracten*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1953. Véase además Laura Escot, *Tomás Maldonado. Notes de parcours d'un "intellectuel technique"*, Paris, École d'Architecture Paris-Villemin, 1999. En la exposición en Valparaíso solamente participan Tomás Maldonado, Enio Iommi, Alfredo Hlito y Claudio Girola.

<sup>136</sup> “Romero Brest e os problemas da arte contemporânea”, *Correio da manhã*, Río de Janeiro, 12/8/1953; “Conferencia de Romero Brest”, *Correio da manhã*, Río de Janeiro, 15/8/1953. Caja 2, sobre 6, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.

<sup>137</sup> Aldo Pellegrini, *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina*, Buenos Aires, Viau, junio 1952.

¿Había triunfado la abstracción argentina? En los primeros años de la década del 50, la tendencia abstracta se había consolidado en el ámbito porteño. No sólo se formaron nuevas agrupaciones, como la Asociación Arte Nuevo y la Asociación de Artistas no Figurativos Argentinos, lideradas también por Pellegrini sino que, además, los representantes de la vanguardia de los 20, como Curatella Manes y Pettoruti, efectivizaban un nuevo vuelco a la abstracción a mediados de esta década. Al mismo tiempo, entre los propios actores ya comenzaba la “otra batalla” por autorías y paternidades y, entre la crítica, la necesidad de comenzar, sobre documentación ya entonces fragmentaria, la operación de historización.<sup>138</sup>

Este trabajo se ocupó de explicar cómo el campo artístico argentino, de constitución heterogénea en discursos y producciones en torno a lo moderno a finales de los 40, se consolidó en la consagración de la tendencia abstracta hacia los primeros años de los 50. Este proceso ha sido analizado a partir de la interrelación con la escena brasileña. En el desarrollo de esta investigación se definieron y articularon gestiones institucionales, proyectos de formaciones y operaciones individuales con la intención de reconstruir qué expectativas se cruzaban en relación con el arte abstracto en las interconexiones entre ambos países.

Su intención fue proceder en función de una genealogía de los imaginarios de lo moderno para marcar cómo giros y redefiniciones en torno a este concepto a principios de los 50, ubican al arte abstracto casi invariablemente como sinónimo de arte moderno. Esta investigación mostró cómo este proceso se delineó a partir de la sombra proyectada por el panorama brasileño al analizar este liderazgo cultural como una nueva tensión a considerar en el complejo equilibrio regional que la Argentina intentaba sostener respecto a su vecino.

Más intercambios se sucedieron en 1953 con motivo de la II Bienal. Por primera vez, Max Bill visitaba Brasil en junio de ese año. Se rompía el hechizo: las espectaculares fotografías de la arquitectura moderna brasileña, que tanta admiración e ilusión le habían despertado, se escurrían sobre la realidad tropical. Decorativa, fantástica, precaria, confusa, salvaje, carente de la responsabilidad social de la arquitectura moderna: para el suizo, el encuentro con los nuevos edificios paulistas fue frustración y desencanto.<sup>139</sup> En una conferencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Pablo exhortaba a que esos jóvenes estudiantes –probablemente confundidos– se comprometieran con las responsabilidades de la arquitectura realmente moderna, sana y al servicio de las necesidades del hombre, y no con los ritmos de una ciudad que vertiginosamente necesitaba construirse.

¿Se había malinterpretado el “verdadero” espíritu del arte moderno? ¿Quiénes se lo habían devorado esta vez? Brasil no sólo era la imagen de lo posible sino también el espacio desde donde reinventar los dogmas de esa otra vanguardia.

<sup>138</sup> Blanca Stábile, “Para la historia del arte concreto en la Argentina”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 2 serie 2 (diciembre, 1954), p. 15; Tomás Maldonado, Gyula Kosice, “Diálogo con nuestros lectores”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 8 serie 2 (junio, 1955), pp. 12-13.

<sup>139</sup> Max Bill, “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, *Habitat*, São Paulo, 14 (enero-febrero, 1954), s/p.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aguilar**, Gonzalo, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- Alves Oliveira**, Rita, "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira", *São Paulo Perspec.*, São Paulo, 3 (julio-septiembre, 2001).
- Amaral**, Aracy (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, São Paulo, Funarte, 1977.
- , *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*, São Paulo, Techint, 1986.
- , *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Lloyds Bank, 1998.
- Amaral**, Aracy (cur.), *Mavignier 75*, São Paulo, MAM, 2000.
- Amaral**, Aracy, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 2003 (1° ed. 1984).
- Amarante**, Leonor, *As Bienais de São Paulo /1951-1987*, São Paulo, Projeto, 1989.
- Antelo**, Raúl (org. y trad.), *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*, Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileiros, 1982.
- Artundo**, Patricia M., *Mário de Andrade e a Argentina: uma pais e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, Edusp-FAPESP, 2004.
- Bajarlúa**, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce a las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.
- Ballent**, Anahí, "Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del peronismo 1946-1955", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, marzo de 1997, mimeo.
- Bandeira**, João (org.), *Arte concreta paulista. Documentos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- Bardi**, P. M., *História do MASP*, São Paulo, Quadrante, 1982.
- Bayley**, Edgar, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Tomás Maldonado *et al.*, "Manifiesto invencionista", *Arte Concreto*, Buenos Aires, 1 (agosto, 1946).
- Bayón**, Damián Carlos, "Arte abstracto, concreto, no figurativo", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 6 (septiembre, 1948).
- Belluzzo**, Ana María, "Ruptura e Arte Concreta", en Aracy Amaral (coord.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Lloyds Bank, 1998.
- Bernasconi**, Alicia y Oswaldo Truzzi, "Las ciudades y los inmigrantes: Buenos Aires y Sao Paulo (1880-1930)", en *Brasil-Argentina: A visão do Outro*, Brasília, FUNCEB-FUNAG, 2000.
- Bill**, Max, "La expresión artística de la construcción", *Ciclo*, Buenos Aires, 2 (marzo-abril, 1949), pp. 29-34.
- , "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 17 (mayo, 1950), pp. 1-36.
- , "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade", *Habitat*, São Paulo, 14 (enero-febrero, 1954), s/p.
- , "Forma, función, belleza", en Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva visión, 1955.
- Bruand**, Yves, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- Cintrao**, Rejane (cur.), *Grupo Ruptura, revisitando a exposição inaugural. Arte concreta paulista*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- Crispiani**, Alejandro, *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU-UBA, diciembre 1996, mimeo.
- d'Horta**, Vera, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995.
- Degand**, León, "Del arte figurativo al arte abstracto", *El arte abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio 1949.
- Dolinko**, Silvia, "El hipopótamo en el bazar: quiebres a la tradición francesa en la obra de Jean

- Dubuffet”, en *Discutir el canon. X Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2003.
- Drummond de Andrade**, Carlos, “Invencionismo”, *Joaquim*, Curitiba, 9 (marzo, 1947).
- Ducourant**, Marc, “Art, sciences et mathématiques: de la Section d’or à l’art concret”, en *Art Concret*, Paris, Espace de l’Art Concret & Réunion des musées nationaux, 2000.
- Egbert**, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, G. Gili, 1996.
- Escudé**, Carlos y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999. Parte III: Las relaciones exteriores de la Argentina subordinada, 1943-1989, Tomo XIII: Las relaciones políticas 1943-1966.
- Escot**, Laura, *Tomás Maldonado. Notes de parcours d’un “intellectuel technique”*, Paris, École d’Architecture Paris-Villemin, 1999.
- Fausto**, Boris, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, 1999.
- García**, María Amalia, “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial”, en *IV Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2000.
- , “El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto” en *Poderes de la Imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA), 2003, CD.
- , “La ilusión concreta: un recorrido a través de nueva visión. revista de cultura visual 1951-1957”, en Patricia M. Artundo (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, serie monográfica 6, 2002.
- Gené**, Marcela, “Notas sobre diseño gráfico y política. La imagen del trabajador en la gráfica del peronismo”, en *IV Jornadas 2000-Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2000.
- Gerchunoff**, Pablo y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- Giunta**, Andrea, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Jilguero-CAIA, 1999.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Goldar**, Ernesto, *Buenos Aires: Vida cotidiana en la década del ‘50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- Gramuglio**, María Teresa, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- Guilbaut**, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- , *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare, 1995.
- , “Dripping on the modernist parade; The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México D.F., Instituto de Investigaciones estéticas- UNAM, 1997.
- Herkenhoff**, Paulo, “A Bial de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, São Paulo, 52 (2001-2002).
- Hlito**, Alfredo, “Significado y arte concreto”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 2/3 (enero, 1953).
- , “Espacio artístico y sociedad”, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 4 (1953).

- Lanús**, Juan Archibaldo, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- Liernur**, Jorge Francisco, "'The South American Way'. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", *Block*, Buenos Aires, 4 (diciembre, 1999).
- López Anaya**, Jorge, *Enio Iommi*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000.
- Lourenço**, Maria Cecilia França, *Museus acolhem moderno*, São Paulo, Edusp, 1999.
- Maldonado**, Tomás, "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", *Arte Concreto*, Buenos Aires, 1 (agosto, 1946).
- , "Diseño industrial y Sociedad", *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires, 2 (octubre-noviembre, 1949).
- , "Actualidad y porvenir del arte concreto", *Nueva Visión*, Buenos Aires, 1 (1951).
- , *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- Mendes de Almeida**, Paulo, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Méndez Mosquera**, Carlos, "Introducción", en Tomás Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997.
- Ortiz**, Renato, *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1994 (1° ed. 1988).
- Pacheco**, Marcelo (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.
- Paradiso**, José, "Vicisitudes de una política exterior independiente", en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- Payró**, Julio E., "Exposición en el Instituto de Arte Moderno", *Sur*, Buenos Aires, 177 (julio, 1949).
- , "De Manet a nuestros días", *Sur*, Buenos Aires, 177 (julio, 1949).
- , "Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950", *Sur*, Buenos Aires, 192-194 (octubre-diciembre, 1950).
- , "Exposiciones recientes y tendencia profunda del arte contemporáneo", *Sur*, Buenos Aires, 217-218 (noviembre-diciembre, 1952).
- Pellegrini**, Aldo, *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina*, Buenos Aires, Galería Viau, junio 1952.
- Penteado**, Yolanda, *Tudo em cor-de-rosa*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1976.
- Perazzo**, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.
- , *Hlito (1923-1993)*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.
- Pérez-Barreiro**, Gabriel, "La negación de toda melancolía", en David Elliott (cur.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.
- Plante**, Isabel, "El fuego universal de la libertad' que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)", en *IX Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba, 2003. CD-ROM.
- Ramírez**, Mari Carmen, "Reflexión heterotópica: las obras", en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- Rigotti**, Ana María, "Brazil deceives", *Block*, Buenos Aires, 4 (diciembre, 1999).
- Romero Brest**, Jorge, "Panorama de la Plástica en el año 1940", *Anuario Plástica*, Buenos Aires, (1940).
- , "Alabanza de Portinari", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 4 (julio, 1948).
- , "Sobre Giacomo Manzú. Respuesta a Nino Bertocchi", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 14-15 (noviembre, 1949).
- , "Jóvenes pintores", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 20 (octubre, 1950).
- , "Primera Bial de San Pablo", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 26 (noviembre, 1951).
- , "Punto de vista crítico", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 33/34 (diciembre, 1953).

- Siracusano**, Gabriela, "Punto y línea sobre el campo", en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda, Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Jilguero, 1998.
- Stábile**, Blanca, "Para la historia del arte concreto en la Argentina", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 2 serie 2 (diciembre, 1954).
- Torre**, Juan Carlos (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- VVAA**, *Bienal 50 años 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal, 2001.
- VVAA**, *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade (Correspondência Passiva)*. Organização, introdução e notas Patricia M. Artundo. São Paulo. Edusp; IEB.(Coleção Correspondência de Mário de Andrade), en prensa.
- Williams**, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997 (1° ed. 1977).
- , *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Zocchi**, Juan, "Testimonio", en *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-53.

#### REVISTAS

- Anuario Plástica*  
*Arte Concreto*  
*Arte Madí Universal*  
*Arturo*  
*Cabalgata*  
*Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*  
*Ciclo*  
*Contemporánea. La revolución en el arte*  
*Continente*  
*Contrapunto*  
*Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina*  
*Habitat*  
*Historium*  
*Joaquim*

- Lyra*  
*Nueva Visión*  
*Perceptismo*  
*Saber Vivir*  
*Sur*  
*Ver y Estimar*

#### CATÁLOGOS

- Do figurativismo ao abstracionismo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1949.
- El arte abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio 1949.
- De Manet a nuestros días. Exposición de Pintura Francesa*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio 1949.
- Pavel Tchelitchew. Pinturas y dibujos 1925-1948*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto 1949.
- Premio De Ridder a la Joven Pintura Argentina*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, septiembre 1949.
- Giacomo Manzú. Esculturas y dibujos*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, noviembre 1949.
- Juan Batlle Planas. Pinturas y Dibujos 1935-1949*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, diciembre 1949.
- Presas. Pinturas y dibujos*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, mayo 1950.
- H. M. Bérard*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, junio 1950.
- Labisse*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio 1950.
- Torrallardona. Obras 1949-50*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio-agosto 1950.
- Eugène Berman*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto 1950.
- Segundo Salón de La Joven Pintura Argentina*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, septiembre 1950.

*Arte Concreto. Alfredo Hlito. Enio Iommi. Tomás Maldonado*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, octubre 1950.

*Joaquín Torres-García. Pinturas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, abril 1951.

*Rufino Tamayo. Pinturas y Litografías*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto 1951.

*I Bienal do Museu da Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, octubre-diciembre 1951, 1° y 2° edición.

*Grupo de Artistas Modernos de la Argentina*, Buenos Aires, Galería Viau, junio 1952.

*Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952.

*Homenaje a los Artistas Argentinos*, Santiago de Chile, Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, mayo-junio 1953.

*Arquitectura, proyectos de urbanismo, esculturas y pinturas. Blaszko, Kurchan, Melé y Ungar*, Buenos Aires, Intendencia Municipal, 1953.

*Grupo de artistas modernos argentinos*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, agosto 1953.

*Acht argentinijsje abstracten*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1953.

*II Bienal do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, diciembre 1953.

#### ARCHIVOS

Fundación Espigas, Buenos Aires

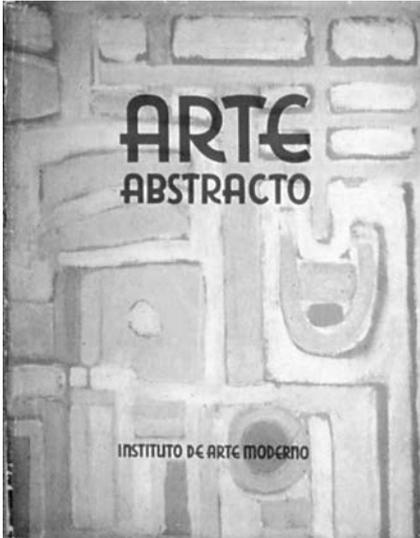
Fundação Bienal, São Paulo

Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires

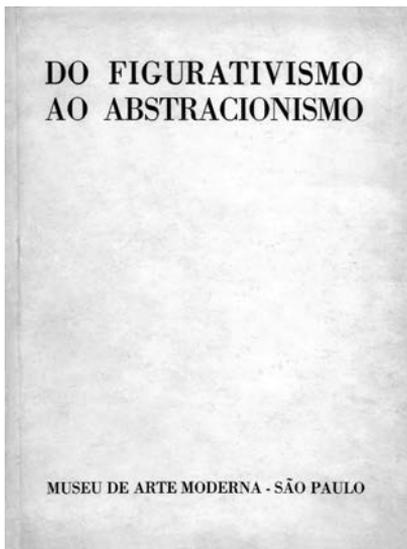
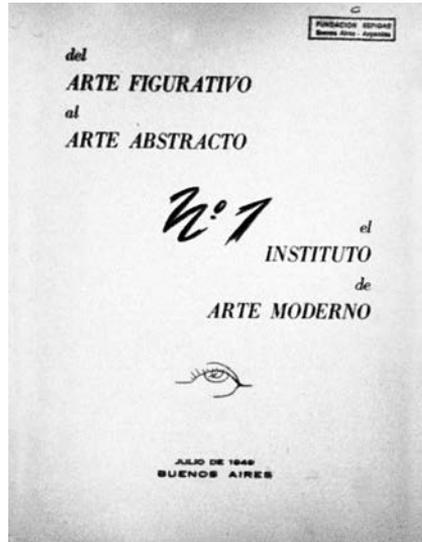
Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires

Museu de Arte, São Paulo

Museu de Arte Moderna, São Paulo



*El arte abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1949.  
26 x 19 cm. Sobrecubierta y portada.

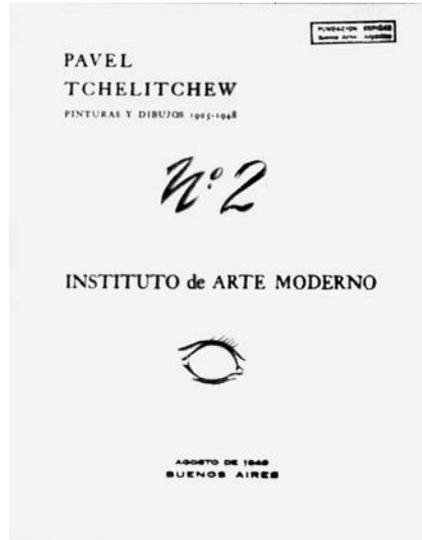
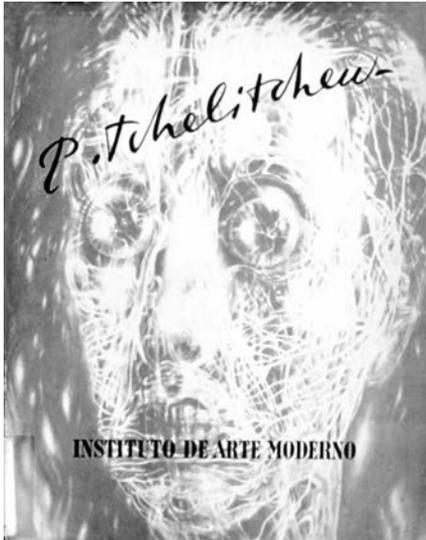


*Do figurativismo ao abstracionismo*, São Paulo,  
Museu de Arte Moderna, 1949.  
20,5 x 15,5 cm. Tapa.



*Juan Batlle Planas*, Buenos Aires, Instituto de Arte  
Moderno, diciembre de 1949.  
26 x 19 cm. Portada.

ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX  
SUS INTERRELACIONES



*Pavel Tchelitchev*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1949.  
26 x 19 cm. Sobrecubierta y portada.



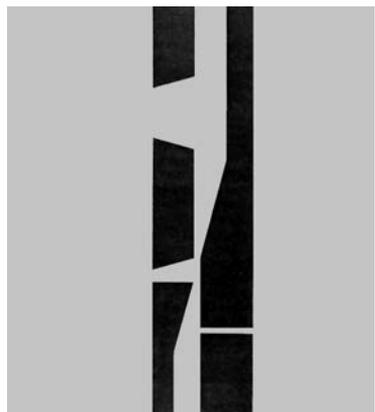
*Arte Concreto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1950.  
14 x 11 cm. Tapa, páginas 1 y 2.



*Nueva visión*, Buenos Aires, n. 1, diciembre de 1951.  
30 x 21 cm. Tapa y página 1.



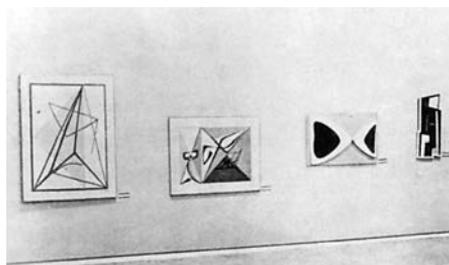
Exposición de Max Bill en el Museo de Arte de São Paulo.  
A la izquierda de la columna blanca, *Unidad Tripartita*  
(1947-1949), acero inoxidable, 114 x 88,3 x 98,2 cm.  
Colección Museu de Arte Contemporânea  
(MAC-USP), São Paulo.



Alfredo Hlito, *Anécdota sobre rojo* (1953),  
óleo sobre tela, 70 x 60 cm.  
Colección Museu de Arte Moderna,  
Rio de Janeiro. Obra destruida.



*II Bienal do Museu de Arte Moderna,*  
São Paulo, diciembre de 1953. 17 x 12 cm.  
Tapa.



Fotografías de la sala argentina  
en la II Bienal de São Paulo, 1953.  
Archivo Fundação Bienal, São Paulo.



Oscar Niemeyer, *Palacio de las Naciones*, Parque Ibirapuera, São Paulo, 1953.  
Vista exterior e interior.

SEGUNDO PREMIO

**LUISA FABIANA SERVIDDIO**

INTERCAMBIOS CULTURALES PANAMERICANOS  
DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.  
EL VIAJE DE PETTORUTI A LOS EE.UU.

Quiero agradecer a Patricia Artundo, Daniel Sánchez (MPBA, La Plata), María de las Mercedes Reitano (MACLA, La Plata), María José Herrera (MNBA), Fundación Pettoruti, Darwin H. Stapleton y Thomas Rosenbaum (Rockefeller Archive Center, Nueva York) el haberme facilitado el acceso a material de archivo. Un agradecimiento especial a Andrea Giunta, por una atenta lectura crítica.

## 1. INTRODUCCIÓN: PROGRAMAS CULTURALES PARA LA GUERRA.

A fines de 1928, el presidente norteamericano Herbert Hoover puso a prueba la nueva estrategia diplomática del “Buen Vecino”, con una gira por diez países de América Latina. Esta nueva política buscaba reemplazar aquella del “Hermano Mayor”, que desde principios del siglo XIX, con la Doctrina Monroe, encontraba justificación para las intervenciones militares a distintos países de Latinoamérica en su derecho de protección de intereses económicos norteamericanos –una de las causas fundamentales del recelo latinoamericano hacia los EE.UU.–. La aceptación de la no intervención en asuntos internos de los países latinoamericanos buscaba ser la forma de demostrar un nuevo trato de iguales hacia los “hermanos” de América Latina. Sin embargo, la política del Buen Vecino perseguía también como objetivo primordial, dentro de la tradición diplomática norteamericana heredera de la Doctrina Monroe, el mantener bien alejados del continente americano –concebido como “su” continente– los intereses económicos europeos.

En lo que respecta a las relaciones culturales, fueron potencias del Viejo Mundo como Alemania, Francia, Inglaterra e Italia los países que desde fines del siglo XIX desplegaron por primera vez sus bienes culturales con fines de diplomacia política y económica. Si bien Estados Unidos incursionó en la práctica de la moderna diplomacia cultural durante la Primera Guerra Mundial, su fracaso llevó a que Washington se abstuviera de fomentar actividades culturales oficialmente, dejando en manos de fundaciones privadas dicha tarea. Por esto, en contraste con la influencia cultural alemana e italiana en Latinoamérica, la presencia cultural norteamericana era aún exigua hacia comienzos del siglo XX.

A mediados de los años 30<sup>1</sup>, la administración Roosevelt evaluó que la seguridad de los EE.UU. dependía de su habilidad por ganar el apoyo de poblaciones de otros países compitiendo con las mismas estrategias desplegadas por las otras potencias: la reformulación y proyección de una imagen de nación altamente positiva y confiable. Para paliar esta falta, en 1938 el gobierno estadounidense creó la División de Relaciones Culturales dentro del Departamento de Estado, cuyo objetivo principal fue supervisar los programas de intercambio cultural y educacional en Latinoamérica, y abrir y operar bibliotecas, escuelas y centros culturales en las ciudades capitales. Si bien estos programas en América Latina no tuvieron la reciprocidad que se prometió<sup>1</sup>, ellos marcaron el comienzo de una práctica permanente de EE.UU. en el uso de la cultura como instrumento en sus relaciones internacionales<sup>2</sup>.

Nuevos factores de riesgo surgidos durante la Segunda Guerra Mundial llevaron a la revaloración de las relaciones entre los EE.UU. y América Latina. Dos acontecimientos marcaron en 1940 importantes cambios en el desarrollo de la guerra: la caída de París bajo las fuerzas nazis en junio, y el ataque japonés a la base norteamericana de Pearl Harbor, en noviembre de ese mismo año. Por un lado, Francia perdía su status de potencia y su ocupación provocaba una tremenda repercusión internacional, siendo su impacto no menor en Latinoamérica; Estados Unidos, por su parte, frente al ataque, ya no podía postergar más una intervención abierta, si bien había participado en la contienda desde el inicio brindando apoyo a las potencias aliadas. La amenaza del Eje al hemisferio occidental se tor-

<sup>1</sup> Los estudiantes y profesores latinoamericanos viajaron a los Estados Unidos, pero lo que llegó a América Latina fueron solo libros y exhibiciones artísticas, además de impartirse clases de idioma inglés y de literatura e historia norteamericana en los centros culturales. El por qué de este intercambio unilateral se relaciona sin duda con uno de los problemas tratados en este trabajo, la autoimagen de superioridad continental de la cultura norteamericana.

naba por primera vez verdaderamente concreta y acuciante, y frente a ella el gobierno de Roosevelt reaccionó en múltiples formas: por un lado mediante la intervención militar en el conflicto, pero también con una serie de estratégicos programas preventivos que apuntaban a disminuir al máximo el riesgo de un desembarco nazi en continente americano. Dada la propaganda pro-nazi desplegada desde las embajadas alemanas en los países latinoamericanos, y la buena recepción que encontraba en ciertos sectores conservadores de estos países, dicho desembarco constituía por aquellos años una posibilidad concreta en el imaginario de la más alta dirigencia estadounidense. Si el hemisferio debía fortificarse como un bastión contra el fascismo, la desestabilización de Latinoamérica debía evitarse a toda costa, y fue para este fin que la administración Roosevelt puso en marcha un programa global de intercambios culturales destinado a estrechar los lazos entre “las Américas” y obtener así el apoyo y la colaboración latinoamericanos.

En agosto de 1940, por decreto ejecutivo del presidente Roosevelt, se creaba la Oficina para la Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, bajo la conducción de Nelson Rockefeller<sup>3</sup>. Esta agencia fue uno de los organismos encargados de poner en marcha programas para Latinoamérica concernientes a las relaciones culturales, los medios masivos y el sector de comunicaciones entre 1940 y 1946. El “puesto de ventas Rockefeller” trabajó estrechamente con empresas, asociaciones de negocios, instituciones culturales y ciudadanos norteamericanos, deseosos todos de participar en actividades relacionadas con la “defensa hemisférica”. Los “objetivos” a impactar para conseguir el apoyo de los países de Latinoamérica, y un consiguiente sólido sistema de seguridad panamericano frente al avance del Eje, eran sus gobiernos: en primer término las élites, y a largo plazo las comunidades latinoamericanas en su conjunto. Hacia fines de 1941, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) había establecido Comités de Coordinación en casi todos los países de Latinoamérica.<sup>4</sup>

Muchos dirigentes de Washington creían que la mejor forma de elevar la imagen de EE.UU. entre los latinoamericanos era llevar a Norteamérica personalidades que tenían el potencial para ocupar o de hecho ya ocupaban posiciones de liderazgo en los países de América Latina. Una vez en los EE.UU., estas personas podrían reunirse con sus contrapartes profesionales, viajar a través del país, y ver por ellos mismos *cómo eran realmente los norteamericanos*. Luego volverían a su país de origen y compartirían sus impresiones presumiblemente favorables con sus amigos y colegas, expandiendo por ende el radio de influencia de los EE.UU.

<sup>2</sup> Cfr. Richard Pells, *Not like us: how Europeans have loved, hated, and transformed American Culture since World War II*, Nueva York, Basic Books, 1997, pp 33-34.

<sup>3</sup> Dicha Oficina se llamó más tarde Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs - OCIAA), y en 1945, Oficina de Asuntos Interamericanos (Office of Inter-American Affairs - OIAA).

<sup>4</sup> Cfr. Gisela Cramer, “The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946”, en *Research Reports from the Rockefeller Archive Center*, Nueva York, The Rockefeller University, Otoño / Invierno 2001, pp 14-16. Estos Comités estaban constituidos principalmente por hombres de negocio norteamericanos con mucha experiencia en el ámbito local, así como por representantes de la prensa y los medios.

Dependiente de la OCIAA, el Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas, bajo la dirección de Henry Allen Moe<sup>5</sup>, tuvo a cargo la misión de generar programas de intercambio con personalidades destacadas del ámbito intelectual latinoamericano y norteamericano. Como parte de dichos programas de intercambio cultural, y en el difícil escenario de relaciones diplomáticas argentino/norteamericanas tensadas al máximo por la neutralidad argentina en la Guerra<sup>6</sup>, este comité invitó, en 1941, al artista argentino Emilio Pettoruti a visitar durante ocho meses en viaje de estudios los principales museos de Estados Unidos, seleccionándolo por su gestión como director del Museo de Bellas Artes de La Plata.

El artista recorrería museos, universidades, escuelas de arte y colecciones privadas del Oeste, el Centro y el Noreste de los EE.UU.<sup>7</sup>, en principio “para estudiar condiciones, problemas y prácticas” de trabajo museológico en aquellas instituciones—según se mencionaba en todos los artículos periodísticos de medios estadounidenses que daban cuenta de su visita, y también en las reseñas de sus exhibiciones—.

Pettoruti recibió también una invitación para realizar una exposición retrospectiva de su producción en diversos museos de los Estados Unidos<sup>8</sup>. El Museo de Arte de San Francisco, bajo la dirección de Grace McCann Morley, obró como la institución coordinadora de las exhibiciones de la obra de Pettoruti, y organizó su primera muestra. La invitación se hacía en el marco de un programa de exhibiciones interamericanas de arte a instalarse paralelamente en distintas ciudades capitales y otras ciudades de importancia de ambas “Américas”. Este programa asentaba en una red de instituciones artísticas de los EE.UU., de la cual el Museo de Arte de San Francisco formaba parte; estaba bajo la dirección del Museo de Arte Moderno de Nueva York y dependía de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos; debe por ende entenderse también en el marco de la política de “Buenos ve-

<sup>5</sup> Y conducido conjuntamente con Frederick P. Keppel, presidente de la Corporación Carnegie, y David H. Stevens, director de la División de Humanidades de la Fundación Rockefeller. De esta forma Rockefeller se aseguró la participación de administradores en contacto con tres de las fundaciones norteamericanas más importantes: la Guggenheim, la Rockefeller y la Carnegie. Henry Allen Moe, “Memorandum for Mr. Nelson A. Rockefeller Concerning Plans for the Education Section of the Office of Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics”, Box 5, Folder 40, Washington D.C. Files, RG4, Nelson Aldrich Rockefeller Personal, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, New York (de aquí en adelante se citará RAC).

<sup>6</sup> Para el estudio de las relaciones culturales entre Estados Unidos y Argentina desde la Segunda Guerra Mundial hasta fines de los sesenta, véase de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>7</sup> San Francisco, Los Angeles, Monterrey, Santa Barbara, Kansas City, Saint Louis, Cincinnati, Columbus, Chicago, Detroit, Toledo, Cleveland, Nueva York, Washington, Baltimore, Filadelfia.

<sup>8</sup> En distintas fuentes de la época se afirma que Pettoruti envió un conjunto de aproximadamente cuarenta obras; lamentablemente el catálogo razonado no da cuenta de todas. No obstante ello a través del mismo (AA.VV., *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 1995) y de otras fuentes bibliográficas pude constatar que dicho conjunto incluía las obras: “Estudio de retrato. La amiga” (1917), “Interior” (1917), “Mi ventana en Florencia” (collage, 1917), “Mujer en el café” (1917), “L’istitutrice” (óleo sobre tabla, 1918), “Penserosa” (1920), “Composición” (tinta, 1921), “Seis manzanas” (tinta, 1921), “El postre” (tinta, 1922), “La casa del poeta” (1925), “Rincón de silencio” (1926), “Quinteto” (1927), “Copa verde II” (1933), “Copa verde gris I” (1934), “Casa del poeta IV” (1935), “Caminantes” (1935), “Muro y mesa” (1935), “El lápiz del maestro” (1936), “Solista” (1936), “Vino rosso di Capri” (1936), “Copa Armónica I” (1937), “El improvisador” (1937), “Última serenata” (1937), “Serenata romántica” (1938), “El timbre” (1938), “Hombre de mi tiempo” (1938), “El espejo” (1940), “Manzanas” (1941), “Concierto” (1941), “Intimidad” (1941), “Mediodía” (1941) [se detalla la técnica cuando existe más de una obra con igual título realizada el mismo año]. En el boletín cuatrimestral del Museo de Arte de San Francisco fueron reproducidas o descriptas—por lo que es probable que también viajaran— las obras: “La mesa del estudiante” (1917), “Alrededores de Milán” (1919), “Contraluz” (1924), “Retrato de familia” (1925), “Carolita” (1925), “Demoiselle a l’eventail vert” (1925), “La canción del pueblo” (1927).

cinco” del gobierno de Roosevelt<sup>9</sup>. De hecho, el MoMA organizó para la OCIAA diecinueve exhibiciones de pintura norteamericana contemporánea que se enviaron como itinerantes a Latinoamérica. René d’Harnoncourt, jefe de la sección de arte de la OCIAA desde 1943, se convertirá años más tarde en director del MoMA.<sup>10</sup>

En la Argentina, dada la relevancia de la invitación, el Ministerio de Gobierno de la provincia de Buenos Aires le dio permiso de viaje a Pettoruti otorgándole la representación oficial del organismo, y encomendándole “un informe minucioso sobre su visita a los museos de EE.UU. y una propuesta de un plan para establecer museos similares en la provincia”<sup>11</sup>: misión que desconocía todas las actividades de gestión museística realizadas por Pettoruti desde años atrás en la provincia (como los salones municipales y el Salón de La Plata) y sus propuestas de renovación adaptadas al ámbito provincial, por ejemplo el “vagón del arte” (la idea de un museo rodante que transportara las obras por todos los municipios, contribuyendo así a una mayor difusión del arte).

Como contraparte de la beca de estudios, el artista se comprometió a escribir artículos para periódicos argentinos y latinoamericanos en general, difundiendo entre sus compatriotas las características de la sociedad, la cultura y el arte norteamericanos, que tendría oportunidad de conocer, y con suerte gozar, en dicho viaje. Por este motivo Pettoruti no sólo escribió efectivamente dichas notas para distintas publicaciones<sup>12</sup>, sino que hizo llegar a los EE.UU. carpetas con los recortes de éstas como testimonio.

Como director de museo, Pettoruti realizaba una labor indiscutiblemente innovadora, pero en lo que respecta a su desempeño artístico, el artista ya no ocupaba en el escenario de la plástica argentina una posición de vanguardia. Era un artista aceptado en la escena local, y su producción desde mediados de los 30’ recibía una buena acogida de los medios periodísticos más tradicionales del país; sin embargo, un espectro de jóvenes artistas y algunos críticos lo acusaban severamente de reiterar fórmulas estilísticas ya caducas.

¿Por qué entonces su figura vuelve a ganar legitimidad a inicios de la década del 40’? Si bien las exhibiciones de su obra se enmarcaron dentro del programa de “Buenos Vecinos” de Roosevelt, situación que en alguna medida socavó su relevancia artística y despertó suspicacias en el público norteamericano; y no obstante algunos intelectuales norteamericanos le dieron una bienvenida irremediablemente teñida de prejuicios culturales arraigados; en términos de impacto en el campo artístico local e internacional, la gira de Pettoruti por los EE.UU. resultó un verdadero éxito para el artista.

En 1943 trajo de vuelta al país un trofeo simbólico difícil de echar por tierra: dos de los museos más importantes dedicados al arte moderno en los EE.UU., el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de San Francisco, habían adquirido óleos de su reciente producción. Precisamente los años en que diversos coleccionistas argentinos comenzaron a adquirir sus cuadros.

El viaje a los EE.UU. fue por ende una instancia fundamental para reposicionar la figura de Pettoruti en el centro del debate del campo artístico argentino; y funcional para revalorizar el corpus de sus obras, en particular aquellas de producción más reciente (mediados de los 30’ a principios de los 40’).

<sup>9</sup> “Approved Projects Under the Cultural Relations Program, November 7, 1940”, Box 5, Folder 35, Cultural Relations 1940-1944, Washington D.C. Files, RG4, N.A.R. Personal, RAC. Por este motivo en el boletín del Museo de Arte de San Francisco los artículos referidos a la exhibición de Pettoruti aparecían en sección aparte como “Latin American Series”.

<sup>10</sup> Cfr. Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of The Cold War”, en Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, p. 149.

<sup>11</sup> S/f, “Se confió al señor Emilio Pettoruti una misión artística”, *El Día*, La Plata, 9/8/1942, s/p. Archivo Fundación Pettoruti, Buenos Aires, Argentina.

<sup>12</sup> Se citarán más adelante.

## 2. VANGUARDISTA Y CLÁSICO: PETTORUTI EN LOS EE.UU.

La necesidad de que el arte contemporáneo fuese comprendido por un público mucho más vasto, para poder contribuir activamente a formar su gusto y por ende a su crecimiento espiritual<sup>13</sup>, fue una de las principales metas pedagógicas de Emilio Pettoruti, y en este sentido educativo apuntó su gestión al frente de la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Desde su asunción como director, en 1930, Pettoruti llevó adelante un programa novedoso y dinámico entre cuyas actividades se destacó: el funcionamiento rotativo de las salas —por el cual cada tres meses se cambiaban las obras del acervo en exposición, para permitir una afluencia de público más sostenida a lo largo del año y un conocimiento gradual de todo el patrimonio del museo—; eventos gratuitos como conciertos y conferencias sobre todas las variadas ramas del arte; la creación de una biblioteca especializada que ampliaba mes a mes su patrimonio; la organización de Salones anuales nacionales y provinciales (Salón de La Plata, Salón de Buenos Aires); la circulación provincial de los salones<sup>14</sup>. Esta gestión verdaderamente innovadora para aquellos tiempos de un museo de arte habría sido, según lo que relata el mismo artista<sup>15</sup>, lo que llamara la atención de una comisión procedente de Norteamérica en visita de museos latinoamericanos, y posteriormente de Grace McCann Morley, directora del Museo de Arte de San Francisco, e integrante del Comité de Arte Interamericano, comité creado por el American Council of Learned Societies que asesoraba al Departamento de Estado y a la División de Asuntos Culturales de la OCIAA.<sup>16</sup> Morley había viajado a distintas ciudades latinoamericanas, entre ellas Buenos Aires y La Plata, donde entrevistó a Pettoruti y se interesó por su gestión del Museo Provincial. Por este motivo en 1941 se le extendió la invitación a un viaje para conocer y estudiar las metodologías de trabajo de los mejores museos de los EE.UU., y por añadidura, la posibilidad de exponer sus obras en dicho país.

Pettoruti partió un año más tarde, en septiembre de 1942, hacia los Estados Unidos: la primera ciudad a la que arribó fue San Francisco, dado que el Museo de Arte de dicha ciudad fue la institución huésped desde donde se asistió al artista para organizar sus estudios y planear sus visitas por los museos norteamericanos. La prolongada estadía de Pettoruti en la zona oeste del país, el amor por una misma profesión y los paseos por los estudios Disney, los museos californianos y el Yosemite National Park terminarían por convertir en muy buenos amigos al artista y la directora Morley<sup>17</sup>, quien adquirirá dos obras de Pettoruti para su colección.

<sup>13</sup> Cfr. Emilio Pettoruti, 6, Buenos Aires, El Ateneo, 1942.

<sup>14</sup> Véase la 3ª. *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, La Plata*, La Plata, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 1944.

<sup>15</sup> Véase Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Hachette, 1969, pp 283-284.

<sup>16</sup> Véase Waldo G. Leland to Nelson Rockefeller, August 5, 1940, Box 123, Folder 1203, Projects Series, RG4, N.A.R. Personal, RAC. En esta carta Waldo Leland, director del American Council of Learned Societies, ponía al corriente a Nelson Rockefeller, presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de la creación de este Comité, que surgía como concreción de una recomendación adoptada de una conferencia especial organizada por el Departamento de Estado sobre relaciones interamericanas en el campo de las artes. El Comité de Arte Interamericano estaba constituido por: Robert Wood Bliss presidente, Robert Smith secretario ejecutivo (Hispanic Foundation, Library of Congress), George Vaillant representando el campo de la antropología y arqueología (American Museum of Natural History, NYC), Fiske Kimball representando a los museos del Ala Este y el campo de la arquitectura interamericana (Philadelphia Museum of Fine Arts), los artistas Paul Manship y George Biddle, y la citada Morley representando a los museos del Ala Oeste de los EE.UU. y el campo de exhibiciones de arte latinoamericano. Este documento establece por lo tanto la incumbencia directa de Morley con la OCIAA.

<sup>17</sup> Cfr. Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo...*, cit, p. 287.

En el Museo de Arte de San Francisco se realizaron dos de las más importantes exhibiciones: la primera, de presentación<sup>18</sup>, y la última, como cierre de la muestra itinerante en el país. El corpus de sus trabajos constaba de un conjunto de aproximadamente cuarenta óleos que brindaban una visión retrospectiva de su obra desde 1917 a 1941. La gacetilla del Museo, que acompañó la última exhibición de sus obras en los Estados Unidos en 1944, estuvo totalmente dedicada al estudio crítico de éstas, con una presentación general y dos artículos, uno a cargo de la directora, y otro escrito por el crítico argentino Jorge Romero Brest, íntimo amigo del artista por aquel entonces.

La presentación del artista argentino de parte de la institución al público estadounidense resume muy claramente los objetivos de diplomacia cultural a los que se apuntaba mediante ese tipo de programas de intercambio con intelectuales y artistas latinoamericanos:

“En los últimos meses han llegado carpetas de recortes a los amigos de aquí. Desde su regreso a su país el señor Pettoruti y su esposa han compartido su conocimiento de los museos y otras instituciones culturales en los Estados Unidos con un gran círculo de lectores mediante sus escritos en periódicos y revistas argentinos y sudamericanos. El señor Pettoruti también está realizando artículos sobre arte y artistas contemporáneos de los Estados Unidos, basándose en el material que este museo pudo ayudarle a recolectar.”<sup>19</sup>

La difusión en medios periodísticos latinoamericanos de las características de la vida y la cultura estadounidense parece haber sido una condición bien establecida de la beca de estudio. Esas “carpetas de recortes” avalaban el cumplimiento del compromiso asumido por Pettoruti frente a las instituciones norteamericanas: que una personalidad tan destacada del medio artístico latinoamericano diera difusión en América Latina al vasto desarrollo cultural que había alcanzado Estados Unidos era una excelente y sofisticada forma de propaganda cultural. Pettoruti mencionó en su autobiografía que su esposa María Rosa González y él también escribían<sup>20</sup>. Ambos enviaban notas sobre cultura, sociedad y geografía norteamericanas a *El Argentino* de La Plata (María Rosa para la columna “Instantáneas estadounidenses”), con cuyo director Ramón T. García mantenían una estrecha amistad; ella llevaba además la representación de la revista chilena *Zig-Zag*; y Pettoruti escribía artículos para la agencia de noticias *Gente de Prensa* de Buenos Aires, que a su vez los distribuía a una serie de periódicos del interior<sup>21</sup> y sudamericanos; pero el artista no menciona en ningún momento, probablemente por pudor, que los artículos eran también una contraparte de la beca de estudios. En el archivo de artistas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución que según mencioné anteriormente dirigió en época de la Segunda Guerra el programa de intercambio de exhibiciones artísticas entre EE.UU. y América Lati-

<sup>18</sup> Las obras de Pettoruti se exhibieron del 22 de Septiembre al 16 de Octubre de 1942. En este museo Pettoruti brindó además dos charlas para discutir la muestra con el público: los domingos 4 y 11 de octubre, a las 3 de la tarde. Cartel-anuncio de exhibiciones, Museo de Arte de San Francisco, octubre de 1942. Archivo Fundación Pettoruti.

<sup>19</sup> S/f, “The Museum Reports”, en AA.VV., *Emilio Pettoruti of Argentina*, San Francisco Museum of Art Quarterly Bulletin, Vol. III, Latin American Series, 2, San Francisco, 1944, p. 3. Archivo Fundación Pettoruti. Nótese el término “amigos”, palabra clave en la relación de “buena vecindad” con los latinoamericanos, que promovía la diplomacia norteamericana. De aquí en adelante la traducción es mía.

<sup>20</sup> Véase Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo...*, cit, p. 296.

<sup>21</sup> Como *Los Andes* de Mendoza, importante periódico fundado en 1882 con circulación en San Juan, San Luis, Córdoba, Rosario y Chile.

na, yace aún hoy olvidada una de esas carpetas de recortes, dedicada personalmente de puño y letra por Pettoruti a Alfred Barr, director del MoMA, quien fuera además una de las personas encargadas de darle recibimiento a su paso por Nueva York<sup>22</sup>.

De la presentación mencionada también se desprende qué esperaba obtener Pettoruti de aquel viaje, ubicándonos en la situación que el artista atravesaba por aquellos años de principios de 1940:

“[La exhibición circulante] le permitió ser más ampliamente conocido en este país [EE.UU.] como pintor, una parte de su doble liderazgo en el arte argentino contemporáneo, cuestión que él siente es su función fundamental, y que desea que nadie olvide, sea cual fuere su reconocida importancia como director de museo y escritor especializado en arte”<sup>23</sup>.

A comienzos de la década de 1940, Pettoruti era en el medio artístico argentino una figura altamente conflictiva. Por un lado, desde su quehacer artístico, ya no representaba más, para la generación joven de artistas, uno de los símbolos de la lucha por la renovación: se lo acusaba de haberse enquistado en viejas fórmulas<sup>24</sup>. En este sentido, estaba muy lejos de ser considerado líder por parte de la nueva generación de pintores, pretensión que se desprende de la presentación citada y que probablemente Pettoruti habría sugerido incluir a la directora Morley<sup>25</sup>. La preponderancia de los nuevos realismos, ligados a la problemática político social y a una renovación de los lenguajes inspirada en la metafísica italiana durante los 30' y aún a principios de los 40', dejaba la producción de Pettoruti como un trabajo desconectado de los debates contemporáneos en la plástica argentina, que parecía negarse a una respuesta congruente con las preocupaciones del momento<sup>26</sup>. Pettoruti estaba bien familiarizado con los nuevos planteos de la metafísica italiana, dada su amistad con De Chirico y otros artistas de esa corriente –amistad favorecida por la prolongada estadía en Italia–; y fue él mismo en los años 30' quien de alguna manera los introdujo en el medio artístico local a través de sus notas en el diario *Crítica*<sup>27</sup>. No obstante ello, en su quehacer artístico Pettoruti seguía un derrotero personal que lo llevaba, en lo temático, a retomar y reelaborar en forma nueva iconografías propias trabajadas tiempo atrás; y en lo formal, principalmente por dos caminos: el de la experimentación con la sugestión de un espacio tridimensional mediante el estricto plano de color (como en “El improvisador”, de 1937); o el de la combinación paradójica y plásticamente armónica de configuraciones bi y tridimensionales, llegando a obras tales como “El lápiz del

<sup>22</sup> Véase “Pettoruti, Emilio”, Artist File, The Museum of Modern Art Library, New York.

<sup>23</sup> S/f, “The Museum Reports”..., *cit.*, p. 3.

<sup>24</sup> Como ha afirmado Marcelo Pacheco, de esta forma se reducía la complejidad de sus relaciones con la modernidad europea a una fórmula elemental. Marcelo Pacheco, “La Argentina y una mirada tra(s)vestida. Emilio Pettoruti entre los espejos”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, Tomo III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, p. 800.

<sup>25</sup> S/f, “The Museum Reports”..., *cit.*, p.3. Y posteriormente afirmaba: “Él continúa siendo un líder progresista, y es reconocido como el pintor abstracto más completo de la escuela argentina”.

<sup>26</sup> Y esta será la severa impugnación que en 1948 recibirá de Jorge Romero Brest. Al respecto puede verse mi artículo “Repensando la ‘evolución’ del arte moderno. La crítica de Romero Brest a la exposición Pettoruti en el primer año de *Ver y Estimar*”, en Andrea Giunta y Laura MaloSETTI Costa (eds.), *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós Ediciones, Serie “Espacios del Saber”. En prensa.

<sup>27</sup> Cfr. Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en AA.VV., *Arte, Sociedad y Política, volumen I*, Serie Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 297.

maestro” (1936) o “El timbre” (1938). Este tipo de invenciones abrirá las puertas a inicios de los 40’ a los óleos de la serie de los Soles: por ejemplo “Concierto” (1940), “Intimidad” (1941) o “Mediodía” (1941). “Vanguardista y clásico” definiría a Pettoruti su amigo el pintor mendocino Julio Suárez Marzal, colocándonos con este título de forma concisa frente al problema de las tensiones entre renovación estilística y estilo propio en la modernidad; particularmente en este caso, con la obra de Pettoruti<sup>28</sup>.

A su vez, a consecuencia de su acérrima oposición hacia los desarrollos plásticos de los “nuevos realismos”, vinculados a una problemática político-social, se desconfiaba de su orientación ideológica. Y en cuanto a su gestión al frente del Museo de Bellas Artes de La Plata, recibía críticas desde diversos frentes: por un lado, resistía las presiones de sectores más tradicionalistas que lo acusaban de extranjerismo –por dar la espalda a los artistas provinciales y fomentar principalmente la participación en los salones y la adquisición de obras de los artistas de la Capital, poseedores de un lenguaje plástico renovador e internacional–. También se lo acusaba de servir a la dictadura por no renunciar a la dirección del museo, no obstante su oposición al régimen peronista. Este contexto nacional fuertemente hostil hacia su persona hacía que el “progresismo” de Pettoruti en la conducción del museo y en la crítica de arte quedase opacado por completo.

El artículo elaborado por Jorge Romero Brest para el boletín del Museo de Arte de San Francisco daba una abierta respuesta a las acusaciones que Pettoruti recibía en la escena artística argentina. Romero Brest retomaba el modelo de análisis de la obra pettorutiana consagrado en la historiografía argentina por el crítico José León Pagano en su libro *El arte de los argentinos* (1940)<sup>29</sup>. A través de un estudio pormenorizado del desarrollo formal de los trabajos enviados a los EE.UU., Romero Brest analizaba de qué manera Pettoruti había logrado desembarazarse de las influencias futuristas y cubistas presentes en sus primeros trabajos, y afirmar su propia personalidad artística, de manera creadora, en forma coherente con su propio universo plástico, pero a la vez a tono con “el sentir de los tiempos”<sup>30</sup>.

¿Y cómo era percibido uno de los artistas más importantes de la modernidad sudamericana en el país del norte? La recepción crítica de la exposición de Pettoruti en el Museo de Arte de San Francisco da cuenta de las diversas significaciones que se pusieron en juego, por un lado, en la escena artística norteamericana, y por el otro, en la argentina.

En principio, disponemos de la extensa presentación crítica elaborada por la directora del Museo de Arte de San Francisco, Dr. Grace L. McCann Morley<sup>31</sup>, para el boletín de esa institución en ocasión de la muestra de cierre en los Estados Unidos. Con la ya conocida narración del camino recorrido por Pettoruti en Europa, Morley se preocupaba por destacar cómo desde 1924 el artista había encabezado la batalla a favor del arte moderno en la Argentina a través de su labor artística, de sus escritos sobre arte moderno, de su trabajo docente, y fundamentalmente de su gestión innovadora al frente de un museo dedicado al arte argentino contemporáneo. En términos generales, el artículo era ampliamente

<sup>28</sup> Julio Suárez Marzal, “Pettoruti, vanguardista y clásico”, *Los Andes*, Mendoza, 10/1/1943, pp 7-9. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

<sup>29</sup> Modelo de interpretación que conectaba siempre a Pettoruti con el futurismo y el cubismo, y lo explicaba en relación (subvaluada) a la obra de Picasso. Cfr. Marcelo Pacheco, “La Argentina y una mirada tra(s)vestida...”, *cit*, pp 789-802. Pagano puso en circulación ese modelo de análisis a través de sus artículos para el suplemento “Artes y Letras” de *La Nación* y las conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que reutilizó posteriormente en la elaboración del libro.

<sup>30</sup> Jorge Romero Brest, “Presenting Emilio Pettoruti”, en *Emilio Pettoruti of Argentina...*, *cit*, pp 5-12. Recuérdesse en este sentido el título de una obra de 1938, “Hombre de mi tiempo”.

<sup>31</sup> Grace L. McCann Morley, “The Artist and His Exhibition”, en *Emilio Pettoruti of Argentina...*, *cit*, pp 13-23.

laudatorio, y posicionaba a Pettoruti justo en el lugar que deseaba ocupar: la de líder indiscutido del movimiento artístico moderno en la Argentina. Sin embargo, aún en esta presentación tan destacada, Morley deslizaba algún comentario ambiguo respecto a su “indiscutido liderazgo”:

“...Por su vigorosa e incansable campaña en defensa de ideas progresistas en arte y en cultura en general, él [Pettoruti] detentaría un firme lugar en la historia del desarrollo del arte moderno en su propio país, *aún si no clasificara allí tan seguramente entre los líderes del arte como pintor.*”<sup>32</sup>

Otra de las opiniones críticas más valoradas por Pettoruti fue la de Alfred Frankenstein, quien escribió la reseña de la exhibición para el *San Francisco Chronicle*<sup>33</sup>, reseña que sería tiempo más tarde reproducida casi en su totalidad en las páginas de *El Argentino* de La Plata. El crítico no dudaba en titular el artículo “la más importante exhibición latinoamericana a la fecha”, y en presentar a Pettoruti en la introducción como un artista que

“se encontró a sí mismo a través de la experimentación en el cubismo y el futurismo, que practica con maestría única y especial, *igual en todo sentido* a aquella de los fundadores del cubismo, Gris, Picasso, Braque y Feininger.”<sup>34</sup>

En la segunda parte del artículo, Frankenstein destacaba el estudiado manejo de las formas y las cuidadosas armonías de color en los trabajos de Pettoruti, que de acuerdo al crítico eran el aspecto más personal de su obra. En esta interpretación parecía seguir de cerca un escrito de Julio E. Payró, “uno de los mejores ensayos” sobre Pettoruti elaborados por críticos argentinos –según el mismo Frankenstein– que el Comité dirigido por Henry Allen Moe había puesto a disposición de la crítica norteamericana. Frankenstein, siguiendo a Payró, repetía el modelo de análisis establecido por Pagano, modelo que encadenaba inevitablemente la producción de Pettoruti al futurismo y al cubismo, pero hasta aquí la crítica no menoscababa su importancia artística.

No obstante esto, la conclusión dejaba traslucir la justa medida en que valoraba la obra del artista argentino:

“...Pero ninguno de estos artistas [Picasso, Braque, Gris] agotó por todos los medios las posibilidades de aquellos lenguajes. Después de ellos, vino un grupo de maestros menores que se han satisfecho con consolidar los logros de los pioneros modernos, profundizar su tradición y agregarle ese tipo de serena dignidad que poseen aquellos que trabajan desde una base establecida. Ellos y sus espectadores no gustan de la explosiva excitación de la iconoclastía, pero si gozan el placer sutil de contemplar una bella realización dentro de un marco importante. Entre esos maestros a Emilio Pettoruti debe otorgársele ciertamente un lugar alto y honroso.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 19. El destacado es mío.

<sup>33</sup> Alfred Frankenstein, “The Most Important Latin American Exhibit to Date”, *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 4/10/1942, pp 30-31.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 30. El destacado es mío. Nótese la inclusión del norteamericano Feininger entre los “fundadores” del cubismo.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 31. La descripción de Frankenstein ponía casi en paralelo la obra de Pettoruti con aquellas producidas en el período llamado de “retorno al orden”.

De la valoración hecha por una de las voces críticas más autorizadas en el Ala Oeste de los EE.UU. sobre el “artista latinoamericano más importante” llegado a aquella ciudad hasta el momento puede inferirse bastante claramente el papel secundario que la modernidad plástica latinoamericana ocupaba en la escena artística norteamericana. Cabe recordar aquí que el conjunto enviado a los EE.UU. por Pettoruti englobaba un abanico de obras realizadas desde 1917 hasta 1941, y no exclusivamente la producción de los años treinta y cuarenta; para el crítico, Pettoruti no simbolizaba la vanguardia ni siquiera con aquellos trabajos de los años 10’ y 20’ –algunos de los cuales habían sido exhibidos en galerías notorias por su apoyo a los movimientos de renovación, como *Der Sturm* de Berlín–. No es sorprendente por ende que Romero Brest escribiera a Pettoruti comentándole que el artículo de Frankenstein que el artista le había enviado por correo no le había satisfecho como comprensión de su pintura<sup>36</sup>.

Es de notar a la vez el diverso tratamiento del arte latinoamericano de acuerdo al medio de prensa, y al tipo de publicación: de una recepción cálida y entusiasta, que acompañaba de buen agrado las claras intenciones políticas del gobierno en fomentar dichas exhibiciones sin mayores prejuicios éticos (como la del *San Francisco Chronicle* anteriormente citada), se pasaba sin más a una crónica fría y minuciosa, que las desnudaba y condenaba implícitamente, bajo la falsa forma de una reseña elogiosa. En una publicación especializada, la revista californiana *Arts & Architecture*, el mismo Frankenstein prefería titular la reseña de la exhibición de Pettoruti en Los Ángeles simplemente “Un artista argentino que es presentado por el Comité de Relaciones Artísticas y Culturales Interamericanas”. En este artículo, socavando implícitamente la importancia de la obra de Pettoruti como artista, subrayaba que

“ La visita de Pettoruti a este país es principalmente con el propósito de estudiar nuestras formas de gestionar museos”<sup>37</sup>.

El cierre de la reseña de *Arts & Architecture* era de la misma contundencia crítica que aquel del *San Francisco Chronicle*: el artista quedaba representado como un “soberbio ejecutor” de formas inventadas por otros.

Después de la exhibición inaugural de las obras de Pettoruti en el Museo de Arte de San Francisco durante septiembre-octubre de 1942, sobrevino para el artista argentino otra instancia crucial: la exposición de las mismas en la ciudad de Nueva York. En principio el Museo de Arte Moderno era la institución que debía alojar dicha muestra, por tratarse de la institución coordinadora de la red de museos abocados a cobijar exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo –como vimos, otro programa de intercambios culturales–. Sin embargo, dificultades para incluir la muestra en la programación de exhibiciones del MoMA impidieron que las obras de Pettoruti se exhibieran en dicha institución.

<sup>36</sup>“He leído la crítica de Franke(n)stein: me alegro porque es elogiosa; pero no me satisface como comprensión de su pintura. Apenas es algo más que una crónica inteligentemente hecha.” Romero Brest a Pettoruti, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1942, mecanografiada, 1p. Archivo Fundación Pettoruti. Esta carta es la respuesta a la misiva enviada por Pettoruti a Romero Brest (Emilio Pettoruti a Jorge Romero Brest, San Francisco, 25 de octubre de 1942, manuscrita, 4 p. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Correspondencia, Caja 22 – Sobre 5 - 219).

<sup>37</sup> Alfred Frankenstein, “An Argentine Artist who is being presented by the Committee on Inter-American Artistic and Cultural Relations”, *California Arts & Architecture*, Los Angeles (julio, 1943), s/p. Archivo Fundación Pettoruti.

En efecto, después del bombardeo de Pearl Harbor en diciembre de 1941, el MoMA incrementó considerablemente sus actividades directamente vinculadas con la guerra. Inauguró, bajo la conducción de James Thrall Soby, el Programa de Fuerzas Armadas; organizó numerosas exhibiciones relativas a la guerra (enviadas posteriormente a Latinoamérica por la OCIAA de Nelson Rockefeller); y puso a disposición de la causa tanto sus instalaciones edilicias como su personal<sup>38</sup>.

Después de incesante correspondencia y telegramas entre San Francisco y Nueva York<sup>39</sup>, la producción de Pettoruti terminó siendo exhibida en la National Academy of Design<sup>40</sup>, con una “agenda menos congestionada”, e instalaciones suficientemente amplias para alojar el conjunto<sup>41</sup>. Esta situación que se produjo en Nueva York es por cierto sugestiva del trasfondo político de las exposiciones de arte latinoamericano en el gran país del Norte. La esposa de Pettoruti, María Rosa González, reportando para *El Argentino* de La Plata las noticias de la inauguración de la exposición en Nueva York, cristalizó muy bien esa tensión entre la pretensión de modernidad de Pettoruti, y lo que entendían los gestores de arte norteamericanos por “modernidad latinoamericana”:

“A primera y a segunda vista aparece como una paradoja el hecho de que un pintor moderno exponga, precisamente, en una academia nacional, pero, como si esto fuera poco, he aquí que prologa el catálogo de su muestra, no el nombre de un abanderado a la tendencia extrema de las artes, sino el respetable nombre del respetable director del más grande museo neoyorquino. [...] Que esto es importante, no cabe duda, pero también desconcertante, como desconcertante es comprobar que aquí gusta de su obra la gente más conservadora en materia de arte. Esto no tiene lógica aparente, por mucho que la busquemos, y es tan paradójico como lo primero anotado. No sin razón la gente del oficio se pregunta: ¿Qué pasa? ¿A la postre resultará que Pettoruti es un clásico y no, como imaginábamos, un pintor de vanguardia?”<sup>42</sup>

Es que en verdad no era relevante para la OCIAA cuál institución artística alojaría la exhibición, sino que ésta se concretara, y tuviera amplia publicidad. El día de la apertura de la muestra en la Academia Nacional, la Columbia Broadcasting realizó una transmisión para toda América desde una de las salas en que estaban expuestos los cuadros; el periodista argentino Roberto Unanue animó la misma, e hicieron uso de la palabra Hobart Nickols (director de la Academia Nacional) y Pettoruti. Los motivos de esta transmisión no se explican sino en el contexto de la labor de diplomacia cultural norteamericana hacia Latinoamérica desplegada por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, entre cuyas funciones se contaba el aprovisionamiento a radio estaciones latinoamericanas de programas con gran cantidad de

<sup>38</sup> Cfr. Michael Kimmelman, “Revisiting the revisionists. The modern, its critics, and the Cold War”, en Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, p. 303.

<sup>39</sup> Cfr. Emilio Pettoruti a Jorge Romero Brest..., *cit*, Archivo JRB – FFyL, C22 - S5 - 219, p. 3.

<sup>40</sup> Las obras de Pettoruti debían exponerse del 13 al 30 de enero de 1943, pero es probable que la muestra se haya extendido al menos quince días más, dado que *The Art Digest* y *Art News* reseñan la exhibición a comienzos del mes de febrero. Maude Riley, “Pettoruti, Modern Argentine, at the Academy”, *The Art Digest*, Nueva York (1/2/1943), p. 13; S/f, “Emilio Pettoruti”, *Art News*, Nueva York, 18 (febrero, 1943), s/p.

<sup>41</sup> S/f, “E. Pettoruti”, *New York Herald Tribune*, Nueva York, 31/1/1943, s/p. Archivo Fundación Pettoruti.

<sup>42</sup> María Rosa González, “Instantáneas”, *El Argentino*, La Plata, 16/2/1943, p. 2. Archivo Fundación Pettoruti. El director del Metropolitan Museum of Art y autor del prólogo a la exposición Pettoruti era Francis Henry Taylor. Esta cita pone en evidencia cuán reacios eran Pettoruti y María Rosa a asumir que el artista ya no ocupaba una posición vanguardista.

contenidos propagandísticos para ser retransmitidos, y cuyo uso era cuidadosamente monitoreado por subcomités locales<sup>43</sup>. La retransmisión de la inauguración de un artista latinoamericano en los EE.UU. era una demostración más de simpatía y reconocimiento de los EE.UU. hacia los hermanos y vecinos latinoamericanos. Pettoruti era una figura relevante como representante de la intelectualidad latinoamericana; si bien se destacaba en todos los escritos de presentación su importancia por haber introducido en la Argentina la modernidad plástica, nunca se le requirió ni se pensó en él como lo que el artista y su esposa deseaban: un representante fundamental de la vanguardia artística de Latinoamérica<sup>44</sup>.

Un encuentro sobre estudios de arte latinoamericano realizado pocos años más tarde, en 1945, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ilumina ampliamente sobre la cuestión arriba tratada<sup>45</sup>. Este encuentro reunió a los especialistas más destacados en el estudio de arte latinoamericano de los EE.UU., y tuvo entre sus objetivos generar, mediante el debate entre los distintos investigadores, una serie de recomendaciones y resoluciones sobre medios y métodos para hacer fructificar en los EE.UU. los estudios de arte latinoamericano en todas sus fases. El encuentro contó con la presencia de la directora del Museo de Arte de San Francisco, Dr. Grace McCann Morley, cuya ponencia “Escuelas regionales contemporáneas en Latinoamérica” nos brinda las complejidades y aún contradicciones que aparecían en la estimación del arte latinoamericano, nada más ni nada menos que por boca de la introductora de la obra de Pettoruti en San Francisco, considerada además en esos tiempos una de las principales especialistas en arte latinoamericano moderno (y por ende fundadamente, como vimos, una personaje clave que funcionaba como enlace entre la OCIAA y la red de instituciones artísticas receptoras de exhibiciones de arte latinoamericano en los EE.UU.):

“En principio, si aceptamos el hecho de que, en términos generales, la pintura latinoamericana es provincial en carácter, podemos, creo, resistir el impulso del sobre-entusiasmo, y al mismo tiempo el igualmente peligroso esnobismo de una actitud paternalista. Desde nuestro punto de vista, gozando la ventaja de un contacto constante con los movimientos de arte internacional contemporáneo, y orgullosos de nuestro propio arte variado y vigoroso, puede parecer con frecuencia que los movimientos en Latinoamérica son menores. No debemos olvidar nunca, sin embargo, que si algunos movimientos parecen ser menores, reconociblemente derivativos de estilos extranjeros y relativamente débiles en su desarrollo, ellos tienen de todas formas una gran importancia para su país. [...]

Por otra parte, no hay razón por la cual un gran genio no pueda surgir de una de estas escuelas menores. [...]<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Gisela Cramer, “The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media...”, *cit.*, p. 16. El día de la mencionada inauguración de Pettoruti en la National Academy of Design no faltó a la cita el jefe de prensa de la OCIAA, John Lee. María Rosa González, “Instantáneas...”, *cit.*, p. 2.

<sup>44</sup> De esta voluntad utilitarista del arte latinoamericano da cuenta también la presentación de Francis Taylor. Francis Henry Taylor, *Emilio Pettoruti*, Nueva York, National Academy of Design, 1943.

<sup>45</sup> El encuentro se realizó del 28 al 31 de mayo de 1945, gracias a un subsidio del American Council of Learned Societies. Participaron del encuentro, entre otros, Alfred H. Barr Jr., Jean Charlot, Miguel Covarrubias, René d’Harnoncourt, Philip Goodwin, George Kubler, Waldo Leland, Grace McCann Morley, Herbert Spinden. La presencia de muy pocos investigadores latinoamericanos se debió a las dificultades de transporte por las restricciones en época de guerra.

<sup>46</sup> Grace L. McCann Morley, “Contemporary Regional Schools in Latin America”, en Elizabeth Wilder (ed.), *Studies in Latin American Art*, Actas de un Encuentro en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 28-31 mayo 1945, Washington D.C., The American Council of Learned Societies, 1949, p. 83.

Morley aceptaba en distintos momentos de su exposición la existencia de artistas latinoamericanos valiosísimos y originales en el ámbito internacional. Había tenido ocasión de conocerlos y estimarlos, como en el caso de Pettoruti, con quien como vimos estableció una amistad. Debí sin duda reconocerlo como artista y como gestor cultural: adquirió dos de sus obras, y no se olvidó de destacar, durante el citado encuentro, al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata como un caso relevante de museo de arte nacional contemporáneo en Latinoamérica. Sin embargo, no pudo dejar de presentar al arte latinoamericano en su conjunto desde el presupuesto de una producción cultural menor, secundaria, derivativa<sup>47</sup>.

Por otra parte, Morley definía muy bien cuál era la ventaja principal que para las relaciones interamericanas les podía brindar el arte de Latinoamérica:

“No hay forma más directa y más potente de ilustrar al lego o al estudiante de otros campos latinoamericanos la diferencia de herencia cultural y desarrollo contemporáneo en los distintos países, ni otra forma más eficaz de dar en resumen la cualidad esencial de pensamiento, sentimiento y expresión característico de cada país. El arte, para aquellos que saben cómo leerlo, es una vía rápida y directa hacia el verdadero corazón de una cultura. [...]

Estudios retrospectivos generales, monografías académicas, folletos ilustrados, álbumes profusamente ilustrados y con presentaciones populares, pero con igual cuidado por la calidad, son todos muy necesarios como instrumentos para mejorar y comprender más íntimamente a través del arte a nuestros vecinos del sur de este hemisferio.”<sup>48</sup>

Otra de las intervenciones fundamentales en el encuentro corrió a cargo de Alfred Barr Jr., director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien lidió abiertamente con el problema de las motivaciones políticas como disparadores principales de la atención intermitente en los EE.UU. hacia el arte y la cultura latinoamericanos. Comenzaba su ponencia “Problemas de Investigación y Documentación en el arte contemporáneo latinoamericano” explicando claramente que su interés por éste se había debido en principio a las urgencias diplomáticas por estrechar lazos con los países del sur del hemisferio durante la guerra, y que esta situación había generado, ya en su momento, desconfianzas y suspicacias tanto por parte de los latinoamericanos como del público norteamericano, reticente por ende a considerar artísticamente valiosa la producción plástica de América Latina. Terminaba su presentación con una recomendación estratégica sobre el camino a seguir en la profundización del estudio del arte latinoamericano, de carácter abiertamente político:

“Nuestro verdadero problema, como yo lo entiendo, yace en la reconversión de la promoción política y financiamiento de los tiempos de guerra, a un programa de largo plazo en el que la calidad y la seriedad de nuestros estudios encontrarán el apoyo material y moral que merecen.

<sup>47</sup> Cuando el expresionismo abstracto norteamericano sea presentado en Francia una década más tarde, en el contexto de la Guerra Fría y el despliegue diplomático-cultural norteamericano hacia Europa, recibirá el mismo tratamiento por parte de los críticos franceses. Éstos aceptaban incorporar a los expresionistas abstractos norteamericanos como artistas de verdadera resonancia internacional, pero no en bloque como “escuela”, si no individualmente: es decir, que rechazaban la idea de una “escuela” americana de pintura, considerando que esta era una construcción artificial, y que el valor de determinados artistas norteamericanos se jugaba solamente en el desarrollo personal de su obra.

<sup>48</sup> Grace L. McCann Morley, “Contemporary Regional Schools in Latin America...”, *cit.*, p. 88.

La excelencia académica y la integridad crítica desinteresada probarán ser a largo plazo un muy valioso, si bien concomitante, factor político en nuestras relaciones internacionales, particularmente con los latinoamericanos.<sup>49</sup>

En una publicación de amplio tiraje, la revista *Time*, quedará años más tarde expuesto de manera nada solapada cómo se habían percibido en los EE.UU. las exhibiciones de arte latinoamericano durante la Segunda Guerra:

“Algunos latinoamericanos como Cândido Portinari de Brasil obtuvieron su primera amplia notoriedad en los Estados Unidos gracias a los difusores de cultura de buena vecindad de Nelson Rockefeller. Ahora tales estimulantes artificiales no son necesarios: los negociantes norteamericanos se han dado cuenta de que el arte latinoamericano es tan redituable como el café o las bananas.”<sup>50</sup>

### 3. ARTE Y SOCIEDAD NORTEAMERICANAS EN LA MIRADA DE EMILIO PETTORUTI.

Hasta aquí hemos visto cómo las muestras de los trabajos de Pettoruti en los EE.UU. fueron concebidas en el marco del programa de “Buena Vecindad” de Roosevelt, contexto político que puso en duda su relevancia artística y despertó en el público norteamericano los resquemores mencionados por Alfred Barr; y de qué manera diversos intelectuales norteamericanos le dieron una recepción irremediablemente contaminada por prejuicios culturales.

Ya desde su estadía en el país del Norte, pero también posteriormente de regreso en la Argentina, Pettoruti escribió artículos publicados en medios de prensa latinoamericanos, refiriendo a las actividades artísticas en los Estados Unidos; artículos que como se mencionó en la introducción eran una condición de la beca de viaje, y debían referir tanto a las actividades realizadas en museos y universidades de arte, como a las características del arte norteamericano. Los artículos de Pettoruti destacaban todo lo observado en los Estados Unidos con muchísimo entusiasmo, y en este sentido el artista funcionó como un excelente difusor de las características de la cultura norteamericana en Latinoamérica; pero cabe también destacar qué carácter adquirieron aquellas apreciaciones, qué presupuestos de base las conformaron.

En sus artículos Pettoruti ponía el acento frecuentemente no en la novedad de las actividades, o en las metodologías de trabajo que se llevaban a cabo en las instituciones artísticas, sino en las enormes riquezas disponibles: respecto a los museos, destacaba la innumerable cantidad de obras capitales del arte que allí se concentraban; respecto a las escuelas de arte de las universidades, ponderaba los archivos con miles de reproducciones a disposición de los estudiantes. En principio, la mirada de Pettoruti se posaba, como no podía ser de otra forma, en lo que necesitaba tanto precisamente como director de museo y profesor de arte en su país natal: bibliotecas especializadas, bibliografía amplia, reproducciones de grabados y láminas; en definitiva, los dichosos recursos. Y era también la mirada de un latinoamericano, no exenta de prejuicios culturales, hacia una nación que veía riquísima en lo eco-

<sup>49</sup> Alfred H. Barr, Jr., “Problems of Research and Documentation in Contemporary Latin American Art”, en Elizabeth Wilder (ed.), *Studies in Latin American Art...*, cit., p. 43.

<sup>50</sup> S/f, “South of The Border”, *Time*, Nueva York, 31/3/1947, s/p. Archivo Fundación Pettoruti.

nómico, y ampliamente beneficiada en lo cultural por la oleada de intelectuales europeos emigrados en la entreguerra debido al fortalecimiento del régimen nazista. La imagen de la sociedad norteamericana que un lector latinoamericano podía recibir no difería en mucho, por ende, de la ya establecida<sup>51</sup>. Descripciones como las que siguen se repetían en sus artículos:

“[...] El Departamento de Arte de la Universidad de Chicago cuenta con amplios recursos para la enseñanza de las materias dichas. Entre ellos una nutridísima biblioteca especializada – aparte de la biblioteca general que ocupa todo un edificio – y un archivo de arte con 250 mil fotografías y 45 mil diapositivas.”<sup>52</sup>

“[...] los museos y colecciones privadas de los EE.UU. de Norteamérica encierran un inmenso caudal de riquezas en arte de todos los tiempos, de todas las escuelas y de todas las razas... [...] En materia de arte *se ha realizado y se está realizando un esfuerzo incomparable* y para ello cuentan con grandes donaciones en dinero de la gente rica, y también el aporte mensual de la población de cada ciudad. [...] hay una enorme preocupación por la cultura en general, a la que se trata de dar un gran impulso. Tienen todo lo que se necesita(n) para ello, y además en estos momentos viven en los EE.UU. de Norteamérica muchas de las mentes más lúcidas de la actualidad mundial.”<sup>53</sup>

Detengámonos en los relatos de Pettoruti: estamos lejos de deducir de ellos la imagen de una sociedad consolidada y afirmada en sus realizaciones, una sociedad ideal, ejemplo a seguir por el mundo occidental, con rasgos que convertirían al “American dream” en el modelo social, político y cultural del hemisferio. La visión que se desprendía era la de una sociedad con muchísimo potencial, pero todavía en formación, y por lo tanto implícitamente sin derecho a reclamar el liderazgo continental que –como ha observado el historiador Gordon Connell-Smith– los sucesivos gobiernos estadounidenses habían intentado imponer en las relaciones interamericanas desde el siglo XIX bajo forma de imperialismo político y económico –política exterior basada en una imagen auto congratulatoria de superioridad hemisférica–<sup>54</sup>. En efecto, en toda ocasión que tuvo frente a la prensa, Pettoruti, en su papel de embajador de la intelectualidad latinoamericana, propuso una relación interamericana de iguales tanto en materia política como artística. En una entrevista para el *Detroit News* por ejemplo, no tuvo inconvenientes en opinar que se comprendía mejor el arte moderno en Sudamérica que en Norteamérica, y en sugerir que

“El artista americano no necesita ir a Europa a estudiar. Encontrará los impulsos más fuertes de un arte creador en Norte y Sudamérica. Por eso el artista norteamericano debería ir al sur y el sudamericano ir al norte para intercambiar ideas”<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Y Pettoruti afirmó en distintos artículos que en su viaje había podido comprobar una imagen de los EE. UU. en Latinoamérica bastante ajustada a la realidad, y que eran ellos los que no nos conocían.

<sup>52</sup> Emilio Pettoruti, “El Arte en la Universidad de Chicago”, *Los Andes*, Mendoza, 1/11/1943, p. 4. Archivo MNBA. La profusión de datos numéricos, que debían proporcionársele a Pettoruti constantemente en todo lugar al que acudía, nos habla también por supuesto de qué consideraban importante señalar los norteamericanos...

<sup>53</sup> S/f, “Regresó Pettoruti de su jira (sic) artística por Estados Unidos”, *El Argentino*, La Plata, 5/5/ 1943, p. 2. Archivo MNBA. Basten estas citas para ejemplificar la cuestión. El destacado es mío.

<sup>54</sup> Cfr. Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp 23-64.

<sup>55</sup> S/f, “South American Expert Visits Detroit Art Museum”, *The Detroit News*, Detroit, 29/11/1942, s/p. Véase también S/f, “Artist Would Discard Envoys, Use Intellectuals as Diplomats”, *New York World –Telegram*, Nueva York, 16/1/1943, s/p. Archivo Fundación Pettoruti.

#### 4. AFIANZAMIENTO DE PETTORUTI EN EL MEDIO ARTÍSTICO LOCAL

Es cierto que a comienzos de la década del 40' se registraron algunos episodios que señalaban una mayor aceptación de la obra de Pettoruti en el medio local: en el XXXI Salón Nacional de 1941, "El timbre" (1938) recibía el premio "Eduardo Sívori". Un año antes, la Asociación "Amigos del Arte" organizaba en Buenos Aires la primera muestra retrospectiva de Pettoruti, en la que el artista exponía algunos de los trabajos dados a conocer en 1924: la recepción entusiasta del público era contrastada por todos los críticos con "el escarnio y la befa" en aquella exposición primera:

"Hirientes risas, obtusas negaciones, acogieron a Pettoruti, hace tres lustros, cuando por primera vez brindó en Buenos Aires los frutos tempranos de su esfuerzo. Ahora ha tenido su desquite, tardío, pero espléndido: con su silencio grave o sus comentarios entusiastas, el público de 1940 lo ha consagrado."<sup>56</sup>

La crítica, el ámbito oficial y el público lo consagraban, sin embargo sus realizaciones recibían fuertes impugnaciones por parte de la joven generación, representante simbólica de la renovación. Para quien había sido uno de los introductores de la modernidad en Sudamérica, esto resultaba verdaderamente intolerable. Fue en esa circunstancia que su amigo y crítico Jorge Romero Brest se lanzó a la "batalla" de defensa del artista. A partir del primer año de la revista *Argentina Libre* (1940), y a lo largo de sus años de publicación, el crítico dedicó una gran cantidad de artículos al análisis de la obra de Emilio Pettoruti. De ellos, fue emblemática la redacción de una serie de cuatro artículos consecutivos en un mes<sup>57</sup>, en ocasión de la retrospectiva citada: allí emprendía su defensa de "prejuicios de orden estético, de orden político y social, de orden técnico, y, finalmente, de orden espiritual"<sup>58</sup>. Contra estas numerosas voces críticas batallaban Pettoruti y Romero Brest, y por este motivo era tan importante el "triunfo" del artista en el país del norte. La consagración en Norteamérica era crucial para afianzar su posición, nacional e internacionalmente.

La cobertura que los periódicos locales como *La Nación*, *La Prensa* o *El Argentino* de La Plata dieron en este medio de la recepción elogiosa a las exhibiciones de Pettoruti en distintas ciudades de los Estados Unidos<sup>59</sup>, y a las noticias de las ventas numerosas de sus cuadros, ayudaron sin duda a consolidar la figura del artista en el país, y a estimular el incipiente coleccionismo local de sus obras.

<sup>56</sup> Julio E. Payró, *Sur*, Buenos Aires, junio de 1940, en Cayetano Córdova Iturburu, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 98. Similares apreciaciones daban Jorge Romero Brest en *Argentina Libre*, Julio Rinaldini en *El Mundo*, y Leonardo Estarico en *Conducta*.

<sup>57</sup> "La exposición de Pettoruti", *Argentina Libre*, Buenos Aires, 17 (27/6/1940), p. 9; "Por qué no se comprende a Pettoruti", *Argentina Libre*, 18 (4/7/1940), p. 9; "Pettoruti, el cubismo y el futurismo", *Argentina Libre*, 20 (18/7/1940), p. 9; "La pintura de Pettoruti", 21 (25/7/1940), p. 9. Archivo Fundación Pettoruti.

<sup>58</sup> "La exposición de Pettoruti...", *cit.*, p. 9.

<sup>59</sup> S/f, "En la Unión se elogia la obra de Pettoruti", *La Nación*, Buenos Aires, 17/10/1942, p. 2; S/f, "Dos artistas de la Argentina en la Unión", *La Nación*, 30/10/1942, p. 2; S/f, "Expone varias de sus obras en Nueva York un pintor argentino", *La Prensa*, Buenos Aires, 13/1/1943, p. 6; S/f, "Pettoruti expuso sus obras en Nueva York", *La Nación*, 14/1/1943, p. 2; S/f, "Adquisición de una obra de un pintor argentino", *La Prensa*, 7/3/1943, p. 5 (Archivo Fundación Pettoruti); S/f, "El Director del Museo de Bellas Artes de La Plata es juzgado por la alta crítica de aquel país", *El Argentino*, La Plata, 14/11/1942, p. 2 (Archivo MNBA).

En primer término, la cotización de obras señeras de los años 30' como "Última Serenata" o "Serenata Romántica" fue elevada por los gestores norteamericanos entre un setenta y hasta un doscientos por ciento, lo que impulsaba en alguna medida un incremento del valor de la obra de Pettoruti a nivel general, también en el plano artístico. La directora del Museo de Arte de San Francisco Dr. Morley ayudó a la retasación de las obras de Pettoruti para los Estados Unidos. En epístola a Jorge Romero Brest, el artista narra sorprendido:

"Yo había dejado a mis telas los mismos precios que en Buenos Aires, pero acá hubo una reunión y aumentaron en mucho, algunas más del doble y me dijeron que esos son precios 'medianos' con relación al valor que deben tener, que no conviene aumentar más por ahora debido a que no se me conoce. Por ejemplo: 'Última Serenata' lo tenía en 8 mil arg., le asignaron 3 mil dólares, o sea 13.500; 'Serenata romántica' en 3 mil arg., le asignaron 2 mil dólares, o sea 9 mil arg. Y agregaron que este es el precio para los museos y marchand, que este debe cargar su tanto por ciento sobre esa cantidad; que si un cuadro de 5 mil él lo vende en 10 mil, tanto mejor para él porque gana y para mí porque valoriza la obra."<sup>60</sup>

En base a esta suba inicial de precios acordada en San Francisco, se realizaron posteriormente las adquisiciones por parte de distintas instituciones y personas. El Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió la obra "Copa verde gris" de 1934; el Museo de Arte de San Francisco compró dos obras, "Quinteto" de 1927, y "Copa Armónica I", de 1937; y el Museo de Arte de Seattle, "Intimidad", de 1941. Asimismo, la galería Bignou de Nueva York se quedó con "Vino rosso di Capri" de 1936, y "El timbre" de 1938; una empresa norteamericana, la Internacional Business Machines Corporation, compró "Última Serenata", de 1937<sup>61</sup>; Grace McCann Morley, la directora del Museo de Arte de San Francisco —quien también era coleccionista—, adquirió dos tintas de 1921, "Composición" y "Seis Manzanas"; y Henry Allen Moe, el director del Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas, adquirió "El postre", una tinta de 1922. Si bien en algunos casos<sup>62</sup> se optó por obras pertenecientes al período de fines de los 20' hasta mediados de los años 30' (períodos de vanguardia y posterior consolidación y originalidad de Pettoruti, de acuerdo a los críticos argentinos de la época como Payró y Romero Brest), en otros como el Museo de Seattle o la galería Bignou se prefirieron trabajos de la producción más reciente del artista, incluyendo un óleo perteneciente a la nueva<sup>63</sup> serie de los Soles ("Intimidad"), noticia que sin duda ayudó a legitimar su producción contemporánea.

Mientras tanto en Buenos Aires la obra presentada por Pettoruti al XXXII Salón Nacional, el óleo "Sol argentino"<sup>64</sup> (1941), que no había recibido ninguna distinción, era adquirido finalmente, al cierre del Salón, por la Comisión Nacional de Bellas Artes para el MNBA, ingresando al museo el 23 de

<sup>60</sup> Emilio Pettoruti a Jorge Romero Brest..., *cit.*, Archivo JRB – FFyL, C22 - S5 - 219, pp 3-4.

<sup>61</sup> Hoy en el Museo de Arte Latinoamericano de la OEA, en Washington.

<sup>62</sup> El MoMA de Nueva York y el Museo de Arte de San Francisco debían guiarse probablemente, para la adquisición de obras latinoamericanas, por criterios más estrictos que requerían una legitimación consumada. En el caso de coleccionistas como Morley y Moe se pusieron en juego evidentemente sus preferencias estéticas.

<sup>63</sup> La tipología de los soles solidificados ya había sido ensayada por Pettoruti dos décadas atrás pero es en este momento cuando adquiere verdadero desarrollo.

<sup>64</sup> Como se sabe versión gemela de "Intimidad".

octubre de 1942; es decir, posteriormente a la llegada de las primeras noticias del éxito de las exhibiciones en los EE.UU.

Por otro lado, hasta ese momento Pettoruti no había logrado vender sus obras más que a personas estrechamente vinculadas al ambiente cultural local; y en general, se trataba de amigos a quienes el artista regalaba sus cuadros, como Julio Payró o Cayetano Córdoba Iturburu.<sup>65</sup> El ingreso de sus obras a los museos tampoco era muy frecuente, principalmente por la constante falta de fondos destinados a la adquisición de obras en dichas instituciones, si bien Pettoruti se había asegurado que los museos de bellas artes más importantes del país tuvieran una obra suya (probablemente mediante donaciones). Sabemos que algunas obras de Pettoruti fueron efectivamente adquiridas por los museos, como en el caso de “Bailarines” (1918), obra que compró el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” de Córdoba en 1926 (y que provocara un gran escándalo<sup>66</sup>). Conocemos, sin embargo, la espantosa situación económica que atravesaba el Museo Municipal de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires por boca de su director, el mismo Pettoruti, por lo que podemos suponer que éste donó los trabajos que se encuentran en la colección de aquél museo, como la “Damisela con abanico verde” de 1919. Solo dos años antes del viaje de Pettoruti a los EE.UU., en 1940, había sido necesario que Jorge Romero Brest, Julio Payró y Julio Rinaldini le solicitaran especialmente a Antonio Santamarina, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, la adquisición de “El Improvisador” para el Museo Nacional de Bellas Artes, cuadro por el cual Pettoruti debió aceptar a desgano dos mil pesos:

“La Comisión tuvo el descaro de ofrecer 2000 pesos aduciendo que no había fondos. Avergonzado acepté la suma, lo hice para no defraudar tres voluntades y para que no pudiera creerse que yo hacía cuestión de dinero tratándose de mi país.”<sup>67</sup>

En 6, una compilación de artículos de su autoría que trataba cuestiones relacionadas con gestión de museos, enseñanza artística y salones de arte (artículos publicados años atrás en distintas revistas y periódicos), el artista se ocupaba también, precisamente, del problema de la magra venta de obras<sup>68</sup>. El quinto artículo versaba sobre el mercado artístico en la Argentina: en él Pettoruti trazaba un claro panorama de la situación difícil que los artistas argentinos atravesaban por la escasísima venta de sus trabajos, en contraste con las ventas de firmas francesas:

“En nuestro país no existe mercado artístico. Las obras de arte no se venden. Y con esto nos referimos, especialmente, a las obras de artistas argentinos porque, en lo que concierne a firmas francesas, sean o nó de escaso valor, ellas encuentran siempre algún lugar en las colecciones de nuestro ambiente.”<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Véase el catálogo razonado (en AA.VV., *Pettoruti*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 1995); y Marcelo Pacheco, “Una incógnita para inversores y coleccionistas”, *La Maga*, Buenos Aires, 14 de junio de 1995, p. 34.

<sup>66</sup> Los diarios de la ciudad de Córdoba criticaron duramente al gobierno provincial debido a la adquisición de “mil pesos de futurismo”, por constituir una dilapidación del erario público. Cfr. Cayetano Córdoba Iturburu, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 52.

<sup>67</sup> Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo... cit*, p. 269.

<sup>68</sup> Emilio Pettoruti, 6, Buenos Aires, El Ateneo, 1942.

<sup>69</sup> Emilio Pettoruti, “Nuestro mercado artístico”, en 6..., *cit*, s/p.

El cuarto artículo, sobre los salones de arte, también tocaba la cuestión al proponer que se substituyeran los premios de los salones por adquisiciones directas, metodología que permitiría, con el mismo monto de dinero, “favorecer a un mayor número de plásticos y **adquirir** quince distintas firmas de valor”<sup>70</sup>, práctica que había hecho del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata uno de los museos más ricos del país en lo que a obras de artistas argentinos contemporáneos se refería. La selección y reedición de dichos artículos implicaba que Pettoruti no había visto modificada en mucho esa situación.

En general las obras no eran adquiridas por las instituciones, sino por comisiones externas a ellas que se formaban *ad hoc* para coleccionar fondos de particulares<sup>71</sup>. El fenómeno de adquisición de obras de Pettoruti comienza a detectarse en los 40’, cuando diversos coleccionistas argentinos como Domingo Minetti, Ignacio Acquarone, Luis Arena, Roberto Bullrich y Federico Vogelius, comenzaron a comprar sus trabajos<sup>72</sup>: frente al escenario internacional de la Segunda Guerra, que dificultaba viajes e importación de firmas extranjeras, la obra del introductor de la modernidad en la plástica rioplatense, consagrada en el exterior, se tornó sumamente atractiva.

En julio de 1943, al regreso de Pettoruti a la Argentina, su obra “Maru” (1937) obtenía el Gran Premio Adquisición del Museo Castagnino de Rosario en el XXII Salón de esa ciudad. El crítico Juvenal Gorth, de *El Argentino* de La Plata, señalaba irónicamente:

“Pareciera que después de los sonados triunfos del artista platense en Norte América, donde han quedado algunas obras que no hemos visto aquí y otras que pasaron con cierta indiferencia por diversos salones argentinos y que hoy están en las salas de los mejores museos de aquel país, se comienza a determinar con justicia la belleza real, abstracta, cerebral, emotiva, intelectual y luminosamente humana de este artista... [...]”<sup>73</sup>

En estos términos Pettoruti y Romero Brest debieron concebir claramente, desde el inicio, el viaje del artista. La reedición de artículos antes citada, en la que Pettoruti se ocupaba ampliamente de sus propuestas para la modernización de la gestión de museos, enseñanza artística y salones de arte (propuestas que ya estaban en marcha en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata) fue en agosto de 1942, es decir un mes antes del viaje del artista a los Estados Unidos. Como se mencionó anteriormente, la invitación al viaje se realizó por lo menos quince meses antes, ya que en principio fue hecha para septiembre de 1941 y Pettoruti pidió postergar el viaje para el año siguiente según consta en su autobiografía<sup>74</sup>; el artista, probablemente con ayuda de su amigo el crítico, tuvo algún tiempo para planificar estrategias de presentación en los EE.UU. Es así que un ejemplar autografiado de esa publicación también se encuentra en la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, llevado por el mismo Pettoruti; la reedición de esos viejos artículos en formato libro le daba al artista una herramienta más para demostrar concretamente en el país del norte su liderazgo continuo en pro de la modernización de las actividades artísticas en la Argentina.

<sup>70</sup> Emilio Pettoruti, “Fines y organización de los salones de Arte”, en *6...*, *cit*, s/p. Destacado del original.

<sup>71</sup> Marcelo Pacheco, “La Argentina y una mirada tra(s)vestida. Emilio Pettoruti entre los espejos...”, *cit*, p. 801.

<sup>72</sup> Cfr. Marcelo Pacheco, “Una incógnita para inversores y coleccionistas...”, *cit*, p. 34.

<sup>73</sup> Juvenal Gorth, “Noticias de Arte”, *El Argentino*, La Plata, 16/7/1943, p. 2. Archivo MNBA.

<sup>74</sup> Por motivos relacionados con la gestión del museo. Cfr. Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo...*, *cit*, p. 284.

Más tarde, ya desde los EE.UU., Pettoruti le escribiría a su amigo:

“Afortunadamente la exposición ha tenido un gran éxito (soy objetivo), éxito que comparto con los pocos, poquísimos que, como Ud. me han apoyado ‘senza paura’. Créame amigo mío que si yo deseo que se tome en cuenta mi obra es para que Ud. y otros pocos tengan una satisfacción.”<sup>75</sup>

Y Romero Brest respondía:

“No deje de mandarme todo lo que se publique sobre Ud., así como contarme lo que le dicen. Ya sabe que espero su triunfo sin regateos, casi como si fuera algo mío. Ud., generosamente, por otra parte, ya me asocia a él en su carta. ¡No deje de contarme también si hay ventas! [...] Un abrazo fraternal, expresión de mi auténtica amistad, J.R.B.”<sup>76</sup>

## 5. CONCLUSIÓN

El 31 de marzo de 1945, Nelson Rockefeller renuncia al cargo de coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos, y es nombrado por el presidente Roosevelt Secretario de Estado. Este es solo el primer paso en el camino hacia la desintegración de los programas de intercambio cultural con Latinoamérica. En 1946, finalmente, el programa se interrumpe: al disiparse la amenaza nazi en el hemisferio occidental, la Oficina especial se disuelve, y se le da prioridad absoluta a Europa como teatro de operaciones de la posguerra (guerra fría). No obstante ello, la promoción de los intercambios culturales entre los Estados Unidos y América Latina continuó bajo el impulso del mismo Rockefeller, para retomar su intensidad en los años sesenta.<sup>77</sup>

Los programas de intercambio comercial y cultural interamericano durante la segunda guerra impulsados por el gobierno norteamericano, permiten pensar el arte y los artistas argentinos desde la problemática de los cruces culturales y estereotipos regionales que funcionaron y funcionan como contexto interpretativo. La visión de la plástica latinoamericana en los EE.UU., particularmente en este caso la de Emilio Pettoruti, traslucía la persistencia de estereotipos regionales: Grace McCann Morley reconoció el valor de artistas como Pettoruti, pero no pudo rescatar la modernidad plástica latinoamericana como valor cultural regional. La intermitente atención prestada al arte latinoamericano en los Estados Unidos encontraba esta vez explicación en los avatares de la Segunda Guerra Mundial.

En particular, estos factores jugaron en la interpretación y suerte del arte argentino y latinoamericano en los años 40'. Las exhibiciones de la obra de Emilio Pettoruti en los Estados Unidos tuvieron lugar en un contexto bien definido: el de la diplomacia cultural norteamericana hacia Latinoamérica y los intercambios culturales a que dio origen. Dicho contexto político fue constitutivo y no externo a la historia de la obra de Pettoruti: a su interpretación, a su fortuna crítica, y al desarrollo posterior del artista. El pintor logró, a través de ese viaje, fortalecer su figura en la escena artística local de ma-

<sup>75</sup> Emilio Pettoruti a Jorge Romero Brest..., *cit.*, Archivo JRB – FFyL, C22 - S5 - 219, p. 2.

<sup>76</sup> Romero Brest a Pettoruti..., *cit.*, Archivo Fundación Pettoruti.

<sup>77</sup> Véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*

nera sostenida hasta finales de la década, consolidar su legitimidad como artista capaz de una proyección internacional, y estimular de esta forma un incipiente coleccionismo de su obra.

En septiembre de 1948, sin embargo, su otrora entrañable amigo Jorge Romero Brest le dio finalmente la espalda al pintor con la reseña crítica de la exposición Peuser en *Ver y Estimar*<sup>78</sup>. Esto marcaría el comienzo de la etapa final de Pettoruti en el país, quien ya cesante del Museo Provincial desde 1947, criticado por persistir en un camino propio y alejado de gran parte de sus colegas, decidiría en 1953 abandonar la Argentina hacia París. El clima cultural ecléctico de la posguerra parisina<sup>79</sup> daría el marco a sus nuevas abstracciones, y una acogida más favorable al artista.

<sup>78</sup> Jorge Romero Brest, "La pintura de Emilio Pettoruti: ayer y hoy", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, VI (setiembre, 1948), pp 11-30.

<sup>79</sup> Para este tema pueden verse de Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990; y Serge Guilbaut (ed.) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945 – 1964*, Cambridge y Londres, The MIT Press, 1990.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- AA.VV.**, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 1995.
- AA.VV.**, *Emilio Pettoruti of Argentina*, San Francisco Museum of Art Quarterly Bulletin, San Francisco, Vol. III, Latin American Series, 2, 1944.
- Connell-Smith**, Gordon, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Córdoba Iturburu**, Cayetano, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.
- Cramer**, Gisela, "The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946", en *Research Reports from the Rockefeller Archive Center*, Nueva York, The Rockefeller University, Otoño / Invierno 2001, pp 14-16.
- Giunta**, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Guilbaut**, Serge (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945 - 1964*, Cambridge y Londres, The MIT Press, 1990.
- Fraschina**, Francis (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.
- Nessi**, Ángel Osvaldo, *El atelier Pettoruti*, Biblioteca del Sesquicentenario, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1962.
- Pacheco**, Marcelo, "La Argentina y una mirada tra(s) vestida. Emilio Pettoruti entre los espejos", en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, Tomo III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.
- Pacheco**, Marcelo, "Una incógnita para inversores y coleccionistas", *La Maga*, Buenos Aires, 14 de junio de 1995, p. 34.
- Pells**, Richard, *Not like us: how Europeans have loved, hated, and transformed American Culture since World War II*, Nueva York, Basic Books, 1997.
- Pettoruti**, Emilio, 6, Buenos Aires, El Ateneo, 1942. 3ª. *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, La Plata*, La Plata, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 1944.
- Pettoruti**, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Hachette, 1969.
- Romero Brest**, Jorge, "La pintura de Emilio Pettoruti: ayer y hoy", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, VI (septiembre, 1948), pp 11-30.
- Serviddio**, Luisa Fabiana, "Repensando la 'evolución' del arte moderno. La crítica de Romero Brest a la exposición Pettoruti en el primer año de *Ver y Estimar*", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós Ediciones, Serie "Espacios del Saber". En prensa.
- Wechsler**, Diana, "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en AA.VV., *Arte, Sociedad y Política, volumen I*, Serie Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Wilder**, Elizabeth (ed.), *Studies in Latin American Art*, Actas de un Encuentro en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 28-31 mayo 1945, Washington D.C., The American Council of Learned Societies, 1949.



*Quinteto* (1927), óleo sobre madera, 149,5 x 131,5 cm.  
Colección particular, Buenos Aires.\*



*Hombre de mi tiempo* (1938), óleo sobre tela,  
180 x 70 cm. Colección particular,  
Buenos Aires.\*



*Sol argentino* (1941), óleo sobre tela, 100 x 68.  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires.\*



*El timbre* (1938), óleo sobre tela, 73 x 92.  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.\*



*El lápiz del maestro* (1936), óleo sobre tela, 46 x 55.  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.\*

LOS ANDES — Lunes 3 de Mayo de 1943

### Se Celebró con Diversos Actos el 1 de Mayo

Con diversos actos, auspiciados por entidades obreras, políticas y de otra índole, fue celebrado en esta Capital el Día de los Trabajadores.

De acuerdo a lo anunciado, en horas de la tarde se realizaron diversos actos parciales en diferentes puntos de la Capital y departamentos circunvecinos. No se realizó la tradicional manifestación de los trabajadores —según se anunció— debido a una prohibición de las autoridades.

A las 16.30 tuvo lugar en la intersección de las calles San Martín y Albridi el acto público auspiciado por la Comisión Pro Primero de Mayo, organismo integrado a los efectos de la referida celebración por la Confederación de Trabajadores Mendocinos, sindicatos adheridos a la misma, Partido Socialista Obrero, Unión Cívica Radical, Partido Comunista y otras entidades gremiales y de otra índole.

Al iniciarse el acto se produjo un incidente en circunstancias en que los organizadores del mismo dispusieron que a través de los altavoces se tocara el Himno Nacional, lo que fue impedido por la policía, determinando un ligero tumulto y algunas corrientes al público asistente. Restablecido el orden, se dió comienzo al mitin usando de la palabra diversos oradores. En primer término habló el señor Pedro Colacicco, en representación de la Federación de Contratistas de Vinas y Frutales, a continuación, lo hizo el Sr. Agustín Viadana, en nombre de la Confederación General del Trabajo, a cuyo comité central pertenece, en nombre de la Unión Cívica Radical usó de la palabra el convencional Dr. Alfredo R. Vitolo; el señor José Sembló lo hizo en su carácter de delegado de la Capital Federal y de miembro de la Confederación General del Trabajo; finalmente, cerró el acto el senador provincial Dr. Benito Mariánetti, en representación del Partido Socialista Obrero. Los diversos oradores se retiraron a las 20.30 de la política nacional y provincial, destacando la necesidad de propulsar la unión de los partidos democráticos y de los gremios obreros, como medio de instaurar la normalidad institucional y de afianzar las conquistas sociales.

**Acto de la Federación Gremial del Partido Democrata Nacional.**— En el local de la calle Barcala y Mitre se realizó ayer a las 16 el anunciado acto de la Federación Gremial del Partido Democrata Nacional, el cual tuvo carácter literario, musical y deportivo. En los entreactos se dio un festival usándose de la palabra los señores Miguel Oliva, Santiago R. Vila, consejeros Felipe Maure y Alberto Paffino Correas, de la Dirección de Centro de la Capital, doctor Carlos G. Puga.

### Dicón. de Abastecimiento

**Inspecciones realizadas.**— El personal destacado por la inspección general de la Dirección de Abastecimiento, para efectuar el control correspondiente sobre los

### El Arte Cuenta con Poderoso Auspicio en Estados Unidos

Impresiones del pintor  
E. Pettorutti sobre su  
jira por aquel país

De regreso de una extensa jira por los Estados Unidos, a la que fuera invitado por entidades culturales de aquel país, pasó ayer por Mendoza el destacado pintor argentino, Emilio Pettorutti, quien viajó acompañado de su esposa, la escritora chilena Mariuzela González. La personalidad del pintor Pettorutti, que es muy vagamente conocida en el país y en el extranjero, distinguiéndose su obra por su concepción modernista de la pintura y por una labor vasta que la crítica mundial ha valorado auspiciosamente. Es también director del Museo de Bellas Artes de la ciudad de La Plata.

Pettorutti inauguró en Nueva York, coincidentemente con su viaje, una exposición de grabados, la que fue expuesta también en numerosas ciudades de los Estados Unidos; esa muestra pasará próximamente a México, con el auspicio de instituciones artísticas de ese país.

En el aeropuerto de Los Tamarindos, donde se detuvo por algunos minutos el avión de la Panagra, el distinguido viajero fue saludado por diversas personas y artistas de Mendoza. En ese breve lapso, requerimos al señor Pettorutti sobre la jira cumplida, pedido éste al que accedió cordialmente.

**Comencimiento entre Norte y Sud América.**— ¿Quiere decirnos algo acerca de su viaje a Estados Unidos de Norteamérica?

—Diré que los siete meses de estadía en los EE. UU. de Norteamérica han sido amplios en cualquier sentido que se midan y muy bien aprovechados.

—Sin duda alguna sabemos de América del Norte casi cuanto ellos desconocen de América del Sur. Latino América se les presenta como un solo bloque, ya en lo radial, ya en lo intelectual o lo moral. La mayor parte de los que viajan, lo hacen a México, Venezuela, Costa Rica, Colombia, etc., es decir, conocen —y un poco trivialmente— Centro América y suponen que más al sur todo es igual. Son muy pocas las personas que nos conocen, tan pocas que cuando yo he tenido que hablar sólo acerca de las relaciones In-B. Bottini, Enrique Moreano y Darío Rogól Zamorain.

Autorizado por la asamblea, el presidente designó al Dr. Francisco M. Alvarez y al general Rodolfo Martínez Pitta para que firmaran el acta.

### Se Abonará el Mes de Abril a los Jubilados y Pensionados Civiles

Por disposición de las autoridades de la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles, se abonará en el día de hoy se procederá a hacer efectivo el pago de haberes por el mes de abril pasado a los beneficiarios de dicha institución, conforme al siguiente horario: jubilados de 10 a 12 y pensionados de 10 a 16.

teramericanas, he dicho y repetido la necesidad de que envíen, o hagan venir a nuestros países, a los intelectuales estadounidenses, itinerario de la jira — ¿Qué parte de Estados Unidos de Norteamérica ha conocido usted?

—Conozco muy bien toda la cátedra California, es decir el oeste, además de buena parte del centro y del este del país. Concreto lo que me ha tocado, que, por costumbre ya, van directamente a Nueva York, yo más tierra norteamericana en el oeste, en Los Angeles, por consiguiente, por muchas razones, más conveniente para nosotros, entre otros motivos, porque los costumbres, son más semejantes y uno puede aclimatarse más fácilmente. Vivi un mes y medio en San Francisco visitando la California. Estuve en Monterey, en Santa Bárbara y permanecí una semana en Los Angeles donde visité los estudios cinematográficos, especialmente el de Disney, los museos y colecciones privadas de arte y asistí al Congreso Anual de Directores de Museo del Oeste, al que fui especialmente invitado.

Luego de dejar California me dirigí a este visitando por el sur. Visité Kansas City, Saint Louis, Cincinnati, Columbus, Chicago, Detroit, Toledo, Cleveland hasta llegar a Nueva York. En esta gran ciudad me estuve dos meses estudiando, como en las anteriores, sus museos, sus escuelas de arte, sus universidades, etc., y levanté a éstas los saludos de la Universidad de La Plata de los cuales me hizo portador su digno presidente, Don Alfredo L. Palacios.

En Nueva York asistí a la apertura de mi exposición, acerca de la cual supongo a ustedes informados ya que la Comisión Broadcasting hizo una transmisión directa desde los mismos salones de la exposición; también que el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió una de mis obras, otra el San Francisco Museum of Art, etc.

Clausurada mi exposición en Nueva York organicé mi viaje a Washington, Baltimore y Philadelphia. Como en todas las ciudades que he visitado, fui en Washington, Baltimore y Philadelphia con máxima cordialidad y cortesía. Tuve largas entrevistas con directores de museos y escuelas de arte, con presidentes de universidades, etc., y con el Coordinador de Relaciones Interamericanas, señor Nelson A. Rockefeller, a quien debo especiales atenciones.

**Riquezas artísticas de EE. UU.**— ¿Qué nos puede decir de los museos de arte de los EE. UU. de Norteamérica?

—En dos palabras le diré lo que pienso, — y lo pienso porque lo he visto:— los museos y colecciones de arte de los EE. UU. de Norteamérica encierran un inmenso caudal de riquezas en arte de todos los tiempos, de todas las es-

### Hoy se inicia la Colecta Organizada por la Soc. de San Vicente de Paul

Hoy se inicia la "Semana de la Colecta" del Pobre organizada en todo el país por la Sociedad Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul.

En Mendoza, el Consejo Particular de la mencionada sociedad tendrá a su cargo el recorrido de la calle San Martín, por intermedio de las siguientes comisiones:

Desde Plazaeta Barruquero hasta la Pedro Molina: Srta. Alejandra Callego de Balciflet y Elena y María Beria Vidanzá-ya Casco de Pedro Molina a Montevideo: Srta. Horremata San Martín de Vera Casari y Edith Correas de Navarro; de Montevideo a Barriemento: Srta. Rosa Villanueva y Olimedo y Srta. María Ignacia Barriemento Cortines; de Barriemento hasta Niccoches: Srta. Modesta Torres de Robredo y Edith Correas de Navarro; de Niccoches a General Paz: Srta. Fanny Callego de Rosas y Edith Ortiz Zapata de Pittod; de General Paz a Corones Plaza: Srta. María Teresa Puebla de los Ríos y Srta. Emilia Videla; de Corones Plaza hasta Coronel Díaz: Srta. Lola Cepeda de Marzari, Matilde García de Ariza y Srta. María Elena Cispedes.

colectas y de todas las razas; se decía: desde la prehistoria hasta hoy.

**El arte en las universidades.**—

¿Qué importancia se da al arte en las universidades, en EE. UU.?

—De las universidades que he visitado, — las más importantes de EE. UU. de Norteamérica, y que suman diez en total—, todas tienen un museo y una escuela de Bellas Artes; estas últimas equipadas de modo incomparable, con todo lo que exige la técnica moderna para todas las artes. Yo no hablaré del museo y escuela de Bellas Artes de Harvard (Boston) porque es un rápido repertorio es imposible describir lo que aquello es; pero si diré que de aquella escuela han salido casi todos los actuales directores de los EE. UU.

En materia de arte se ha realizado y se está realizando un esfuerzo incomparable y para ello cuentan con grandes, enormes donaciones en dinero de la gente rica, y también el aporte mensual de la población de cada ciudad. Es digno de hacer notar que cada una de estas instituciones trabaja de acuerdo a las necesidades de su población, sin descuidar el ritmo nacional, y así como le hablo de arte, puedo decirle que en esos momentos no fáciles por ciertos, hay una enorme preocupación por la cultura en general, a la que trata de dar un gran impulso. Tienen todo lo necesario para ello, y además actualmente, viven en los EE. UU. de Norteamérica muchas de las mentes más lucidas de la ciencia y el arte mundial.

**No pudo proseguir viaje a Buenos Aires el avión.**— Debido a las condiciones adversas del tiempo, el avión que conducía al Sr. Pettorutti debió regresar a Los Tamarindos.

—En dos palabras le diré lo que pienso, — y lo pienso porque lo he visto:— los museos y colecciones de arte de los EE. UU. de Norteamérica encierran un inmenso caudal de riquezas en arte de todos los tiempos, de todas las es-





Reseña de Alfred Frankenstein a la exhibición Pettoruti. *Arts & Architecture*. Los Angeles, EE.UU., julio de 1943.



Reseña de Alfred Frankenstein a la exhibición Pettoruti. *San Francisco Chronicle*. San Francisco, EE.UU., 4 de octubre de 1942.

MENCIÓN ESPECIAL

**MARÍA CRISTINA ROSSI**

EN EL FUEGO CRUZADO ENTRE  
EL REALISMO Y LA ABSTRACCIÓN

El presente trabajo se inscribe en un proyecto de investigación más amplio en curso de realización. Para este artículo fueron muy valiosos los materiales consultados en la Fundación Espigas, el CeDInCI y el Archivo Jorge Romero Brest (Facultad de Filosofía y Letras – UBA), así como la colaboración prestada por el CAICYT, Lydia Piccoli, Raúl Lozza, Manuel Espinosa, Florencia Battiti, Silvia Dolinko, Cecilia Rabossi y Clelia Taricco, a quienes agradezco especialmente.

En el verano de 1944, el colectivo editor de *Arturo. Revista de artes abstractas* agitó el panorama artístico porteño al defender la “invención” como creación pura contra el primitivismo, el realismo y el simbolismo. La colaboración de Joaquín Torres García, Murilo Mendes, Helena Vieira da Silva y Vicente Huidobro, entre otros, era una primera carta de presentación para un grupo de jóvenes que irrumpía en la escena con un programa que planteaba la ruptura del marco, las formas articuladas y la imagen conceptual pura y liberada de las pautas académicas. Sin embargo, ésta no sería la única estrategia de una avanzada que no dudó en participar en formaciones culturales que desplegaban su accionar como frentes de combate desde los cuales competían con la estética dominante, mientras permeaban el campo cultural y se proyectaban hacia otros centros.

La publicación del único número de *Arturo* fue el puntapié inicial para el desarrollo de los grupos de artistas que presentaron las primeras exposiciones de arte concreto en nuestro país. Agrupaciones que, por otra parte, mientras radicalizaban sus propuestas estéticas, demostraban su escasa estabilidad grupal y tendencia a las divisiones internas.<sup>1</sup> Cuando Raymond Williams plantea su concepto de “formaciones culturales”, en tanto modalidades de organización y autoorganización, señala que “los individuos que, al mismo tiempo, componen las formaciones y son conformados por ellas adoptan además una gama compleja de posiciones, intereses e influencias diversos, algunos de los cuales son resueltos (aunque sólo sea temporalmente) por las formaciones, mientras que otros permanecen como diferencias internas, como tensiones y a menudo como base de subsiguientes divergencias, rupturas, divisiones e intentos de nuevas formaciones”.<sup>2</sup> Para su estudio, Williams sugiere “ampliar la descripción y el análisis del contexto histórico general, en el cual todo el orden social y todas sus clases y formaciones pueden ser adecuadamente considerados”.<sup>3</sup>

En este marco, inscribir la emergencia y desarrollo de la vanguardia constructiva de los años cuarenta supone ampliar nuestro enfoque para permitir la reconstrucción del entramado en el cual insertó su producción artística, sus exposiciones y su elaboración teórica. Al comenzar a desplegar el escenario de negociación en el que intentaban imponerse, aparecen otros grupos como el comité editorial que, en ese mismo diciembre de 1944, había iniciado la publicación de *Contrapunto*. En esta revista, ante la pregunta “¿Adónde va la pintura?”, se enfrentaron las opiniones de algunos jóvenes concretos, como Tomás Maldonado y Manuel Espinosa, con la defensa del nuevo realismo por parte de Antonio Berni. Esta pregunta, respondida por Amédée Ozenfant, ya había circulado en el campo cultural argentino en un artículo publicado en 1938 por *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (Forma)*. En esa oportunidad se trataba de una traducción realizada por Paule Cazenave –primera esposa de Antonio Berni– del texto que el propio Ozenfant había enviado en respuesta a “Où

<sup>1</sup> Algunos de los artistas que participaron en *Arturo* expusieron en la casa de Enrique Pichón Rivière en octubre de 1945 y, al mes siguiente, presentaron el Movimiento de Arte Concreto Invención en la residencia de Grete Stern. A raíz de ciertas diferencias, se produjo una escisión que dio lugar a la Asociación Arte Concreto Invención (AACI) mientras, por su parte, el otro grupo de artistas formó el Movimiento Madí. Sin embargo, al año siguiente, este movimiento volvió a subdividirse en dos grupos, uno liderado por Arden Quin y otro por Kosice, bautizado como Madinemsor. Más tarde, Raúl Lozza generó una nueva división al crear el grupo Perceptista. Una cronología detallada se puede consultar en Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983, o en Florencia Battiti y Cristina Rossi, “Inscripción del arte abstracto en el Río de la Plata”, *Arte Abstracto Argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2002-2003, pp. 195-225, en entre otras.

<sup>2</sup> Raymond Williams, *Sociología de la Cultura*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 79.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

va la peinture?”, encuesta organizada por *Commune. Revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires (Commune)* entre mayo y junio de 1935, y que, por otra parte, también había recogido la opinión de Berni.

Dado que las diferentes formaciones artísticas utilizaron creativamente todas las armas disponibles –manifiestos, escritos, panfletos, revistas, exposiciones, veladas, conferencias, etc.–, no sólo para intercambiar información y difundir sus nuevas ideas, sino también para legitimar sus “tomas de posición” frente a los debates que atravesaban el panorama artístico de posguerra, nos proponemos analizar la polémica abierta por *Contrapunto* en abril de 1945, tratando de identificar las vinculaciones con algunas revistas culturales, tanto programáticas como de opinión.

Por un lado, los debates estéticos del período de posguerra en la Argentina ingresaron en un entramado cimentado no sólo sobre la renovación plástica (que llegó de la mano de Emilio Pettoruti y Xul Solar –quienes luego de su regreso al país, junto con Horacio Butler, Aquiles Badi, Juan Del Prete, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Raquel Forner y Lino E. Spilimbergo, fueron conocidos como el Grupo de París– o a través de los tempranos trabajos abstractos de Antonio Sibellino y las pinturas y *collages* no figurativos de Del Prete, quienes en cada caso debieron interlegitimar su proyecto estético), sino también sobre un campo en el que se habían operado transformaciones a nivel de las instituciones, la crítica y las agrupaciones artísticas.<sup>4</sup>

Por otro lado, abordar estas discusiones en el período de posguerra nos exige tener en cuenta la situación internacional y las complejas redes tendidas entre los distintos actores culturales latinoamericanos. En este sentido, las polémicas que nos proponemos analizar acusan el impacto del proyecto muralista encarado por los artistas mexicanos y del planteo utópico del universalismo constructivo. Por este motivo, indagaremos especialmente en el diálogo y las estrategias de legitimación que las distintas formaciones participantes articularon con David Alfaro Siqueiros y Joaquín Torres García, con la intención de contribuir a la recuperación de la densidad que tuvieron los intercambios latinoamericanos en ese momento.

Sin duda, la publicación de *Arturo* inició la secuencia de revistas de la vanguardia concreta argentina<sup>5</sup> que, como señala Renato Poggioli, funcionaron al modo de “unidades militares” en tanto no sólo estuvieron dispuestas a explorar el campo, sino también a entablar batalla y a conquistar.<sup>6</sup> Sin embargo, consideramos que no sólo el desafío de esta avanzada supuso un esfuerzo de oposición y despliegue de estrategias, sino que también las posiciones hegemónicas debieron ser defendidas y recreadas en un proceso dialéctico.

Asimismo, desde nuestra perspectiva, focalizar estas articulaciones implica tener en cuenta su inscripción en la red de circulación e intercambio del arte latinoamericano, en la cual tanto las distintas formaciones como los artistas faro fueron organizando y enriqueciendo sus propios proyectos culturales. En consecuencia, el presente trabajo se propone redibujar parte de la compleja trama que sirvió pa-

<sup>4</sup> En el que no sólo circularon las publicaciones internacionales, sino también destacadas exposiciones, como *Novecento Italiano* (organizada, en 1930, por Margherita Sarfatti en Amigos del Arte de Buenos Aires, y que presentó a Carlo Carrá, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Felice Casorati, Giorgio De Chirico y Arturo Tosi, entre otros), la primera exposición de dibujos y grabados abstractos (realizada por la galería Moody en diciembre de 1936, donde participaron Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Ezio D'Errico, Mario Radice, Atanasio Soldati, Fausto Melotti, Juan Bay y Lucio Fontana), y la exposición de pintura francesa *De David a nuestros días*, presentada en 1939 en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre muchas otras.

ra interlegitimar ideas y consolidar posiciones en torno al debate figuración-abstracción en los años de emergencia del arte concreto en nuestro país.

## ECOS SIQUEIRANOS EN EL GREMIO DE LOS ARTISTAS

En 1933, el paso de David Alfaro Siqueiros por la Argentina delineó una huella tras la cual se suscribieron numerosos proyectos murales y se intentó fundar un nuevo sindicato de artistas. Las conferencias pronunciadas en Amigos del Arte y el mural realizado junto con el Equipo Poligráfico, formado por Berni, Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro, en la residencia “Los Granados” que Natalio Botana poseía en Don Torcuato, despertaron encendidos debates<sup>7</sup> y estimularon reposicionamientos que, sin perder su impronta, dieron cuenta de las particularidades de nuestro campo cultural. Es interesante destacar que en su prédica en favor de la creación de un movimiento de plástica monumental para las grandes masas populares, Siqueiros enlazaba los objetivos y las metas necesarias para lograrlo con la creación del Sindicato, tal como planteaba en el llamamiento publicado en el diario *Crítica*:

Pero todo este programa sería irrealizable si no procediéramos a su aplicación de manera orgánica. Eso es lo que hará el Sindicato de Artistas Plásticos, de reciente fundación en este medio. Es, pues, urgente que todos los productores de artes plásticas, comprensivos de la veracidad de nuestros principios, se apresten, desde ya, a sumarse a sus filas.<sup>8</sup>

Sin embargo, cuando en mayo de 1933 los escultores Luis Falcini y Antonio Sibellino y el pintor Spilimbergo firmaron el manifiesto fundacional del Sindicato de Artistas Plásticos (SAP), ya existían varias formaciones que se disputaban la promoción y defensa de los intereses de los artistas. El primer intento de agremiación que había surgido bajo la impronta de las ideas anarquistas fue la Sociedad Nacional de Artistas, Pintores y Escultores (SNAPE),<sup>9</sup> fundada en 1917. Luego, en un ambiente permea-

<sup>5</sup> Nos referimos principalmente a los boletines *Invencción n° 1* e *Invencción n° 2* (1945), *Arte Concreto Invencción* (agosto de 1946), *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción* (diciembre de 1946), *Arte Madri Universal* (1947-1954), nueva visión (entre 1951 y 1957), *Perceptismo* (octubre de 1950-julio de 1953) y *Ciclo* (entre 1948 y 1949).

<sup>6</sup> Cf. Renato Poggioli, *Teorie dell'arte d'avanguardia*, Bolonia, Società editrice il Mulino, 1962.

<sup>7</sup> Sobre estos debates se puede consultar: Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare-INBA, 1996, pp. 227-247; Guillermo Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años treinta: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, *Causas y azares*, Buenos Aires, 5 (otoño, 1997), pp. 131/141; Diana Wechsler, “Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina”, en *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, y Silvia Dolinko, “Contra, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo, *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica 6, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2002, pp. 103-123, entre otros.

<sup>8</sup> Se trata de “Un llamamiento a los Plásticos Argentinos”, aparecido en *Crítica*, Buenos Aires, 2/6/33, y reproducido en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 86-89.

<sup>9</sup> La SNAPE estuvo integrada por Guillermo Facio Hebecquer, Adolfo Bellocq, Abraham Vigo y Agustín Riganelli, entre otros. Es importante destacar que, siguiendo los ideales anarquistas, se formó “como una sociedad obrera, constituida por una asamblea y una comisión directiva”, que, en consecuencia, tal como plantea Muñoz, revalorizaba el rol de las técnicas artesanales y consideraba la tarea del artista como un verdadero oficio. Ver: Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y azares*, Buenos Aires, 5 (otoño, 1997), pp. 116-130.

ble a los intercambios, al trabajo colectivo y a la integración de frentes para apoyar las reivindicaciones de cada sector, fueron apareciendo formaciones nucleadas alrededor de la práctica de una disciplina plástica o agrupadas según su pertenencia a una región o ciudad, tales como la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, la Agrupación de Artistas Camuatí, la Agrupación Artística Chivilcoy o la Agrupación de Artistas Independientes de Bahía Blanca, entre otras. Un repaso por la composición de las comisiones directivas de estas formaciones demuestra que muchos artistas participaban simultáneamente en más de una de ellas, aunque, por su amplia convocatoria, entre las primeras asociaciones profesionales se destaca la Sociedad de Artistas Argentinos, luego llamada Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos y, más tarde, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

El 5 de diciembre de 1925, cuarenta y un artistas habían creado la SAAP<sup>10</sup> que, según el Acta de Fundación y Primer Estatuto, tenía el “objeto de fomentar el arte y custodiar y defender los intereses morales y materiales de los artistas argentinos”.<sup>11</sup> Esta nueva institución fue multiplicando sus socios y sedes en diferentes ciudades del país, a partir de una convocatoria amplia y orientada hacia quienes demostraran “haberse dedicado a las artes plásticas o comprobado una decidida inclinación a las mismas”.<sup>12</sup>

Durante los primeros cinco años estuvo presidida por el Dr. Benito Nazar Anchorena, quien, desde la mirada de los artistas que lo convocaron para ocupar el cargo, era:

[un] entusiasta en todo lo referente a las artes y cuya actuación no sólo en lo tocante a las plásticas, sino a todas las ramas del arte, lo destacan como un verdadero luchador desinteresado y como una persona allegada a todos los pequeños grupos de artistas; además, *goza de positiva influencia en las altas esferas oficiales*.<sup>13</sup>

Dentro de la tradicional prosapia de los Anchorena, la rama de los Nazar Anchorena había comenzado la carrera política ocupando diferentes cargos durante el gobierno radical. Particularmente, Benito Nazar Anchorena asumió como presidente de la Universidad de La Plata en 1921, siendo reelecto en 1924;<sup>14</sup> luego fue interventor de la Universidad del Litoral y de la Universidad de Buenos Aires y, más tarde, vocal de la Suprema Corte de Justicia.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Los firmantes del Acta de Fundación eran Emilio Pettorutti, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Agustín Riganelli, Alberto Rossi, Alfredo Guido, Augusto Marteau, B. Nazar Anchorena, Enrique Prins, Mario Canale, E. Soto Avendaño, Fray Guillermo Butler, Cesáreo B. de Quirós, Alberto Lagos, Jorge Soto Acebal, Emilio Centurión, Luis Rovatti, Ana Weis de Rossi, Emilia Bertolé, Ángel Vena, A. Gramajo Gutiérrez, César Sforza, Rodolfo Franco, Ítalo Botti, Miguel Petrone, Octavo Pinto, Emilio Sarniguet, E. Requena Escalada, Juan Grillo, Jorge Larco, Eduardo Tartaglione, Hugo Garbarini, Carlos De La Torre, P. Domínguez Neira, Benito J. Carrasco, Juan Tapia, Octavio Fioravanti, Cleto Ciochini, Francisco Llobet, Juan Oliva Navarro y J. M. Lozano Mouján.

<sup>11</sup> Cf. “Acta de Fundación y Primer Estatuto de la SAAP”, *Forma*, Buenos Aires, 25º Aniversario (1951), s/n.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cf. “Primeros Pasos. Primer folio del Primer Libro de Actas de la Sociedad de Artistas Argentinos”, *Forma*, cit., p. 1. El énfasis es nuestro.

<sup>14</sup> En el detallado perfil que traza Vallejo del paso de Nazar Anchorena por la UNLP señala que, paradójicamente, fue el primer presidente electo con los estatutos reformados que completaría el período establecido, pero también quien más tenazmente se empeñaría en contrarreformarlos. Afirmando, incluso, que su gestión facilitó el reacomodamiento de sectores reaccionarios que habían sido desplazados después de la reforma. Cf. Gustavo Vallejo, “El culto de lo bello”, en Hugo Biagini (Comp.), *La Universidad de La Plata y el Movimiento Estudiantil. Desde sus orígenes hasta 1930*, La Plata, Editorial UNLP, 2001, pp. 113-152.

<sup>15</sup> Cf. Juan José Sebrelli, *La saga de los Anchorena*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, p. 256.

Durante la gestión de Nazar Anchorena, la SAAP propuso un nuevo plan de enseñanza artística e intentó defender el derecho de los artistas consagrados para dictar las cátedras de dibujo en las escuelas secundarias;<sup>16</sup> también postuló jurados elegidos por los artistas para intervenir en los salones oficiales, exigió el cumplimiento de lo pactado en los concursos de los Monumentos a la Quebrada de Humahuaca y a los Constituyentes del 53, y defendió el trabajo de los artistas nacionales en la realización del Monumento a la Bandera, entre otras iniciativas.

Mientras algunos dirigentes comunistas vislumbraban que una nueva crisis en el capitalismo instalaría la revolución proletaria de “clase contra clase” y los partidos latinoamericanos cambiaban su organización regional por una de tipo celular, el Congreso Sindical celebrado en 1929 en Montevideo dio lugar al Congreso Constituyente de la Confederación Sindical Latinoamericana que, siguiendo la línea diseñada por la Internacional Sindical Roja, abogó por la creación de sindicatos controlados por comunistas. Según los recientes estudios de Horacio Tarcus, una vez finalizada esta reunión, casi todos los participantes se trasladaron a Buenos Aires para celebrar, entre el 1º y el 12 de junio, la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, en la que Siqueiros habría utilizado el seudónimo “Suárez”.<sup>17</sup> Para los artistas militantes, el posicionamiento antiyrigoyenista adoptado por el Partido Comunista Argentino (PCA) habría mutado el signo de la “positiva influencia en las altas esferas” que ostentaba la figura de Nazar Anchorena y, en este marco, hacia 1930, algunos socios de la SAAP ya estaban planteando la necesidad de llevar a la presidencia a un artista, con el objeto de que la sociedad cumpliera “con su finalidad gremial”, se revisaran los estatutos y se formulara una nueva declaración de principios.<sup>18</sup> Los periódicos de la época señalaban las candidaturas del pintor Mario A. Canale y de los escultores Falcini y César Sforza como aquellas que gozaban de mayor simpatía, siendo electo como presidente este último.

De este modo, en la primera reunión de la Junta Ejecutiva de la SAAP presidida por un artista, se resolvió llevar adelante un programa de acción que tuviera en cuenta que “la sociedad no hace banderismo de tendencias o escuelas” y que priorizara “la unión de los pintores y escultores nacionales en defensa de sus nobles intereses”. Sin embargo, estos cambios —que parecen haber favorecido la participación y el ingreso de algunos artistas— habrían resultado demasiado moderados para quienes pugnaban por la toma de las posiciones políticas más radicales.

Al llegar a Buenos Aires, Siqueiros propuso la formación de equipos que, repitiendo la experiencia que había realizado con el Bloque de Los Angeles, trabajaran por una plástica accesible a las grandes masas populares. Falcini, que había fracasado en su intento por presidir la SAAP, no sólo fue una pieza clave para el contacto de Siqueiros con el medio porteño, sino que también fue uno de los artistas que tomó la iniciativa de creación del Sindicato. En el manifiesto, que firmó junto con Sibellino y Spilimbergo, se planteaba el objetivo de:

<sup>16</sup> Análisis estas iniciativas en “La formación del artista. El posicionamiento de la SAAP respecto de la enseñanza y su incidencia en el campo artístico entre 1925 y 1939”, *Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*, Buenos Aires, IV Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2000, pp. 279-305.

<sup>17</sup> Cf. Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2001.

<sup>18</sup> Cf. “Sociedad de Artistas Argentinos”, *La Frontera*, Buenos Aires, 6/6/30.

(...) realizar en común obras con destino público, animar nuestras concepciones plásticas de un auténtico contenido social; instaurar de común acuerdo una disciplina viva de trabajo, (...) establecer un reparto de trabajo diario y una remuneración mínima; adoptar métodos de labor por equipos de artistas, miembros del sindicato (...)<sup>19</sup>

Este sindicato –concebido al calor de los ideales comunistas y que proponía para sus integrantes un perfil más cercano a la concepción del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) mexicano– parecía destinado a disputar parte del terreno que la SAAP había abonado durante sus ocho primeros años. Sin embargo, aunque el manifiesto “circuló por los talleres y sitios de reunión que frecuentan pintores y escultores”,<sup>20</sup> la convocatoria no ha dejado huellas que sobrepasaran su etapa fundacional.

Ya en agosto de 1933, Carlos Giambiagi, gran amigo de Falcini y de Sibellino, le escribía a este último diciendo:

*Estoy enterado de la marcha del sindicato. En el fondo es una cooperativa de artesanos. Pienso que fracasará como han fracasado todas; causa: los intereses entre gente como son todos.* En esto hay ya una larga experiencia. Con todo, la tentativa es útil, no son los artistas los que importan para la revolución, sino los obreros auténticos. Eso es el campo de propaganda. Lo que dice Siqueiros tiene dos puntos de vista. Como propagandista está muy bien y tiene razón, pero hablando de arte, hay mucho que decir. Su arte, a la altura de los tiempos, con su perfección técnica, está al unísono con el progreso industrial, forma del capitalismo, etc. Está de acuerdo con un concepto de la vida que todos luchamos por destruir. Para educar estará la escuela. El arte no puede descender a la altura espiritual del vulgo; es el vulgo el que debe desaparecer en una sociedad sin clase; y aun así habrá siempre categorías mentales y morales.<sup>21</sup>

De esta manera, Giambiagi se hacía eco de las dudas que también había manifestado Raúl González Tuñón<sup>22</sup> ante los intereses que, tradicionalmente, se privilegiaban en el campo artístico argentino y, desde su posicionamiento militante frente a la revolución por venir, asumía algunos de los cuestionamientos que despertaban las ideas siquierianas en el núcleo de artistas comunistas, incluso reflexionando sobre el papel del arte en esa nueva sociedad y sobre su paradójica relación con el mundo capitalista. Estos aspectos también preocupaban a Berni, quien, sabiendo que la burguesía no cedería sus muros para los fines proletarios, planteaba que “sólo un régimen donde domine la clase trabajadora puede ofrecer las posibilidades de desarrollo al movimiento muralista, sin afirmar, por eso, que éste será el arte por excelencia de la sociedad socialista”.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Cf. “Varios artistas plásticos harían un sindicato”, *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 18/4/33.

<sup>20</sup> Cf. Diana Wechsler, “Spilimbergo y el arte...”, *cit.*, p. 62

<sup>21</sup> Cf. Carlos Giambiagi, “Carta a Antonio Sibellino”, 10/8/33, publicada en Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un pintor*, Buenos Aires, Editorial Stilcograf, 1972, p. 290. El énfasis es nuestro.

<sup>22</sup> Desde las páginas de *Contra*, Raúl González Tuñón señalaba la importancia de la llegada de Siqueiros a nuestro país y el entusiasmo despertado por el movimiento de plástica monumental en el Río de la Plata que proponía, aunque se preguntaba “si nuestros mejores artistas –más acostumbrados a los puestos académicos y a los éxitos de los salones– responderían a su llamado”. Ver Raúl González Tuñón, “D. Alfaro Siqueiros y los ‘Próximos-Pasados’”, *Contra*, 3, Buenos Aires, julio 1933, p. 6.

<sup>23</sup> Cf. Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Revista*, Buenos Aires (enero, 1935), p. 14.

Sin embargo, mientras los posicionamientos estéticos de Siqueiros siempre encontrarían tribunas y apasionados defensores, él sabía que su actividad política en el ambiente porteño estaba restringida. El 5 de diciembre de 1933, luego de la participación en un mitin, le escribía a Berni diciendo:

(...) Me encanaron y me obligan a salir del país (...). Lázaro se fue para Montevideo. Spilimbergo ha aflojado un poco con la represión. Castagnino ha estado enfermo. A los estudiantes de Artes Plásticas los encanan constantemente, etc., etc. Vos sos en mi concepto el único que puede activar aquí el desarrollo de los equipos adictos al Partido.<sup>24</sup>

#### SOBRE LOS PASOS DE SIQUEIROS

En el marco del trabajo colectivo impulsado por Siqueiros, el 30 de abril de 1934 Berni y un grupo de jóvenes rosarinos fundaron la escuela-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos,<sup>25</sup> agrupación que planteó sus fundamentos atendiendo a las coincidencias y discrepancias que Berni manifestaba frente a aquella propuesta. En este sentido, se planteaban:

Además del aprendizaje y práctica de la pintura de caballete, enseñanza y labor colectiva de pintura mural al fresco y sobre cemento.<sup>26</sup>

Desde el punto de vista del funcionamiento, el testimonio de Juan Grela resulta revelador a la hora de analizar la relación de la agrupación con la militancia:

Algunos pertenecíamos al Partido y para nosotros la Mutualidad era una célula más, teníamos que brindar un informe todos los meses y recibíamos orientación en política nacional e internacional. Cada miembro trabajaba en la zona correspondiente: Centro (Berni), Zona Norte (secretario Grela, correctores Piccoli y Gambartes). Luego inauguramos una filial en San Nicolás que atendía Di Bitteti.<sup>27</sup>

Incluso, así como los integrantes del Siqueiros Experimental Workshop, creado en 1936 en Nueva York, construyeron carros alegóricos y obras efímeras para manifestaciones de protesta y eventos sindicales,<sup>28</sup> Anselmo Piccoli señaló que los “mutualistas” participaban en experiencias tipo “brigadas artísticas”, que consistían en:

<sup>24</sup> Cf. Raquel Tibol, *Palabras de ...*, cit., pp. 111-12.

<sup>25</sup> El grupo estaba formado por Leónidas Gambartes, Anselmo Piccoli, Juan Grela, Andrés Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Tortá, Celia Maldonado, Domingo Garrone, Ricardo Sívori, Juan Berlingieri, Pedro Gianzone, Mario Mántica, Héctor Di Bitetti, Julio Pereiro, Francisco García, Carlos Biscione, Paule Cazenave, Aldo Cartegni, Raúl Palacios, Godofredo y Guillermo Paíno, entre otros.

<sup>26</sup> Cf. R. Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993, p. 49

<sup>27</sup> Cf. R. Sendra, *El joven Berni ...*, cit., p. 42

<sup>28</sup> Taller que en su núcleo inicial contó con la participación de Jackson Pollock, Sanford McCoy, Harold Lehman, Axel Horn, George Cox, Louis Ferstadt, Clara Mahl, Luis Arenal, Antonio Pujol, Conrado Vásquez, José Gutiérrez y Roberto Berdecio. Respecto de estos trabajos se puede consultar Laurence Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Ed. Patria, 1991, pp. 226-238.

(...) la realización de grandes carteles, para manifestaciones callejeras, al estilo del Frente Popular, y de murales móviles, que se instalaban en las puertas de salida de conglomerados obreros o en locales sindicales con el propósito de convocar el intercambio de ideas.<sup>29</sup>

Cuando, algunos años más tarde, los jóvenes rosarinos recalaron en la ciudad de Buenos Aires, encontraron en la SAAP un espacio donde podían compartir intereses estéticos e ideales políticos, asociación dentro de la cual Berni tenía una participación activa y cuya presencia, sin duda, facilitaba vinculaciones que, en ocasiones, derivaban en proyectos compartidos.

En este contexto, las escasas menciones que registran las fuentes acerca del SAP impulsado por Siqueiros nos inducen a pensar que habría tenido una existencia fugaz, mientras, por su parte, la SAAP habría ido recogiendo algunas de las demandas de los artistas más comprometidos con el ideario comunista. Así parecen evidenciarlo ciertas modificaciones que se fueron operando en los cuadros directivos de la asociación. De hecho, a sólo cuatro años del lanzamiento del SAP, dos de los tres firmantes de su manifiesto fundacional ya estaban integrando el consejo de administración de la SAAP: en 1937, Antonio Sibelino se postuló y fue vicepresidente y, al año siguiente, Luis Falcini se desempeñaba como síndico.

Por otra parte, la ausencia de una política cultural que, como la mexicana, apoyara el arte mural habría imposibilitado el desarrollo de este sindicato, concebido como herramienta para obtener la aplicación de un programa muralista. Si en los albores de la década del treinta, las iniciativas de los movimientos de izquierda que impulsaban proyectos colectivos en el arte público no habían encontrado en la SAAP el espacio adecuado, la progresiva participación de artistas comprometidos con el ideario marxista habría ido modificando esta posición. Promediando la década, cuando la presencia de Siqueiros ya había provocado el sacudón que conmovió a todo el campo artístico, los ecos de su discurso también resonaban en la sociedad de artistas. Tras su huella, y en el marco de los lineamientos de la política internacional comunista, la SAAP fue transformando su conformación societaria y operando un reposicionamiento en el entramado cultural.

Desde la perspectiva de los debates estéticos, es preciso tener en cuenta que, a pesar de las encendidas proclamas del SOTPE mexicano a favor del arte monumental y de la virulencia con la que Siqueiros lo defendía en nuestro medio, los artistas de México nunca resignaron la producción de obra de caballete, y cuando a mediados de la década del treinta las condiciones de la política cultural mexicana cambiaron —tras los conocidos hechos que involucraron a Rivera y Siqueiros en una larga disputa—, ambos firmaron un documento en el que revisaban algunos aspectos de la ruta elegida por los muralistas.<sup>30</sup> Haciendo una suerte de balance, en aquel acuerdo se admitía que la organización del movimiento había dejado mucho que desear, que casi toda la producción de la primera fase del movimiento de arte mexicano se encontraba en posesión de coleccionistas extranjeros, y que la población mexicana apenas conocía las obras. Se atribuían las causas de esa situación a la deficiente orientación política revolucionaria de los artistas y a que:

<sup>29</sup> Citado por Martha Nanni en "Los modernos", *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, AACA-Telecom, 1995, p. 69.

<sup>30</sup> Nos referimos a los "Acuerdos resultantes de la polémica, firmados por Siqueiros y Rivera", citados por Maricela González Cruz Majarrez en *La polémica Siqueiros-Rivera, planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, p. 161. Los pintores firmaron el acuerdo ante testigos y Roberto Guarda Berdecio actuó como secretario de actas.

se [habían] concentrado demasiado en la pintura mural, cayendo en el gravísimo error de no llevar a cabo la organización de un taller cooperativo planteado junto con la organización del sindicato, para ejecutar toda una serie de modalidades de plástica revolucionaria eminentemente móvil, capaz de penetrar por su forma, contenido y precio ínfimo como producto hasta las capas más pauperizadas de las masas obreras y campesinas.

Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas transportables, reproducciones por medios mecánicos, etc., etc...<sup>31</sup>

Esta autocrítica de los mexicanos también arrastra parte de las argumentaciones que sostenían los artistas argentinos que se habían debatido frente a la falta de una política cultural capaz de dar un marco propicio para el desarrollo del arte mural.

En consecuencia, al focalizar las redes de intercambios tejidas entre los artistas latinoamericanos interesados en librar la cruzada muralista, se revaloriza tanto la participación activa de los argentinos que, aun polemizando con Siqueiros, adoptaron diferentes soluciones plásticas y estrategias de asociación, como la intervención del artista mexicano en nuestro campo que, por su parte, no sólo procuraba difundir y legitimar sus posicionamientos, sino también revalidar su rol de artista faro frente a un proyecto estético que, enmarcado en un conjunto de prácticas artístico-políticas, trascendía su propia obra plástica.

## DESDE LA TRIBUNA DEL REALISMO

Cuando el avance del fascismo impactó sobre el desarrollo de la cultura occidental, los intelectuales de diferentes latitudes respondieron agrupándose. Ya en abril de 1934, los artistas franceses habían fundado una organización que resultó ser una suerte de adelanto del Frente Popular de los Intelectuales. Se trataba de la Maison de la Culture, fundada por Vaillant-Couturier, con Louis Aragon como secretario general, e integrada por la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires (AEAR) y otros grupos procomunistas –como la Union de Théâtres indépendants de France, la Alliance du cinéma indépendant o la Fédération musicale populaire–, y por intelectuales independientes o de otras tendencias. A partir de esta conformación, la Maison extendió una red de agencias en toda Francia con el objetivo de promover la educación general de los *amateurs* y contribuir a la formación del hombre multifacético de la sociedad sin clases europea.<sup>32</sup>

El llamado soviético de alineamiento tras el canon del realismo socialista puso la cuestión del “tema” en el centro de las discusiones de los artistas. Entre mayo y junio de 1935, *Commune. Revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires*, organizó la encuesta “Où va la peinture?”

<sup>31</sup> En los nueve puntos del acuerdo, también se considera un error haber realizado los murales en el interior de los grandes edificios. Se trata del documento 142 del archivo personal de Roberto Guardia Berdecio, citado en H. Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937/1977*, México, INBA-CENIDIAP, 1992, p. 34.

<sup>32</sup> Donald Drew Egbert. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 288-289.

<sup>33</sup> Cf. “Où va la peinture?”, *Commune, revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires*, París, vol. 21 (mayo 1935), pp. 937-960, y vol. 22 (junio, 1935), pp. 1118-1135.

re?”.<sup>33</sup> En las respuestas se desplegaba un abanico de opiniones, recogidas o seleccionadas por René Crevel, Jean Cassou, Aragon y Champfleury, entre otros, que incluía la presencia latinoamericana de Antonio Berni.<sup>34</sup>

#### BERNI EN LA ESCENA PARISINA

La encuesta reunía, fundamentalmente, las voces de quienes aceptaban o rechazaban el tratamiento del “tema” tanto en su producción plástica como en su reflexión crítica. Las opiniones provenían de cartas que respondían a la encuesta, escritos en los que algunos artistas ya fallecidos habían reflexionado sobre el tema, fragmentos de entrevistas realizadas en ese momento e, incluso, dibujos, como el que envió Alberto Giacometti a modo de respuesta.

El grupo de artistas incluía tanto a Gustave Courbet como a Horace Vernet y Honoré Daumier, pasando por los más jóvenes como Berni o Yves Tanguy. De Courbet se citaba su descripción de *El estudio*, obra que había sido rechazada por el jurado del Salón parisino en 1855 y que fue interpretada como una síntesis de la situación del artista moderno.<sup>35</sup> A Daumier se le atribuía la siempre vigente sentencia “es necesario ser de su tiempo” y, en el caso de Vernet, se publicaban unas declaraciones en las que expresaba que no sólo su obra había servido a la glorificación de las armas francesas, sino que él mismo en persona había prestado algunos servicios aunque, en sus cuadros, consideraba haber traducido aquello que había visto lo más “exactamente” posible y “sin tomar partido”.

Amédée Ozenfant, el padre del “austero” purismo –como él mismo se presentaba–, reconocía que desde 1925 había comprendido que la búsqueda de pureza en sí misma se tornaba un trabajo estéril y, en consecuencia, había decidido orientarse hacia búsquedas “más humanas”. Ya no era época, decía, de preocuparse por ser revolucionario en la *forma*; por el contrario, más que nunca había que preocuparse por lo que debía *decirse*. Yves Tanguy, por su parte, aseguraba que en su pintura cada forma nacía de otra y así todo se iba encadenando sin su intervención consciente, producto de pura *intuición*. El discurso metafórico de Max Ernst se apoyaba en la búsqueda “submarina” de todo aquello que se puede encontrar sumergido, “hallado” por los surrealistas gracias a los procedimientos del *automatismo* y de la valoración de lo irracional. Para él, así como antes de zambullirse ningún buzo sabe qué encontrará debajo del mar, el pintor no posee la elección de su tema *a priori*, agregando:

<sup>34</sup> Los artistas que intervinieron en la encuesta fueron Amédée Ozenfant (1886-1966), Christian Bérard (1902-1949), André Derain (1880-1954), J.-L. Garcin, Jean Carlu (1900-1997), Fernand Léger (1881-1955), Marie Laurencin (1885-1956), Jacques-Emile Blanche (1861-1942), André Marchand (1877-1951), Gustave Courbet (1819-1877), Paul Signac (1863-1935), Max Ernst (1891-1976), André Lhote (1885-1962), Honoré Daumier (1808-1879), Frans Masereel (1889-1972), J.-F. Laglenne (1899-1962), Valentine Hugo (1887-1968), Jean Lurçat (1892-1966), Yves Tanguy (1900-1955), Horace Vernet (1789-1863), Raoul Dufy (1877-1953), Robert Delaunay (1885-1941), Georges-André Klein (1901-1992), Pierre Vérité, Christian Gaillard, Edouard Goerg (1893-1969), R. Mendès France (1888-1985), Antonio Berni (1905-1981), Marcel Gromaire (1892-1971) y Alberto Giacometti (1901-1966).

<sup>35</sup> Se trata de un fragmento de la carta dirigida a su amigo y mecenas Alfred Bruyas, en la que Courbet describe su obra *Interior de mi estudio, alegoría real que engloba siete años de mi vida artística*. Ver: Timothy J. Clark, *Imagen del Pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1981; G. Riat, *Gustave Courbet peintre*, París, H. Floury, 1906, pp. 124-131; y Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Icaria, 1985, pp. 223-232, entre otros.

1135

ALBERTO GIACOMETTI

« Où va la peinture? » dit Giacometti, et il répond par un dessin :



Alberto Giacometti. «Où va la peinture?». *Commune. Revue de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires*, Paris, vol. 22, junio, 1935, p 1135.

El contenido ideológico –manifiesto o latente– no dependerá de la voluntad consciente del pintor. El devenir del autor y el de la obra están innegable, indisolublemente, ligados. Si no, hay trampa.<sup>36</sup>

Con el acento puesto en la *técnica*, André Lhote proponía llegar a la síntesis de las “reintegraciones” que se habían producido en el dominio de la pintura; es decir, luego de la restitución de la luz lograda por los impresionistas, llegaron los recursos formales a través de los cubistas y la reincorporación del hombre con los surrealistas. En su opinión, ése era el momento de la técnica que, con sus infinitas variantes de aplicación y combinación, permitiría juzgar las obras con objetividad. André Derain, sin embargo, destacaba la espontaneidad y el placer en el momento de la inspiración. Si antes el pintor actuaba como un mecánico al fabricar un engranaje, ahora la conciencia había alcanzado la vibración de la materia. En este sentido, no tenían importancia ni las formas exteriores ni el tema, sino el dinamismo de la época; por esa razón decía que “es el pueblo quien crea las palabras, las encarna, así como el poeta quien les encuentra un ritmo”.<sup>37</sup>

Fernand Léger entendía que la sujeción a un tema había quitado libertad a los pintores, y que los efectos plásticos estaban vinculados por un tema, solamente, durante las tres cuartas partes del tiempo. Su propuesta, por lo tanto, era servirse del *objeto*, que permitía obtener calidad plástica y acceder a las masas que formaban su gusto en las calles y frente a las vidrieras. De todos modos, no sabía si el cuarto del tiempo restante alojaba los ideales o los contenidos que no se mostraban desde las estanterías comerciales, aunque estaba convencido de que para la “descripción” existía el cine.

Por su parte, Edouard Goerg observaba que volver a focalizar un *sujeto* era un hecho novedoso sólo si se tomaba la palabra en su sentido opuesto a *objeto*, porque no sólo permitía reintegrar al hombre incluyendo la expresión plástica de su vida interior, sino también sumar las *preocupaciones éticas* a las resoluciones estéticas. Sin embargo, entendía que el retorno a este sentido ampliado del término –desconcertante para los defensores de la abstracción y de la plástica pura– no se daría mediante la representación o la descripción de los hechos, sino a través de la transposición en formas y colores, es decir, a través del descubrimiento de las equivalencias plásticas de sus emociones humanas. Por su parte, Frans Masereel proponía la valoración conjunta de los elementos del cuadro: tema, color, forma e, incluso, entendía que el realismo también exigía una cuota de *invención* de parte del pintor que “iluminaba” ciertas cosas para transmitir las.

Marcel Gromaire, integrante de la diezmada generación del noventa que fue “llamada al orden” después de la Gran Guerra, creía que quitarle importancia al tema equivalía a pensar que el arte era un *juego*, un divertimento para exquisitos. Christian Bernard no admitía una obra accesible a dos o tres personas y, aun en desacuerdo con el academicismo y el arte abstracto (que también significaba un límite para el inconsciente), consideraba que la pintura no podría ampliar las fronteras humanas por sus “propios medios”. En la misma línea, André Marchand pensaba que si el proletariado se mantenía distante de la obra de arte era porque los artistas se equivocaban; en consecuencia, proponía que en lugar de adoptar una posición egoísta, el artista debía tomar la ofensiva y luchar por una sociedad humana y comunista. Jean Lurçat, por su parte, expresaba algo semejante al restarle importancia a la pregunta

<sup>36</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, vol. 21, p. 956. La traducción de esta cita, así como las sucesivas, es nuestra.

<sup>37</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, vol. 21, p. 942.

acerca de una pintura “con o sin tema” cuando ésta, ante nada, debía ser *reivindicativa*, debía expresar el desacuerdo con esa cultura que tenía un “singular olor a cadáver”. Para él, la pintura tenía la misión de elaborar una cultura enteramente renovada, tarea para la cual no consideraba conveniente alejarse de las masas.

En el otro extremo, para Raoul Dufy una flor o una mariposa eran suficientes para despertar el gran drama del color y de la luz. Para este artista, la naturaleza interesaba más que la humanidad, hasta el punto de considerar que un hombre “equivalía” a una piedra. Desde su concepción, pintar era una función natural en la que no contaba la influencia de lo social, y lo reafirmaba agregando:

Durante la guerra se constataba con espanto que el cielo y las mariposas tenían el mismo color. “Indiferencia del azul y de las piedras”, como decía Mallarmé. Si estuviera en una cárcel sería un pintor de presidiarios. Si fuera alemán y tuviera que pintar el triunfo del hitlerismo, lo haría, como otros, antaño, han tratado temas religiosos sin tener fe.<sup>38</sup>

Como era previsible, en el contexto de una publicación que se había trazado un programa de lucha contra los primeros pasos del fascismo francés –denunciando los “elementos mortales de la cultura y de todas las propagandas burguesas”–,<sup>39</sup> al finalizar la intervención de Dufy, los editores tomaban partido con una frase de cierre en la que se leía: “Esto es claro y permite abarcar el pensamiento de un pintor para quien hombre = piedra”.<sup>40</sup>

Paul Signac consideraba que la importancia del tema estaba mal planteada porque el tema podía ser *pintoresco* o *pictórico*. Para demostrarlo, tomaba un ejemplo de Turner, quien en 1815 había pintado un paisaje con un castillo y referencias pintorescas como una tropa de vacas y, veinte años después, utilizó el mismo tema con los detalles esfumados en la luz. Tratada de modo pictórico, esta segunda obra es la más bella, explicaba, porque el “tema” es un rojo o un verde que logra emocionar. Georges-André Klein se preguntaba si el tema era la *anécdota*, la *ilustración* de un hecho, un *título* o un *punto de partida* para expresar una emoción. Consideraba que la obra debía relacionarse con el drama de la época por medio de una visión profunda y no, simplemente, por la elección de un tema, señalando que el mejor ejemplo era Goya, quien había sido más revolucionario pintando a la corte que grabando los horrores de la guerra.

Christian Gaillard aceptaba que el drama social influía sobre la manera de sentir, y que eso había marcado sus trabajos, pero reconocía que era la emoción visual la que impulsaba sus obras. No obstante, entendía que la pintura no debía *demostrar* una idea, sino lograr que el hombre pudiera sentir y amar. J.-L. Garcin señalaba que mientras *destruir* y *negar* habían sido palabras clave para las vanguardias de la burguesía, los artistas debían *construir* y *afirmar* con miras a reencontrar –en comunión con los trabajadores– la inspiración necesaria para lograr una interpretación lírica de lo universal.

Jean Carlu confería al artista un papel particularmente útil al esfuerzo colectivo de difusión, tal como demostraba la experiencia soviética con afiches, y señalaba el valor moral y educativo de la *imagen*. Robert Delaunay afirmaba que el arte siempre había sido revolucionario, que el de los primitivos, los

<sup>38</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, vol. 22, p. 1124.

<sup>39</sup> Cf. Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Inteligencia y Guerra Civil Española*, Volumen I, Barcelona, Editorial LAIA, 1978, pp. 30-31.

<sup>40</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*

románticos franceses, lo había sido, y que la burguesía había comprado ese arte revolucionario. En consecuencia, él se proponía llevar la revolución a los muros, con los nuevos materiales que podían transformarlo, para que el hombre pudiera salir de “su caverna para vivir en un *habitat* digno de él”. Considerando que esos tiempos de crisis habían transformado a los cuadros en objetos de lujo, J.-F. Laglenne asignaba el futuro del arte a la pintura mural, devolviéndole a la ornamentación el papel más noble en la arquitectura de los edificios públicos. Berni también optaba por el arte mural, opción que, aun oponiendo reparos, había defendido en el medio artístico porteño caldeado por las discusiones instaladas por Siqueiros.

La opinión que Berni envió a *Commune* comenzó trazando una síntesis histórica del desarrollo de los medios técnicos y sus vinculaciones con las necesidades de expresión de cada sociedad. Desde esa plataforma, puso el acento en los cambios operados desde mediados del siglo XIX, destacando la coincidencia con las últimas etapas del desarrollo de la pintura de caballete. Las transformaciones de las que hablaba Berni no sólo se referían a la fotografía, al fotograbado y al desarrollo de las artes gráficas, sino también a los materiales que la ciencia había puesto a disposición de los artistas, quienes ahora contaban con las lacas, silicatos de sodio y colorantes que, por otra parte, permitían un rápido secado al ser utilizados con el mismo instrumental que empleaba la industria.

Ésta era la introducción que le permitía presentar la reciente experiencia del mural realizado en la quinta de Natalio Botana por el Equipo Poligráfico y, más aún, inscribirla en el marco de la anhelada expansión del muralismo mexicano. Con la cita de *América Tropical*, obra realizada por un Bloque de Pintores dirigidos por Siqueiros en el Center Place de Los Angeles, Berni aludía a los comienzos de la modalidad de trabajo en equipo empleando las técnicas y materiales industriales<sup>41</sup> que él mismo se proponía utilizar para dar el “golpe de gracia al individualismo, al pintor de taller, al artepurismo para exposiciones, al idealismo burgués”. En este sentido, al opinar sobre el futuro de la pintura concluía:

El pintor debe salir a la calle, ser realista, monumental. La pintura debe emplazarse en los puntos estratégicos de las grandes ciudades (fachadas, laterales y detrás de los grandes edificios) accesibles a las grandes masas dinámicas de los tiempos modernos; ella es el arte por excelencia de la futura sociedad socialista.<sup>42</sup>

Una lectura desprevenida podría percibir en esta declaración una apuesta exclusivamente a favor de la pintura mural. Sin embargo, considerando que provienen de Berni, alguien que había discrepado con la defensa siqueriana de la supremacía de la pintura mural sobre la pintura de caballete, su posicionamiento debe ser leído en esa clave, ya que al elogiar los aportes de la técnica ante la audiencia parisina decía:

<sup>41</sup> Berni cita *América Tropical*, aunque el mismo Siqueiros ya había dirigido a un bloque de pintores en la realización de *Mitín obrero* en la Chouinard Art School de Los Angeles, utilizando cemento impermeable y pistola mecánica. Esta obra también fue conocida como *Mural gigante* y, luego, como *México tropical*. Ver Oliver Debroise, “Arte Acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta”, *Retrato de una década 1930/1940. David Alfaro Siqueiros*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996.

<sup>42</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, vol 22, p. 1133.

La burguesía aprovecha esos descubrimientos, pero sólo el proletariado ruso llega a emplearlos según un criterio científico, artístico y al alcance de las grandes masas.<sup>43</sup>

Como señalamos más arriba, en las discusiones con el artista mexicano, y muy especialmente en el artículo que había escrito en 1934 bajo el título “Siqueiros y el arte de masas”,<sup>44</sup> Berni afirmaba que pensar el movimiento muralista como el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa era condenarlo al oportunismo, porque la burguesía no cedería los muros a sus enemigos. En consecuencia, desde *Commune* hacía hincapié en las posibilidades del proletariado soviético, que ya estaba edificando su nueva sociedad.

Por otra parte, desde la inmejorable tribuna que le ofrecía esa revista, Berni aprovechó para destacar –con un “nosotros” inclusivo– haber continuado en el camino siquieriano al realizar un ensayo con laca, aplicada con brocha mecánica, sobre una tela de tres por dos metros, con el que habían logrado resultados extraordinarios. Probablemente se refería a *El hombre herido. Documento fotográfico*, pintado en colaboración con Anselmo Piccoli y presentado en el Salón de Otoño de Rosario en ese mismo mayo de 1935. La obra era un verdadero “mural transportable” –de acuerdo a su propuesta para superar la imposibilidad de disponer de muros–, que mostraba el escorzo de un obrero auxiliado por sus camaradas según un hecho tomado de la crónica diaria<sup>45</sup> realizado con un perfecto modelado de los planos; factura que, por otro lado, respondía a su descripción de lo que podía lograrse con el uso de la brocha mecánica. En el caso, como suponemos, de que se tratara de esta obra, es interesante señalar que mientras Berni la defendía en un foro internacional como la revista *Commune*, en nuestro medio no gozó de los favores de la crítica de la época<sup>46</sup> y tampoco logró resistir la ausencia de una oportuna política de conservación, perdiéndose en un siniestro ocurrido en la Asociación del Magisterio de Rosario.<sup>47</sup>

En resumen, las opiniones frente a la pregunta “Où va la peinture?” focalizaron la tensión entre contenido y forma desde múltiples perspectivas, y se mostraron atravesadas por la particular situación de los artistas comprometidos con la lucha antifascista e inmersos en un tiempo de guerra inminente. En este sentido, la respuesta de Masereel se anticipaba al dilema, respondiendo que si eventualmente el artista tuviera que pintar sobre la guerra, podría hacerlo del mismo modo que se expresaba acerca de unas manzanas; porque, seguramente, no podría más que mostrar los horrores, lo absurdo... Y finalizaba preguntándose: “¿O sería necesario que el pintor permaneciera en el ‘arte por el arte’, en su aislamiento?”<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, p. 1132.

<sup>44</sup> Publicado por *Nueva Revista*, Buenos Aires (enero, 1935), p 14.

<sup>45</sup> Juan Grela, quien en ese momento compartía con ambos la experiencia de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, relataba en una entrevista: “Berni junto a Piccoli (...) realizaron con brocha mecánica y reglas de celuloide, con pintura de silicato y a la piroxilina, un trabajo que se llama *Hombre herido*. Un gran cuadro vertical cuyo tema principal, un albañil que cayó a tierra desde lo alto de una obra en construcción, fue tomado de un hecho real ocurrido en Rosario”. Cf. Rafael Sendra, *El joven ...*, *cit.*, p. 57.

<sup>46</sup> El diario *La Nación* lo puso como ejemplo del resultado “poco agradable” que podían obtener los pintores que pretendían hacer “arte social” usando soplete de aire y silicato. Ver *La Nación*, Buenos Aires, 24/5/35.

<sup>47</sup> Donde había sido confiada en custodia después del escándalo suscitado por las obras presentadas en el Salón de Otoño de Rosario de 1935.

<sup>48</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, vol. 22, pp. 959.

#### EN EL TORBELLINO DE LA REALIDAD VIVIENTE

La resolución tomada por el VII Congreso del Comintern<sup>49</sup> con relación a la política de frentes populares contra el fascismo impulsó la configuración de agrupaciones en los distintos países y motivó debates políticos y estéticos entre los intelectuales y artistas revolucionarios o liberales, procomunistas o independientes.

Mientras en Nueva York se reunía el Primer Congreso de Artistas Estadounidenses,<sup>50</sup> entre mayo y junio de 1936 la Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture de París organizaba dos debates públicos conocidos como *La Querelle du Réalisme*,<sup>51</sup> debates que, más tarde, circularon en el campo cultural argentino. En el primero de ellos participaron J. Lurçat, M. Gromaire y E. Goerg, y en el segundo, Küss, F. Léger, Le Corbusier, A. Lhote y J. Labasque, contando ambos con la intervención de Aragon en su calidad de anfitrión. También, en 1935, la intelectualidad argentina respondió al llamado antifascista participando en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), formación que hacía un llamado a la unidad de acción de todos los intelectuales en defensa de la cultura frente al peligro del fascismo. Su “Sección de Artistas Plásticos”, la primera en organizarse, adoptó una posición beligerante ante la crítica oficial, las autoridades académicas y los jurados.<sup>52</sup>

Berni participaba en la AIAPE y, en 1935, también ingresó como socio activo en la SAAP, asociación que, al estar integrada por artistas de diversas tendencias, era un campo propicio para el encuentro y la defensa de los diferentes posicionamientos. En este sentido, *Forma* —su órgano de difusión aparecido en agosto de 1936— fue una tribuna inmejorable para la circulación de las preocupaciones tanto gremiales como estéticas, y Berni fue uno de los primeros artistas en utilizar sus páginas, trazando en el primer número los postulados de su Nuevo Realismo. En ese artículo expresaba que, mientras “una aparente fiebre de artes plásticas se propagaba en la sociedad contemporánea”, también se difundía la “decadencia de su nivel técnico y de su fondo sensible”, mal que, señalaba, se “complica y se agrava con toda la desorientación estética reinante, donde la subversión de valores es la nota predominante”.<sup>53</sup> La evaluación de Berni involucraba a todo el campo artístico. En su opinión, se trataba de una época en la que se multiplicaban los artistas que producían obra para agradar a un público sin muchas convicciones, un tipo de artista alentado por las “inyecciones” oficiales o por las palabras de algún “escriba improvisado que se ocupará de él elogiosamente”.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Este congreso, reunido entre el 25 de julio y el 20 de agosto de 1935 en Moscú, alentó la creación de alianzas en un frente unido para combatir al fascismo.

<sup>50</sup> En esa oportunidad, Meyer Schapiro presentó “Los fundamentos sociales del arte”, ensayo en el que aún se mostraba partidario de un arte que tuviera el apoyo de las masas y tuviera en cuenta las inquietudes de la clase transformadora. Sobre su posición y las tensiones del medio estadounidense, ver S. Guilbaut y C. Knicely, “La cruzada de los medievistas: Meyer Schapiro y Pierre Francastel”, en Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare, 1995, pp. 147-233.

<sup>51</sup> Para el primero, realizado el día 16 de mayo de 1936, también estaba invitado André Derain, quien se excusó diciendo que renunciaba porque lo aburría y porque no tenía ninguna disposición para participar en un tipo de acción que consideraba inútil y nefasta. El segundo se realizó el 20 de junio del mismo año. Los dos debates y la encuesta publicada en la revista *Commune* fueron compilados bajo el título *La Querelle du Réalisme. Deux débats organisés para l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, Editions Sociales Internationales, Collection Commune, París, 1936.

<sup>52</sup> La AIAPE empleó el canal abierto a través de las revistas *Unidad* (desde enero de 1936) y *Nueva Gaceta* (desde 1941) para la circulación de análisis políticos, lineamientos y debates estéticos.

<sup>53</sup> Cf. A. Berni, “Nuevo Realismo”, *Forma*, Buenos Aires, 1 (agosto, 1936), p. 14.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

A partir de este diagnóstico, ubicaba en el contexto de una publicación gremial el dilema planteado por el divorcio entre el artista y su público. Su argumentación proponía un recorrido que, tocando los hitos de Courbet, Cézanne y Picasso, llegaba a la pura abstracción plástica que había abandonado el “tema”, causando la “deshumanización” del arte y la desorientación de los artistas. En este punto, su propuesta era clara:

En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas, es, también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias.<sup>55</sup>

En el ida y vuelta que dibuja la trama de estos intercambios, en 1938 el comité editorial de *Forma* publicó bajo el título “¿Dónde va la pintura?” la traducción del texto que Ozenfant había enviado en respuesta a “Où va la peinture?”, citada al comienzo de nuestro trabajo. En ella, el artista francés manifestaba que –aun de acuerdo con sus compañeros cubistas y poscubistas en lo concerniente al vocabulario– reconocía que en 1925 había comprendido que ya no era tiempo de continuar con los “inventarios de los medios del arte”, sino de intentar búsquedas más humanas.<sup>56</sup>

La apelación al “gran” debate parisino preludiaba el escrito que Berni escribió en el siguiente número de *Forma*, arremetiendo contra la total “deshumanización” a la que había llegado un arte al que se le había extirpado el contenido. El diálogo entre estos dos textos contiene huellas de algunas discusiones que habrían tenido lugar entre un número y el otro de la revista. Por un lado, la elección del “padre del purismo” entre todos los artistas que respondieron a la encuesta de *Commune* podría haber obedecido a la búsqueda de legitimación de algunos postulados *nuevorrealistas* desde las filas de quienes no compartían el canon del realismo. Sin embargo, el artículo parece haber generado confusiones entre los lectores que aun se mantenían aferrados a las “viejas” palabras con las que Ozenfant, algunos años antes, había manifestado que el pintor tenía el rango del “poeta” y su única finalidad era satisfacer necesidades líricas.

Tal vez por este motivo, el segundo artículo de Berni comenzaba con un alerta dirigido a quienes no hubieran notado que el artista francés se había replanteado ciertas ideas y proponía un recorrido por la historia del arte moderno que aclararía el panorama, trazando una genealogía que le permitía explicar cómo se había llegado a esa situación. Esta vez, al reconfigurar el mapeo, incluyó a los impresionistas –para quienes el tema más intrascendente llegó a ser motivo plástico– y sumó los aportes constructivos de Cézanne y de los cubistas –que llegaron a la pura abstracción plástica–. Así, señalaba cómo la pintura se había transformado en un “juego” y el artista en un “poeta”, hasta que el surrealismo, negando el “arte por el arte”, apostó al tema y volvió a unir el mundo de las ideas con el de la acción social. De esta manera, después de la fiebre purista, el arte había sido arrojado “en el torbellino de la gran realidad viviente de nuestro tiempo”. En consecuencia, su proyecto se orientaba hacia un “arte social” que no descuidara los problemas del oficio y que fuera capaz de plantear la búsqueda “incesante de una verdad a la vez objetiva y técnica”.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Concluía diciendo: “todo artista que se coloca voluntariamente por encima de la lucha social y política, creyendo colocarse en una posición favorable, se priva al contrario de toda posibilidad de acuerdo con su tiempo”. Cf. “¿Dónde va la pintura?”, *Forma*, Buenos Aires, 5 (enero, 1938), p. 18.

<sup>57</sup> Cf. “Arte y sujeto”, *Forma*, Buenos Aires, 6, agosto 1938, p. 6. El artículo recogía una conferencia dictada en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, Uruguay.

#### POR UN ARTE MONUMENTAL

Por otro lado, para los artistas militantes, la posibilidad de realizar murales constituía una ocasión casi única de acceso al “gran” público y, para la SAAP, era también una oportunidad de trabajo individual o colectivo que merecía el máximo esfuerzo de defensa. En este sentido, Berni aprovechó el espacio del gremio tanto para difundir su posición estética como para luchar por la defensa del trabajo colectivo, reclamando concursos y jurados integrados por artistas para las decoraciones y monumentos oficiales.<sup>58</sup> En 1942, *Forma* publicó una evaluación de Berni sobre el estado de la pintura mural en la Argentina<sup>59</sup> en la que señalaba que el arte monumental no había salido de la especulación teórica y que, a pesar de que no faltaban artistas con amplia capacidad, las escasas obras encaradas por algunas dependencias del Estado habían sido realizadas por “personas que apenas podían parangonarse con muralistas mediocres”, atribuyendo la responsabilidad, por un lado, a ciertos consejeros oficiosos y personajes escudados en puestos oficiales, y por otro, al conformismo de la crítica, incapaz de hacer pública la situación de los artistas. Por este motivo Berni proponía:

Nosotros los artistas debíamos tener como actitud básica las siguientes consignas:

Primero: que el Estado cumpla con las necesidades públicas de la cultura artística, encargando pinturas murales a los verdaderos muralistas argentinos.

Segundo: que toda obra sea adjudicada por concurso público con un jurado elegido por artistas.<sup>60</sup>

Su artículo muestra la reacción de los artistas contra el sector oficial y refleja —por qué no decirlo— que las esperanzas abiertas durante el paso de Siqueiros por Buenos Aires se habían desvanecido; sin embargo, siendo por esos años integrante del Consejo de Administración de la SAAP, Berni no resignaba la posibilidad de hacer un llamamiento al gremio. Tampoco parece casual que en el año que presidió dicho consejo, la revista *Forma* publicara un texto de Siqueiros fechado en el año anterior, con una detallada memoria descriptiva sobre el mural que había realizado en la ciudad de Chillán (Chile). Bajo el título *Oratoria Pictórica*, en los muros de una biblioteca había representado las luchas por la independencia y el progreso de los pueblos chileno y mexicano.<sup>61</sup> En su artículo, el artista mexicano destacaba tres aspectos presentes en este mural: la “elocuencia” que, desde su título, debe estar al servicio del contenido ideológico, la “concepción” de la obra como la pintura de todo el espacio arquitectónico, y el empleo de “formas dinámicas” para favorecer el sentido multidimensional. Sobre estos puntales, apoyaba su convicción de que esta obra constituía un progreso evidente frente al estatismo de su primera época,<sup>62</sup> señalando que la consideraba “un paso adelante en [su] esfuerzo de doce años a favor de

<sup>58</sup> Además, el gremio no dejó de señalar las adjudicaciones arbitrarias en las obras públicas, tal como puede leerse en: “Las decoraciones de los edificios públicos”, en Sección Oficial, *Forma*, Buenos Aires, 3, mayo de 1937, p 18; “Decoraciones para las exposiciones en Nueva York y San Francisco”, *Forma*, Buenos Aires, 8, octubre 1938, p 3; “Decoraciones de los edificios públicos”, *Forma*, Buenos Aires, 9 (noviembre, 1938), pp. 2-3, entre otros artículos.

<sup>59</sup> Cf. Antonio Berni, “La pintura mural en la Argentina”, *Forma*, Buenos Aires, 23 (noviembre, 1942), pp. 2-3.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Cf. David Alfaro Siqueiros, “Mi pintura mural en Chillán”, *Forma*, Buenos Aires, 27 (junio, 1943), pp. 9-12. Se trataba del mural pintado en la Biblioteca de la Escuela de Estudiantes de México al que, posteriormente, se lo llamó *Muerte al invasor*.

<sup>62</sup> Afirmación a la que agregaba: “estatismo formal de la obra que aún realizan mis colegas mexicanos, inclusive las más trepidantes (?)”. *Ibidem*.

un nuevo arte público (...) de una nueva elocuencia, en suma, en la pintura que se adelanta al primer período folclórico o simplemente estadista del muralismo mexicano y a la simple agilidad 'snob' del arte moderno de París como fenómeno de conjunto".<sup>63</sup>

Es justo plantear que la publicación de este artículo podía agregar la marca legitimadora del discurso de Siqueiros a la circulación de la defensa del arte monumental en el campo cultural argentino; pero también suponía una revalorización de *Ejercicio Plástico*, que había sido la primera experiencia en la que se aplicó esa concepción espacial. Al respecto, Juan Carlos Castagnino —quien era un joven estudiante de arquitectura cuando tuvo a su cargo el trazado de la composición de ese mural—, en el marco de un homenaje a Siqueiros realizado en 1962, destacó la importancia de la técnica pictórica, especialmente por haber sido empleada en un momento tan temprano respecto de las experiencias de Pollock y el expresionismo abstracto:

El planteo de suplantar el pincel por otras herramientas como el soplete o por el chorreado fibriforme de los materiales sintéticos o el rodillo y la estampa resultaba audaz y demoledor de normas ya clásicas, pero ha pasado mucha agua bajo los puentes y hoy ya no extraña la colocación de una tela en horizontal (...)<sup>64</sup>

Por otra parte, en *Ejercicio Plástico* se habían logrado esas figuras que aparentan acercarse al espectador mediante el uso de la geometría proyectiva y la perspectiva esférica, la sustitución de los bocetos por la proyección de imágenes desde diferentes ángulos, el planteo de una composición sobre la base de un armazón de circunferencias paralelas y concéntricas, y el trazado armónico de cada panel sometido a una reorganización en función del conjunto. Esta concepción de la "caja plástica" también estaba en la base de las estrategias que Siqueiros emplearía en esta segunda época de la que hablaba y tendrían su expresión más acabada en murales como el del Sindicato Mexicano de Electricistas.<sup>65</sup>

Sin embargo, a pesar de la tenacidad con la que se defendía al arte mural, la situación política de la Argentina en 1943 dejaba poco espacio para un proyecto de arte público como el que deseaba Berni y este grupo de artistas. El golpe militar del 4 de junio que derrocó al presidente Ramón S. Castillo pondría en marcha una serie de cambios políticos que confluirían en el gobierno de Juan D. Perón.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Disertación de J. C. Castagnino, Homenaje a David Alfaro Siqueiros realizada en la SAAP en julio de 1962. Documento gentilmente cedido por el Sr. Alberto Giudici.

<sup>65</sup> Nos referimos a las trayectorias visuales proyectadas en el mural *Retrato de la Burguesía* realizado en 1939. Ver Mari Carmen Ramírez, "Las masas son la matriz. Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros", *Retrato de una década 1930/1940. David Alfaro Siqueiros*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996.

<sup>66</sup> Aunque el "hecho peronista" era el emergente de un proceso que había comenzado en el tránsito de los treinta a los cuarenta, desde el golpe de 1943 se fueron encadenando la política represiva del general Pedro P. Ramírez —que intervino la Confederación General del Trabajo y las universidades, y proscribió al Partido Comunista—, su reemplazo por el general Edelmiro J. Farrell, el nombramiento del coronel Perón en el Departamento Nacional de Trabajo y su rápida carrera en la célebre Secretaría de Trabajo y Previsión Social, en el Ministerio de Guerra y la vicepresidencia que desembocaron en la prisión y la jornada del 17 de octubre, desde la cual comenzaría su campaña bajo el lema Braden o Perón. Cf. Carlos Altamirano, "La era social", *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel Historia, 2001, pp. 19-49.

## 1944, EN LA ENCRUCIJADA

En el campo de las artes visuales, 1944 se puede considerar como el año que marca un punto de inflexión, señalado por algunos hitos; por un lado, la Editorial Poseidón publicó en Buenos Aires *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*—libro que recopiló las ciento cuarenta y nueve conferencias pronunciadas por Joaquín Torres García entre 1934 y 1943— y apareció el único número de la revista *Arturo* que, como habíamos señalado, dio el puntapié inicial para el desarrollo de los grupos de arte concreto en nuestro país; por el otro, Héctor Agosti presentó su “Defensa del Realismo” en la Facultad de Arquitectura de Montevideo<sup>67</sup> y, en Buenos Aires, se fundó el Taller de Arte Mural, integrado por Berni, Spilimbergo, Manuel Colmeiro, Castagnino y Demetrio Urruchúa.

También, en diciembre de ese año, comenzó a circular el primer número de *Contrapunto*—revista de aparición bimensual dedicada a la literatura, la crítica y el arte—que intentaba reflejar los matices que se ocultaban entre las posiciones extremas. Desde sus primeras páginas, el comité editorial—integrado por los escritores Héctor René Lafleur, León Benarós, Arturo Cerretani, Sigfrido Radaeli, José Luis Lanuza, el dibujante Fernando Guibert, el poeta Alejandro Denis-Krause, y el pintor Raúl Lozza<sup>68</sup> se propuso graduar la luz para encontrar la tonalidad que necesita el ojo, aquella que “no deslumbraba ni encieguece”, es decir, aquella que permite que “las cosas puedan verse en su justa medida, en su presencia más o menos verdadera”.<sup>69</sup>

### FIGURACIÓN, NO FIGURACIÓN, ABSTRACCIÓN

El artículo de Elías Piterbarg<sup>70</sup> publicado en su primer número podría leerse como el ingreso al núcleo de las preocupaciones estéticas que, por esos días, alentaban las discusiones acerca del arte figurativo y no figurativo. Considerando que la forma—esencia de lo bello—es insoluble de la materia y del contenido, Piterbarg cuestionaba que el arte abstracto pudiera operar con formas puras porque “nada concreto o material se presenta sin forma y ninguna forma sin concreción”, concluyendo que la abstracción es, simplemente, aquella forma de arte que opera con los elementos materiales más simples. En consecuencia, decía, “invocar al arte abstracto como el arte más puro o único es reincidir en el supuesto de la existencia real de formas puras que, desde la perspectiva dialéctico-materialista, constituye un supuesto de meras ideas sin cuerpo, fantasmas ideales”.<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Agosti fue un intelectual reconocido por la introducción de la filosofía gramsciana. Presentó “La defensa del realismo” en una conferencia pronunciada el 1º de diciembre de 1944, cuando aún vivía en el exilio montevideano al que lo había obligado el golpe militar del 4 de julio de 1943. En esa ciudad, junto con Rodolfo Ghioldi, mantuvo el quincenario *Pueblo Argentino*, dictó clases de Estética en la Facultad de Arquitectura y escribió *Literatura Francesa, Defensa del realismo e Ingeniero, ciudadano de la juventud*.

<sup>68</sup> También intervinieron en la redacción Daniel Devoto, César Fernández Moreno y Roger Plá y, en las funciones de administración, Tristán Fernández.

<sup>69</sup> Tal como plantean a modo de programa en la nota editorial “Una cuestión de tono”, *Contrapunto*, Buenos Aires, 1 (diciembre, 1944).

<sup>70</sup> En 1928, Piterbarg había emprendido la edición de la revista surrealista *Qué* junto con sus compañeros de estudios Aldo Pellegrini, David Sussman y Marino Cassano, y en 1948, junto con Pellegrini y Enrique Pichón Rivière, dirigió la revista *Ciclo*, de la que aparecieron sólo dos números entre 1948 y 1949. En el mes de abril de 1948, el grupo Madí organizó una *Matinée Madiste* en la casa de Elías Piterbarg, en Buenos Aires, velada al estilo dadaísta que incluyó una exposición de obras y un concierto de música madí.

<sup>71</sup> Cf. Elías Piterbarg, “Tres notas”, *Contrapunto, cit.*, p. 7.

Desde esta plataforma, este médico y poeta pulsaba dos notas que, escuchadas hoy, parecerían disonantes, pero que, inscriptas en el contexto de los años cuarenta, ponían en palabras algunas de las primeras reacciones que estaba cosechando la vertiente abstracta en aquel momento. Por un lado –haciéndose eco de los que pensaban que era una solución cómoda para quienes no sabían dibujar–, concluía que, al operar con formas simples, se le debía reconocer al arte abstracto:

su valor propedéutico, y otro valor, más encomiable aún por permitir a cualquier ser humano la posibilidad de la creación de obras de arte. La dignificación que supone el saberse apto para crear es la gran conquista que se debe regalar a la humanidad y que basta para estimular a la escuela de arte abstracto.<sup>72</sup>

Por otro lado, a los partidarios del arte no figurativo, que decían que el triángulo no representa otra cosa que un triángulo, Piterberg les replicaba que representa la idea del triángulo, formada sobre la base de innumerables cosas triangulares, del mismo modo que un “esperpento”, nunca visto en la realidad, representa la idea de esperpento. Entonces, finalizaba preguntándose: ¿cuál es la diferencia fundamental entre arte figurativo y no figurativo, si tanto la figura geométrica como la humana sólo tienen asidero en la imaginación?

La siguiente entrega de *Contrapunto* reservó un lugar para Ernesto Sábato quien, según sus propias palabras, por esos años se encontraba transitando desde el reino seguro y ordenado de la ciencia hacia un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura. En su análisis acerca de la geometrización de la novela, Sábato volvía sobre algunos puntos cuestionados por Piterberg, especialmente en lo referente a la estructura óptica y la caracterización de los objetos reales e ideales, expresando:

Son objetos reales: un animal, una mesa, el estrecho de Gibraltar. Se caracterizan por existir en el tiempo, por tener un principio, un transcurso y un fin; por ser causados y por tener efectos. Son objetos ideales: un triángulo, la Justicia, los centauros. (...) Como de todos modos un centauro no tiene el mismo género de existencia que un caballo concreto, se ha considerado necesario designar al primero como objeto ideal y al segundo como objeto real. Es claro que los objetos ideales pertenecen a un universo sin tiempo y sin causalidad. Un círculo no nació algún día y no morirá jamás: es incorruptible. Los centauros, la Blancura, las figuras matemáticas pertenecen a un mundo incorruptible como el cielo platónico, donde el movimiento y el tiempo no existen, donde todo es eterno e invariable.<sup>73</sup>

#### REALISMO: DEFENSA Y ACOTACIONES

Atendiendo a la idea de “contrapunto” que el colectivo editor se había propuesto, en el número de abril de 1945 la revista publicó “Defensa del Realismo”, un ensayo que Agosti –en ese momento uno de los

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Cf. Ernesto Sábato, “La geometrización de la novela”, *Contrapunto*, Buenos Aires, 2, enero 1945, p. 3, luego publicado en *Uno y el Universo*, considerado por él mismo como el documento de su pasaje de la ciencia a la literatura, cuya primera edición fue publicada en octubre de 1945 por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires.

principales intelectuales orgánicos del Partido Comunista Argentino (PCA)– consideraba como un posible punto de partida para una estética.

Su llamado a los artistas dispuestos a “exaltar al hombre” buscaba superar la etapa de oscurecimiento que había proclamado el arte abstracto “con henchidas voces de desafío”. Naturalmente, trazaba su propia genealogía hasta llegar al vaciamiento del contenido del arte abstracto operado por la teoría de los epígonos del cubismo Gleizes y Metzinger, quienes plantearon que aunque los objetos actúan sobre los sentidos, su existencia es posible a través de las imágenes que sugieren a la mente. Agosti no acordaba ni con esta forma de conocimiento de la realidad ni con la tradición realista atada a un determinismo que no permitía reaccionar sobre los objetos, es decir, con un verismo que no superara la corteza de los fenómenos.<sup>74</sup> Desde este punto, planteaba los fundamentos filosóficos del nuevo realismo a partir del conocimiento dialéctico de la realidad exterior:

La creación artística, en tanto que forma particular de conocer, ahora se presenta como un juego de ida y vuelta entre la acción de la realidad y la reacción de la conciencia. Plantado en medio de su mundo, el artista, al revés del científico, propónese reproducir lo esencial de la realidad en forma de lo singular. No se erige en demiurgo de los objetos (...). Mas si el conocer es un reflejo de la realidad, torpe sería el artista que creyese en la posibilidad de un reflejo simple, inmediato, puro, de base estrictamente sensorial, como si fuera un acto semejante a la impresión de una placa fotográfica. Su grandeza radica en esta seguridad de transformar su condición de sirviente en condición de amo de los objetos.<sup>75</sup>

Planteado así, este nuevo realismo de raíz discursiva y dialéctica supone que los sucesos actúan sobre el artista y éste traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula, en consonancia con las ideas de su tiempo que son, a su vez, expresión de un sistema de relaciones sociales.

A diferencia de otras teorías del arte, este nuevo realismo aspira a tornar consciente el mecanismo a veces inconsciente con que el artista aborda los objetos. De esta manera, la objetividad pasiva del realismo tradicional se transforma en una objetividad movедiza y aclaradora, que Agosti propone llamar “realismo dinámico”. Su ideal estético es la traducción de la realidad a través del temperamento, porque es el hombre el que vuelve a señalarse como medida y finalidad de las cosas. Pero este hombre no es un “ente absoluto” sino un hombre real, sumido en los problemas de su tiempo, constreñido a oponerse o a acordar con el orden vigente: un hombre modificado por las relaciones sociales.

El otro atributo fundamental de este realismo es la interpenetración entre lo individual y lo colectivo, porque sólo con la intervención del temperamento esa realidad podrá transformarse en sustancia sensible, ya que el realismo artístico no opera constantemente con cosas visibles y presentes, sino que:

a diferencia del viejo naturalismo, este realismo introduce (...) la capacidad de soñar la visión imaginada y entera de la realidad que intenta dominar (...). Y la capacidad de soñar realmente –de soñar *en* las cosas y *entre* las cosas– presume en el realismo dinámico *una invención de*

<sup>74</sup> Determinismo mecánico e infranqueable, reclamado a Zola, y que había llevado a Huysmans a plantear que el naturalismo estaba en un túnel con la salida obstruida.

<sup>75</sup> Cf. Héctor Agosti, “Defensa del realismo”, *Contrapunto*, Buenos Aires, 3 (abril, 1945), p. 19.

*lo concreto* que se equipara a la reproducción de lo concreto. Lo concreto puede reproducirse, mas lo concreto también puede inventarse artísticamente como una anticipación de lo posible entre las mallas ceñidas de lo real.<sup>76</sup>

En resumen, Agosti postula que el artista encuentra su materia en el mundo de los objetos, un mundo que se desenvuelve mediante relaciones sociales que el artista padece como objeto, pero que también intenta modificar en su condición de sujeto. Ese mundo le proporciona una multitud de apariencias de las que debe separar lo accesorio mediante la abstracción. De todos modos, el resultado de esta actitud reflexiva sólo le permite conocer, ya que para lograr una obra de arte es preciso que se transforme en sustancia sensible. En consecuencia, este autor subraya que contra la deshumanización y evasión que supone el arte abstracto, el realismo convierte a la abstracción en un método para abordar la realidad.

Finalmente, según él, el desprecio del “tema” surgió de la confusión entre la anécdota y el tema mismo; mientras que, con la primacía de la forma abstracta, el arte cayó en el riesgo de abandonar su condición transformadora y debilitar la relación del artista con el espectador. Así es que, antes de concluir su defensa, Agosti recoge las redes cosechando también los frutos de las escuelas abstractas, ubicándose ya no en las antípodas del arte abstracto, sino en el lugar de su superación, ya que este nuevo realismo reúne “todos los resultados de sus excursiones técnicas y los enriquece con la pompa soberbia de un flamante contenido humanizado”.

La publicación de la “Defensa” fue respondida por Raúl Lozza en un artículo titulado “Acotación al nuevo realismo”, que apareció en el número siguiente de la revista. Tomando la voz de la generación destinada a interpretar el período de la segunda posguerra, el joven Lozza entendía que la confusa teorización de Agosti y alguna obra ya realizada no conducían más que a una nueva conjunción de caduco humanismo y verismo óptico, mientras la centralidad que asignaba al hombre en el nuevo renacimiento eran leídas en clave de “un arte llamado de retorno” y, por lo tanto, divorciado de una época “que no está de retorno ni es caduca”.

En este sentido, su discurso se ubicaba en el presente del “disconformismo” y de las búsquedas de “nuevos” caminos de expresión, postulando el sinceramiento para con el arte y la vida contemporánea, el saneamiento, la recuperación y la reintegración social. Desde el atalaya de esta nueva generación, Lozza anunciaba que era necesario “captar y universalizar este vivir *nuestro*, de *hoy*, rechazando todo formulismo automático, todo *envejecido* concepto”.<sup>77</sup>

## TRAS EL RITUAL DE UNA ANTIGUA QUERELLA

En este marco, *Contrapunto* sumó a estas discusiones acerca de la figuración-no figuración, realismo-abstracción, arte-ciencia, la publicación de una encuesta. Bajo el título “¿Adónde va la pintura?”, Roger Plá invitaba a responder frente al mismo interrogante planteado, diez años antes, por la revista parisina *Commune*.

<sup>76</sup> *Ibidem*. El énfasis es nuestro.

<sup>77</sup> Raúl Lozza, “Acotación al Nuevo Realismo”, *Contrapunto*, Buenos Aires, 4 (junio, 1945), p. 11. El énfasis es nuestro.

El meollo estaba claramente explicitado en los parámetros que enmarcaban las cinco preguntas.<sup>78</sup> El futuro será lo *real*, en tanto contenido, tema, expresión o lo *abstracto*, en tanto elementos formales puros y ausencia de significación figurativa. Esta convocatoria –abierta tanto a artistas de trayectoria como a algunos jóvenes que recién asomaban– fue publicada en cuatro números. En la primera entrega, el comité editorial enfrentaba a las dos voces más disonantes del momento: Antonio Berni, el artista maduro y defensor del nuevo realismo, y el joven y combativo artista concreto Tomás Maldonado.<sup>79</sup>

#### ALGO MÁS QUE UN SIMPLE CAMBIO DE ESCENARIO

En la opinión de Berni, el porvenir de la pintura continuaba vinculado al desenvolvimiento político, económico y cultural del país. La escuela muralista mexicana seguía siendo para él el modelo de lo que se podía alcanzar cuando los artistas de “las más avanzadas concepciones estéticas e ideológicas” contaban con el apoyo oficial. Sin embargo, en la Argentina las condiciones habían sido muy diferentes: un Estado que sólo distribuyó cátedras y subsidios, las galerías que se interesaban en exhibir pequeños cuadros para vender, los salones que eran un fiel reflejo de lo que ocurría en los espacios comerciales, el público que no se mostraba dispuesto a sostener a sus artistas; en suma, todo había contribuido a conformar un tipo de artista que sólo aspiraba a pintar para una clase que mira la obra pensando el lugar que ocupará en sus alcobas.

Para Berni, pensar que el artista pudiera mantenerse *au dessus de la mêlée* y no intentara comprometerse era equivalente a retroceder a la “postura versallesca de los pelucones del tiempo de Luis XVI”.<sup>80</sup> En consecuencia, al comprobar un balance tan negativo para el artista argentino, aseguraba que el futuro no podía ser otro que luchar por un arte de valores colectivos que rompiera el cerco elitista y atrajera a un nuevo público.

Ante la pregunta de Roger Plá, Berni volvió a acometer la acostumbrada empresa de diseño del mapa histórico, pero esta vez para demostrar que el desarrollo de las investigaciones del arte<sup>81</sup> habían conducido al nuevo realismo, etapa “del hombre multitud, subjetiva y humanista, es decir, antiabstracta, antiidealista y antirreaccionaria”. Su discurso –siempre dispuesto a señalar la vía de legitimación histórica y a predicar sus ideas del modo más didáctico posible– acusaba el impacto de las discusiones generadas por los integrantes del colectivo editor de *Arturo*. Su discrepancia dejaba huellas en la enun-

<sup>78</sup> Las preguntas eran: 1) ¿Cuál cree Ud. que es el porvenir material (en el sentido de su difusión, su apogeo social, etc.) de la pintura? 2) ¿Cree Ud. que la pintura evoluciona hacia lo “real” (contenido, tema, expresión, etc.) o hacia lo “abstracto” (elementos formales puros, ausencia de significación figurativa, etc.)? 3) ¿Comparte Ud. como pintor la frase de Renoir: “En arte me conformo con gozar”, o cree Ud. que le es necesario expresar además algo que excede el puro goce estético? 4) Si no busca Ud. solamente un goce estético, ¿puede intentar una explicación general –eludiendo el detalle– de esa otra necesidad expresiva? ¿Considera Ud. ambos propósitos contradictorios? 5) Si se conforma con el goce estético, ¿eso obedece a que en ese goce siente que va implícita toda su realidad, o, si tal cosa no sucede, a que el saldo de Ud. mismo que queda desatendido –vida cotidiana, problemas del hombre, del mundo, etc.– no le interesa?. En cualquiera de los dos casos, ¿puede intentar explicarnos el porqué?. Ver “¿Adónde va la pintura?”, *Contrapunto*, Buenos Aires, 3 (abril, 1945), p. 10.

<sup>79</sup> Junto con Berni y Maldonado respondió Jorge Larco, y en los números restantes, Juan del Prete, Norah Borges, Horacio Butler, Emilio Pettoruti, Manuel Espinosa, Orlando Pierri, Francisco De Santo, Joaquín Torres García, Raúl Soldi y Enrique Policastro.

<sup>80</sup> Ver “¿Adónde va...”, *cit.*, p. 11.

ciación al plantear que las especulaciones abstractas ya habían sido resueltas hacía mucho tiempo y que quedaban relegadas a un plano inferior por la “nueva verdad” que iba más allá de:

la artesanía menor de copiar objetos o de crear imágenes abstractas –por más “concretas” que se llamen– y otras cositas de *boudoir* de damas aburridas y neurasténicas.<sup>82</sup>

Así como había opinado diez años antes en *Commune*, las palabras de Berni en *Contrapunto* también focalizaban su preocupación por la pintura sin desechar la posibilidad de la pintura mural; sin embargo, en 1945 su experiencia ya no le dejaba espacio para una declaración ingenua. Entre una y otra respuesta no sólo mediaba un campo cultural como el parisino, con una intelectualidad de fuerte tendencia comunista y la inscripción en una revista dirigida por destacados intelectuales de sus filas –como André Gide, Romain Rolland, Paul Vaillant-Couturier e, incluso, su amigo Aragon al frente de la secretaría de redacción–, sino que se abría el abismo de una guerra mundial. Además, en el escenario político argentino, una serie de cambios iban generando una situación cada vez más adversa a las propuestas que pudieran sospecharse cargadas de algún tinte marxista, al punto que acababan de proscribir las actividades del PCA.

Un primer repaso por los nombres con los que Berni compartió las páginas de *Commune* permite observar que fue el único latinoamericano incluido. Al pensar que su discurso se apoyaba en los trabajos realizados por Siqueiros, también queda planteado el interrogante por la ausencia de los mexicanos que habían llevado adelante la gesta muralista. Con respecto a Diego Rivera y Siqueiros –las dos figuras más batalladoras–, hay que considerar que eran tiempos en los que ambos se enfrentaban en una fuerte disputa, en la que el último era apoyado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), mientras Rivera, en una posición coincidente con la de León Trotsky y André Breton, rechazaba las determinaciones partidarias en el arte.<sup>83</sup> En lo concerniente a la presencia de Berni en la encuesta francesa, es bien conocida la amistad que lo unía a Aragon –que, seguramente, favorecía estos intercambios– y los estrechos vínculos que mantenía con el movimiento mexicano. Frente al auditorio europeo, Berni había derivado su propuesta de la experiencia mexicana y se había encolumnado tras la audacia de *América Tropical*, aquella obra pintada por un equipo dirigido por Siqueiros en el territorio norteamericano, en la que se denunciaba la dominación simbolizada por el águila imperialista posada sobre América latina, encarnada en la figura del indígena crucificado.

Para 1945, el joven artista que enfrentara la tribuna parisina había madurado y legitimado su obra. En el tiempo transcurrido entre una y otra respuesta, Berni se había establecido en Buenos Aires –de-

<sup>81</sup> En este caso, el punto de partida era la perspectiva y el claroscuro de Ucello y Masaccio, la descomposición de la luz del impresionismo y la realidad “desollada” del fauvismo.

<sup>82</sup> Cf. “¿Adónde va...”, *cit.*

<sup>83</sup> La LEAR había nacido en 1934 como una agrupación antifascista que respondía a la lucha comunista de clase contra clase. En 1935 adoptó la línea del Frente Amplio y abandonó las reservas que tenía respecto del gobierno de Lázaro Cárdenas, razón por la cual se considera que fue eficaz en las propuestas antifascistas del PCM, pero también una plataforma para el régimen cardenista. En la LEAR participaban Pablo O’Higgins, Luis Arenal, Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Julio Bracho, Ermilo Abreu Gómez, Juan Marinello, Nicolás Guillén y el propio Siqueiros, entre otros. Por su parte, en 1938, Rivera y Breton firmaron el manifiesto “¡Por un arte revolucionario independiente!”, en el que llamaban a los artistas de todo el mundo a luchar contra la subordinación del arte a la propaganda. Véase Maricela González Cruz Majarrez, *La polémica Siqueiros-Rivera... cit.*, 1996, p. 75-81.

jando en Rosario la Mutualidad en marcha–, había realizado obras capitales de su período *nuevorrealista*, había participado en la Exposición Internacional de París, había decorado –junto con Spilimbergo– el pabellón argentino en la Exposición de Nueva York, y había obtenido con “Lily” el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional de 1943. Pero, fundamentalmente, éstos habían sido diez años en el desarrollo de un artista que, como él, no sólo estaba abierto a la experimentación plástica, sino que permanecía alerta a las transformaciones sociales. Ahora bien, ¿cómo repercutían estas circunstancias sobre su obra plástica?

Entre todas las opciones posibles, preferimos instalar esta pregunta ante sus envíos al Salón de Otoño, dado que se trataba de una convocatoria que la SAAP dirigía a sus asociados –auditorio al que Berni también acostumbraba a dirigir su discurso estético-político– y a la que podían responder todos los socios interesados en difundir su producción sin aspirar a premios, lo cual nos permite suponer que no estarían operando ciertas estrategias orientadas a persuadir la mirada de los jurados oficiales. Este Salón había nacido en 1934 y, dentro del período que separa ambas respuestas, Berni participó todos los años –con excepción de 1942– enviando, en su mayor parte, retratos.<sup>84</sup> En 1940, bajo el título *Orquesta típica*, presentó un óleo en el que enfoca la cultura ciudadana<sup>85</sup> y, en 1941, participó con *Medianoche en el mundo*, pintura que sintetiza su toma de posición.<sup>86</sup>

En esta obra de grandes dimensiones –realizada entre 1936 y 1937– articula su propuesta plástica y sus preocupaciones ideológicas, aludiendo al desasosiego frente al dolor universal mediante la apropiación de la iconografía del descendimiento. Así, partiendo de la composición de *Llanto sobre el Cristo muerto* del Giotto, pone en escena a las víctimas y las consecuencias de la Guerra Civil española. Obviamente, Giotto encabezaba la cadena de filiaciones de su nuevo realismo. Berni había admirado su obra al recorrer Italia en 1926, desde donde había escrito diciendo: “(...) me atrajeron los primitivos italianos que sólo aquí se les puede ver porque casi todas sus pinturas son al fresco sobre muros (...)”.<sup>87</sup>

En sus primeros años de vida, el Salón de Otoño había cosechado prestigio, y la participación de Berni en él también había obtenido un juicio crítico moderado;<sup>88</sup> sin embargo, obras como *Medianoche* o los envíos de Raquel Forner<sup>89</sup> impactaron ganando tanto simpatías como rechazos. Frente a aquellos que analizaban el uso del color, los efectos de la luz o sólo veían en la obra de Berni un cartelón de fe-

<sup>84</sup> Una vez asociado a la SAAP, envió desde Rosario *Retrato* (lápiz) y *Retrato* (témpera) en 1935; *Autorretrato* (témpera) en 1936; *Retrato o Mujer de la flor* (óleo, hoy pertenece al Museo de La Boca de Buenos Aires) en 1937; *Estudio* (óleo) y *Estudio* (óleo), ambos para retratos infantiles, en 1938; *Figura de niña o Niña con guitarra* (óleo, hoy pertenece al Museo de Bellas Artes de San Juan) en 1939. Finalmente, los tres últimos años de esta serie presentó *Retrato* (óleo) en 1943, *Figura* (óleo) en 1944, y *St. Susana Thenon y Retrato* en 1945.

<sup>85</sup> Cada músico, concentrado en su interpretación, le da pie para mostrar la destreza de los retratos individuales, conformando una escena en la que los tres bandoneonistas y la cantante desbordan el pequeño escenario del club barrial y anticipan la milonga que tiene lugar fuera de escena. Berni volvió a pintar *Orquesta típica* en 1975 sobre una tela de 1,98 x 2,90 m, sumándole el carácter popular de los colores del club de fútbol Boca Juniors en los decorados del escenario. Actualmente esta segunda obra pertenece a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

<sup>86</sup> *Medianoche en el mundo* es un óleo sobre arpillera de 1,95 x 2,89 m.

<sup>87</sup> El fragmento corresponde a una carta del 7 de septiembre de 1926, citada en *Antonio Berni, Historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1995, p. 146.

<sup>88</sup> En el marco de una crítica habituada a celebrar el buen manejo de los aspectos formales, algunos retratos de Berni despertaban comentarios tales como: “obra de condición estática”, “dibujo seco” o “color arbitrario”, pero en general sus envíos merecían un comentario particularizado.

<sup>89</sup> En estos años envió *Estudio para una composición* (1938), *La caída y El manto rojo* (1941), *Desolación* (1942) e *Icaro* (1945).



Antonio Berni, *Medianoche en el mundo*, (1936/37), óleo s/arpillera, 195 x 289 cm. Colección particular



Portada de la encuesta "Où va la peinture?".  
*Commune, revue de l'Association des Écrivains  
et des Artistes Révolutionnaires*, vol 21,  
París, mayo 1935, p 937.



Giotto, *Llanto sobre el Cristo muerto* (1302-05), fresco.  
Museo Capilla de los Scrovegni.

ría, “un pastiche carente de objetivos plásticos y valores positivos”,<sup>90</sup> también estaban los que consideraban que estas obras eran capaces de sobrecoger al espectador y avizoraban una promesa en su futuro.<sup>91</sup>

En el ámbito del gremio, este óleo —en el que el cadáver del hombre toma el lugar de Cristo— reactualizaba las injusticias de la sociedad moderna, pero, además, imágenes y textos se enlazaban en la circulación de un discurso crítico que tomaba posición combativa desde el realismo, a tal punto que aquella escena gíottesca<sup>92</sup> también había sido elegida por el comité editor de *Commune* para ilustrar la primera página de la encuesta “Où va la peinture?”, contraponiéndola a una forma abstracta de Jean Arp. En cierto sentido, este óleo volvía a responder a aquella pregunta inclinando la balanza hacia el lado del realismo.

El dolor, el abatimiento, el desconuelo conmociona la escena y se manifiesta, también, en el tratamiento de una iluminación que quiebra la composición. Pintado durante la Guerra Civil española y presentado en plena Segunda Guerra Mundial, el cuadro pudo leerse como un balance en presente y un fatal presagio hacia el futuro. Sin embargo, aunque la obra eclipsó las salas de Amigos del Arte donde se presentó el Salón de Otoño de 1941 y la prensa le dedicó un lugar de privilegio, algunos críticos consideraron que caía en un dramatismo superficial, “sin que las virtudes puramente plásticas —el cuadro evidentemente fue expuesto antes de estar terminado— pudieran contrabalancear las deficiencias conceptuales”.<sup>93</sup> No obstante, *Medianoche* ponía en escena el mismo ambiente de inseguridad y angustia que evocaban las palabras con las que E. Goerg había cerrado su respuesta en 1935:

Se entiende que el sufrimiento actual, la injusticia social, las amenazas de guerra, el miedo generalizado, la miseria, la fragilidad interior, la avaricia deben dar origen a una plástica cruel, aguda, tan dramáticamente tensa que sería eficazmente revolucionaria por la intensidad de la emoción que provocaría hasta ser insoportable al espíritu.<sup>94</sup>

Por otra parte, mientras la producción de Berni avanzaba en la línea trazada por su nuevo realismo y la pregunta por la pintura lo seguía remitiendo a un proyecto muralista tan anhelado como inaplicable en las condiciones del campo artístico argentino, su segunda respuesta muestra cierto escepticismo.<sup>95</sup> Desaliento que, en su caso, no era gratuito, dado que no sólo había mantenido una posición entusiasta en sus clases, conferencias<sup>96</sup> o artículos, sino que había desarrollado una dinámica actuación

<sup>90</sup> Cf. Zeta, “El Salón de Otoño”, *El Pampero*, Buenos Aires, 19/5/41.

<sup>91</sup> Cf. M. D’Elía, “Un buen conjunto exhibe el VIII Salón de Otoño”, *El Mundo*, Buenos Aires, 1941.

<sup>92</sup> La revista reproduce un dibujo de *Llanto sobre el Cristo muerto* que Giotto pintó en el registro inferior de la Capilla Scrovegni de Padua. Ver *Commune*, cit., vol. 21, p. 937.

<sup>93</sup> Según opinaba Jorge Romero Brest en su artículo “En el XVIII Salón de Santa Fe”, publicado en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 5/6/1941, p. 12, Archivo JRB (Facultad de Filosofía y Letras – UBA).

<sup>94</sup> Cf. “Où va...”, *Commune*, cit., vol 21, p. 1128.

<sup>95</sup> Berni manifestaba en la entrevista realizada por José Viñals: “Por lo demás, el ejemplo mexicano no se reprodujo en ningún otro lugar, porque en ninguna otra parte se dieron las mismas condiciones objetivas y, por lo tanto, a la vuelta de los años, *mi diagnóstico de entonces se convirtió en pronóstico. Ahora, te digo, no me alegra para nada haber estado en lo cierto*”. Cf. José Viñals, *Berni. Palabras e imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976. El énfasis es nuestro.

<sup>96</sup> La prédica muralista ocupó muchas de las conferencias dictadas por Berni, entre ellas, “La pintura mural”, en Teatro del Pueblo, Buenos Aires (1940); “Las diversas técnicas de la pintura moderna”, en Ministerio de Relaciones Exteriores, La Paz, Bolivia (1942); “Pintura Mural en América”, en Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (septiembre de 1943); “La pintura Mural en América”, en la Sociedad de Artes Plásticas Austral, Comodoro Rivadavia (diciembre de 1943); “La pintura Mural en América”, en *Unión Personal C.A.D.E.*, Buenos Aires (abril de 1944); “Una manifestación argentina de arte mural”, en *Athénée Hispaniste*, Faculté des Lettres, Sorbonne, París (mayo de 1949).

en el gremio de los artistas plásticos desde 1935. Si desde su discurso personal siempre había tenido una actitud combativa hacia la indiferencia que demostraban las autoridades, desde su participación en el Consejo Administrativo de la SAAP<sup>97</sup> había encabezado las delegaciones de artistas que reclamaban que se realizaran concursos abiertos para la contratación de las decoraciones, monumentos, diseños de parques, avenidas, monedas, billetes, estampillas, placas y medallas encargadas por el Estado.

A pesar de sus esfuerzos, desde el punto de vista gremial, el lapso que separaba ambas respuestas no mostraba un balance favorable. Más aún, la participación de Berni en el intento de formar un Consejo Consultivo de Artistas Plásticos<sup>98</sup> desembocó en un escándalo.<sup>99</sup> Para la SAAP, hacia finales de 1944, e incluso después de la resistencia a la agremiación obligatoria,<sup>100</sup> resultaba cada vez más claro que las relaciones con las autoridades oficiales no serían armoniosas y que, con el transcurrir del largo período del gobierno peronista, se irían tensando aún más los escasos vínculos que podía mantener un gremio cuyos posicionamientos demostraban inclinarse hacia la izquierda.

#### ABRIENDO EL JUEGO...

El número 4 de la revista *Contrapunto* incluyó la respuesta de Juan Del Prete a la encuesta “¿Adónde va la pintura?”. Este artista había participado en el grupo parisino Abstraction/Création Art non Figuratif y, en 1933, había provocado una batahola con su exhibición de pinturas no figurativas y *collages* en Amigos del Arte. En su opinión, definir el destino abstracto o figurativo para la pintura no estaba en las manos de la literatura, ni de la oratoria y, menos aún, de la actitud violenta individual. Por el contrario, entendía que esa tarea la cumplirían las propias condiciones sociales de la época, ya que cuando se intentó “de facto” hacer arte para el pueblo, los valores artísticos decayeron. A pesar de su incursión en la abstracción, la obra seleccionada para ilustrar –uno de sus “metaforismos plásticos”– muestra una composición en la que conviven formas geometrizadas y figuración, aunque su libertad en el tratamiento contrasta con el estatismo de *Anunciación* (1943) de Norah Borges, que aparece en la otra página. Esta artista, que había regresado a nuestro país en la década del veinte y que, junto con su hermano, compartió las inquietudes renovadoras de los martinfierristas, enviaba su defensa para un realismo de “sabia” construcción, de claro y limpio colorido, y capaz de otorgar prioridad a la pintura sobre el tema. Desde este lugar, Norah Borges finalizaba su respuesta sentenciando: “Y basta de palabras –que el pintor debe de trabajar en el silencio– y su único lenguaje deben ser las formas, los sutilísimos tonos y colores”.<sup>101</sup>

<sup>97</sup> En 1940 ocupó el cargo de vicepresidente, fue vocal en 1941 y 1942, y presidente en 1943. A fines de 1941 y mediados de 1942, becado por la Comisión Nacional de Cultura, viajó a Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, donde también estableció contactos en representación de la SAAP.

<sup>98</sup> Integrado por el Círculo de Bellas Artes, la Asociación Estímulo de Bellas Artes y la SAAP.

<sup>99</sup> El 4 de enero de 1944, en el diario porteño ultranacionalista *Cabildo*, se leía: “En nuestros organismos de arte está el comunismo, infiltrado y entronizado. La revolución tiene que destruir el nido de víboras agazapadas en ellos al amparo de la indolencia del régimen. (...) La psicología de los artistas comunistas es curiosa. (...) El caso más elocuente es el del judío-comunista Antonio Berni. (...) Berni fue uno de los promotores del sindicato de artistas que tantas perturbaciones acarreó en nuestro medio. Bueno será recordar que él y Falcini trajeron a Siqueiros de Montevideo, participando en todos los actos de propaganda extremista que éste organizó en el país y ayudándolo a decorar la sala de diversiones del Sr. Botana, dirigente de la A.I.A.P.E., entidad comunista disuelta por el gobierno de la revolución”.

<sup>100</sup> En agosto de 1944, la Secretaría de Trabajo y Previsión intentó que los artistas constituyeran un organismo “amparado por el apoyo del Estado”; después de algunas propuestas y deliberaciones, la SAAP manifestó su actitud de independencia de toda circulación oficial.

<sup>101</sup> Ver “¿Adónde va...”, *cit.*, 4, pp. 10-11.

En el mes de agosto, la revista abrió la polémica a un panel heterodoxo en el que convivían las opiniones de Emilio Pettoruti, uno de los “popes” del arte moderno argentino, Orlando Pierri –integrante del Grupo Orión– y Francisco De Santo –pintor y grabador de temas locales– con las palabras de uno de los jóvenes que incursionaban en el arte concreto: Manuel Espinosa.

Por su parte, Pettoruti respondió tomando un fragmento de la conferencia “Arte Nuevo” que había pronunciado en la AIAPE en 1940. Su cuadro de situación consideraba que el estado de convulsión vivido en esos tiempos, entre otras cosas, había conducido al intento de “desviar la función específica del arte, subordinando a lo circunstancial su rol eterno”.<sup>102</sup> No dudaba de que los artistas pudieran ofrecer su mejor contribución, y creía que cada uno lo haría de acuerdo a su espíritu, a su concepción del arte y al respeto que la humanidad le mereciera.

Antes de responder si la pintura se encaminaba hacia uno u otro flanco, Pettoruti cuestionaba a quienes caían en el “comentario al óleo”, práctica innecesaria, decía, especialmente cuando para pagar las ideas ya existían la radio, la prensa, la fotografía o el cine. Si bien comprendía que cada uno debía expresarse desde su espíritu, entendía que quienes tomaban la opción de manifestarse desde el tema realizaban una práctica tan peligrosa para el público como para el arte, brindándole al espectador una tergiversación moral que le “provoca reacciones físico-sentimentales fácilmente confundibles con emociones puras del espíritu”.<sup>103</sup>

A partir de esta posición, Pettoruti apostaba por el afianzamiento de la máxima libertad y renovación, que implicaban la limpieza de lo plásticamente impuro y espiritualmente decadente, sumándole los aportes de los últimos movimientos pictóricos. Concedor del tono que podían alcanzar estos debates, en un párrafo hostigaba directamente a sus adversarios diciendo que quienes quieren ver a la pintura “alcaída o debatiéndose incontrolada, cuentan su propia lastimosa historia de seres escasamente dotados artísticamente e intelectualmente confusos...”.<sup>104</sup>

En rigor, él ya había transitado algunos de estos tópicos en una conferencia pronunciada en la SAAP, recogida por la revista *Forma* en enero de 1938. En ese artículo, se confrontaba con la formulación del nuevo realismo berniano, señalando que al “arte nuevo”<sup>105</sup> se lo acusaba de marchar contra lo creado por no imitar un árbol o una mesa y, volviendo sobre las palabras de Berni,<sup>106</sup> Pettoruti decía:

<sup>102</sup> Ver “¿Adónde va...”, *cit.*, 5 (agosto, 1945), p. 9. Pettoruti envió esta respuesta con la cita de la conferencia en la que fue presentado por C. Córdova Iturburu, crítico que, en 1948, mantuvo una postura adversa a la pauta con relación al canon realista en una reunión realizada en el PCA; luego, la discusión continuó por la vía epistolar con Rodolfo Ghioldi, y finalmente, resultó expulsado del Partido bajo una excusa trivial. Cf. Horacio Tarcus, “La pelea de las vanguardias”, *Clarín*, Zona, Buenos Aires, 12-7-98.

<sup>103</sup> Cf. “¿Adónde va...”, *cit.*

<sup>104</sup> Cf. “¿Adónde va...”, *cit.*

<sup>105</sup> Cf. Marcelo Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti entre los espejos”, *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, tomo II, pp. 789-800.

<sup>106</sup> En la formulación del nuevo realismo, publicado en el número 1 de *Forma*, de agosto de 1936, Berni había expresado: “En su afán de desconectarse con todo lo que pudiera significar o representar el mundo objetivo, [el arte moderno] creó un mundo de formas y colores tan en abstracto que hoy, en manos de los corifeos, se transforma en un decorativismo frívolo y superficial. Formas y colores puros, lirismo plástico (...) Es el fin de una trayectoria evolutiva que parte del realismo de Courbet (...) y termina en nuestros tiempos con el triunfo de la plástica y la eliminación del sujeto transformado en mero pretexto del cuadro”.

Al poeta se le permite expresarse en símbolos y metáforas; ¿por qué ha de negarse al pintor el derecho de dar a su sentimiento la forma que lo traduzca más completamente? (...) Para estampar sus inquietudes, a él no le hace falta recurrir a la anécdota literaria; bastan los medios inherentes a la pintura —líneas, formas, colores—. El verdadero artista, en posesión de estos elementos, impresiona el drama. Y su drama está allí, en un trazo cualquiera, sin apariencia de realidad (...). Existen quienes abogan por vernos llegar a lo que llaman “nuevo realismo”, que no es sino una ampliación fotográfica (...).<sup>107</sup>

Paradójicamente, mientras en 1938 Pettoruti defendía ese “arte nuevo” que, en su opinión, aún no ocupaba el lugar que merecía, *Forma* publicaba sus palabras junto a la reproducción de *Muchachos Santiagueños*, el óleo en clave realista con el que Ramón Gómez Cornet había ganado el Primer Premio del Salón Nacional del año anterior.

Finalmente, con la clara intención de lograr la identificación del lector, Pettoruti aprovechaba la pregunta por el “puro goce estético” que planteaba la encuesta de *Contrapunto* para reprocharle a la pintura anecdótica el hecho de ser “antipedagógica” y negar el desarrollo de las cualidades sensibles y de comprensión. Estos aspectos también habían sido tratados en las páginas de *Forma*, en las que Pettoruti había señalado las ventajas del aprendizaje en el taller del maestro, aconsejando la relación docente-alumno para lograr una mayor libertad de expresión.<sup>108</sup> En esos escritos, y a propósito de su concepción del realismo, agregaba una cita que sintetiza su posición:

André Lhote escribe: “Se encuentra en los dibujos de Bruegel o de Durero (...) este realismo hecho de humor y de grandeza, espiritualizado por la divina geometría (...). Se guardará, por supuesto, de confundir el realismo elevado con aquel que consiste en dar el peso de los objetos, su aspecto, su volumen, sin preocuparse de la expresión plástica (confundirlo equivaldría a no establecer ninguna diferencia entre una compota y una fruta)”.<sup>109</sup>

Cuando la temperatura del debate había alcanzado un nivel considerable, llegó la respuesta de Joaquín Torres García, artista maduro que retomaba el sentido de la pregunta “¿Adónde va la pintura?” para invertirlo, considerando que la pintura no “va”, en todo caso “viene” de la tradición de la buena pintura, decía. En consecuencia, a quienes creyeran que el arte se dirigía hacia lo temático para, luego, ponerse al servicio de cualquier movimiento revolucionario, les replicaba: “No, y mil veces no; el arte se afirma en su propia base o deja de ser arte”.<sup>110</sup>

No obstante, el enfrentamiento de Torres García con la vertiente del realismo se remonta a fechas cercanas a su regreso a Uruguay, cuando, desde la revista *Movimiento* —órgano que se gestó bajo el impulso de D. Alfaro Siqueiros en 1933—, Norberto Berdía lo acusó de practicar un “arte purista propio

<sup>107</sup> Cf. E. Pettoruti, “Arte Nuevo”, *Forma*, Buenos Aires, 5 (enero, 1938), p. 4.

<sup>108</sup> Cf. E. Pettoruti, “Humanización de la enseñanza”, *Forma*, Buenos Aires, 17 (febrero-junio, 1940), p. 2; 18 (julio-octubre, 1940), p. 2, y 19 (noviembre-diciembre, 1940), p. 2.

<sup>109</sup> Cf. E. Pettoruti, “Humanización...”, *cit.*, 19, p. 2. El énfasis es nuestro.

<sup>110</sup> Cf. ¿Adónde va...”, *cit.*, 6 (octubre, 1945), p. 10.

de la decadencia del capitalismo”, dando lugar al *Manifiesto 1*, en el que ya afirmaba que el arte no debía involucrarse sino en los problemas plásticos.<sup>111</sup>

En Buenos Aires, el discurso torresgarciano había contado con las columnas del diario *La Nación* y la circulación de la revista *Círculo y Cuadrado y Removedor*,<sup>112</sup> mientras en fechas recientes su obra se había exhibido en la galería Müller (en 1942) y en el *Salón de pintores modernos uruguayos* presentados en la galería Comte de Ignacio Pirovano (en 1944). Por otra parte, en junio de 1942, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, había pronunciado una conferencia titulada “Revalorización del concepto de pintura”. A través de esas palabras, luego recogidas en *Universalismo Constructivo*, planteaba que:

El concepto de pintura, a mi juicio, tiene que referirse al concepto general del arte, y éste es: construcción. El pintor es un constructor en la modalidad pintura. Y porque el pintor debe ser un constructor, que manipula valores abstractos (valores plásticos absolutos) es por lo que el que imita, ya no es pintor.<sup>113</sup>

Por otro lado, la revista del Taller Torres García también integraba el circuito de polémicas entabladas en la disputa por la legitimidad. Entre ellas, las páginas de *Removedor* reflejaron la objeción a la muestra de arte uruguayo organizada por Griselda Zani, presentada en la galería Comte. Esta vez, el puente se había tendido a través de la revista *Latitud*—en la que Berni dirigía la sección de pintura y grabado y Falcini la de escultura—,<sup>114</sup> donde se publicó una carta de los uruguayos defensores del realismo. La participación de Torres García en *Arturo* y la obra temprana de algunos artistas, especialmente los que visitaron su taller, no serían los únicos vínculos con la vanguardia concreta: en 1946 también llegaría el enfrentamiento, cuando Tomás Maldonado respondiera el ataque de Torres García, Guido Castillo y Sarandy Cabrera.

De todos modos, mientras Pettoruti asumía una posición clara y Torres García afirmaba categóricamente, otros artistas se ubicaban en un tibio punto intermedio ante la pregunta que guiaba la encuesta, señalando que lo real y lo abstracto podían ser igualmente eficaces en pintura. Entre ellos, Raúl Soldi y Enrique Policastro subrayaban la vinculación del artista con el drama y la comedia de la humanidad;<sup>115</sup> Jorge Larco se preguntaba por qué no dar cabida al realismo más ceñido, a la imaginación más atrevida y a la abstracción más hermética; y Horacio Butler prefería el equilibrio entre la abstracción y la realidad emotiva.

Por su parte, Francisco De Santo aceptaba que la elección del camino hacia lo abstracto o hacia lo real debía regirse por el temperamento del artista, aunque consideraba que la pintura sólo logra alcanzar su función social cuando llega al público masivo, razón por la cual proponía encaminarse hacia un

<sup>111</sup> Cf. Sobre estos aspectos, Mari Carmen Ramírez y Cecilia Buzio de Torres, *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

<sup>112</sup> Publicación del Taller Torres García que apareció entre 1945 y 1953, y en la que afirmaban: “Con *Removedor* y una buena espátula estamos dispuestos a insistir tanto sobre la vieja pintura hasta dejar el camino preparado para imponer la nueva”.

<sup>113</sup> Cf. Joaquín Torres García, “Lección 141. Revalorización del concepto de pintura”, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 953.

<sup>114</sup> Cf. “Correspondencia del Uruguay”, *Latitud*, Buenos Aires, 3 (abril, 1945), p. 19 y “Aclaración con respecto a una carta publicada en la revista *Latitud*”, *Removedor*, Montevideo, 5 (junio, 1945).

<sup>115</sup> Cf. “¿Adónde va...”, *cit.*, 6 (octubre, 1945), p. 10-11.

arte mural que asegurara la difusión. Finalmente, para Orlando Pierri, el artista más ligado a la tendencia surrealista, la pintura debía alcanzar la realidad subjetiva, recorriendo el trayecto que va desde los aportes de Picasso al psicoanálisis; su propuesta reivindicaba la imaginación, el drama y la poesía interior del artista, pero en una expresión atravesada por las conquistas del arte moderno.

#### LA EMBESTIDA CONCRETA

Indudablemente, la posición más frontal en la polémica era la asumida por los vanguardistas nucleados alrededor de *Arturo*. En un sitio preferencial –en la fecha de apertura del debate y compartiendo la partida con Berni–, *Contrapunto* ubicó la palabra de un joven de veintitrés años, militante del PCA, que venía de cerrar la página de su formación artística con un atrevido “Manifiesto” –en el que junto con algunos compañeros se oponía a la institución e identificaba como adversarios a los “picapedreos”<sup>116</sup> cuya aún vacilante poética permitía la coexistencia de trabajos cercanos al expresionismo –como la portada de *Arturo*– o geométricos –como los dibujos que acompañaron los poemas de Piterbarg–.<sup>117</sup>

Dispuesto a refrendar un programa estético que impulsara el cambio social, desde las primeras líneas Maldonado respondía a la encuesta poniendo la esperanza no sólo en el futuro de la plástica –“uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria”–,<sup>118</sup> sino también en el porvenir del hombre. La lectura de sus palabras revela la convicción de aquel que conoce a sus adversarios y los argumentos que debe refutar. Para él, pensar en la evolución de la pintura significaba reconocer que el único punto de llegada posible sería el arte concreto: único que no copia, no abstrae, ni representa. Si representar un objeto sobre el plano es una ilusión que niega la realidad de ese plano, entonces el arte concreto es el único arte realista, en tanto no busca “reflejar” sino presentar las nuevas realidades que inventa.

A su turno, en el mes de agosto, Espinosa enfrentó los cargos relacionados con la “deshumanización” que planteaban los defensores de la figuración, esgrimiendo que en lugar de un desinterés por el hombre, la vanguardia concreta postulaba la afirmación de su poderío mental y técnico. Desde su perspectiva, era inaceptable exigirle a un arte moderno y progresista que su pintura tuviera otras condiciones que las meramente plásticas. Finalmente, con tono rebelde señalaba que no era realista la obra que copiaba o deformaba hasta convertirse en signo, sino la que buscaba afirmar la realidad material del plano, “aboliendo toda reminiscencia figurativa mediante una estructura integral”.

Al igual que sus palabras, el cuadro de Espinosa contrastaba con los de los artistas que compartían la página. Junto al óleo *Mujeres paraguayas*, escena con trajes típicos de Francisco De Santo y *El mensaje*, composición de Orlando Pierri que apela a un clima melancólico, la obra concreta que Espinosa llamó *Pintura* tenía la oportunidad de exhibirse junto a *Mesa blanca* de Pettoruti y, más aún, de marcar la diferencia con su diseño de marco recortado y sus colores planos inscriptos en las líneas de la grilla.

De todos modos, disputar lo hegemónico supone un agudo esfuerzo de oposición y despliegue de estrategias. Con la misma vehemencia con la que, entre abril y agosto de 1945, Maldonado y Espino-

<sup>116</sup> El “Manifiesto de cuatro jóvenes”, firmado por Jorge Brito, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Maldonado, fue distribuido en la inauguración del Salón Nacional de 1942. Ver Carlos Méndez Mosquera y Nelly Perrazo, *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, p. 33.

<sup>117</sup> Se trata de *Tratado del Amor*, Buenos Aires, Ediciones Cenit, diciembre de 1944. Material cedido por Mario Gradowczyk, a quien agradecemos especialmente.

<sup>118</sup> Cf. *¿Adónde va...?*, cit., 3 (abril, 1945), p. 10.

sa respondieron a la encuesta de *Contrapunto*, otros integrantes del grupo dictaron conferencias o escribieron en medios de opinión, aprovechando el acceso a un público diverso.<sup>119</sup> Cuando en marzo de 1946 la Asociación de Arte Concreto Invención (AACI) presentó su primera muestra en la galería Peuser, avanzó enarblando el “Manifiesto Invencionista”,<sup>120</sup> redactado por Tomás Maldonado, cuyas líneas directrices ya estaban trazadas en la opinión enviada a la encuesta “¿Adónde va la pintura?”. Desde este manifiesto esgrimían su concepción estética e incluso polemizaban con quienes sostenían ideas políticas semejantes pero se mantenían aferrados al realismo pautado.<sup>121</sup>

En agosto de ese año, las páginas de la revista *Arte Concreto Invención* incluyeron el “Manifiesto”, pero esta vez Maldonado completaba su formulación a través de dos artículos. Por un lado, con el diseño de una primera cartografía, y por otro, con un escrito que se ocupaba de la delimitación de fronteras. En “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, Maldonado enlazaba los eslabones de la historia del arte que condujeron a la “invención”, discutiendo algunas soluciones y rastreando las vías de legitimación, y bajo el título “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, demarcaba atacando directamente a sus adversarios, al afirmar:

Si hace un siglo el pintor Horacio Vernet se vanagloriaba de ser Horacio Vernet, no sucede lo mismo con sus descendientes y fieles continuadores de hoy, quienes no se resignan a ser juzgados por lo que son.<sup>122</sup>

En la trama de los intercambios, los discursos que están en circulación reaparecen en la superficie del campo de batalla, transformándose en armas disponibles en el momento del contraataque. En este sentido, Maldonado comenzaba su ofensiva haciendo referencia al testimonio de Vernet que habían publicado los partidarios del realismo en la encuesta “Où va la peinture?”—mencionado al comienzo de este trabajo y difundido en *La Querelle du Réalisme*—, y esta cita llegaba sólo un mes después de que *Forma* volviera a hacer circular desde sus páginas la intervención de Marcel Gromaire en aquellas mismas discusiones realizadas en 1936 en la Maison de la Culture.<sup>123</sup>

“Concreto” e “invención”, palabras clave para la vanguardia naciente, también podían leerse en un pasaje del viejo texto de Gromaire, en el que se advertía acerca de los riesgos de ser “engañado” por la habilidad del copista o por quienes eran incapaces de transgredir los límites de lo individual.

Por el contrario, Maldonado en su artículo señalaba que no podría ser humanista una actividad que llevara al hombre a “desconfiar” de su propio poder de conocimiento y acción. Siguiendo el pen-

<sup>119</sup> Edgar Bayley publicó “Sobre Arte Concreto” en el periódico comunista *Orientación* en febrero de 1945; Raúl Lozza pronunció la conferencia “Hacia una nueva pintura”, en Gente de Artes y Letras de Avellaneda en julio de 1945, con el auspicio del Museo Provincial de Bellas Artes que dirigía Pettoruti, entre otros.

<sup>120</sup> Maldonado reconoce que su texto abreva en dos escritos precedentes de Carmelo Arden Quin y su hermano Edgar Bayley. Los firmantes fueron Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Espinosa, Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Lozza, R.V.D. Lozza, Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin.

<sup>121</sup> Varios de sus integrantes militaban en las filas del PCA: Lozza lo hacía desde los años treinta y, según el artículo aparecido en *Orientación*, se habían afiliado Bayley, Espinosa, Claudio Girola, Hlito y Maldonado. Cf. “Artistas adhieren al comunismo”, *Orientación*, Buenos Aires, 19/9/45.

<sup>122</sup> Tomás Maldonado, “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, *Arte Concreto Invención*, Buenos Aires (noviembre, 1946), p. 10.

<sup>123</sup> Ver Gromaire, M., “El realismo en el arte”, *Forma*, Buenos Aires, 29 (julio, 1946), pp. 2 y 4-5.

samiento de Marx, su propuesta concebía lo “real” como aquello que se podía verificar mediante la acción y la práctica, una práctica capaz de potenciar para la acción a un hombre afirmado en su poder. Desde este lugar, aseguraba que el arte concreto era el único “realista, humanista y revolucionario”, porque en lugar de crear fantasmas permitía conocer efectivamente el objeto.

Así, con una frase semejante a la que había empleado Berni en 1935 para defender al arte mural, en la que afirmaba que el pintor debía salir a la calle, ser realista, monumental, porque ése era el “arte por excelencia de la futura sociedad socialista”,<sup>124</sup> en 1946, Maldonado –asumiendo el protagonismo de quienes sentían que ése era “su” tiempo– sentenciaba: “El arte concreto será el arte socialista del futuro”.<sup>125</sup>

A fines de 1946, el perfil del joven Maldonado continuó recortándose como el de uno de los más aguerridos defensores de las ideas del grupo concreto, y en sus escritos se pueden seguir algunas discusiones del momento; fue él, incluso, quien avanzó cuando Joaquín Torres García y sus discípulos atacaron desde *Removedor*.<sup>126</sup> El discurso de los uruguayos adoptaba la representación colectiva, tanto en la defensa del maestro como al asumir el programa del universalismo constructivo; la respuesta de Maldonado también puede considerarse grupal, dado que firmaba su artículo desde el órgano de difusión de la Asociación Arte Concreto Invención.

“Torres García contra el arte moderno”<sup>127</sup> no sólo es una contestación lapidaria a la nota del uruguayo que interpretaba en términos de arte frío y caliente; también es la oportunidad para demarcar la divisoria de aguas entre quienes adherían a la vanguardia del universalismo constructivo –que en 1935 había invertido el mapa de América del Sur y se había propuesto lograr un arte colectivo que operara con un lenguaje universal– y una juventud rebelde que pretendía imponer su proyecto utópico desde una formulación que consideraba superadora. Antes de finalizar el artículo, Maldonado salió al encuentro de Sarandy Cabrera, quien hacía una crítica a los postulados invencionistas. Sin embargo, es interesante observar que la nota de Sarandy Cabrera atacaba a Madí y, paradójicamente, Maldonado respondía a la ofensiva<sup>128</sup> en el mismo *Boletín* en el que la Asociación desmentía un error aparecido en la revista *Cabalgata* en el que se los vinculaba con Arden Quin y Kosice, aprovechando el espacio de esta aclaración para manifestar que la AACI no guardaba relación alguna con el grupo Madí. Aunque contradictorio, en el gesto de Maldonado también podría leerse que las divisiones entre la AACI y Madí, que hoy parecen infranqueables, en el pasado eran diferencias que pronto se desdibujaban frente al enemigo común.

Por otra parte, en la ofensiva marchaban a la carga paralelamente Lozza –respondiendo al ataque al arte moderno de Monteiro Lobato–,<sup>129</sup> Hlito y Mele –frente a las enseñanzas de la señora Cecilia

<sup>124</sup> Cf. “Où va...”, *cit.*, vol. 22, p. 1133.

<sup>125</sup> Cf. Tomás Maldonado, “Los artistas concretos...”, *cit.*

<sup>126</sup> Ver J. Torres García, “Nuestro problema de arte en América”, Sarandy Cabrera, “Originalidad e invención” y Guido Castillo, “Torres García y el arte moderno”, *Removedor*, Montevideo, 14 (agosto-septiembre-octubre, 1946).

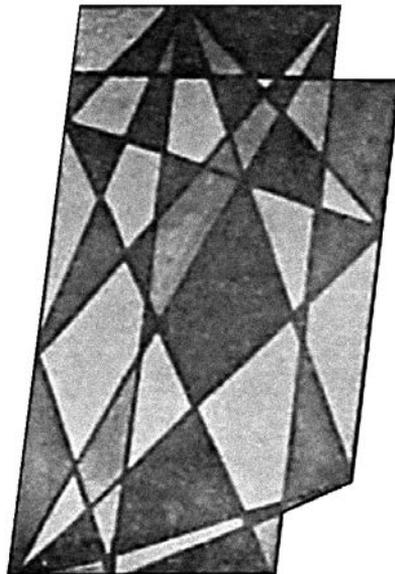
<sup>127</sup> Cf. “Torres García contra el arte moderno”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, Buenos Aires (diciembre, 1946), p. 1.

<sup>128</sup> Sarandy Cabrera respondió, a su vez, en el número 16 de *Removedor*.

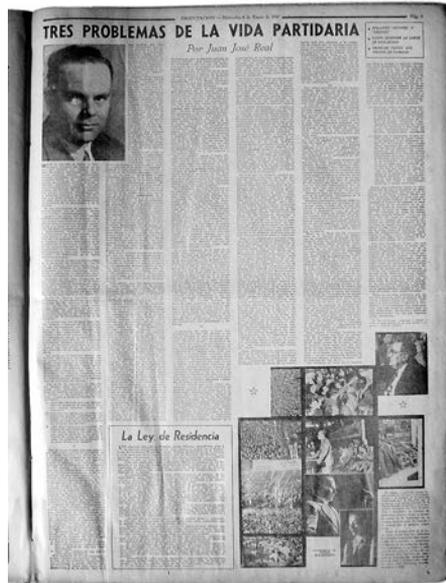
<sup>129</sup> Escritor brasileño que, en 1917, criticó la muestra de Anita Malfatti en los términos de “Paranoia o mixtificación”, provocando la reacción de los jóvenes intelectuales (Oswald de Andrade, Di Cavalcanti y Mario de Andrade, entre otros), que, más tarde, organizarían la Semana de Arte Moderno.



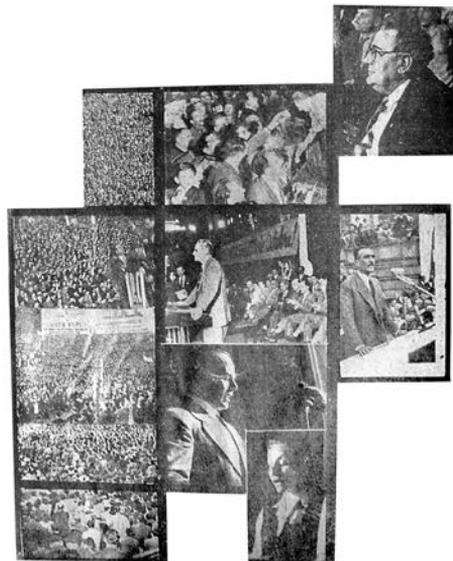
“¿Adónde va la pintura?”. *Contrapunto*, Buenos Aires, año 1, nº 4, junio-1945, pp. 10/11.



Manuel Espinosa. Pintura que acompaña el artículo “¿Adónde va la pintura?”.



“Tres problemas de la vida partidaria” de Juan José Real. *Orientación*, Buenos Aires, 8 de enero de 1947.



Tomás Maldonado. Fotomontaje que acompaña el artículo “Tres problemas de la vida partidaria”.

Marcovich<sup>130</sup> y Maldonado, no sólo respondiendo a la afrenta uruguaya, sino también teorizando acerca del humanismo, aspecto central para quienes defendían el realismo.<sup>131</sup>

Su discurso volvía a emplear los argumentos del adversario para sostener que los concretos adherían al humanismo por la vía revolucionaria y la fe en la capacidad práctica del hombre. Contra la acusación de practicar un arte que “no se entendía”, que llevaba al pueblo a preferir la pintura figurativa, Maldonado no escatimaba en buscar el principio explicativo tanto en los momentos de esplendor de las culturas primitivas y grecolatinas como en los debates que desde mediados de los treinta fecundaron entre los artistas e intelectuales de la izquierda. Al hacerlo, daba cuenta del conocimiento que tenían sobre los distintos aspectos que se discutían en las filas del realismo y de la circulación que tenían en nuestro medio algunas revistas extranjeras, como *Cahiers d'Art*.

Finalmente, la avanzada concreta aprovechó todos los sitios disponibles para mostrar su obra, aun aquellos de carácter alternativo, y cuando pudo, también las revistas y diarios fueron un espacio propicio para hacer circular su imagen vanguardista. Es interesante observar, recorriendo las páginas del periódico comunista *Orientación*, el “fotomontaje de marco recortado”, realizado y firmado por Tomás Maldonado, que acompaña el artículo “Tres problemas de la vida partidaria” de Juan José Real. Su trabajo delimita una silueta con alusiones al recurso del marco recortado y un reticulado en el que aparecen las máximas autoridades del partido: Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Arnedo Álvarez, Alcira de la Peña y el propio Real.<sup>132</sup>

Aunque provocativa, la estrategia era válida para un joven que aspiraba a sostener el compromiso con la causa comunista incluyendo la renovación en el seno del propio partido. En poco tiempo, Maldonado experimentaría una situación semejante a la vivida por Elio Vittorini, escritor y militante del PC italiano, que había creído posible una relación entre política y cultura liberada de las dogmáticas teorizaciones soviéticas, y que proponía la figura de un nuevo intelectual desde la revista *Il Politecnico*.<sup>133</sup> Cuando en enero de 1947 *Orientación* publicó su fotomontaje, Maldonado aún pensaba –como escribiría algunos meses más tarde– que:

En verdad, no hay una estética oficial del comunismo; no puede haberla. Hay, sí, una ética comunista que el artista militante no puede de ningún modo desoir (...)<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Cecilia Marcovich enseñaba las técnicas de André Lhote en sus cursos y, hasta mayo de 1943, en los talleres de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), que se proponían crear una nueva conciencia artística entre los alumnos desorientados por la enseñanza académica.

<sup>131</sup> Cf. Tomás Maldonado, “Sobre Humanismo”, *Boletín...*, *cit.*, pp. 6-8.

<sup>132</sup> Cf. Juan José Real, “Tres problemas de la vida partidaria”, *Orientación*, Buenos Aires, 8/1/47. Material cedido por Alberto Giudici, a quien agradecemos especialmente.

<sup>133</sup> *Il Politecnico* fue una revista político-cultural italiana que, dirigida por E. Vittorini, se editó entre 1945 y 1947. En diciembre de 1947, luego de la polémica con Palmiro Togliatti la revista cesó su publicación.

<sup>134</sup> Cf. Tomás Maldonado, “Picasso, Matisse y la libertad de expresión”, *Orientación*, Buenos Aires, 19/11/47.

## ESCARAMUZAS CON OLOR A TINTA

Sobre las páginas de las revistas se inscribieron ideales estéticos, se grabaron voces altisonantes en defensa de posturas políticas y, también, se dibujaron redes de intercambio entre proyectos.

Los típicos sondeos de opinión fueron prácticas corrientes cuando el objeto en disputa exigía sumar adhesiones y, en este caso, tenían sus referentes más agudos tanto en el estilo propuesto por la revista francesa *Cahiers d'art*—en la que Christian Zervos había abierto un canal para los partidarios de la abstracción—<sup>135</sup> como en la encuesta “Où va la peinture?”. En nuestro país, para los defensores del realismo también podía resonar la encuesta con la que *Contra. La revista de los franco-tiradores* instó a tomar posición entre el “arte puro” o el “arte comprometido” en el momento culminante de las polémicas desatadas por Siqueiros.<sup>136</sup> Por otra parte, en 1945, mientras algunos artistas plásticos respondían en las páginas de *Contrapunto*, la revista *Latitud* empleaba la misma estrategia, dándoles la palabra a los poetas.

No obstante, la apropiación de “Où va la peinture?” por parte del colectivo editor de *Contrapunto* fue deliberada, no sólo porque adoptaba su título, sino porque explícitamente lo planteaba en su enunciado. Aunque la encuesta había aparecido en los números de mayo y junio de 1935 de la revista francesa *Commune*, es muy probable que en Buenos Aires hubiera tenido mayor circulación en su publicación como anexo a *La Querelle du Réalisme*, libro que reunía los dos debates públicos organizados en 1936 por la Association des Peintres et Sculpteurs. Fragmentos de estas discusiones, cuyo título contribuyó a imprimirle el sello de la visión de Aragon, fueron varias veces reeditadas por *Forma y Latitud*.<sup>137</sup>

Si bien *Contrapunto* se presentaba como un espacio de debate abierto a diferentes posiciones estéticas, podríamos preguntarnos ¿qué rol le cupo en la embestida de los artistas concretos? Una mirada panorámica sobre el debate parecería mostrar dos frentes de choque en lucha abierta—la “defensa” del realismo contrapuesta a los jóvenes concretos—; sin embargo, había también un importante espacio ocupado por los artistas enrolados en las filas de una figuración que no negaba el tema, pero que tampoco respondía a una estética pautaada desde las filas partidarias, mientras otros rechazaban abiertamente la vinculación del arte con los ideales políticos. La plataforma explicitada por *Contrapunto* declaraba que era una propuesta nacida de un grupo heterogéneo, en el que nadie perdería su singularidad. Así se muestra el tratamiento de algunos temas, como la publicación de la “Defensa del Realismo”, de Agosti, y su réplica en las “Acotaciones al Realismo”, de Lozza.

Al observar las ilustraciones y las obras reproducidas que acompañan los artículos, desde los primeros números puede rastrearse un cierto apego a las tendencias dominantes; sin embargo, paulatinamente *Contrapunto* parece haber sido más permeable a la vanguardia. No sólo abrió el juego

<sup>135</sup> Nos referimos a las respuestas de Mondrian, Léger, W. Baumeister, Kandinsky y Arp acerca “De l'Art Abstrait” recogidas por *Cahier d'art*, París, vol. VI, n. 1, 3, 4 y 7/8 (1931), o la encuesta respondida por G. Braque, René Huyghe, P. Mondrian, J. González, A. Ozenfant, M. Chagall, A. Magnelli, Léonce Rosenberg, J. Hélion y W. Paalen, entre otros, publicada en París, vol. IX (1935).

<sup>136</sup> Asimismo, la encuesta “Arte, Arte puro, Arte propaganda”, *Contra*, Buenos Aires, 3 (julio, 1933) y 4 (agosto, 1933).

<sup>137</sup> Nos referimos a Paule Cazenave, “¿Adónde va la pintura?”, *Forma*, Buenos Aires, 5 (enero, 1938), p. 18 y otros fragmentos publicados en los números 29 y 32 de la misma revista, así como en el número 2 de 1945 de la revista porteña *Latitud*.

publicando las opiniones de Maldonado y Espinosa, sino que también reservó un espacio para Juan Carlos Paz, uno de los músicos más renovadores del período.<sup>138</sup> Sin embargo, en octubre de 1945, cuando las tensiones provocadas por la encuesta y el alto nivel de los contendientes aún podían mantener en vilo la atención del público, los integrantes del comité editorial escribieron un premonitorio balance acerca del primer año de la revista sin saber, tal vez, que ése sería el último número en aparecer.

Por su parte, tras la apariencia ecléctica de *Forma*, puede rastrearse un proyecto en el cual operaban mecanismos indirectos. Como órgano de difusión de la SAAP, cuando los artistas que adherían a la izquierda sumaban cargos en el consejo de administración, sus páginas podían transformarse en una buena tribuna para difundir sus posicionamientos estéticos. En otras ocasiones, como en el período que comienza con el gobierno de Juan D. Perón, la defensa del realismo buscaría refugio más seguro ya sea en la difusión de algunos autores y textos canonizados o trasladando el debate a otros foros. Si la SAAP y *Forma* estaban sospechadas, algunos reagrupamientos permitirían continuar las luchas. De hecho, en los tiempos en los que se miraba con recelo a la SAAP, comenzó a desarrollarse el proyecto de la revista *Latitud*, que no sólo contaba con dos integrantes activos de la sociedad –Berni y Falcini–, sino que también mantenía una línea editorial semejante a la de *Forma*.<sup>139</sup>

No obstante, la historia también nos ha enseñado a leer los silencios y las repeticiones que aparecen en la trama de la interacción social como un material significativo, y, en este sentido, creemos encontrar una señal en el año 1946. Si bien el 11 de octubre de aquel año, crucial para el crecimiento de los concretos, la SAAP cedió su sala de Florida 846 para que exhibiera la Asociación Arte Concreto Invención –y volvió a hacerlo en septiembre de 1947 para que expusieran Maldonado y Espinosa–, la revista no registró ni el anuncio de la muestra ni artículo alguno. Es justo reconocer que el proyecto editorial estaba comenzando a mostrar cierta irregularidad en sus entregas, pero también es cierto que, en el marco de los forcejeos entre las dos posiciones en julio de 1946, *Forma* había redoblado la apuesta difundiendo la palabra legitimante de Gromaire al publicar “El realismo en el arte”.<sup>140</sup>

Aunque nuestro trabajo aborda sólo una pequeña porción de la trama que se entretejió a través de las publicaciones culturales locales e internacionales –espacios que respondían a ideales partidarios o no–, intenta mostrar el entrecruzamiento de diferentes formulaciones estéticas que trataron de dar expresión al período final de la Segunda Guerra Mundial y comienzos de la posguerra. Revisitar estas publicaciones permite reubicar la participación de los artistas latinoamericanos en el lugar que ocuparon en algunos debates que trascendían nuestras fronteras, así como las estrategias de

<sup>138</sup> Cf. Juan Carlos Paz, “Ferruccio Busoni. Orientador y profeta”, nota en la que inscribía la trayectoria del autor de “Conceptos sobre una nueva estética musical”, y otros ensayos en los que se anticipa la teoría de los doce tonos (ver nº 4, pp. 5 y 11), y “Arnold Schönberg y el fin de la era tonal” (ver nº 6 de octubre de 1945).

<sup>139</sup> *Latitud*, revista que circuló entre febrero y julio de 1945, publicó fragmentos de las conferencias de L. Aragon, J. Lurçat, M. Gromaire y J. Cassou. Cf. “Principios orientadores acerca de un realismo actual”, en *Latitud*, Buenos Aires, 2 (marzo, 1945), pp. 11-12. También publicó las opiniones de algunos de los artistas que participaron del Primer Salón de Arte Plástico, organizado por la revista.

<sup>140</sup> Cf. Gromaire, M, “El realismo...”, *cit.*

adhesión y discusión de aquellas ideas en el campo local. La puesta en situación de estos intercambios permite seguir el diálogo entablado por los artistas concretos que, incluso desde los mismos ideales políticos, sintieron la necesidad de una transformación radical que incluyera la renovación estética en el seno del propio PCA, aun desatendiendo las exigencias del realismo pautado por Zhdanov. En consecuencia, consideramos que la focalización de estos intercambios le confiere otra perspectiva a la virulencia de algunas afirmaciones de estos jóvenes vanguardistas, al tiempo que matiza el tono enfático de sus escritos programáticos.

Promediando los cuarenta, y con la avanzada del arte concreto, se reconfiguraba el campo de confrontación. Eran otros los actores que comenzaban a sentir que ése era “su” tiempo, que era “su” verdad la que podría transformar a la sociedad, y fue en este marco que *Contrapunto* abrió el juego a las voces emergentes, dando lugar a las primeras escaramuzas de la disputa que se libraría en el campo artístico argentino de posguerra.



**GANADORES DEL PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA  
DE LAS ARTES PLÁSTICAS**

1997-2003



## AÑO 1997 I EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

**Jurado:** Prof. Fermín Fevre, Prof. Jorge López Anaya, Lic. Marcelo Pacheco.

**1º Premio:** Lic. Patricia Artundo. *Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932.\**

**2º Premio:** Lic. María José Herrera. *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60.\**

**Mención especial:** Lic. María de los Ángeles de Rueda. *Grotesco, sátira y parodia en el Arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas.\**

## AÑO 1998 II EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LOS SIGLOS XVIII Y/O XIX

**Jurado:** Prof. Héctor Schenone, Lic. Guiomar de Urgell, Prof. Guillermo Whitelow.

**1º Premio:** Lic. Laura Malosetti Costa. *El más viejo entre los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica.\**

**2º Premio:** Lic. María Cristina Fückelman, Lic. Ricardo González, Lic. Daniel Sánchez. *Arte culto e ideas –Buenos Aires– siglo XVIII.\**

**Mención especial:** Lic. Roberto Amigo. *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862).\**

**Mención especial:** Lic. Daniel Schavelzon. *Arte, arqueología e historia de la cerámica en el Río de la Plata, siglos XVIII y XIX. \*\**

## AÑO 1999 III EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

**Jurado:** Prof. Rosa María Ravera, Prof. Ana María Telesca, Prof. Guillermo Whitelow.

**1º Premio:** Ofelia Adela Funes. *El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian.\**

**2º Premio:** Lic. Pablo Rolando Marianetti. *Figuración y abstracción en el Arte Argentino. Final de una dicotomía mundial y nacional en el arte de las imágenes.\**

**Mención especial:** Prof. Marta Isabel Gómez de Rodríguez Britos. *Mendoza en la década del 30. Aportes para el conocimiento artístico. Instituciones, asociaciones, salones.\**

## AÑO 2000 IV EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LA COLONIA AL SIGLO XIX (INCLUSIVE)

**Jurado:** Lic. Guiomar de Urgell, Lic. José Emilio Burucúa, Arq. Ramón Gutiérrez.

**1º Premio:** Lic. Roberto Amigo. *Tras un Inca. Los funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires.\**

**2º Premio:** Lic. Celia Terán. *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII.\**

## AÑO 2001 V EDICIÓN

ARTE, ARTESANÍA Y FOLCLORE VINCULADOS A LAS ARTES PLÁSTICAS

**Jurado:** Prof. Carlos Aschero, Dr. José Pérez Gollán, Lic. Guiomar de Urgell.

**1º Premio:** Lic. Ricardo González. *Imágenes de dos mundos. La imagería cristiana en la Puna de Jujuy.\**

**2º Premio:** María Alba Bovisio. *Algo sobre una vieja cuestión: ¿arte vs. artesanía?\**

**Mención especial:** Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. *Diseños indígenas en el arte textil de Santiago del Estero.\**

AÑO 2002 VI EDICIÓN  
ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

**Jurado:** Lic. Edgardo Donoso, Lic. María José Herrera y Lic. Ana Longoni.

**1º Premio:** Lic. Silvia Dolinko. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.\*\**

AÑO 2003 VII EDICIÓN  
ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX. SUS INTERRELACIONES

**Jurado:** Dra. Mari Carmen Ramírez, Lic. Marcelo Pacheco y Prof. Justo Pastor Mellado.

**1º Premio:** María Amalia García. *La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953.\**

**2º Premio:** Luisa Fabiana Serviddio. *Programas de intercambio cultural interamericano durante la segunda guerra mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.\**

**Mención especial:** María Cristina Rossi. *En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción.\**

**Mención especial:** María de los Angeles de Rueda. *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el movimiento Diagonal Cero y el Grupo de la Plata.*

\* publicados.

\*\* publicado parcialmente en *Historia del comer y del beber en Buenos Aires*, Ed. Aguilar, 2000.

Edición completada en CD-Rom: *Catálogo de cerámicas históricas de Buenos Aires (siglos XVI-XX)*, FIAAR, 2001.



Este libro se terminó de imprimir en noviembre de 2004  
en Artes Gráficas Ronor S. A.  
Cerrito 932, Bernal  
Provincia de Buenos Aires, Argentina

Tirada: 1.000 ejemplares

MARÍA AMALIA GARCÍA  
(Buenos Aires, 1975)

Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora Nacional de Pintura, Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, Instituto Universitario Nacional de las Artes. Becaria doctoral interna por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su investigación sobre arte abstracto en Argentina y Brasil se encuentra radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA), donde también participa en dos proyectos UBACyT desde 1999. Además se desempeña como ayudante de primera de la cátedra “Introducción al lenguaje de las Artes Plásticas” de la Carrera de Artes (FFyL-UBA). Los avances de sus investigaciones han sido difundidos en diversos artículos y en el marco de distintos congresos y jornadas en historia del arte.

LUISA FABIANA SERVIDDIO  
(Buenos Aires, 1970)

Es Licenciada en Artes, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda de esta misma institución, su proyecto de tesis aborda el estudio de la crítica de arte latinoamericano en la década de 1970. Es investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA). Fue becada en el 2001 por la Rockefeller University, en el 2003 por la Fundación Antorchas y la Fundación Espigas, y actualmente es becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es investigadora tesista para la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT). Miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y de la Latin American Studies Association (LASA).

