

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

**Autoridades del Gobierno
de la Ciudad de Buenos Aires**

Ing. Mauricio Macri
Jefe de Gobierno

Ing. Hernán Lombardi
Ministro de Cultura

Josefina Delgado
Subsecretaria de Cultura

Pedro Aparicio
Director General de Museos

Laura Buccellato
Directora del Museo de Arte Moderno

**Asociación Amigos
del Museo de Arte Moderno**

Presidente: *Cristiano Rattazzi*

Vicepresidente: *Mariana Juliana Eppinger*

Vicepresidente: *Chantal de Erdozaín*

Secretario: *Miguel J. Santarelli*

Prosecretario: *Stefanía Vecchi de Lagos Mármol*

Tesorero: *Mónica Vallarino Gancia de Erize*

Protesorero: *Guillermo M. Ruberto*

Vocales: *Rosemary Smith*

Franco Livini

Patricia López Aufranc

María Claudia Gómez Gez

Bitza de Imbellone

Mónica Vailati de Muro de Nadal

Inés Palenque de Pujals

Revisor de Cuentas: *Alberto V. Lisdero*



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

PATRIMONIO

**MUSEO DE ARTE MODERNO
DE BUENOS AIRES**

PATRIMONIO

Dirección del Proyecto

Laura Buccellato

Autores

*Agustina Bazterrica. Laura Buccellato. Mariela Cantú.
Ricardo Blanco. Daniel Capardi. Silvia Dolinko. María Amalia
García, Valeria González. Jorge La Ferla. Adriana Lauria.
Enrique Longinotti. Florencia Malbran. Pino Monkes.
Cecilia Rabossi. Cristina Rossi. Victoria Simon*

Edición

Laura Buccellato

Cecilia Rabossi

Mónica M. Pallone

Producción y Coordinación General

Guadalupe Ramírez Oliberos

Producción

Jorge Caterbetti. Beatriz Montenegro de Antico

Cecilia Rabossi

Asistentes de Producción

Mercedes Claus. Micaela Mendelevich. Valeria Orsi

Investigación de Archivo

Beatriz Montenegro de Antico. Micaela Mendelevich

Archivo Patrimonial

Adrián Flores. Celestino Pacheco. Jorge Ponzzone

Corrección de Textos

Mariángeles Fernández Rajoy

Revisión de Textos

Cristina Rossi

Traducción

Eduardo Gómez

Restauración

Pino Monkes

Fotografía General

Oscar Balducci

Fotografías

*Florencia Antico. César Calderera.
Mercedes Bassano. José Antonio Berni.
Rafael Bueno. Sameer Makarius
Gian Paolo Minelli. Mariana Milanesi*

Diseño Gráfico

Estudio Y/O

DATAMAMBA

www.asociacionamigosmamba.com

Dirección del Proyecto

Laura Buccellato

Diseño y Realización

Jorge Caterbetti

Asistente de Diseño

Martín Herbstein

Producción y Coordinación General

Guadalupe Ramírez Oliberos

Coordinación General de Archivo

Micaela Mendelevich

Beatriz Montenegro de Antico

Coordinación de Investigación y Biografías

Laura Casanovas. Laura Lina. Valeria Orsi

Asistentes de Archivo

Jorge Ponzzone

Celestino Pacheco

Coordinación de Investigación de Biografías

Diseño Gráfico e Industrial

Ana María Scotto

Coordinación de Archivo Documental

y de Videoteca

Julieta Sepich

Asistente de Archivo Documental

María Ines Afonso Esteves

Investigación Biografías

*María Marta Alosilla, Inés García Fernández.
Ana García Gibson. Kaia Grimson. Ana Hib.
Laura Lina. María Laura Martínez Bigozzi.*

AGRADECIMIENTOS

*Asociación Amigos del Museo
de Arte Moderno*

Archivo Alberto Heredia

Archivo Diario La Nación

Archivo Fundación Espigas

Archivo Fundación Telefónica

Archivo Gian Paolo Minelli

Archivo Museo Nacional de Arte Decorativo

Archivo documental y fotográfico

Cecilia Rabossi

Archivo fotográfico Rafael Bueno

Archivo documental Cristina Rossi

Archivo Amancio Williams

Claudio Williams

Colectivo Oligatega

Ricardo Blanco y Ana María Scotto

Florencia Antico

Leandro Katz

Gabriel Valansi

Marie Orensanz

Rodrigo Alonso

Manuela López Anaya

Hugo Kogan

Galería Abate



Presentación

Laura Buccellato

Directora del Museo de Arte Moderno

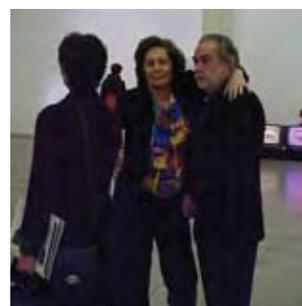
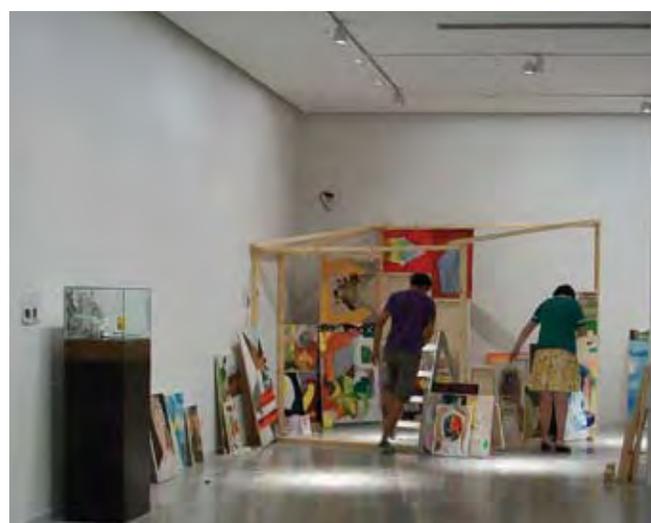
Es un honor para el equipo del MAMBA y su actual gestión presentar este trabajo que, a más de medio siglo de su existencia, traza una historia del Museo y de su colección a través de diversos puntos de vista.

Para ello, hemos convocado a diferentes profesionales que, con una visión crítica, introducen distintas perspectivas. Nuestro propósito es sentar las bases, tanto para aquellos que quieran seguir investigando como para los múltiples interlocutores de nuestra sociedad que quieran conocer o profundizar algunos conceptos sobre el arte moderno, contemporáneo, el diseño gráfico e industrial –ya que este Museo fue pionero con su colección de diseño gráfico e industrial– o las nuevas modalidades interdisciplinarias, tales como *performances*, instalaciones y otros medios.

Somos conscientes de que nuestro trabajo es una tarea incipiente y que no es posible abarcar toda la historia del Museo en una sola publicación, ni ahondar sobre la riqueza de este extenso patrimonio. El objetivo de este libro es constituir un cimiento visual y alentar el pensamiento crítico a través de los diferentes idearios protagonizados por nuestros mejores artistas.

Durante los años de receso del Museo, debido a la reforma proyectada por el prestigioso arquitecto Emilio Ambasz, se realizó una laboriosa y diligente tarea para acrecentar y actualizar el patrimonio. También durante ese lapso se renovó la clasificación de acuerdo a los tesoros contemporáneos, dado que las técnicas se han ido modificando y han tomado mayor especificidad en las últimas décadas.

Este libro es el resultado de un trabajo de varios años; su corolario se verá en el *work in progress* que lo acompañará: un sitio web al que denominamos **Datamamba**. Además de un banco de biografías e imágenes, se transformará en un sitio de actualización permanente sobre la historia del Museo y su patrimonio, así como un lugar de intercambio activo, al alcance del espectador virtual que puede estar situado en cualquier punto del mundo, ya que las preguntas sobre el arte son ilimitadas. Este medio, por su propia índole, permite una flexibilidad mayor que la impresión en papel; constituirá, entonces, la columna vertebral de lo que se irá agregando en el tiempo, en los nuevos soportes electrónicos.



Laura Buccellato, Cecilia Rabossi, Milena Kalinovska, Clelia Taricco
Ana Miguel, Rochelle Costi, Cecilia Rabossi y Nora Altrudi en la inauguración
de **Plural y Singular**, marzo de 2000
Vista del montaje de **El imaginario de Ignacio Pirovano**, diciembre de 2010
Vista del montaje de **Narrativas Inciertas**, diciembre de 2010
Clelia Taricco y Luis Wells
Ricardo Blanco y Laura Buccellato
Laura Buccellato y Luis Fernando Bedit
Florencia Battiti y Oscar Balducci

Al incluir la historia de las exposiciones y su contexto histórico en los diferentes capítulos, quisimos presentar el patrimonio intangible que rodea a las distintas situaciones artísticas a lo largo del tiempo. La exhibición integral de la riqueza patrimonial del Museo nunca ha sido posible, pues excede el hábitat que lo contiene; el libro está destinado a llenar los intersticios que quedan fuera de la totalidad de su acervo. Actualmente contamos con espaciosos ambientes expositivos; en un futuro cercano tendremos una amplia sede, en contraste con la historia edilicia del MAMBA.

La decisión de hacer un primer libro sobre la Colección –auguramos que le sigan otros– se debe a la necesidad de dar cuenta de su historia: a partir de las vanguardias del siglo XX, explicar los distintos movimientos y tendencias, tanto a nivel de grupos como de las individualidades artísticas que lo abarcan.

Generalmente, en los países que se desprendieron del logocentrismo europeo que dominaba el arte de las primeras vanguardias históricas se generaron direcciones inesperadas, donde se concretaron singulares y creativos mestizajes artísticos.

En la elaboración de este compendio se ha evitado la linealidad histórica; se han establecido capítulos con cortes diacrónicos y sincrónicos para entender cómo se fueron gestando las distintas generaciones de artistas y sus diversas propuestas. La colección expresa ampliamente esta circunstancia del arte argentino, con pinceladas del arte internacional que lo ponen en contexto: respuestas arbitrarias y cruces que le dan un significado propio, aun cuando haya coincidencias formales con el arte de otros lugares. El libro se constituye en un sumario de las distintas tendencias artísticas del pasado inmediato, el presente y su constante crecimiento.

Finalmente, esta publicación testimonia el esfuerzo de un pequeño grupo de personas apasionadas que se comprometieron y se empeñaron en realizar esta tarea, así como en concientizar sobre la importancia medular del patrimonio como corazón de nuestro Museo, que late al pulso de los tiempos, pues la misión esencial del MAMBA es la de estudiar, conservar, custodiar y generar nuevos y futuros relatos.



Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético

Agustina Bazterrica

Un Museo de Arte Moderno es un museo que comulga con la vida en el proceso mismo de su gestación y por ello debe ser atesorado y querido por la comunidad que lo cobija.

RAFAEL SQUIRRU

Este texto asume el propósito de registrar la memoria institucional del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y delinear el período que se inicia en 1956 con su creación y culmina en 2010 con la consolidación de su perfil museal.

Se afirma que la historia es una narración de acontecimientos construida a partir de mediaciones documentales y testimoniales; es una trama que implica selección, organización y simplificación de datos formalizados desde una óptica específica: el punto de vista. En este caso, el foco de la tarea se concentrará en la conformación del Museo como un universo cultural sincrético.

El concepto de sincretismo, que caracteriza a los sistemas filosóficos o religiosos que buscan conciliar doctrinas diferentes, determinará los principales atributos de la institución y formará la red de sentido a lo largo del recorrido de sus ciclos vitales. Esta particularidad será el organizador virtual del texto en el cual se resaltarán hitos, logros, pero fundamentalmente, se intentará rescatar los mecanismos por los cuales el MAMBA labró la atmósfera propicia para la difusión y comprensión del arte moderno en la Argentina, materializándose en un centro de permanente irradiación cultural.

Introducción

*Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; esto es: debe adoptar un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista exclusivo que abra al máximo los horizontes.*¹

CHARLES BAUDELAIRE

En sus comentarios críticos dedicados al Salón de 1846, Baudelaire redactó un prólogo elocuente que puede ser trasladado a la actualidad y repensado para las instituciones dedicadas al arte. Los museos no exponen obras de manera errática, sino que realizan una práctica enunciativa, formulan una tesis. La del MAMBA es la de ser un museo de arte moderno y contemporáneo. Moderno es un término latino que significa «lo hecho al modo de hoy»; así pues, «lo actual». Hugo Parpagnoli, uno de sus directores², asevera con lucidez: «Porque el arte, señores, siempre nace hoy, siempre es creación, siempre es “moderno” (...) y el Museo de Arte Moderno inspira y respira allí donde el arte se produce»³. Sin embargo, el MAMBA no es un mero expositor de aquello moderno y consagrado, sino que es uno de los motores que alimentan el universo cultural e impulsan su ampliación. Es un propulsor de la vanguardia de carácter multidisciplinario. Recurriendo al proceso de sincretismo, logra borrar los límites estancos que separan a las artes plásticas del diseño industrial y gráfico, del cine, de la fotografía y de los más variados dispositivos de nuevos medios en general. De esta manera, instituye campos de confluencia donde, gracias a su espíritu pluridimensional, se establecen nuevos debates y ámbitos de sentido a través de múltiples propuestas estéticas.

Comienzos: La importancia del liderazgo y el apoyo de la comunidad

El Museo de Arte Moderno (MAM)⁴ nació el 11 de abril de 1956 con el decreto nro. 3527/56⁵, sin una sede, sin un repertorio de obras y con el inefable, pero poético mote de «Museo Fantasma». En el decreto fundacional se preveía que el MAM comenzara a funcionar en la calle Corrientes 1530⁶; sin embargo, la falta de sede se debía, simplemente, a que el espacio que se le había concedido se hallaba todavía en construcción. Su creador, Rafael Squirru, evoca los inicios: «Recuerdo no sin nostalgia la época en que se me llamaba Director del Museo Fantasma. Por mi parte y para salir del paso había inventado una respuesta que me parecía ingeniosa y cuando se me interrogaba acerca del Museo, a veces no sin malevolencia, yo respondía: *Le Musée c'est moi*»⁷. No obstante, Squirru, personaje notable⁸, convirtió este hecho aparentemente problemático en

1 / Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

2 / El período de gestión de Hugo Parpagnoli fue de 1963 a 1970.

3 / Hugo Parpagnoli, *MAM: 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967.

4 / En 1999 se lo rebautizó MAMBA (fuente: carpeta de actividades del período). El primer documento institucional en el que se utiliza la sigla MAMBA corresponde al desplegable «Calendario marzo/abril de 1999», donde se difunden las actividades del Museo (Gestión: Laura Buccellato).

5 / Decreto de creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 11 de abril de 1956, firmado por el Intendente Eduardo Madero y por el secretario de Cultura y Acción Social Jorge Mazzinghi, publicado en el Boletín Municipal nro. 10.337 (16-4-1963).

6 / «Art. 2º: El Museo, que funcionará en las salas que oportunamente se habilitarán al respecto en el nuevo edificio del Teatro Municipal General San Martín estará a cargo de un director quien será secundado por un secretario y el personal técnico, administrativo y de servicio que se considere necesario».

7 / Rafael Squirru, *MAM: 10 años, 1956-1967*, Op. cit.

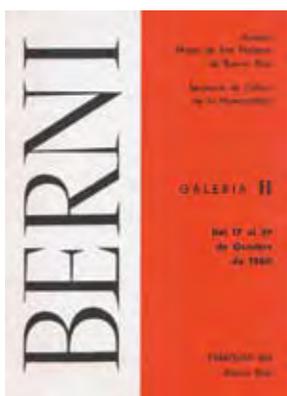
8 / Abogado, pintor, poeta, crítico, brillante orador, jurado, conferencista, profesor, director de Cultura de Cancillería.



Rafael Squirru



Decreto fundacional del Museo, 11 de abril de 1956



Tapa del catálogo **Paparella. 20 sugerencias**, Van Riel, Buenos Aires, Mayo de 1960. Tapa del catálogo **Berni**, Galería H, Buenos Aires, octubre de 1960

una brillante campaña, gracias a la cual participó intensamente en la reorganización del campo artístico institucional moderno. A partir de la destitución del gobierno peronista, los organismos oficiales consideraron imprescindible crear ámbitos que construyeran una imagen cultural para sumarse a la escena internacional⁹. Haciendo eco de las nuevas circunstancias sociales y políticas, el decreto fundacional establecía la necesidad de dar origen a un espacio que apoyara y promoviera las nuevas manifestaciones artísticas, generando discusiones y redefiniendo cánones tradicionales: «que sólo mediante esa difusión podrá generalizarse un debate imprescindible para el esclarecimiento de la orientación que asumirá el arte en la Argentina»¹⁰.

Pero un museo es algo más que un decreto; uno de los primeros objetivos que debía alcanzarse era el de contar con una sede. Si bien se establecía que el MAM debía ocupar varios pisos del Teatro Municipal General San Martín, en proceso de construcción, Squirru apeló a la lúcida estrategia de trabajar con una red de instituciones. El Museo se apropió de espacios como las históricas galerías de arte Van Riel, Peuser, Rubbers, Velázquez, Witcomb, matrices generadoras de opinión, la mítica galería Lirolay y los semilleros de artistas jóvenes como Casa Harrod's, Yumar, Galería H, el taller de Raúl Lozza, la Asociación Estímulo de Bellas Artes, etc. En sus reflexiones, Squirru destaca la generosidad de las galerías privadas: «casi todas ellas una vez al año nos ofrecían gratuitamente el uso de sus salas y nosotros prestábamos un auspicio que llegó a ser considerado anatema, en particular por todos aquellos a quienes se lo negamos»¹¹. El patrocinio del MAM se transformó en una marca distintiva de la presencia del Museo, no sólo en la Argentina sino en el mundo.

9 / Cecilia Rabossi, «La creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Un fantasma como estrategia de modernización», *La pregunta por el límite. I y II Simposio de Arte Argentino & pensamiento crítico*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 2003-2005.

10 / Decreto de creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 11 de abril de 1956, *Op. cit.*

11 / Rafael Squirru, *MAM: 10 años, 1956-1967*, *Op. cit.*

Otros puntos claves fueron numerosas salas de exposiciones, el Jardín Botánico e incluso un garaje acondicionado para el propósito, así como también el Museo Eduardo Sívori, núcleo fundamental en los comienzos del MAM: «se nos había prestado un altito para que ubicáramos nuestra máquina de escribir y nuestro escaso pero heroico personal»¹². En el catálogo del **30 aniversario del MAMBA**, Squirru narra distintas anécdotas en las que manifiesta su incansable pasión por la difusión del arte. Era tal su entusiasmo que, a la hora de ocuparse de los montajes, no dudaba en pedir ayuda a extraños que caminaban por la calle, quienes lo asistían de buena gana, reflejando así el interés de los ciudadanos por la cultura.



Desplegable de la **Primera Exposición Flotante**, Barco Yapeyú, septiembre de 1956

Un ejemplo paradigmático de la admirable osadía de Squirru y su equipo fue el hecho de que la primera muestra se realizó a bordo del buque Yapeyú, que recorrió veintidós ciudades¹³ de diversos continentes, por un período de ciento sesenta y cuatro días. Las obras expuestas pertenecían a artistas argentinos, por lo que la muestra recibió el nombre de **Exposición flotante de 50 pintores argentinos** (1956) aunque, concretamente, la participación fue de cincuenta y tres. La exhibición estaba conformada por un amplio espectro de pintores: aquellos que redefinieron el legado de las vanguardias históricas como Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Norah Borges, Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Raquel Forner, Leónidas Gambartes, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Ramón Gómez Cornet, Enrique Policastro, Juan Del Prete, Raúl Soldi, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa; así como también los voceros de las nuevas poéticas como Carlos Alonso, Julián Althabe, Aquiles Badi, Luis y Julio Barragán, Martha Boto, Luis Centurión, Luis Seoane, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Leopoldo Torres Agüero y Gregorio Vardánega, entre otros.

El dinamismo y la vitalidad de las exposiciones fugaces e itinerantes, pero nodales, fueron los factores que otorgaron mayor repercusión al nuevo proyecto museal. Otra circunstancia que fortaleció la presencia del MAM fue el hecho de que su fundador se dedicó a la divulgación del arte moderno a través de escritos¹⁴ y artículos¹⁵. Más allá del ámbito del papel, llevó sus reflexiones a distintos puntos del país. Hacia fines de 1960 y principios del año siguiente recorrió ciudades del interior, viajando en un camión especialmente acondicionado, con una muestra itinerante de arte argentino. Asimismo, organizaba charlas en plazas de Buenos Aires: «Las daba a eso de las diez de la noche. Se colocaban sillas para el público y se montaba una tribuna con una gran pantalla en el medio de la plaza. [...] Los mismos espectadores, muchos venían en pijama, en camiseta, en chanquetas, pedían silencio»¹⁶.

12 / Rafael Squirru, *MAM: 10 años, 1956-1967*, Op. cit.

13 / El itinerario comenzó el 28 de septiembre de 1956 y finalizó el 11 de marzo de 1957: Buenos Aires, Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Ciudad del Cabo, Durban, Cochin, Colombo, Singapur, Jakarta, Melbourne, Shanghai, Yokohama, Osaka o Kobe, Honolulu, San Francisco, Los Ángeles, Panamá, La Habana, Nueva Orleans, La Guaira, Port of Spain, Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires.

14 / Publicó ensayos críticos de artistas como Pérez Celis, Guillermo Roux, Eduardo Mac Entyre, Inés Bancalari, Antonio Berni, Luis Seoane, Leopoldo Presas, Gyula Kosice, etc.

15 / Colaboró veinte años en el diario *La Nación*. Sus artículos publicados hasta 1994 fueron recopilados en cinco libros: *Ángeles y Monstruos* (1986); *Las Exigencias del Arte* (1989); *El artista y su tiempo* (1991); *Arte y Humanismo* (1993) y *Libros y Libros, Cuadros y Cuadros* (1995).

16 / Eloísa Squirru, *Tan Rafael Squirru!*, Buenos Aires, Ediciones del Elefante Blanco, 2008.

Izq. a der.: Pierre Restany, Romualdo Brughetti, Samuel Paz, Hugo Parpagnoli y Rafael Squirru, c. déc. 60

Luis Seoane, Rafael Squirru y Carlos Torrallardona observando los dibujos del Mural del Teatro Gral. San Martín, 1960

Zulema Ciordia, Dalila Puzzovio, Ernesto Ramallo, Marta Minujín, Rafael Squirru y Rubén Santantonín con la obra *La Novia Abandonada*, de Puzzovio, en la muestra **El hombre antes del hombre** realizada en la galería Florida, con el auspicio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1962



Squirru no sólo personificó lo que Gombrich, refiriéndose a figuras excelsas de la cultura, denominaba «Guardianes de la memoria, ciudadanos de una mítica República del Saber», sino que actuó como un impulsor de destinos: envió esculturas de Alicia Penalba a la **Bienal de San Pablo** (1961) y obras de Berni a la Bienal de Venecia (1962) donde ambos obtuvieron el primer premio de sus categorías. Apoyó a artistas noveles, redescubrió a los olvidados y celebró a los consagrados:

Por eso recorría con el balde de engrudo en la mano las calles de Buenos Aires pegando carteles en compañía de colosos como (Alberto) Greco cuya imagen está indisolublemente ligada al nacimiento de nuestro Museo y de tantos compañeros movilizados por idéntico fervor. Los más son hoy figuras claves de nuestro movimiento artístico. No se trataba de promover un artista sino de promover un ambiente en que la creación fuera más propicia y la única manera de realizar esa tarea era dinamitando a la vieja conciencia para darle paso a la nueva¹⁷.

Son incontables los ejemplos de personalidades que reconocen esta cualidad que Squirru y sus colaboradores supieron transformar en un atributo institucional del MAM. De los innumerables testimonios que dan cuenta de las acciones provocativas de su fundador, un ejemplo clave es la carta que le envió Kenneth Kemble en 1981: «Pues bien, quiero que sepas que no olvidaré nunca cómo te has jugado por artistas totalmente desconocidos (entre ellos yo, desde luego) cuando eso implicaba la desaprobación general y la sorna de los presuntos entendidos».



Kenneth Kemble y vista de la exposición Kenneth Kemble, octubre de 1963



Desplegable de Cuatro Escultores Madí, Galería Yumar, septiembre de 1960.
Desplegable Arte Generativo, Galería Peuser, septiembre de 1960.
Tapa catálogo Pintura de Kemble, Galería Peuser, junio de 1960

Obedeciendo a su esencia resuelta e innovadora, Squirru, su equipo y los primeros benefactores comenzaron a formar el patrimonio tangible de la institución con numerosas exposiciones y con la compra de obras. En el catálogo de **10 años del MAM**, su creador recuerda:

Será difícil para mí volver a vivir una experiencia tan extraordinaria como la que viví en esos días. Éramos los tripulantes de una Kon-Tiki¹⁸, pero es precisamente a la intemperie y durante los vendavales cuando surgen las mejores condiciones de los seres humanos, cuando son de buena pasta y mis colaboradores inmediatos y mediatos eran de la mejor pasta. Prueba de ello es que al finalizar ese año desde el ordenanza Palazuelo Frías, hasta mis colaboradores Elsa Sorbilli, la señora de Hidalgo y Arturo Álvarez, todos donamos nuestro aguinaldo para comprar obras para el Museo¹⁹.

Entre las muestras significativas que organizó el MAM en este período se destaca la exposición del **Movimiento informalista** (1959) en las salas del Sívori, donde participaron Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Jorge Roiger, Towas y Luis Alberto Wells. Desplazándose al extremo opuesto, se efectuó la muestra de **Arte generativo** (1960) en la Galería Peuser, donde Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal simplificaron el caos inabarcable de la naturaleza y lo transportaron a patrones geométricos y modelos matemáticos. Utilizando espacios innovadores y manifestando su flexibilidad pluridimensional, se realizó **Escultura al aire libre**²⁰ (1959) en los jardines de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. En 1960, en la Galería H, se coordina la exposición individual de Antonio Berni, artista emblemático de la historia del arte argentino, volcado –dentro de su heterogénea producción– a tratar temas de contenido social. En la muestra **Cuatro escultores Madí** (1960) en la Galería Yumar, se expusieron trabajos de Gyula Kosice, Abraham Linenberg, Eduardo Sabelli y Osvaldo Stimm, en los que la ingeniería de la composición adoptaba una dimensión esencial.

La heterogeneidad de espacios en los que se desplazó el MAM fue uno de los factores que contribuyeron a promover su legitimación institucional. Ser un museo ambulante no le restó iniciativa para perfilar la identidad que hoy lo define. Asimismo, el rol que desempeñó Squirru fue cardinal para los años subsiguientes. Comprendió el doble juego de equivalencias donde cada uno cumple con su función y, a la vez, retroalimenta la función del otro. La actividad de una institución es el resultado de una tarea en equipo, cualidad que el Museo cultivó desde los comienzos.

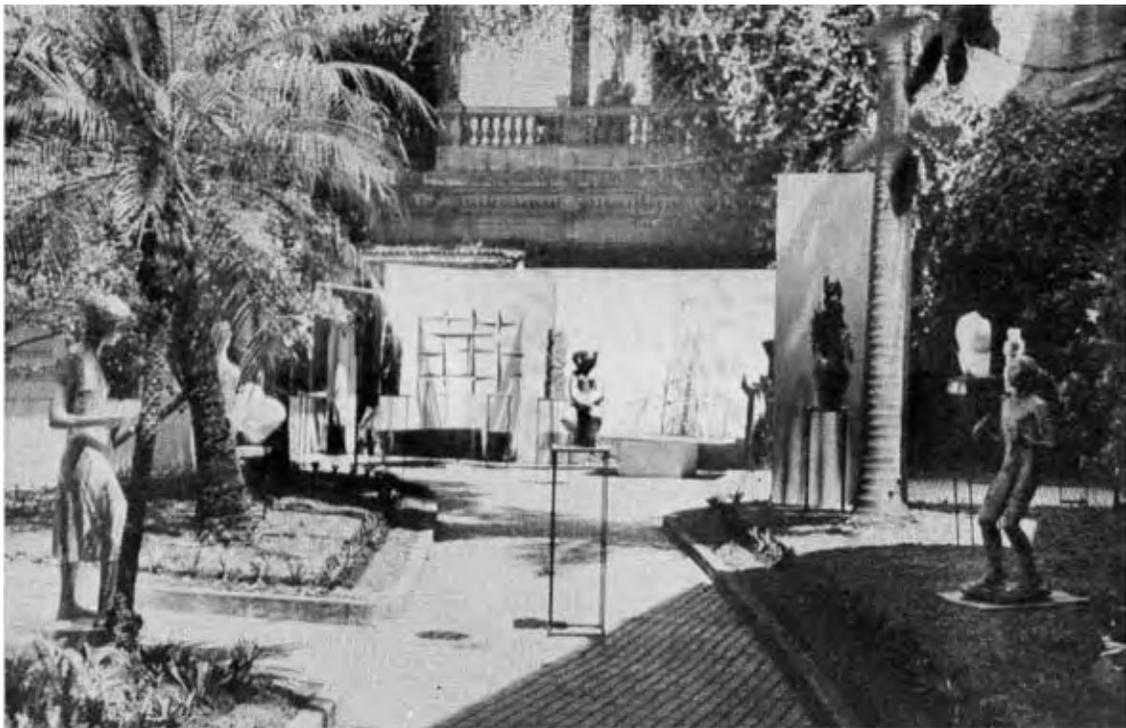
El creador del MAM y todos aquellos que lo acompañaron en el proceso sobrevolaron las circunstancias adversas y, desde su gestación, impidieron encorsetarse en lo que Paul Valéry denominó «una soledad de cera, con olor de salón, cementerio o escuela». El fantasma de aire devino en una idea sólida, estable, que continuó su crecimiento en la sede del Teatro Municipal General San Martín. «Algunos lo llaman museo fantasma, pero hay dos tipos de fantasmas: los que resultan de la reverberación postrera de una entidad concreta en tránsito hacia otro estado, y los que anticipan el advenimiento de un nuevo ser»²¹.

¹⁸ / Referencia de Squirru al proyecto —muy difundido en esa época— del etnólogo noruego Thor Heyerdahl para demostrar la posibilidad de viajes prehistóricos desde Sudamérica con técnicas navales poco desarrolladas. Llamó a esta rudimentaria embarcación Kon-Tiki, mezclando dos tradiciones: la de Con-Ticci-Viracocha, representante del Sol en la Tierra según la leyenda de los indígenas del lago Titicaca, y la historia de Tiki, nombre que la mitología polinesia daba al hijo del Sol.

¹⁹ / Rafael Squirru, *MAM: 10 años, 1956-1967*, Op. Cit.

²⁰ / Artistas: José Alonso, Julián Althabe, José Altieri, Edgardo Berjman, Martín Blaszkó, Antonio Devoto, Franco Disegni, Manuel Fernández Teijeiro, Julio Geró, Noemí Gerstein, César Fioravanti, Horacio Juárez, Aurelio Macchi, Héctor Nieto, Aldo Paparella, Alberto Pilone, Ferruccio Polacco, Enrique Romano, Eduardo Sabelli, Osvaldo Stimm, Josefina Zamudio.

²¹ / Carlos Alberto Salatino (pról.), en Rafael Squirru: *Arte en América, 25 años de crítica*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone, 1979.



Catálogo y vista de la Exposición de Esculturas Contemporáneas al aire libre, SAAP, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1959
Rafael Squirru y artistas en la inauguración de la exposición en el Jardín Botánico, 1959

Fortalecimiento del legado: Patrimonio tangible e intangible



Rafael Squirru

El concepto de legado posee dimensiones tangibles e intangibles, pero son siempre concretas. Al mismo tiempo, tiene fuertes connotaciones en las que se mezclan emociones, anhelos y mandatos sobre las expectativas que comprometen a ambas partes del vínculo. Se convierte, entonces, en un desafío y en una responsabilidad, tanto para el que lo da como para el que lo recibe. El MAMBA es un organismo que construye una memoria activa, un legado como mecanismo de transformación.

En 1960, superando la condición fantasmagórica que lo ayudó a elevarse en los comienzos, el MAM se alojó en los pisos octavo y noveno²² del Teatro Municipal General San Martín, construido por los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Ruiz. En 1954 comenzaron las obras y en octubre de 1961 abrió sus puertas, tras una inauguración simbólica el 25 de mayo del año anterior.

La compleja trama de relaciones instituida por Squirru, que ubicaba al Museo en un espacio dinámico dentro del ámbito nacional e internacional, continuó su desarrollo con el inicio de la **Primera Exposición Internacional de Arte Moderno** (1960). Gracias a la alianza de múltiples fuerzas culturales, como la Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo, la Dirección General de Cultura, la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, el aporte de coleccionistas y la ayuda económica y organizativa de los gobiernos de Bolivia, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, India, Inglaterra, Italia, Polonia, Suiza y Uruguay se congregó a los más grandes pintores contemporáneos: Karel Appel, Lygia Clark, Le Corbusier, Jackson Pollock, Cândido Portinari, Willem de Kooning y Antoni Tàpies, entre otros. Los artistas argentinos eran más de ciento cincuenta, desde Ramón Gómez Cornet y Emilio Pettoruti hasta Mario Pucciarelli y Jorge de la Vega. El concepto de internacionalidad continuó fortaleciéndose con muestras en Bolivia, Chile, Gran Bretaña, Estados Unidos, Japón, México y Perú, que situaron a nuestros artistas dentro del campo mundial de la plástica.



Tapa del Catálogo Primera Exposición Internacional de Arte Moderno, MAM, septiembre de 1960

²² / En el decreto del 5 de noviembre del 1975 se especifica que el Museo ocupará los pisos 8.º y 9.º, la biblioteca y las dependencias administrativas permanecen en el 7.º piso. Sin embargo, de manera excepcional, se realizaron muestras en los pisos 6.º y 7.º (en 1961 y 1976).



Vistas del Teatro Gral. San Martín. 1960
 Cartel informativo de los museos, c. déc. del 60





Hugo Parpagnoli

De izq. A der.: de pie:
Bertha Rappaport, Marta Minujín,
Zulema Ciordia, Delia Puzzovio,
Rubén Santantonín, Enrique
Romano, León Ferrari, Delia Cancela,
Margarita Paksá, Pablo Mesejean,
Chela Barbosa, Juan Carlos Stoppani.
Sentados: Pablo Suárez, Edgardo
Giménez, Carlos Squirru, Alfredo
Rodríguez Arias, Oscar Palacios,
Floreal Amor, Rodolfo Prayón y
Hugo Parpagnoli, Emilio Renart,
David Lamelas, 1964

En 1963 Hugo Parpagnoli asume la dirección del MAM, enriqueciendo el formidable legado acuñado por Squirru. Gracias a su conducción, el espíritu sincrético se vio fortalecido con la apertura a lenguajes innovadores que suministraron los planos maestros para la construcción de una estética del quiebre, del descubrimiento.

Los nuevos vínculos que irrumpieron en el escenario del Museo se manifestaron en la diversidad de las exposiciones. El afiche ocupó un lugar preponderante en la muestra **150 afiches de la Belle Epoque** (1965); la fotografía, con exposiciones como la de **Horacio Coppola Cuarenta años de fotografía** (1969); el grabado, con una muestra de Luis Seoane (1971); lo estético unido a la función, en la exposición **Diseño industrial-CIDI** (1971) e incluso se dedicó una exposición al fileteado²³ en **El fileteador, artista popular de Buenos Aires** (1970). La comunión entre arte y ciencia se forjó en **Panorama** de experiencias visuales argentinas (Fundación Lorenzutti, 1971) donde, con disciplinas y materiales heterogéneos colaboraron Martha Boto, Víctor Grippo, Gyula Kosice, Marie Orensanz y Julio Le Parc, entre otros.



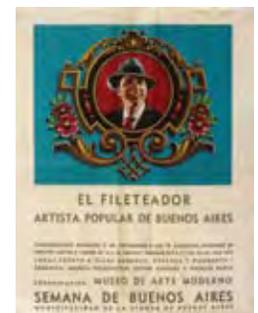
Tapa del catálogo de la exposición **Arquitectura Argentina actual: 14 casas blancas**, agosto de 1964



Tapa del catálogo de la exposición **150 afiches de la Belle Epoque**, noviembre de 1965



Catálogo de la exposición **Horacio Coppola. Cuarenta años de fotografía**, agosto de 1969



Afiche de la exposición **El fileteador, artista popular de Buenos Aires**, noviembre de 1970

p. 23 Vistas de la exposición **Arquitectura Argentina actual: 14 casas blancas** y Jorge Romero Brest y Hugo Parpagnoli en la inauguración **Hans Hoffmann**, septiembre de 1964

23 / Arte popular nacido en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Actualmente es uno de los emblemas iconográficos de la ciudad, pero en sus inicios se utilizó para decorar carros de tracción animal. Se caracteriza por un alto grado de estilización, la recurrencia a la simetría y a los colores vivos, el uso habitual de caracteres profusamente adornados, la representación de objetos simbólicos y la inclusión de frases, refranes o aforismos escritos, frecuentemente, en lunfardo (jerga nacida en Buenos Aires).





Tapa del catálogo del Cuarto Salón Premio Artistas con Acrílicopaolini 1973, MAMBA

Los premios Criterio, Ver y estimar, Bonino de dibujo, Braque, Salón de artistas con Acrílicopaolini, Salón Ítalo y Salón Swift de Grabado asumieron la tarea de informar, actualizar, explorar lo desconocido, arriesgarse, involucrar al espectador en el proceso creativo y acercarlo al dinamismo y la fertilidad de un arte en constante mutación alquímica. Conferencias, mesas redondas, ciclos de danza, música, cine, publicaciones didácticas y el contacto con lenguajes innovadores nutrieron tenazmente el espíritu sincrético.



Tapa del catálogo Premio Braque 1967. Vista de la exposición del Premio Braque 1967, MAMBA



Tapa del Catálogo del Premio de Honor Ver y Estimar 1967. Vista de la exposición Premio Ver y Estimar 1967, MAMBA



En el marco de la muestra **Barbazul** (1966), una exposición de pintura, música y arquitectura de los artistas Luis Benedit, Vicente Marotta y el músico Miguel Ángel Rondano, visitó el MAM el primer director del Museo de Arte Moderno de New York (MOMA), Alfred Barr. Su visita fue emblemática ya que el MOMA, pionero entre los museos de arte moderno, tuvo un comienzo humilde en un *loft* alquilado sin una colección ni fondos²⁴. Squirru señala el paralelismo: «Nuestro museo empezó, como el que dirigía Barr, con toda modestia»²⁵ y aclara que consideraba que el MOMA era el modelo perfecto en el cual debían inspirarse²⁶. Sin dudas, el MAM posee muchos atributos similares a los del Museo de Nueva York, pero la experiencia que ofrece es diferente.

Hugo Parpagnoli, Alfred Barr, Luis F. Benedit y Vicente Marotta en la inauguración de la exposición **Barbazul**, MAMBA, 1966

Tapa del Catálogo **Barbazul** de Luis F. Benedit y Vicente Marotta, 1966



Alfred Barr en la exposición **Barbazul** en el MAMBA

Vistas de la instalación propuesta por Benedit y Masotta en el MAMBA, 1966

24 / John Elderfield, «The Front Door to Understanding», *Modern Painting and Sculpture: 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*, New York, MOMA, 2004.

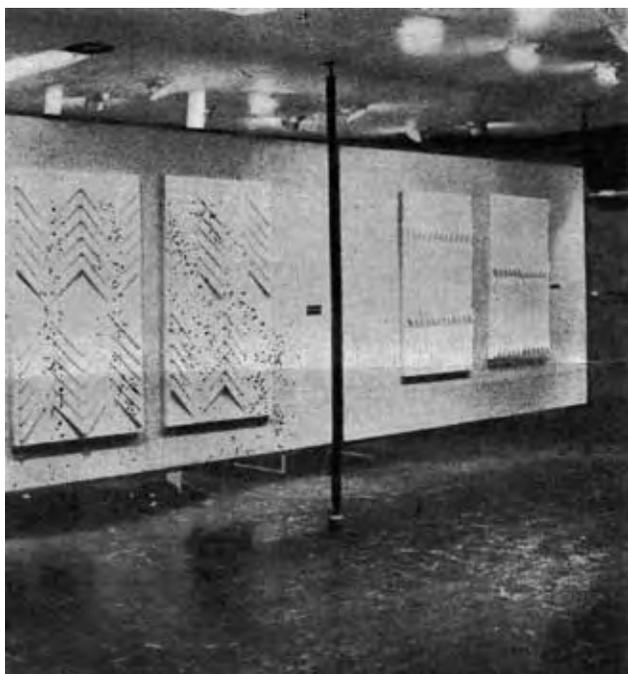
25 / Rafael Squirru, «Museos y museos», *La Nación*, Buenos Aires, 27 de enero de 1987.

26 / Cecilia Rabossi, «La creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Un fantasma como estrategia de modernización», Op.Cit.



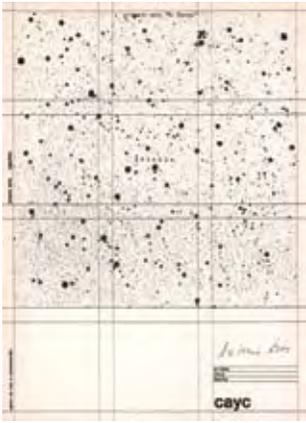
Guillermo Whitelow

En 1971, bajo la dirección de Guillermo Whitelow, se organizó una muestra antológica que comulgaba con la tendencia predominante en numerosas exposiciones internacionales. Uniendo enlaces interdisciplinarios con redes conceptuales bien diferentes, conformaron marcos de pensamiento en la exposición **Arte de sistemas**²⁷ (1971). Fue presentada por el Centro de Arte y Comunicación, se convocó a célebres artistas conceptuales nacionales y extranjeros como Vito Acconci, Shusaku Arakawa, John Baldessari, Robert Barry, Luis Bénédict, Christian Boltanski, Christo, Mirtha Dermisache, Barry Flanagan, Nicolás García Urriburu, Gilbert & George, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, On Kawara, Joseph Kosuth, David Lamelas, Richard Long, Lea Lublin, Vicente Marotta, Maurizio Nannucci, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Clorindo Testa y muchos otros.



Vistas de la exposición **Arte de Sistemas** en las salas del MAM, julio de 1971
Fotografías publicadas en la Revista *IRAN*, Buenos Aires, octubre – diciembre de 1971

²⁷ / El director de la exposición, Jorge Glusberg, describe su importancia: «Los sistemas que el hombre se ha visto obligado a crear por su necesidad de comunicar, pueden a veces componerse de sistemas naturales (u orgánicos) que por definición aparecen velados, y se caracterizan por un comportamiento adaptable como el lenguaje o los sistemas de organización social del ser humano. Así, del mismo modo que la biología ha emprendido el análisis de estos sistemas, nosotros intentaremos lo mismo con el arte conceptual, el arte político, el arte ecológico, el arte de propuesta y el arte cibernético, a los que hemos decidido designar por su denominador común con el nombre de arte sistemático». **Arte de sistemas**, CAYC, Buenos Aires, julio de 1971.



victor grippo

Nació en el año 1936 en Junín (Provincia de Buenos Aires). Realizó estudios Superiores en la Facultad de Química, Universidad Nacional de La Plata; Diseño en Escuela Superior de Bellas Artes, La Plata. Cursos de Visión con el Profesor Cartier, Escuela Superior de Bellas Artes, La Plata.

Exhibiciones:

1957 Salón Zonal, Tandil (Segundo Premio Grabado).
 1958 Salón Estimulo Bellas Artes, La Plata.
 1959 Salón de Arte de Mar del Plata.
 1966 Investigaciones sobre el Proceso de la Creación, Galería Vignes, Buenos Aires.
 1967 Premio Ver y Estimar, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
 1968 "Remember Grupo Si", Alianza Francesa, La Plata.
 1968 "Entre la Simetría y el Diseño", Galería Lirolay, Buenos Aires.
 1969 Seleccionado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, como integrante de un equipo que representó oficialmente a la República Argentina en la VI Bienal de París.
 1969 Arte de Consumo, Cámara Argentina de la Construcción, La Plata.
 1970 Gran Premio Provincial de Experiencias Visuales, III Festival de las Artes de Tandil, Minist. de Educ. Prov. de Buenos Aires; Objetos Útiles e Inútiles, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Analogía

1. Papa = (voz quechua). Nombre primitivo de la papa que aún se usa en España y en toda América. Tubérculo; papa de aplo, fam. paparrucha, fing. y fam. Cualquier especie de comida. Sopas blandas y puches. Papa de caña o real; aguaturma = planta compuesta comestible América Central. Papa del aire. Nama cimarrón. Chile, papa espinosa. Bolivia, papa lisa, ulluco.

2. Función cotidiana de la papa = Alimentación básica.

3. Ampliación de la función cotidiana = Obtención de energía eléctrica (0,7 volt por unidad).

1. Conciencia = Conocimiento, noción. Deriva del latín concientia. Sentimiento interior por el cual aprecia el hombre sus acciones. Nuestra conciencia es nuestro juez. Moralidad - Integridad. En sentido figurado = libertad de conciencia, derecho que reconoce el Estado a cada ciudadano de pensar como quiera en materia de religión.

2. Forma cotidiana de la conciencia = conciencia individual.

3. Ampliación de la función cotidiana = obtención de conciencia de la energía.

Tapa del catálogo Arte de Sistemas y diversas piezas que lo integran como las propuestas de Joseph Kosuth, Antonio Días, Christian Boltanski, Víctor Grippo, MAM, 1971



AMETRALLADORAS Y ARTE

Buenos Aires conoció el mes pasado la muestra Oro de Colombia, en el Museo de Arte Moderno que funciona en el teatro San Martín. Admira ahora la exposición Oro del Perú, en el Museo de Arte decorativo.

Los objetos de una y otra exhibición son particularmente valiosos, y justifica, en tiempos como estos, el

celo que pone la Policía Federal en la vigilancia.

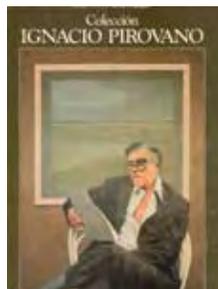
Pero todo tiene su límite. Resulta muy difícil de justificar —y muy intranquilizante para el público que visita las muestras— que los policías uniformados, portando ametralladoras siempre-listas, estén dentro de los salones de exposición, mezclándose entre la gente que concurre. ♦



Artículo "Ametralladora y Arte",
Revista *Inédito*, 1971

Vista del montaje de la Exposición
Oro de Colombia, 1971

A mediados de la década del 70, durante una época siniestra de la historia argentina²⁸, el MAM vivió, como institución, lo que muchos argentinos sufrieron en carne propia: una dolorosa falta de libertad, una coerción penosa y una terrorífica limitación de acción y expresión. Por un período de ocho meses y de acuerdo al decreto nro. 1866/76 del 7 de mayo de 1976 se fusionaron los Museos de Arte Moderno y de Artes Plásticas Eduardo Sívori con la denominación de Museo de Artes Visuales. Bajo un manto de cautela, el Museo coordinó muestras nacionales e internacionales como **Esculturas de Julio Geró** (1976), **28 artistas de Brasil**²⁹ (1976), **Afiches franceses** (1976), **Grabado húngaro contemporáneo**³⁰ (1977), **Arte multiplicado en Alemania**³¹ (1979) y la retrospectiva **Desde el comienzo** (1980) de Edgardo Giménez, entre otras.



Tapa del catálogo y vista de la
Colección Ignacio Pirovano, MAM,
Buenos Aires, 1983

En los 80, durante la conducción del profesor Roberto del Villano, la institución se revitalizó e incrementó su patrimonio gracias a la actividad de reunir adhesiones, colaboraciones y donaciones de artistas, instituciones y coleccionistas. El Museo recibió dos donaciones significativas: obras de Juan del Prete, pionero del arte abstracto, legadas por Eugenia Crenovich (Yente), su mujer; y la Colección Pirovano³², que se presentó por primera vez en 1983, donada por la Sra. Josefina Pirovano de Mihura, cumpliendo los deseos de su hermano.

El período transcurrido en el Teatro San Martín fue una anticipación, una suerte de preparación para lo que sería la etapa de afianzamiento definitivo del MAM. A partir de 1989, el Museo tendría un edificio propio³³. Desde allí continuó el despliegue de una labor cultural multifacética que describía una «visión del mundo» entendida como un tejido de aspiraciones, sentimientos e ideas alrededor de las cuales se articula un grupo determinado de personas y entidades.

28 / Dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983.

29 / Artistas: Tancredo de Araújo, Roberto Aguilar, Luiz Aquila Da Rocha Miranda, Márcia Barrozo do Amaral, Maria do Carmo Secco, Vera Chaves Barcellos, Eduardo Cruz, Osmar Fonseca, Ivan Freitas, Anna Bella Geiger, Vinicio Horta, Arcângelo Ianelli, Thomaz Ianelli, Roberto de Lamónica, Paulo Roberto Leal, Maria Lúcia Luz, Aloysio Magalhães, Anna María Maiolino, Thereza Miranda, Tomie Ohtake, Wanda Pimentel, Anna Letycia Quadros, Rogério Luz, Marília Rodrigues, Iazid Thame, Maria Tomaselli Cirne Lima.

30 / Artistas: Margit Agotha, Ferenc Czinke, Kálmán Csohány, Gyula Feledy, Arnold Gross, Imre Kocsis, Zoltán Lenkey, István Molnár, János Miklós Kádár, Gabriella Molnár, Gábor Pásztor, Károly Raszler, Erzsébet Ravasz, Csaba Rékassy, Béla Stettner, Róbert Swierkiewicz, Imre Szemethy, Béla Tassy, László Tulipán, Károly Vagyóczky, Ádám Würtz, Tibor Zala.

31 / Artistas: Joseph Beuys, Hartmut Böhm, Victor Bonato, K. P. Brehmer, Rolf Glasmeier, Friedrich Gräsel, Edgar Gutbub, Otto Herbert Hajek, Erich Hauser, Erwin Heerich, Alfonso Hüppi, Kaspar-Thomas Lenk, Horst Lerche, Adolf Luther, Heinz Mack, Almir da Silva Mavignier, Georg Karl Pfahler, Erich Reusch, Günther Uecker, Wolf Vostell, Stefan Wewerka, Ludwig Wilding, Lambert Maria Wintersberger.

32 / La colección incluye obras de: Joseph Albers, Antonio Alice, Ary Brizzi, Hugo Demarco, Sonia Delaunay, Manuel Espinosa, Adolfo Estrada, Jorge Gamarra, Héctor Giuffré, Alberto Greco, Alfredo Hlito, Auguste Herbin, Enio Iommi, Eduardo Jonquière, Wassily Kandinsky, Ricardo Laham, Julio Le Parc, Eduardo Mac Entyre, Víctor Magariños, Tomás Maldonado, Hilda Mans, Piet Mondrian, Claude Monet, Miguel Ocampo, Francis Picabia, Ignacio Pirovano, Carlos Silva, Georges Vantongerloo, Miguel Ángel Vidal, Sesostri Vitullo, Friedrich Vordemberge-Gildewart y Luis Alberto Wells.

33 / Si bien el Museo adquiere edificio propio, la biblioteca continuó funcionando en el Teatro Municipal General San Martín, en el 7.º piso. En el 9.º se mantuvo una sala de exposiciones.

p. 28 Vistas de exposición de
esculturas en el Hall Central del
Teatro General San Martín, déc. 70



Roberto Del Villano con el intendente Facundo Suárez Lastra



Roberto Del Villano, Santiago Sánchez Elía, Félix Luna y Miguel Ángel Inchausti, *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1987



Santiago Sánchez Elía, Miguel Ángel Inchausti, Félix Luna, Ernesto Cohen, Miguel Santarelli y Roberto Del Villano

Materialización del modelo: Sede propia

Gracias a la ayuda de la Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno³⁴ y a la colaboración de infinidad de miembros constructores³⁵ se reunió el dinero suficiente para reacondicionar un edificio de 1918, perteneciente a la tabacalera Piccardo, ubicado en la avenida San Juan 350. El Subsecretario de Cultura de Buenos Aires, Mario O'Donnell, relató el proceso por el que se concretó la adjudicación del edificio:

*En 1986, acordamos con el entonces Intendente, Dr. Julio Saguier, en la necesidad de dotar al Museo de Arte Moderno de un espacio adecuado. [...] valga como anécdota, el entonces Secretario General, Dr. Ricardo Ostuni, el Escribano Municipal, Dr. Alberto Conforti y yo, firmamos la adjudicación sobre el capot de un auto estacionado frente a la puerta del edificio*³⁶.

El 7 de octubre de 1986 se firmó el Acta de Tenencia, mediante la cual la Administración General de Inmuebles y Concesiones Municipales resolvió asignar el inmueble al Museo, hecho que fue confirmado el 7 de diciembre de 1988 por la resolución nro. 260-SCI/88. Con fecha 10 de junio de 1988 se inició el expediente nro. 47.969/88, por medio del cual se gestionó la descentralización del Museo de Arte Moderno a la nueva sede del edificio de la calle San Juan, a partir del 1° de enero de 1989. La inauguración fue espectacular. Asistieron más de cinco mil personas, entre ellos, el marchand Jacques Martínez, que reflexionó con humor: «Yo siempre pensé que el arte moderno interesaba tanto como los problemas hepáticos de las hormigas»³⁷.



Artículo periodístico sobre la nueva sede del Museo de Arte Moderno en la Av. San Juan, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio de 1987

34 / «Es una sociedad sin fines de lucro, cooperativa, que le brinda al MAM ayuda espiritual, material y tiempo, integrada por numerosas personas interesadas en el arte moderno». Del Villano, en María Esther Ayala y Gustavo Bonifacini, «Nueva etapa para el museo fantasma», *Revista La Actualidad en el Arte*, Buenos Aires, noviembre - diciembre 1986.

35 / Particulares y empresas que, mediante donaciones, hicieron posible la reforma del viejo edificio Piccardo.

36 / Correo electrónico de Mario (Pacho) O'Donnell a Laura Buccellato, del 19 de julio de 2010.

37 / «Se inauguró la nueva sede del Museo de Arte Moderno», *La Nación*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1989.



*Asociación Amigos del Museo de Arte
Moderno de Buenos Aires*

En estos años y paralelamente al desarrollo del Museo, un grupo de amigos comenzó a reunirse informalmente con el fin de colaborar con la institución. Fue así que el 8 de septiembre de 1986 se fundó la actual Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno (AAMAMBA). La misma se constituyó para promover fondos para la producción de exhibiciones, ediciones de catálogos y actividades de extensión cultural. Para cuyo objetivo se han organizado diversos acontecimientos como fiestas a beneficio, ciclos donde se fusionan obras de diseñadores inspiradas en el patrimonio del MAMBA –como la VII Edición de *El arte está de moda*–, además de producir objetos artísticos, entre otras tantas actividades culturales.



Del Villano, director del Museo,
en la nueva sede, Av. San Juan 350

Fachada restaurada de la antigua
fabrica Nobleza Piccardo,
actual sede del Museo

Vistas de las obras de remodelación del
edificio del museo, 1988



Artículos periodísticos que dan cuenta de la nueva sede del museo:
 “El sueño de la casa propia”, *Página 12*, Buenos Aires, 7 de enero de 1988

“De un otrora depósito..”, *La Razón* (Vespertina), Buenos Aires, 2 de septiembre de 1989

“Inauguró el Museo de Arte Moderno”, *El Cronista*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1989

Día de la inauguración de la sede del Museo. Público aguardando para entrar, septiembre de 1989





Asunción de Raúl Santana. De izq. a der.: Rafael Squirru, Raúl Santana e Inés Pérez Suárez, 1991

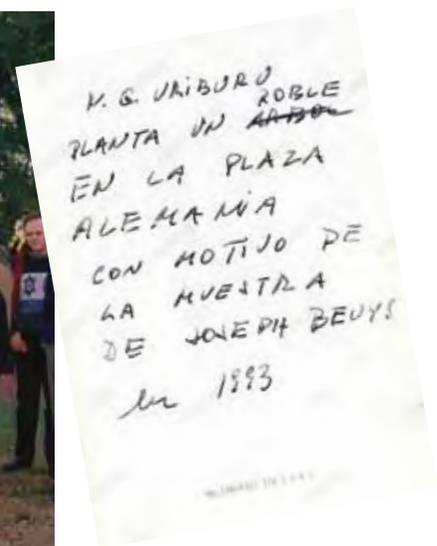
En 1989, Del Villano es sucedido por la Profesora Inés Pérez Suárez hasta 1991, año a partir del cual el Museo es dirigido por Raúl Santana. El nuevo espacio se convirtió en escenario de significativas muestras: La importancia de ser informalista. Homenaje a Alberto Greco (1990), En Bélgica el Art Nouveau³⁸ (1990), El Grabado social y político argentino del siglo XX³⁹ (1992), Miguel Ángel Ríos (1992), Obras sobre papel de maestros del siglo XX⁴⁰ (1992), Dibujos-objetos-grabados-fotografías de Joseph Beuys (1993) y Norberto Gómez, 20 años. Obras del 76 al 95 (1995), son algunos de los hitos de esos años. Una exposición memorable fue la del Grupo COBRA⁴¹ (1994). En el catálogo, Santana explica que la idea de realizar la muestra fue producto de un encuentro fortuito:

Una mañana nublada, apareció en mi despacho, hablando muy bien castellano pero con acento extranjero, el señor Karel van Stuijvenberg. Su propósito era dejar para la biblioteca del Museo algunos importantes catálogos del movimiento COBRA. Este holandés radicado desde hace largo tiempo en Caracas, había coleccionado más de cuatrocientos trabajos del movimiento⁴².

Gracias a una intensa colaboración entre el coleccionista, la Embajada de Holanda, la Asociación de Amigos del Museo y el MAM se logró exponer la obra del Grupo COBRA en Chile y Argentina.



Desplegable de la exposición Joseph Beuys, 1993



Durante la exposición de Beuys, Nicolás García Urriburu realiza la acción de plantar un roble en la plaza, 1993

38 / Artistas: Fernand Dubois, Paul Hankar, Georges Hobé, Víctor Horta, George Minne, Gustave Serrurier-Bovy, Léon Sneyers, Henry Van de Velde, Philippe Wolfers, entre otros.

39 / Artistas: Carlos Alonso, José Arato, Pompeyo Audivert, Américo Balán, Adolfo Bellocq, Antonio Berni, Aída Carballo, Ricardo Carpani, Juan Carlos Castagnino, Alberto Cadrón, Julia Elena Diz, Albino Fernández, Carlos Giambiagi, Lorenzo Gigli, Guillermo Facio Hebequer, Mario Mollari, Norberto Onofrio, Lucrecia Orloff, Roberto Páez, Julio Paz, Benito Quinquela Martín, Víctor Rebuffo, Agustín Riganelli, José Rueda, Juan Manuel Sánchez, Antonio Seguí, Luis Seoane, Sergio Sergi, Carlos Sessano, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Abraham Regino Vígo.

40 / Artistas: Hans Arp, Silvio Bozzolini, Máximo Campigli, Corneille, Salvador Dalí, Sonia Delaunay, Cícero Dias, Eduard Flor, Hans Hartung, Auguste Herbin, Paul Klee, Jer Lataster, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Henri Matisse, Joan Miró, Piet Mondrian, Francis Picabia, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, Juan Carlos Stekelman, Jean Tinguely, Margarita Van De Poest, Victor Vasarely.

41 / Formado en París en 1948, el nombre es un acrónimo de las ciudades de sus principales representantes Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Su objetivo era el de internarse en la libre expresión del inconsciente y, de esa manera, aspiraban a hacer realidad sus ideales de una sociedad mejor, convencidos de que la expresión creadora sería un derecho universal y una posibilidad abierta a todos los individuos.

42 / CoBRA. *Hasta 12 años después*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1994.

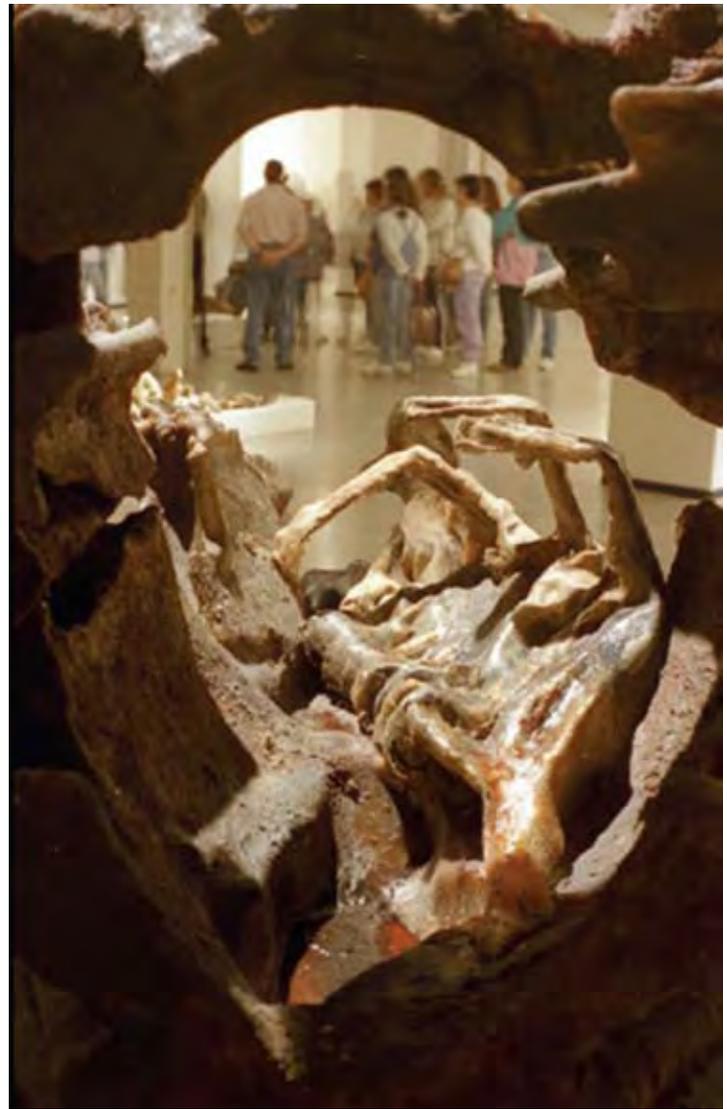


Tapa del catálogo de la exposición del Grupo CoBrA, MAMBA, 1994.

Raúl Santana con Corneille en la Inauguración de CoBrA hasta 12 años después, MAMBA, mayo de 1994

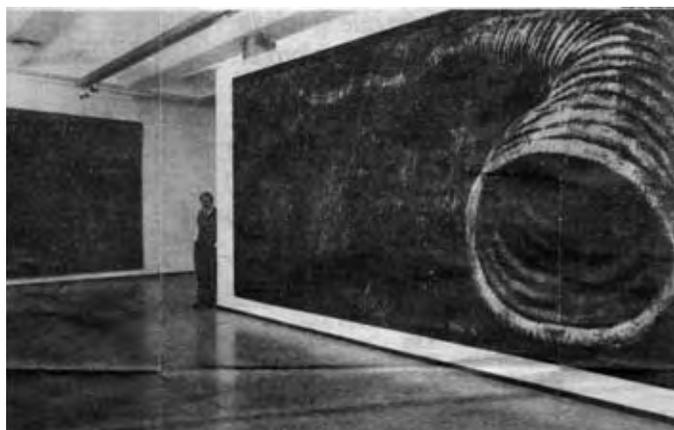


Libro: Dotremont Christian; Corneille Guillaume. Improvisation, Amsterdam, Koster Nico, 1990



Tapa del catálogo **Norberto Gómez. 20 años. Obras del 76 al 95, 1995**

Vistas de la exposición de **Norberto Gómez** en el Museo, 1995



Vista de la exposición **Gran Formato de alta densidad**, MAMBA, 1992
 "Cuttica-Pierri-Renzi: tamaño gigante en una oferta de riesgo",
Página 12, 14 de abril de 1992. Foto Mario Marusia.



Vista de la exposición de **Miguel Ángel Ríos** en el Museo, 1992
 Fotografía tomada de la Revista *Clarín*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1992

Desde 1997, bajo la conducción de Laura Buccellato, su actual directora, se organizaron prestigiosas exhibiciones internacionales individuales y colectivas, entre las cuales sobresalen: **Antoni Muntadas** (1997 y 2002); **Ana Mendieta** (1998); **Ex It, de Yoko Ono** (1998); **Sísifo**, de Antoni Abad (1999); **En balance**, de Annette Messager (1999); **Figuras del Presente. Colección del Chateau Rochechouart**⁴³ (1999); **Brasil. Plural y singular**⁴⁴ (2000); **Videoinstalaciones**, de Pierrick Sorin (2000); **Movimientos inmóviles**⁴⁵ (2001); **Cityscape**, de Gabrielle Basilico (2001); **Más allá de los preconceptos. El experimento de los sixties**⁴⁶ (2001); **Escultura Medial. Escenas del Video-Arte de Suiza**⁴⁷ (2002); **Pipilotti Rist** (2002); **Buenos días Buenos Aires. Arte Contemporáneo Suizo**⁴⁸ (2003); **Colombia 2003. Oscar Muñoz / José Alejandro Restrepo / Miguel Ángel Rojas** (2003); **Heavy Snowflakes**⁴⁹ (2004) y **Distancia y Proximidad**⁵⁰ (2004), entre otras.



Laura Buccellato en la sala del Museo

Yoko Ono y Laura Buccellato en la inauguración de la exposición **Ex It**, MAMBA, 1998

De izq a der: Parados: Milka y Germán Loos, Jorge López Anaya, Juan Carlos Ramognini, Mauro Herlistka, Horacio Coll, Oscar Balducci, Enio Iommi
Sentados: Laura Buccellato, Corrado Tenaglia y Alberto Heredia, en la inauguración retrospectiva Alberto Heredia, MAMBA, 1998

En una permanente y fructífera cooperación con embajadas, instituciones y museos, se presentaron obras de artistas internacionales de extraordinario prestigio, como Vanessa Beecroft, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Waltercio Caldas, Douglas Gordon, Andreas Gursky, Candida Höfer, Ilya Kabakov, Piero Manzoni, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Yoko Ono, Philippe Parreno, Ugo Rondinone, Thomas Ruff y Alessandra Tesi, entre muchos otros.

⁴³ / Artistas: Christian Boltanski, Jean-Marc Bustamante, Douglas Gordon, Jannis Kounellis, Thierry Kuntzel, Suzanne Lafont, Annette Messager, Bruce Nauman, Gabriel Orozco, Michelangelo Pistoletto.

⁴⁴ / Artistas: Waltercio Caldas, Rochelle Costi, José Damasceno, Diana Domingues, Jac Leirner, Cildo Meireles, Ana Miguel, Vik Muniz, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Eder Santos, Valeska Soares, Sandra Tucci, Adriana Varejão, Edgard de Souza.

⁴⁵ / Artistas: Vanessa Beecroft, Dino Buzzzone, Jordi Colomer, Anne Katrine Dolven, Philippe Durand, Claudia Fontes, Marine Hugonnier, Pierre Joseph, Jorge Macchi, Philippe Parreno, Ugo Rondinone, Franck Scurti, Alessandra Tesi, Gabriel Valansi.

⁴⁶ / Artistas: Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Hanne Darboven, Betty Goodwin, Víctor Grippo, Eva Hesse, Ilya Kabakov, On Kawara, Jiří Kolář, Edward Krasinski, John Latham, Sol LeWitt, Anna Maria Maiolino, Karel Malich, Dimitrije Bašićević Mangelos, Piero Manzoni, Cildo Meireles, Bruce Nauman, Hélio Oiticica, Lawrence Weiner.

⁴⁷ / Artistas: Ana Axpe, Heinrich Breiter, Chérif y Sylvie Defraoui, Erik Dettwiler, Sylvie Fleury, Edith Flückiger, Franz Gratwohl, Hervé Graumann, Bettina Grossenbacher, Alexander Hahn, Stefan Halter, Eric Hattan, Daniela Keiser, Eric Lanz, Muda Mathis, Franziska Megert, Chantal Michel, Hannes Rickli, Sus Zwick.

⁴⁸ / Artistas: Emmanuelle Antille, Silvia Bächli, Silvia Buonvicini, Peter Fischli, Jérémie Gindre, Anders Guggisberg, Fabrice Gygi, Eric Hattan, Nic Hess, Hoio, Zilla Leutenegger, Andres Lutz, Gian Paolo Minelli, Claudia @ Julia Müller, Didier Rittener, Christian Robert-Tissot, Alexia Turlin, David Weiss, entre otros.

⁴⁹ / Artistas: Miklos Gád, Jari Haanperä, Tellervo Kalleinen, Anu Pennanen, Mika Taanila.

⁵⁰ / Artistas: Bernd e Hilla Becher con fotografías de ocho alumnos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth y Petra Wunderlich.



Tapa del catálogo y vista de la exposición **Figuras del presente**. Colección del Chateau Rochechouart, MAMBA, 1999

Tapa del catálogo y vista de la exposición **Brasil. Plural y singular**, MAMBA, 2000

Tapa del Catálogo y vista de la exposición **Ex It.** Yoko Ono, MAMBA, 1998





Tapa del catálogo Más allá de los preconceptos. El experimento de los sixties, 2001



Vista de la inauguración Más allá de los preconceptos, MAMBA, 2001

Profundizando en el camino de la reciprocidad, el Museo contribuyó, a lo largo de los años, con préstamos de su patrimonio a distintas instituciones nacionales e internacionales. Sin pretender realizar una descripción exhaustiva de estos intercambios, pueden enumerarse las obras de Carmelo Arden Quin, Martín Blaszko y Gyula Kosice para la **Muestra Arte Madí** (1997) y trabajos de Pablo Siquier para la exposición **Pablo Siquier** (2005), llevadas a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España. El Museo Caraffa de Córdoba, Argentina, contó con obras de Antonio Seguí para la muestra **Antonio Seguí** (2003), así como el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires recibió trabajos de León Ferrari para la **Retrospectiva** de 2004. La exposición **Territorios de diálogo** (2006), realizada en diversos espacios, como el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, el Museo Nacional de Arte de México y la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba (España) contó con el préstamo de las obras de Annemarie Heinrich. El Museo Esteban Vicente, de Segovia (España), recibió trabajos de Pablo Curatella Manes, Sesostris Vitullo, Enio Iommi, Carmelo Arden Quin y Martín Blaszko para la exposición **Vanguardias Latinoamericanas** (diciembre 2006-febrero 2007). En el 2007 se realizó el préstamo de trabajos de Ricardo Garabito para su **Retrospectiva**, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Siguiendo esta larga línea de contribuciones se podría hacer referencia a otras obras facilitadas al MOMA, al MALBA y a espacios de arte como el de la Fundación OSDE, pero el detalle del registro sólo confirmaría la idea ya desarrollada. Existió y existe una firme política institucional que facilita el disfrute de sus bienes a distintos ciudadanos y amplía permanentemente el impacto de los valores culturales de su patrimonio.

Las exposiciones de prácticas artísticas se complementan con la apertura de espacios de reflexión crítica y la puesta en agenda de temas innovadores de difusión social insoslayable. Una conferencia que produjo un intenso debate en el marco de una extraordinaria convocatoria fue la de la curadora francesa Catherine David (28 de octubre de 1997), un referente vital dentro del arte contemporáneo.

Enmarcadas dentro de múltiples disciplinas y soportes se realizaron muestras nacionales que acentuaron la trayectoria de artistas consagrados, entre las que se distinguen: **Raúl Lozza** (1997); **El partido de tenis y proyectos**, de Margarita Paksa (1997); **Zócalo 1975-1998**, de Jaime Davidovich (1998); **Evidencias circunstanciales**, de Jorge Macchi y Gustavo Romano (1998); **Retrospectiva**, de Alberto Heredia (1998); **En torno a la acción 1960-1990** y **Epígonos del arte de acción 1980-1990**⁵¹ (1999); **Obras gráficas**, de Antonio Berni (1999); **La colección de arte fotográfico del MAMBA**⁵² (1999); **Antonio Seguí** (2001); **Homenaje a Silvia Torras y Kenneth Kemble** (2002); **Tribulaciones de un chino en Roma y otras tribulaciones sobre papel**, de Alfredo Prior (2003); **Techstos y Thotos**, de Leandro Katz (2003); **Pintura en tiempo real**, de Jaime Davidovich (2003); **Retrospectiva**, de Federico Peralta Ramos (2003); **Antología sobre papel**, de Manuel Espinosa (2003); **Retrospectiva**, de Rodolfo Azaro (2004); **Todo lo de afuera**, de Silvia Rivas (2004); **Name of friends: Poem for the deaf-mute**, de Eduardo Costa (2007), entre otras.



Performance de Margarita Paksa realizada en la exposición **En torno a la acción 1960 – 1990**, MAMBA, 1999



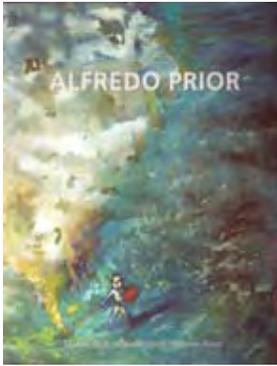
Vista de la exposición **Tribulaciones de un chino en Roma y otras tribulaciones sobre papel** de Alfredo Prior, MAMBA, 2003

El MAMBA continuó acrecentando su patrimonio con la conformación de la Colección fotográfica argentina del MAMBA (1999) con un *corpus* de aproximadamente 300 obras de arte fotográfico experimental y con donaciones como las de Gian Paolo Minelli –una colección de fotografía de 30 artistas argentinos– o el legado de Pedro Otero. Se realizaron significativas muestras entre las que se puede señalar **Colección del MAMBA II. Fotografía**⁵³ (2004).

51 / Artistas: Oscar Bony, Nicola Costantino, Lucio Fontana, Alberto Greco, Alberto Heredia, Grupo Escombros, Grupo Tucumán Arde, Kenneth Kemble, David Lamelas, Lea Lublin, Oscar Masotta, Liliana Maresca, Marta Minujín, Margarita Paksa, Alfredo Prior, Dalila Puzzovio, Jorge de la Vega, Luis Wells, entre muchos otros.

52 / Artistas: Alejandro Bachrach, Fabiana Barreda, Amado Becquer Casaballe, Raquel Bigío, Oscar Bony, Marcelo Brodsky, Dino Bruzzone, Pablo Cabado, Bibi Calderaro, Horacio Coppola, Alicia D'Amico, Ar Detroy, Sara Facio, Raúl Flores, Gabriela Forcadell, Carlos Furman, Eduardo Gil, Alberto Goldenstein, Andy Goldstein, Julio Grinblatt, Marcelo Grosman, Nicolás Guagnini, Graciela Hasper, Annemarie Heinrich, Leandro Katz, Alejandro Kuropatwa, David Lamelas, Adriana Lestido, Alfredo Londaibere, Marcos López, Leonel Luna, Paula Luttringer, Jorge Macchi, Sameer Makarius, Luis Martín, Martín Weber, Lutz Matschke, Elias Mekler, Julie Méndez Ezcurra, Adriana Miranda, Carlos Mordo, Marcello Mortarotti, Marcela Mouján, Filiberto Mugnani, Alenadra Niedermaier, Marie Orensanz, Andrea Ostera, Pedro Otero, Margarita Paksa, Juan Paparella, Tatiana Parceró, Wili Peloche, Ataúlfo Pérez Aznar, Oscar Pintor, Liliana Porter, Dalila Puzzovio, Res, Humberto Rivas, Rocca-Cherniavsky, Jorge Roiger, Miguel Rothschild, Graciela Sacco, Anatole Saderman, Alicia Sanguinetti, Alessandra Sanguinetti, Karin Schneider, Pablo Soria, Grete Stern, Juan Travník, Nicolás García Urriburu, Gabriel Valansi, Julie Weisz, Marcos Zimmermann, Helen Zout, Paula Zucker.

53 / Artistas: Ananké Asseff, Ernesto Ballesteros, Luciana Betesh, Adriana Bianchi, Bandi Binder, Florencia Blanco, Dino Bruzzone, Pablo Calígaris, Florencia Colombo, Flavia Da Rin, Guillermo Faivovich, Paulo Fast, Sebastián Friedman, Paula Grandio, Ignacio Iasparra, Karin Idelson, Guillermo Iuso, Federico Lastra, Francisca López, Rosalía Maguid, Nuna Mangiante, Gian Paolo Minelli, Jorge Miño, Pedro Otero, Esteban Pastorino, Sandro Pereira, Santiago Porter, RES, Rosa Reysin, Pedro Roth, Alessandra Sanguinetti, Rosana Schoijett, Elisa Strada, Cecilia Szalkowicz, Nicolás Trombetta, Guillermo Vento, Mónica Van Asperen, Fabián Vendramini, Judith Villamayor, Augusto Zanela.



Ediciones MAMBA: Catálogo **Alfredo Prior**, 2003. Catálogo **Graciela Sacco**, 2004. Catálogo **Marie Orensanz**, 2007. Catálogo **Oswaldo Romberg**, 2007

Gracias a la valiosa donación realizada por célebres artistas y al apoyo de la Fundación Antorchas, se sumó a la colección del Museo **Últimas Tendencias** (2002), conformada por una selección de obras de la producción artística argentina de la última década. Participaron reconocidas figuras como Ar Detroy (compañía de arte experimental), Dino Bruzzone, Fabián Burgos, Marta Calí, Nicola Costantino, Jorge Gumier Maier, Miguel Harte, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Leonel Luna, Jorge Macchi, Cristina Piffer, Marcelo Pombo, Miguel Rothschild, Graciela Sacco, Pablo Siquier, Pablo Ziccarello y otros.

Renovando la línea multidimensional, se creó la Colección de diseño industrial y gráfico del MAMBA (2001), articulada por el actual presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, el arquitecto Ricardo Blanco, como fundador y curador general del diseño. Asimismo, se contó con la colaboración en la colección de diseño gráfico del arquitecto Carlos A. Méndez Mosquera. En simultáneo, se organizaron diversas exposiciones de diseño industrial y gráfico que incluyeron piezas de mobiliario, electrónica, textil y otras aplicaciones industriales.

El Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas, la Asociación de Amigos del Museo, empresas y delegaciones extranjeras que acompañan y entienden como responsabilidad social su cooperación cultural con el Museo, aportaron fondos para la publicación de importantes catálogos que se normalizaron con la aspiración de formar un fondo editorial para difundir las investigaciones realizadas en las distintas muestras. Ejemplo de ello fueron las exposiciones individuales de **Raúl Lozza** (1997), **Alberto Heredia** (1998), **Antonio Seguí** (2001), **Manuel Espinosa** (2003), **Alfredo Prior** (2003), **Graciela Sacco** (2004), **Noé en línea**. **Luis Felipe Noé** (2007), **Retrospectiva Marie Orensanz** (2007) y las colectivas como **Arte de acción 1960-1990** (1999), **Brasil. Plural y singular** (2002), **Colección MAMBA II. Fotografía** (2004), **Sincronías. Artistas de Colombia**. (2007), **Íconos del diseño: Francia-Argentina** (2008), etc.

Entre los logros de estos años se destacan la instauración del Premio MAMBA-Fundación Telefónica: Arte y Nuevas Tecnologías, centrado en impulsar expresiones artísticas innovadoras; el Centro de Documentación e Investigación MAMBA y LimBO, un laboratorio de ideas fundado por el músico, compositor y artista sonoro Jorge Haro, que promueve la investigación y experimentación en campos interdisciplinarios.

El MAMBA, desde sus orígenes, tuvo la vocación de ser un difusor y generador de cultura, iniciativa que logró trabajar con la comunidad y para ella, definiendo su perfil institucional como el de un centro de irradiación artística capaz de suministrar guías para «la aventura de experimentar lo inédito, una situación sin antecedentes, un diseño que no se puede comparar a nada, una ruptura de cánones huecos, un compromiso sin pagos ni garantías previas...»⁵⁴.

54 / Huégo Parpagñoli, *MAM: 10 años, 1956-1967*, Op. Cit.



Exposición de Regina Silveira, *El Super Exit*, 1998



Detalle obra de Gindre y de Hattan, exposición *Buenos días Buenos Aires. Arte Contemporáneo Suizo*



Vistas de la
exposición *Buenos
días Buenos Aires.
Arte Contemporáneo
Suizo*, MAMBA, 2003

Obras de Lutz,
Buonvicini y Hoio

Obras de Robert
Tissot y Nic Hess



Espacio de arte multidisciplinario: Desarrollo del eje cultural



Aceptación donación del proyecto MAMBA del arq. Emilio Ambasz, Teresa Anchorena, Laura Buccellato, María Saenz Quesada, Marión Eppinger, Emilio Ambasz, Fernando De la Rúa y Enrique Olivera, 1997



Presentación del Proyecto MAMBA. De Izq. a der.: Silvia Fajre, Jorge Tejerina (Intendente), Arq. Emilio Ambasz, Mónica Guariglio, Javier Grossman y Laura Buccellato, 2001

p. 42 Maquetas del proyecto de ampliación y remodelación del MAMBA

Dado el incremento, tanto de patrimonio y de público como de propuestas estéticas disímiles que, indudablemente, demandan espacios flexibles, se impone un cambio de escala. Así lo afirma Buccellato: «Hoy, hay más público en las calles y más artistas. Y hay más conciencia sobre el patrimonio y sobre el hecho de dar acceso al público a esa riqueza que constituye la identidad de un pueblo»⁵⁵.

El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires propuso en 1997 crear un área cultural que conectase al Museo de Arte Moderno con el barrio de San Telmo, de fuerte concentración histórica e influencia cultural, ya que en él conviven numerosas sedes universitarias, museos, galerías de arte y teatros. El proyecto fue donado por el prestigioso arquitecto de reconocimiento internacional Emilio Ambasz, que resumió la propuesta en pocas palabras:

En el Museo de Arte Moderno, el edificio de la Tabacalera es tratado como un artefacto; sus detalladas estructuras de mampostería y de hormigón se exponen y se conservan como espacios grandiosos, contando con la mayor flexibilidad y protección para los requisitos espaciales extremadamente variados y extensos del arte contemporáneo. [...] Para las fachadas principal y lateral, emplazadas a lo largo de concurridas calles comerciales, se ha concebido una compleja fachada de «jardines colgantes», que protegen los espacios interiores de la luz directa del norte, dotando a la calle de un verde y frondoso telón de fondo. En la parte posterior, se ha instalado una pantalla gigante de video para proporcionar a estas zonas desconocidas de los edificios una presencia más acorde con el trepidante tráfico de la autopista»⁵⁶.

Si bien el proyecto se reformuló en las distintas administraciones de la Ciudad de Buenos Aires, fue el puntapié inicial para que el Museo tomara conciencia de la necesidad de ampliar sus metros cuadrados.

Las reformas, comenzadas en 2005, exigieron al MAMBA reducir sus actividades de manera temporal. Sin embargo, reanudando la brillante campaña iniciada por Squirru de adueñarse de otros espacios auspiciando proyectos, el Museo continuó efectuando ciclos, exposiciones, conferencias y conciertos de nivel internacional en distintas sedes. En el segundo piso del Correo Central de Buenos Aires se coordinaron diversas muestras, entre las que se destacan: Exposición antológica **Noé en línea** (2005); **Balance de diseño industrial 2000-2005**⁵⁷ (2007); **Sincronías. Artistas de Colombia**⁵⁸ (2007); **Marie Orensanz. Retrospectiva (1963/2007)** (2007) y **Huellas de edificios (Homenaje a Sacriste)**, de Osvaldo Romberg (2007).

Con posterioridad, entre 2008 y 2010, en el Auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires se continuaron realizando los **Conciertos de Música Experimental** a cargo de Jorge Haro, donde fueron invitados artistas de numerosos países como España⁵⁹ (2008), Polonia⁶⁰ (2009), Alemania⁶¹ (2010), Estados

55 / Laura Casanovas, «Más metros cuadrados para el arte», *La Nación*, Buenos Aires, 28 de enero de 2008.

56 / Emilio Ambasz, «El jardín del arte. El nuevo edificio del Museo de Arte Moderno y del Museo del Cine de Buenos Aires», *Revista Experimenta*, España, 23, noviembre de 1998.

57 / Participaron: A3, Sebastián Ackerman, Juan Azcue, Arcadia, Axoma, Ricardo Blanco, Brion Experimental, Roberto Busnelli, Juan Cavallero, Diana Cabeza, Víctor Carozza, Cohan Group, Federico Churba-Patricio Lix Klett, Das Branding @ Design, Dash, Designo, Egodesign, Estudio Kotta, Estudio Zeta-3, Equipo IK, Hernán Fretto-Damián Mejías, Miki Friedenbach, Galeano-Poggi, Arq. Jonny Gallardo, Pablo Jeifetz-Guido Izbicki, Juan Kayser-Analia Cervini, Alejandro Katkownik, La Mano, Patricia Lascano, Hugo Legaría, Patricio Machado, Carlos Mathov, Cristian Moadhed, Eduardo Naso, Alejandro Sticotti, Sudamérica Design, Pampas Design, Perfectos Dragones, Fernando Poggio, Punta Diseño Industrial, Eduardo Reta, Miguel Habberfeld, J. José de San Martín, Alejandro Sarmiento, Team Fierro, Tónico Objetos, Tridimage, Usos, Enzo Velazco, Mariano Wainztein, Daniel Wolf-Marco Sanguinetti, Martín Wolfson-I-Hsiu Chen, Zumdisegno.

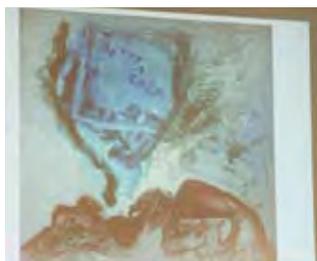
58 / Artistas: Adriana Arenas, Carlos Bonil, Mateo López, Adriana Salazar, Ícaro Zorbar Sánchez.

59 / Artistas: Ferran Fages y Rubén García.

60 / Artistas: Dizzy Kinetics, Marek Choloniewski, Lukasz Szalankiewicz.

61 / Artista: Stephan Mathieu.

Desde su reapertura, el MAMBA ha realizado conferencias y diversos encuentros con invitados internacionales como: Félix del Valle Gastaminza (España), Philippe-Alain Michaud (Francia), Sergio Fintoni (Italia), y con artistas e intelectuales argentinos entre los que se cuentan: Margarita Paksa, Adriana Rosemberg, Diego Lerman, Iris Guiñazú, Alejandro Tantianian, Mauricio Dayub, Adrián Cangí, Clorindo Testa, Juan Carlos Romero, Ana María Battistozzi, Eduardo Russo, Raúl Manrupe y Hernán Khourian entre otros.



Ana María Battistozzi, Clorindo Testa y Juan Carlos Romero

Unidos⁶² (2010), Grecia⁶³ (2010), Dinamarca⁶⁴ (2010), etc. Asimismo, en dicho espacio, se coordinaron **Ciclos de Videoarte** por las curadoras Victoria Sacco, Mariela Cantú y María Victoria Simón, como **Intinerancia Videobrasil 2008-2009**⁶⁵ (2008), **Video Arte Peruano**⁶⁶ (2009), **Ráfagas Canadienses. Selección de video experimental de Canadá**⁶⁷ (2009) y **Video Arte Israelí**⁶⁸ (2010), entre otros. La presencia del Museo también se vio reflejada en la colaboración institucional con distintos organismos, como el Museo de Arquitectura (MARQ), donde se desarrollaron las exhibiciones de diseño industrial **Íconos del Diseño: Francia-Argentina**⁶⁹ (2008) y **Animales Urbanos**⁷⁰ (2009); la Universidad Tres de Febrero, donde se efectuó la muestra **Antológica Alberto Heredia** (2009); y museos del interior del país, donde se llevaron a cabo exposiciones como **Antonio Seguí: Obra Gráfica-Obra de Patrimonio** (2006), en el Museo Provincial de Arte Timoteo Navarro, de San Miguel de Tucumán, y **Marie Orensanz. Retrospectiva 1963/2007** (2008), en el Museo Caraffa de Córdoba.

El cambio de escala es la resultante lógica de un proceso que comenzó en 1956 y que continúa como una nueva etapa en la historia de la institución. Se proyecta desde una visión compartida, tomando en consideración el camino recorrido por aquellos que hicieron posible que el MAMBA sea un museo de prestigio internacional. Sus directores, la Asociación de Amigos, el personal, los colaboradores, los benefactores, la comunidad y todos aquellos que dedicaron su vida a esta entidad trazan el camino al que Ernst Gombrich se refirió en *The Story of Art*, «Somos nosotros los que debemos procurar que el hilo de la tradición no se rompa y que continúen surgiendo oportunidades para que los artistas enriquezcan el precioso cordel de perlas que forman parte de nuestra reliquia del pasado»⁷¹. El MAMBA sostiene el hilo del devenir histórico, lo descubre, lo investiga, lo construye, lo explica, lo promueve, lo expone y lo conserva para que el espectador se demore en el placer del acontecimiento, en la contemplación de la obra, que, en el sentido de Andreas Huyssen «siempre resiste la gradual desmaterialización del mundo».

Partiendo de la base de que la condición intrínseca del arte es suscitar diálogos, rupturas, preguntas, el MAMBA continúa asumiendo el reto de generar espacios de fricción, de ejercicio crítico, de ser, como afirma la actual directora, «un laboratorio de ideas» donde se activen negociaciones simbólicas y mecanismos socializadores. Por ello, revisa permanentemente la narrativa de su propia historia, reconstruyendo lo que Marcel Proust llamó «el hilo de las horas, el orden de los años y los mundos» en pos de constituir un espacio que redima al hombre, a través del arte, de su inmortal precariedad.

62 / Artista: George Cremaschi.

63 / Artista: ILIOS.

64 / Artista: Jacob Kirkegaard.

65 / Artistas: Mounira Al Solh, Alexandra @ David Beesley, Maurício Dias @ Walter Riedweg, Caetano Dias, Estúdio Bijari @ Ricardo Iazzetta, Dan Halter, Federico Lamas, Eustáquio Neves, Nicolás Testoni.

66 / Artistas: Sergio Abugattas, Gabriel Acevedo, Cristian Alarcón, Gloria Arteaga, Olga Engelman, Diego Lama, Humberto Polar, Rafael Polar, Miguel Ratto, Maya Watanabe.

67 / Artistas: Jeremy Bailey, Nelson Henricks, Michelle Irving, Gunilla Josephson, Heather Keung, Deirdre Logue, Gareth Long, Lorena Salomé, Tom Sherman.

68 / Artistas: Yossi Atia @ Itamar Rose, Yael Bartana, Guy Ben-Ner, Dana Levy, Avi Mograbi, Uri Katzenstein, Doron Solomons.

69 / Artistas: Horacio Baliero, László Bíró, Ricardo Blanco-Osvaldo Fauci-Mario Mariño-Héctor Ferrari-Pedro Backis, Pierre Jules Boulanger-André Lefèbvre-Flaminio Bertoni, Ronan y Erwan Bouroullec, Celina Castro-Renaldo Leiro-Arnoldo Gaité, Juan Cavallero, Analía Cervini-Juan Kaiser, Héctor Compaired, Adriana Cortese-Hernán Braberman-Virginia Gines, Michel Ducaroy, Miki Friedenbach y Asoc., Grupo SEB, César V. Jannello, Eduardo Joselevich-Fanny Fingerman, Hugo Kogan, Le Corbusier-Pierre Jeanneret-Charlotte Perriand, Reinaldo Leiro-Arnoldo Gaité, Mario Mariño, Olivier Mourgue, Roberto Nápoli, Eduardo Naso-Eduardo Simonetti, Patrick Norguet, Diseño PiniFarina S.p.A., Manuel Rapaport-Martín Sabatini, Sir Archibald E. Russell-Pierre Satre-Bill Strang-Lucien Servanty, Juan José de San Martín, Alejandro Sarmiento, Philippe Starck, Martín Szekely, Roger Tallon, Martín Wolfson, etc.

70 / Artistas: Ricardo Blanco, Roberto R. Busnelli, Diana Cabeza, Jorge Caterbetti, Juan Cavallero, Juan Blas Doberti, Martín D'Urbano, Darío Fischman, Eugenio Gómez Llambí, Juan Kayser, Eduardo Naso, Néstor Julio Otero, Jorge Parsons, Iván López Prystajko, Carlos Rimoldi, Eduardo Simonetti, Clorindo Testa, Martín Wolfson, Pablo Ungaro.

71 / Ernst Gombrich, *The Story of Art*, New Jersey, Prentice Hall, 1990 (15 edition). Traducción de mi autoría.

Reapertura del Museo 2010

Laura Buccellato



Autoridades. Reapertura del MAMBA, diciembre de 2010

El 23 de diciembre reabre la sede del Museo, en la Av. San Juan 350, reformada y ampliada por el Arq. Emilio Ambasz, en una tercera refundación de la institución.

En su reapertura se consideró expresar el espíritu dinámico que identifica al Museo, exhibiendo las obras de su patrimonio a través de distintas lecturas de curadores invitados, que brindaron una perspectiva renovada de la colección. **El imaginario de Ignacio Pirovano**, con curaduría de Cecilia Rabossi, propuso generar un diálogo entre las obras de la Colección Pirovano y otras obras del acervo del Museo, para establecer un amplio panorama de las artes no figurativas en sus más variadas vertientes. En esa ocasión también se presentó **Narrativas Inciertas**, curada por Valeria González, un panorama que recorrió la producción de los artistas de las últimas dos décadas, donde el relato con un espíritu abierto y desenfadado, libre del peso de la historia, constituyó el *leit motiv* de la muestra a través de diversas disciplinas artísticas.



Inauguración El imaginario de Ignacio Pirovano

Analogías. Diálogos con la Colección Ignacio Pirovano, curada por Laura Buccellato, fue una pequeña muestra de cámara que se centró nuevamente en este cruce de obras, estableciendo un recorrido que comenzó en la obra de Monet llegando a la contemporaneidad de las vanguardias. Cristina Rossi, en la exposición **Jóvenes y Modernos de los años 50**, buscó ampliar la mirada sobre el arte de la década a través de las obras de los artistas que expresaron las “nuevas realidades” del período de posguerra haciendo hincapié en el lenguaje abstracto, en relación a otros artistas de la Colección Pirovano.



Inauguración Pierrick Sorin, MAMBA, mayo de 2011. *Título variable N° 2 [Titre variable N° 2] Teatro óptico. 1999*

Con el propósito de extender los espacios del Museo se concreta la exposición de **Luis Seoane**, en la Universidad Tres de Febrero, en conmemoración del centenario de su nacimiento. Así como en el marco de la cooperación internacional entre Francia y Argentina denominado Tandem, el Museo recibe por segunda vez al consagrado artista performático **Pierrick Sorin**.

En el mismo año se exhibe la exposición **Antonio Seguí. Grabados 1996-2010**, un recorrido por su obra gráfica, con 122 piezas donadas al Museo, obras que se suman a las 330 cedidas en el 2001. Esta valiosa colección nos permite conservar todo su proceso creativo a través del tiempo.



Vista de la exposición donación Antonio Seguí. **Grabados 1996-2010**, julio de 2011

Otra exposición que da cuenta de la identidad argentina a través de la fotografía es la que presentó la significativa colección privada del **Rabobank**, que expresa la historia de la misma en los distintos aspectos de nuestra sociedad.

El Museo decide ocupar espacios expositivos no convencionales de su *habitat*, ejemplo de ello **Donaciones de los años sesenta. Ambrossini / Giménez / Messil / Stoppani / Trotta**, exposición de obras históricas y otras reconstruidas del período. **Mortal Kombat**, obra que recrea el mito de Icaro por la joven artista Mariana Tellería, inauguró



Mariano Ferrante interviniendo las paredes del museo

en junio, un nuevo espacio: la **sala de proyectos especiales**, destinada a exposiciones de arte joven, pequeñas exhibiciones antológicas así como lecturas transversales del patrimonio. Posteriormente, se presenta **Interiores. Goldenstein / Flores / Herrera / Miño**, donde se plantea un contrapunto entre las fotografías de estos artistas como eco del guión curatorial, de la estética del film *Interiores* de Woody Alem. El diseño gráfico también está presente con la exhibición del **Premio Nacional Estimulo al Diseño-Ingeniero Basilio Uribe -Diseño Gráfico 2011**, organizada por la Academia Nacional de Bellas Artes. En otra ocasión el dibujo como protagonista ocupó los intersticios del Museo, con diferentes manifestaciones propuestas por **Mariano Ferrante, Julián Terán e Ignacio Valdéz** que estimularon la mirada del espectador, curada por Santiago Bengolea.



Op de Beeck, Hans, *Celebration* (Buenos Aires), 2011. Still de video

Otra importante etapa en la construcción del museo fue la inauguración de la sala destinada a proyectos internacionales en la cual se presentó **Of Bridges & Borders “De lo Real a lo Surreal”**, curada por Sigismond de Vajay, en la que participaron los artistas Liam Gillick, Carsten Nicolai, Hans Op de Beeck y Yuan Shun, quienes desarrollaron proyectos especialmente para Buenos Aires.



Jorge Caterbetti y Narcisa Hirsch dentro de la cabina durante la inauguración de la exposición **El Grito, Instalación sonora – progresiva**, MAMBA, 11 de agosto de 2011

El Grito (instalación sonora–progresiva) representa una ambiciosa instalación sonora interactiva generada por la cineasta experimental Narcisa Hirsch y el artista conceptual Jorge Caterbetti. Este *site specific*, que provoca al público a gritar, genera derivaciones artísticas performáticas, musicales, reflexiones sociológicas, filosóficas y psicológicas con la participación activa de artistas, especialistas e intelectuales. Dentro de la cabina de vidrio blindada se invita al espectador a gritar, acción que propone pensar sobre los límites entre el grito privado y el grito público, entre lo humano y lo animal, entre lo cultural y lo precultural. La captación del grito e imagen del público es recogido y almacenado para luego ser liberado. La interacción propuesta atraviesa el tiempo y el espacio del museo, expandiendo sus límites.

p. 47 Vista del *site specific*
El Grito, Instalación sonora – progresiva,
 2011, MAMBA





La colección del MAMBA a través de las vertientes figurativas

Cecilia Rabossi



Torres García, Joaquín, *Composición*, 1912
Témpera s/papel, 26,5 x 33,5 cm

Trazar un recorrido por las propuestas figurativas de esta colección permite aproximarse a las diversas vertientes que primaron en el arte argentino, desde las primeras décadas del siglo XX hasta la década del 70. Este amplio y complejo itinerario sitúa dichas actividades en el contexto cultural y político, así como establece algunas relaciones con la producción internacional.

El museo alberga obras de las vanguardias históricas de origen figurativo del arte internacional –en su mayoría, grabados y dibujos– como *Desnudo* de André Derain, *Sin título* de Paul Klee, *Portrait de Nadia* y *Mécanique* (c. 1948) de Fernand Léger, *Arabesque* (1924) y *Figura de la virgen* de Henri Matisse, *Femme, lune, étoile* de Joan Miró, *Faune et le bouc* (1959) y *La colombe bleue* (1961) de Pablo Picasso, *Danse Espagnole* (c. 1960) de Gino Severini y *Sin título* de Michel Seuphor, entre otras. Entre los artistas de la región, el acervo posee *Lavanderas* (1900) de Faustino Brughetti, cuya factura presenta un espacio y un uso de los recursos pictóricos novedoso para la escena local de ese momento y la témpera *Composición* (1912), de Joaquín Torres García, que responde el tratamiento frontal de las figuras dentro del ordenamiento basado en la geometría que valoriza el carácter bidimensional del soporte.

p. 48 Vista de la exposición **Barbazul**, MAM, 1966. Izq. a der.: Hugo Parpagnoli, Alfred Barr y Luis F. Benedit entre otros



Matisse, Henri,
Arabesque, 1924
Litografía 32/150, 40,5 x 26,5 cm



Léger, Fernand,
Mécanique, c. 1948
Litografía, 50 x 38,5 cm



Miró, Joan,
Femme-lune-etoile, 1949
Litografía color, 123/300, 49 x 63 cm



Severini, Gino,
Danse espagnole, 1959-1960
Litografía, 63/140, 65 x 39 cm



Del Prete, Juan
Cabeza - fotocubista, 1944,
 Óleo s/cartón, 31 x 28, 5 cm

Los músicos- Fotocubismo, 1945
 Óleo s/cartón, 57 x 44 cm



Sibellino, Antonio, *Niñez*, 1926
 Bronce patinado, 72 x 36 x 38 cm



Del Prete, Juan, *Metamorfismo*. Óleo s/cartón, 33 x 49,5 cm

La década del 30 estuvo marcada por la creciente tensión de los debates suscitados por el realismo socialista pautado desde las filas comunistas en 1934 que, en nuestro medio, fue anticipada por la presencia de David Alfaro Siqueiros, quien en 1933 despertó el interés por desarrollar una escuela muralista en la región. Su defensa de una plástica revolucionaria y su repudio a la pintura de caballete a favor de la exclusividad del arte mural provocaron polémicas entre los pintores argentinos y, al mismo tiempo, enfrentaron las opiniones acerca del arte puro o de propaganda. Los artistas locales proponían el aprovechamiento de todas las prácticas (afiche, grabado, mural o cuadro de caballete), tal como expresó Antonio Berni en «Siqueiros y el arte de masas»¹.

Al promediar la década del 40, el surgimiento del arte concreto volvió a agitar las polémicas, pero esta vez generó las discusiones en las que artistas y críticos tomaron partido por la figuración y la abstracción. Los planteos del nuevo realismo sustentado por Antonio Berni convivían con las propuestas de Emilio Pettoruti o Juan Del Prete. Hacia 1933, Berni postuló el Nuevo Realismo, una concepción estética que buscaba que el arte interpretara y reflejara la realidad social, manteniendo un equilibrio entre el contenido y el lenguaje formal. Sostenía que frente «...a esas desesperadas y superficiales búsquedas abstractas formalistas o de evasión onírica surge seguro, silencioso y potente el Nuevo Realismo...»². Como plantea Cristina Rossi, en el año 1945 la revista *Contrapunto* abrió esta discusión en la encuesta «¿Adónde va la pintura?» propuesta por Roger Pla, quien interrogaba a los artistas sobre el futuro de la pintura y la trascendencia de alguna de las dos posturas³.

El patrimonio del MAMBA permite detenerse en las obras de artistas precursores que se vincularon de diversas maneras con los lenguajes de las vanguardias históricas como el cubismo, el futurismo y el surrealismo. *La ninfa recostada* (1926) de Pablo Curatella Manes presenta planos con aristas rectas que facetan la figura que articula con líneas ondulantes. Antonio Sibellino, en *Niñez* (1926), usa un lenguaje renovado del retrato. Juan Del Prete, paralelamente a su obra de carácter abstracto, realiza una pintura figurativa que recurre a una cierta geometrización cubista y un tratamiento particular del color; las figuras *Cabeza-fotocubista* (1944) y *Los músicos-Fotocubismo* (1945) –obras que pertenecen a la colección– son ejemplos de ello.

1 / Antonio Berni, «Siqueiros y el arte de masas», *Nueva Revista* (Buenos Aires) (1-1935) 14.

2 / Antonio Berni, «De lo abstracto a lo real», *Forma* (Buenos Aires) 25 (1-1951) 5-6.

3 / Rossi, Cristina, «En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción», *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica-FIAAR, 2004 85-125.



Curatella Manes, Pablo, *Ninfa acostada*, 1923,
bronce fundido 37 x 87 x 35 cm

En el período de entreguerras, la integrante del Grupo de París⁴ Raquel Forner fue una de las artistas más comprometidas con la representación de los horrores de la guerra. La Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial se sucedieron sin solución de continuidad en un repertorio de figuras mutiladas, ramas, raíces y modelos de yeso que poblaron las composiciones impregnadas de misterio con las que expresó el desconsuelo ante el conflicto bélico.



Moraña, José Manuel, *Torso*, c. 1958
Óleo s/tela, 109 x 59 cm

El surrealismo, por esos años, sólo era explorado en el país por núcleos de escritores en torno a la figura de Aldo Pellegrini. En 1932 Antonio Berni, a su retorno de Europa, presentó en la Sala III de Amigos del Arte de Buenos Aires pinturas, dibujos, *collages* y fotomontajes, obras de corte surrealista matizadas, en algunos casos, con elementos provenientes de la metafísica italiana. Allí exhibió *Napoleón III*, *Susana y el Viejo* y *La Tranquilidad de los barrios aristocráticos*, entre otras. En estas últimas empleaba por primera vez el *collage*, incorporando recortes de revistas, postales, fotografías, recurso que no dejó de utilizar a lo largo de su producción artística. Su muestra constituyó el primer acercamiento del público local a obras de esta tendencia. Se realizó en medio del más profundo silencio por parte de la crítica, pero hubo alguien que quebró ese mutismo, y lo hizo crudamente. Desde las páginas del diario *La Nación*, el crítico José León Pagano denostó a Berni y sus obras, al considerarlas meros acertijos o adivinanzas pasatistas⁵.

En 1939 algunos jóvenes artistas y poetas habían formado un grupo de tendencia surrealizante al que llamaron Orión, en alusión al legendario cazador Orión que, junto a su perro Sirio, intentaba «cazar» la belleza. En los primeros años, lo integraron Juan F. Aschero, Ernesto B. Rodríguez, Bruno Venier, Ideal Sánchez, Juan Fuentes y Antonio Miceli; luego se incorporaron Rodolfo Alegre, Orlando Pierri, Alberto Altaf, Luis Barragán y Leopoldo Presas⁶. Orión se desmembró hacia 1942, aunque en la inmediata posguerra volvieron a realizar algunas exhibiciones con un grupo más numeroso al que se incorporaron Jorge Gnecco, Eolo Pons y José Manuel Moraña, entre otros⁷.



Presas, Leopoldo, *La primavera*, 1959
Óleo s/tela, 78 x 198 cm

Si bien en los comienzos los integrantes de Orión se habían vinculado con la matriz neorromántica, hacia los años 50 tendieron a manifestar mayor independencia en sus elecciones y desde 1952 muchos de ellos formaron parte del grupo 20 Pintores y Escultores que, impulsado por Ernesto B. Rodríguez, daba cabida a planteos figurativos y abstractos. El patrimonio del MAMBA cuenta con *El vuelo del poeta* (1958) y *La primavera* (1959) de Presas, *Los arenques* (c.fines déc.50) de Pierri y *Torso* (c.fines déc.50) de Moraña, dentro de una figuración que privilegió el trazo, el empaste o la deformación, según el caso.



Tapa de catálogo de la exposición
El surrealismo en la Argentina,
Instituto Di Tella, 1967

Cuando en 1967 Aldo Pellegrini realizó la exposición **El Surrealismo en la Argentina** destacó el rol precursor de Xul Solar, en cuya obra coexisten el universo mitológico y las visiones personales impregnadas de poesía y humor, como en *Dos muñecas* (s/fecha) y *Marte y Saturno o Pan-Tree* (1954)⁸. Para esta exposición, Pellegrini adoptó un criterio didáctico que lo llevó a expandir el concepto con la inclusión de las primeras manifestaciones «clasificables dentro del llamado surrealismo tibio y aun en el simple neorromanticismo», pero subrayó el lugar que les cupo a José Planas Casas, Juan Batlle Planas y Roberto Aizenberg en el desarrollo local de la tendencia.

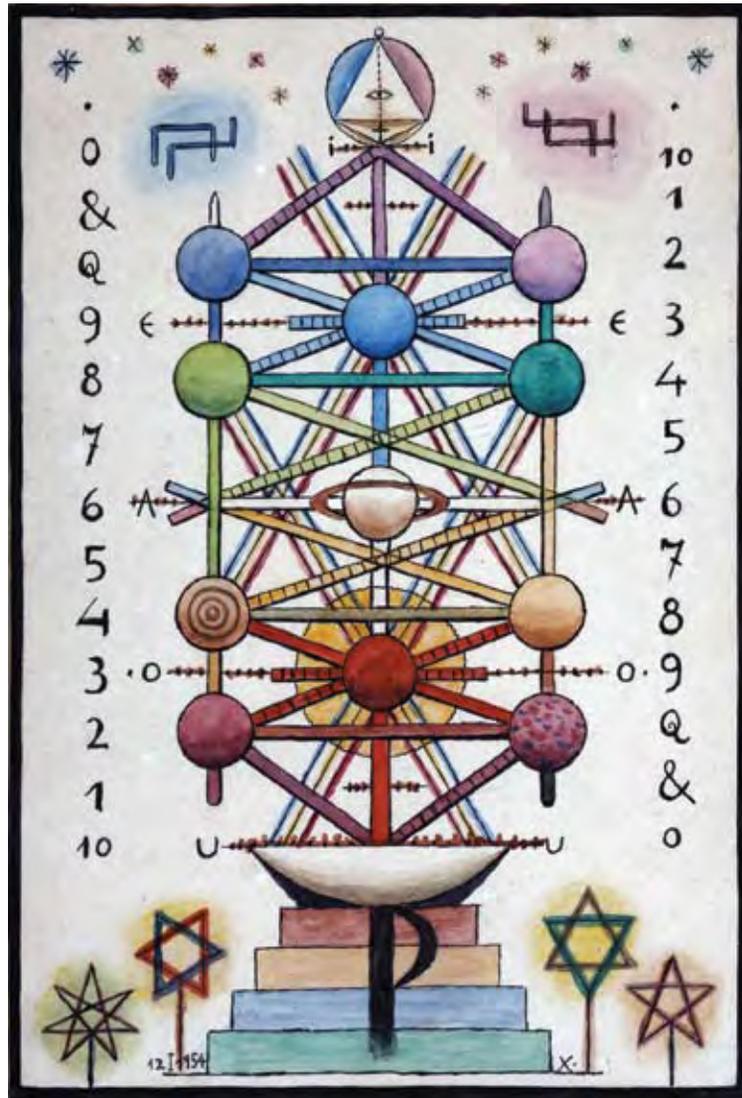
4 / Se conoce como Grupo de París al conjunto de jóvenes que se encontraba estudiando en dicha ciudad –en los talleres de Antoine Bourdelle, André Lhote y Othon Friesz, entre otros– y que regresaron a fines de la década del 20. Ellos eran: Berni, Lino E. Spilimbergo, Forner, Alfredo Bigatti, Víctor Pissarro, Héctor Basaldúa y Horacio Butler.

5 / "Otras Exposiciones", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de julio de 1932, p.7. Archivo José León Pagano (MAMBA), sobre 57, N° 14.

6 / En un listado extendido se encontrarían Miguel Guerrero, Electra Broide y Minerva.

7 / En 1946 realizaron tres exposiciones, en Gente de Arte de Avellaneda, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y Galería Müller.

8 / **El Surrealismo en la Argentina**, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, junio de 1967.



Xul Solar, Marte y Saturno o Pan-Tree, 1954
Témpera y tinta, 36,5 x 24,5 cm



Planas Casas, José, *El arquitecto*, 1937
Tinta s/papel, 16 x 16 cm



Planas Casas, José, *Angustia*, 1937
Lápiz s/papel, 24 x 19 cm



Batlle Planas, Juan, *S/T o Figuras*, 1954
Grafito y acuarela s/papel, 56,5 x 38,2 cm



Batlle Planas, Juan, *Figura*, 1954
Témpera s/cartón, 102 x 46 cm

Dibujante y grabador español, aunque residente en la Argentina, José Planas Casas no sólo se destacó por su producción de cuño neorromántico, sino también por enseñar a algunos jóvenes seguidores. Se encuadran en la tendencia las insólitas representaciones *El arquitecto* (1937) y *Angustia* (1937). Si bien Juan Batlle Planas también suscribió, en la década del 30, a cierto automatismo surrealista, las obras de la colección *Figura* (1944) y *Figura* (1954) responden a una figuración más cercana a la representación de lo fantástico. El MAMBA posee las obras de Aizenberg *Mujer nacida durante la Guerra* (1964) y *Estatua nro. 5* (1967), en las cuales se observa el tratamiento de la figura a través de un tipo de representación que tiende al empleo de formas geométricas y se mezcla con mecanismos o muebles. De este modo, bajo una factura minuciosa representa elementos insólitos que hacen emerger seres extraños parecidos a *robots*.

El acervo cuenta también con *Pintura* (1944) y *Sin título* (1944), dos obras de Casimiro Domingo, artista autodidacta que ha producido a partir del automatismo libre. Aunque asimilables a la tendencia surrealista, las composiciones están absolutamente despojadas de elementos naturalistas. Domingo comenzó a pintar a los 53 años de edad, pronto abandonó la representación realista para abocarse a un trabajo en el que prima la libertad del trazo y el color.

Desde 1948 Grete Stern –fotógrafa alemana que asistió a la Bauhaus de Dessau y se radicó en la Argentina en 1936– realizó fotomontajes para la revista semanal *Idilio*. Se trataba de trabajos destinados a ilustrar la sección «El psicoanálisis te ayudará», que sintetizaban su tema a partir de imágenes de archivo y estrategias compositivas. El MAMBA posee algunos de estos fotomontajes, que dieron lugar a la conocida serie *Sueños*.



Aizenberg, Roberto
Monumento, Serie En memoria de Juan Batlle Planas, 1966. Grafito y lápiz color s/papel, 51 x 28 cm

Mujer nacida durante la guerra, 1964
 Grafito y lápiz color s/papel, 51 x 28 cm

Estatua N° 5, 1967
 Madera policromada, 146 x 31 x 19 cm





Caride, Miguel, *Liberando la imaginación*, 1977. Tinta s/papel, 29,6 x 21,6 cm



Nojehowicz, Noé, *Objeto de meditación*, 1967
Tinta s/papel, 30 x 23,5 cm

Una figuración precisa, rica en detalles y envuelta en un clima metafísico se esboza en las obras de Noé Nojehowicz, Jorge Dellepiane, Néstor Cruz y el artista chileno Rodolfo Opazo. También *En un filo con el diámetro del todo* (1964) y *Liberando la imaginación* (1977) de Miguel Caride se destacan por las calidades plásticas. Aldo Pellegrini señaló que sus imágenes «no pertenecen al mundo de la abstracción ni al mundo del sueño, pero participan de las cualidades de ambos»⁹. También Zdravko Ducmelic –croata de nacimiento, aunque radicado en Mendoza desde 1949– pintó paisajes desolados, intrincadas topografías o construcciones monumentales de sugerente irrealidad, como *Cuerpos y espacios imaginarios* (1969).

En el período de posguerra, un clima bucólico y neorromántico tiñó los paisajes de algunos artistas como Juan Carlos Castagnino, Ernesto Farina o Enrique Policastro, quienes tendieron a la representación de un entorno agreste y solitario –o apenas habitado– donde los accidentes geográficos o los fenómenos naturales parecen debilitar aún más a los seres humildes que los transitan.

Dentro de la obra de Raquel Forner, a fines de la década del 50, la representación de los horrores de la guerra va dejando paso a las nuevas conquistas e intereses del hombre. Sus telas se pueblan de seres astrales, astronautas, mutantes. Sus figuras se deforman, emplea empastes y una importante materialidad para componerlas; el color juega un papel fundamental, ya que cada uno posee una función en la creación de cada una de las figuras representadas. Ejemplo de ello son las obras *La torre* de la serie *Las Lunas* (1959) y *Astromutación* (1969), ambas pertenecientes al acervo.



Tapa de catálogo e inauguración de la exposición **Raquel Forner. Mutaciones espaciales**, MAMBA, 1972. De izq a der: Nicolás García Urriburu, Guillermo Whitelow, Gyula Kosice y Diyi Laań



Forner, Raquel, *Astromutación*, 1969. Óleo s/tela, 72,5 x 100 cm



Forner, Raquel, *La torre*, Serie de *Las Lunas*, 1959. Óleo s/tela, 185 x 82 cm



Vitullo, Sesostris
Cabeza de caballo (Monumento a Martín Fierro), 1940-1945
Mármol blanco, 53 x 30 x 25 cm

Madre Tierra (Monumento a Martín Fierro), 1940-1945
Mármol blanco, 39,5 x 116 x 30 cm

La mano de Dios (Monumento a Martín Fierro), 1940-1945
Mármol blanco, 58 x 38 x 25 cm



Tapa del catálogo de la exposición
Sesostris Vitullo, MAM, 1969

Croquis del Monumento a Martín Fierro.
Archivo MAMBA



Vitullo, Sesostris, *El Monje*, 1951
Madera, 34 x 9 x 7 cm

El museo posee un conjunto representativo de los distintos momentos de la obra del artista Sesostris Vitullo, que vivió y murió en París, donde trabajó con diversos materiales como mármol, madera y granito. Entre los años 1944 y 1945 realizó el *Monumento a Martín Fierro*, con una figuración rica en líneas curvas y grandes volúmenes. *La mano de Dios*, *Cabeza de caballo* y *Madre Tierra* son partes de este monumento que pertenecen al museo. En *El Monumento al General José de San Martín* (1952) –también perteneciente al acervo–, ya no empleó los grandes volúmenes, sino que la composición se concentró sobre sí misma, generando una forma prismática que constituye una figura orgánica de volúmenes superpuestos. Es de destacar el núcleo amplio y representativo de obras de Vitullo presentes en la colección: son once obras de momentos particulares de su producción.

Dentro del proceso de la modernidad, en la década del 50 surgió el Grupo Litoral en la ciudad de Rosario, que traspasó los límites geográficos provinciales para extender su radio de acción a Córdoba, Tucumán, Chaco y Buenos Aires. Conformado por los artistas Leónidas Gambartes, Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, S. Minturn Zerva, Alberto Pedroti, Hugo Ottmann, Carlos Uriarte, Ricardo Warecki, Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña buscaban, como lo plantea Gabriela Siracusano, «la incorporación de recursos modernistas junto al rigor del oficio, la elección temática de lo regional: el hombre y su inserción en el paisaje del litoral [...] y las transformaciones que provocaron –en cuanto a mercado y consumo– en el ámbito local»¹⁰.

10 / Gabriela Siracusano, «Las artes plásticas en las décadas del 40 y el 50», en José Emilio Burrucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 49.

Frente a estas búsquedas, la figuración de Noemí Gerstein se encuentra en el límite con la abstracción. En *La familia* (1960) se vale de formas que alternan aristas rectas con amplias curvas. Su obra va derivando en una abstracción ajena a la exactitud geométrica. Dentro del campo de la escultura, otras propuestas figurativas aparecen en escena, esta vez, desde una figuración que trabaja con libertad de formas, proporciones y empleo de materiales: *Desnudez* (1969) de Antonio Pujía, *Figura en pie* de Santiago Cogorno y *Cariátide* de Aurelio Macchi.



Cogorno, Santiago, *Figura de pie*, s/d
Palo santo, 174 x 28 x 22 cm



Macchi, Aurelio, *Cariátide*, 1968
Madera (pinotea), 158 x 30 x 30 cm

Desde el punto de vista institucional, la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue impulsada por Rafael Squirru en 1956. En el decreto fundacional se establecía la necesidad de fundar un ámbito que acogiera y divulgara las nuevas manifestaciones artísticas. Se señalaba abiertamente la necesidad de redefinir los valores culturales y de establecer un debate dentro del campo artístico argentino, que se considera «imprescindible» luego del gobierno peronista. En el decreto se define el papel decisivo que debía desempeñar la llamada «Revolución Libertadora» en la recuperación de la organización cultural «...devastada por la dictadura...»¹¹. Lo manifestado en el decreto fundacional revela abiertamente la necesidad, por parte del nuevo gobierno, de reorganizar el campo artístico institucional, de crear o reestructurar ámbitos donde desarrollar programas que pudieran introducir a la Argentina en el panorama internacional. El Museo se estableció como un espacio de carácter interdisciplinario para la exhibición de los nuevos lenguajes artísticos, el diseño y la fotografía.



Gerstein, Noemí, *La familia*, 1960. Bronce empavonado, 139 x 106 x 41 cm

11 / Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 11 de abril de 1956. Véase: Carpeta Resumen de actividades 1957-1980, Archivos del MAMBA.



Sánchez, Juan Manuel, *S/T*, s/f
Xilografía, P/A, 45 x 22,2 cm

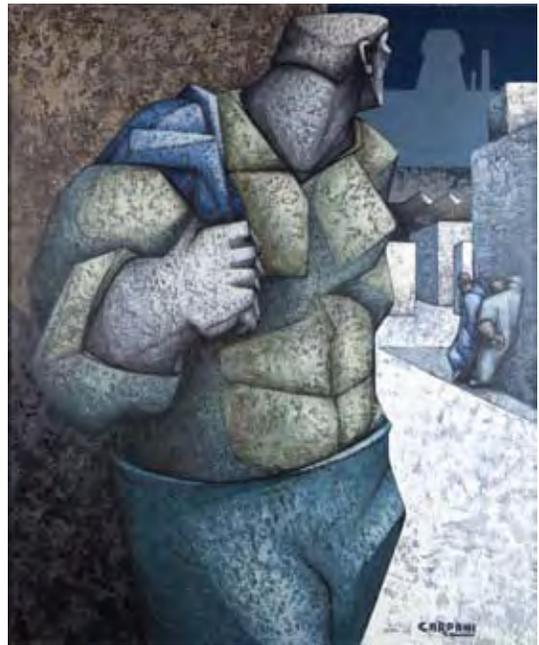
Hacia fines de la década del 50, más precisamente en 1959, se creó el Grupo Espartaco, que extendería su accionar hasta 1968. Buscaban expresar la realidad social, fundamentalmente centrada en el ámbito del trabajo y de las luchas políticas. Los trabajadores y los campesinos serían los protagonistas de sus obras. Sus integrantes eran Ricardo Carpani, Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez, a los que se sumaron Esperilio Bute, Carlos Sessano y Julia Elena Diz. Proponían, desde el realismo y el muralismo, un lenguaje de vanguardia en el plano artístico y político. Esta propuesta no era considerada por los movimientos de la vanguardia actuante, ya que como establece Andrea Giunta: «...ni la propuesta mural, ni las imágenes que producía Carpani, con la representación de obreros que parecían esculpidos en piedra, podrían tener aceptación entre los sectores que buscaban el arte nuevo...»²². Hacia mediados de los 60, decidieron salir del ámbito de las instituciones artísticas para ocupar el espacio de los sindicatos, optaron por la acción directa sobre la realidad.



Carpani, Ricardo
Manifestación, c.déc.60
Águafuerte, 14/75, 40 x 49 cm

Desocupados, c.déc.60
Águafuerte, 7/75, 40 x 49 cm

Desocupados, c.déc.60
Óleo s/tela, 150 x 126 cm



Sánchez, Juan Manuel, *La fábrica*,
c. 1960. Óleo s/tela, 81 x 120 cm

Mollari, Mario, *Composición*, 1961
Óleo s/tela, 130 x 170 cm

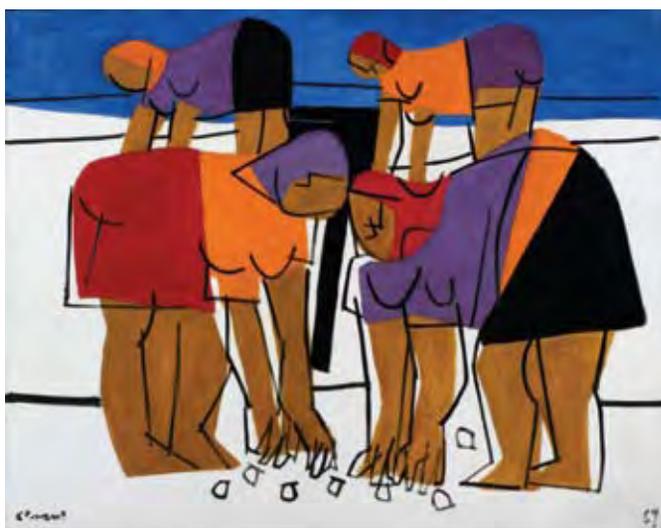


12 / Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, 341.

Dentro de la vasta producción de Luis Seoane, el museo aloja un legado de importantes obras gráficas realizadas desde los años 40 hasta mediados de los 70, cuando retornó a España de su exilio republicano. En los 60, tanto su pintura como sus murales se centraron en un monumentalismo que descartó el detalle superficial y empleó el color en amplias superficies planas. Además del copioso acervo de grabados, el museo cuenta con las obras pictóricas *La siesta* (1962), *Marisqueras I* (1969) y *Los hinojos* (1957), donde se aprecia su particular construcción figurativa. Valeriano Bozal destaca la forma particular de Seoane de trabajar la superficie de la tela:

Hay que destacar la aportación provocada por la relación que se establece con la idea de roturar la superficie en islotes de color, la forma de marcar las siluetas con incisiones abruptas y que convierte a las imágenes en mapas discontinuos de manchas, oquedades y tramas de dibujo [...] Indudablemente estas experiencias contaminan su pintura de caballete a la que le suministran una nueva libertad en la caligrafía, en la fragmentación del espacio de la representación o en el empleo no sólo de líneas pintadas sino también excavadas, como si la superficie del lienzo fuera la plancha de madera de boj¹³.

La temática sobre la que se centra la obra de Seoane es su tierra, Galicia: «el asunto de mi obra son siempre personajes gallegos, de la montaña o del mar y emigrantes...»¹⁴.



Seoane, Luis, *Marisqueras I*, 1969. Óleo s/tela, 114 x 146 cm



Seoane, Luis, *La siesta*, 1962. Óleo s/tela, 114 x 146 cm

13 / Valeriano Bozal, «Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados 1932-1979», *Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados 1932-1979* (cat.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, 86.

14 / Luis Seoane, Carta a D. Carlos Maside (Buenos Aires, 23 de febrero de 1954). «Seoane, Luis, Notas sobre arte», en Manuel Nuñez Rodríguez, *Luis Seoane. Textos inéditos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 199.





Berni recibiendo el Premio Internacional en la Bienal de Venecia, 1962

El gran cuerpo de obras de la colección del museo se conformó principalmente en la década del 60, momento en el cual se produjo el impacto de la nueva figuración, el *pop art* y las diversas propuestas de la figuración narrativa. Dentro de estas propuestas, en noviembre de 1961 Antonio Berni presentó a Juanito Laguna en la galería Witcomb de Buenos Aires, exposición que contó con el auspicio del Museo de Arte Moderno.

Berni, en el tema de Juanito Laguna, exhibió por primera vez los *collages* que describían los distintos momentos de la vida del personaje. La obra *Juanito lleva la comida a su padre peón metalúrgico* (1961) –pieza emblemática de la colección– participó tanto de esta exposición como del envío a la XXXI Bienal de Venecia, donde Berni fue galardonado con el Gran Premio en Grabado y Dibujo de 1962¹⁵. Rafael Squirru, desde las páginas del catálogo, otorgó a Juanito el carácter de un héroe que desde las obras: «...nos está diciendo de su condición humana, nos está diciendo de nuestra condición humana, nos está ayudando a librar la eterna batalla del hombre consigo mismo»¹⁶.

Berni relata la historia de Juanito a la manera de capítulos de novela, para develar la realidad social en la que vive. Cada una de las obras que componen la serie de Juanito Laguna narra un episodio particular de la vida de ese personaje. Los materiales tradicionales no le permiten representar a su protagonista y su entorno, por ello recurre a los objetos reales que forman parte de ese contexto. El *collage* será, entonces, el lenguaje elegido. Berni ofrece una visión crítica, presenta los objetos creados o descartados por la sociedad de consumo en estado de degradación. Su planteo se inscribe en un realismo crítico que toma los recursos del *collage* y el *assemblage* para cuestionar la sociedad. En 1963, el Museo de Arte Moderno realizó una importante exposición de grabados¹⁷ que permitió un recorrido por las obras galardonadas de Juanito Laguna en la XXXI Bienal de Venecia, así como también conocer a Ramona Montiel, su otro personaje emblemático¹⁸.



Tapa y contratapa diseñada por Antonio Berni, Galería Witcomb, 1961

p.64 Berni, Antonio, *Juanito Laguna lleva la comida a sus padre peón metalúrgico*, 1961. *Collage*, 212 x 154 cm

15 / Silvia Dolinko, «El impacto del “Nuevo Grabado”. Los *xilocollages* y la Bienal de Venecia» en Cristina Rossi (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, 83-96. Cecilia Rabossi, «Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna», *Antonio Berni a 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002* (cat.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002.

16 / Rafael Squirru, «Antonio Berni y Juanito Laguna», *Berni en el tema de Juanito Laguna* (cat.), Buenos Aires, Galería Witcomb, 1961.

17 / **Antonio Berni**, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 6 al 30 de agosto de 1963.

18 / El museo posee en su acervo el *xilocollage* **Ramona vive su vida**.



Benedit, Luis, *El juego*, c.1960. Óleo s/tela, 60 x 100 cm



Del Prete, Juan, *El drama de hoy*, 1967
Collage s/papel, 60 x 33cm

Por otro lado, en este período también emergió otra manera de figurar, como la de Luis Fernando Benedit que, en sus comienzos, se relacionó con una representación de figuras matéricas que poseían una fuerte carga irónica. En 1961, el Museo de Arte Moderno auspició la exposición de Benedit en la galería Lirolay. En el texto de presentación, Rafael Squirru señaló las huellas de la obra de Jean Dubuffet y el pasado precolombino en las figuras que aparecían en su obra: «Sus retratos de personajes inflados y de galonudos macrocéfalos hablan del sentido altamente humorístico del artista»¹⁹. El óleo *El Juego* (c.1960), perteneciente a la colección, corresponde a esta serie de obras.

Juan Del Prete, dentro de su libre pasaje de la abstracción a la figuración y viceversa, en los 60 volvió a utilizar el *collage* para realizar sus obras. En una especie de *horror vacui*, comenzó a poblar la superficie de la obra con personajes y formas extraídas de medios gráficos. Ejemplo de ello son las obras *El drama de hoy* (1967) y *Génova* (1965), pertenecientes al acervo.

¹⁹ / Rafael Squirru, Luis F. Benedit, Buenos Aires, Galería Lirolay, 1961.



Noé, Luis Felipe, *Figuras*, c.1960. Óleo s/tela, 60 x 100 cm

En 1961 tuvo lugar en la galería Peuser la exhibición **La Otra Figuración**, que reunió por primera vez a Ernesto Deira, Jorge De la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé, además de Carolina Muchnik y Sameer Makarius²⁰. Aunque estos artistas no se definieron como grupo, delinearon búsquedas comunes al plantear la necesidad de liberar a la figura, una pulsión por encontrar «una nueva imagen del hombre» donde se desdibujaran los límites entre la figuración y la abstracción. La Nueva Figuración se consolidó como grupo presentándose exitosamente en la galería Bonino en 1962 y, al año siguiente, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Hugo Parpagnoli analizó con agudeza su aparición:

En la escena se mueven cuatro pintores que ya saben lo de la técnica, la unidad y la calidad [...] No representan eso, que está allí legislado y desmoronándose, sino el propio nacimiento y el de un lenguaje no aprendido. Es de colores y líneas porque son pintores; parece desordenado porque revela el caos asumiéndolo; es convincente porque el talento no juega en vano y quiebra los moldes usados cuando le urgen las formas vivas²¹.

Como ha planteado Mercedes Casanegra, con lenguajes propios, los cuatro integrantes exploran el entorno en procura de una nueva imagen del hombre y se apropian «no sólo del gesto y la mancha sino también del *collage*, el concepto de cuadro dividido y el caos como estructura...»²².

20 / **La otra figuración**, Salón Peuser, Buenos Aires, 23 de agosto de 1961.

21 / Hugo Parpagnoli, **Deira, Macció, Noé, De la Vega**, Buenos Aires, Galería Bonino, 1962.

22 / Mercedes Casanegra, «La nueva figuración», *La nueva figuración Deira-Macció-Noé-De la Vega 1961-1989*, Galería Jorge Mara, Buenos Aires, 1989.

La colección cuenta con obras significativas de los integrantes de la Nueva Figuración: *Figuras* (c. 1960) de Luis Felipe Noé, *La viuda* (1961), *Metonimia* (1963) y *Sin título* (1967) de Ernesto Deira, que se centran en la fragmentación de la figura con un interés en exhibir lo «visceral» de ella. *Los vencedores* (1961) y *La oveja Feroz* (1964) de Jorge De la Vega –obras de una materialidad y una gestualidad extrema– incorporan materiales extra artísticos como trapos, vidrios y espejos, para crear un universo de monstruos y seres. En *Incubación* (1966) y *Flirt* (1968), el artista plantea una figuración cuyos cuerpos se modifican y deforman. Como plantea Jorge López Anaya: «son personajes que viven la experiencia de la sociedad de masas con alegría y frivolidad [...] utilizando una lenguaje gráfico contaminado por las ilustraciones de las revistas norteamericanas»²³. *Dentro y afuera* (1967) de Rómulo Macció, ya no presenta los grafismos y la gestualidad de las obras anteriores, sino que se centra en la construcción de la figura y el espacio que la alberga. Aparecen grandes cabezas o rostros que se metamorfosean o se hibridizan para hablar del hombre.



De la Vega, Jorge, *Los vencedores* (díptico), c. 1961. Óleo s/tela, 162 x 130 cm c/u

23 / Jorge López Anaya, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.



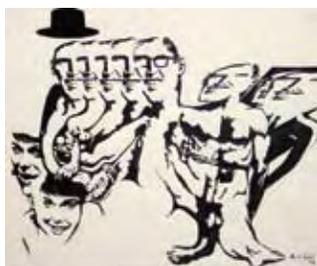
Macció, Rómulo, *Pintura*. Óleo s/tela, 120 x 100 cm
Deira, Ernesto, *La viuda*, c. 1961. Óleo s/tela, 147,5 x 115 cm



Deira, Ernesto, *Metonimia*, 1963. Óleo s/tela, 160 x 160 cm
De la Vega, Jorge, *Oveja feroz*, 1964. Técnica mixta, 130 x 164 cm



Macció, Rómulo, *Adentro y afuera*, 1967. Acrílico s/tela 199, 5 x 199, 5 cm



De la Vega, Jorge, *Incubación*, 1966
Tinta s/papel, 28 x 34 cm



De la Vega, Jorge, *Flirt*, 1968. Témpera, grafito, fotografía s/papel, 34 x 49 cm



Deira, Ernesto, *S/T*, 1967
Tinta color s/papel, 50 x 70 cm



Vista de la exposición **Noé + experiencias colectivas**, MAM, 1965

p.73 *Carta-catálogo* realizada por Luis Felipe Noé, 1965

En 1965, Luis Felipe Noé publicó en Buenos Aires su libro *Antiestética*²⁴, en el que formuló la estética de la antiestética, cuyo punto principal es «asumir el caos». El caos se establece así como «fundamento estructural» del arte. Este postulado tiene como punto de partida al artista y a la pintura como campo de análisis. Se interesa en la «multiplicidad y oposición de estímulos» y en una «visión quebrada» de la realidad. Noé se manifestó a favor del quehacer colectivo. Así, además de mostrar sus obras en la exposición **Noé + experiencias colectivas** –realizada en el Museo–, generó una instalación a la que se sumaron obras de otros artistas (Roberto Aizenberg, Enrique Barilari, Ernesto Deira, Fernando Maza, Jorge de la Vega, Nelson Blanco, Florencio Méndez Casariego, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Roberto Jacoby, Estela Newberry, Pérez Célis, Pablo Suárez, Luis Wells)²⁵. La exposición estaba conformada por tres núcleos: una sección donde se presentaba una serie de obras de Noé, otra sección conformada por la obra realizada en forma conjunta con otros artistas y una última sección, donde se presentaban las obras de los artistas participantes. Analizando la experiencia, Parpagnoli planteó que la propuesta provocaba desconcierto en el visitante, la describió de esta manera:

¿Qué pasaba al entrar en esa experiencia? Una primera imagen total era de gran desorden, colores fuertes y cosas rotas. La sala rectangular del museo, de paredes de vidrio, piso oscuro, cielorraso bajo sin ningún adorno superfluo, tranquila y amplia, quedó ocupada por gran cantidad de materiales aparentemente amontonados esperando su colocación.

*A poco de entrar y siguiendo la dirección de las flechas se veía que la exposición estaba puesta y se dividía en tres sectores: Noé, obras a medias y conjunto final. Algo así como tres actos de una tragicomedia que podría llamarse *La pintura actual o la imagen del caos*. [...]*

*Noé produce esa imagen no dibujándola en una única tela sino construyendo una especie de barricada donde se acumulan cuadros completos con o sin marco, pedazos de cuadros, siluetas de madera recortados y pintadas, fotografías, espejos, bastidores vacíos, etcétera*²⁶.

Para acompañar la exposición, Noé creó una especie de *Carta-catálogo* que dió cuenta del proyecto: «...Perdóneme no tengo ganas de darle un catálogo. Me parece absolutamente inútil. Pero como usted se encontraría muy desconcertado sin un papelito en la mano, vaya esto para usted como mera aclaración»²⁷. Esta pieza manuscrita, borroneada, interferida por dibujos, plantea las posiciones y la propuesta colectiva, donde la acumulación de obras del propio Noé y de los artistas invitados suma la posibilidad de generar al infinito un «verdadero arte caótico», y lo expresa así:

*Me interesa rescatar al hombre como instrumento de otras búsquedas que la lógica del arte contemporáneo había dejado de lado en la primera parte del proceso. Creo en el caos como la única verdad de hoy y, por lo tanto, no creo en el orden [...] Creo en el caos como estructura [...] Creo en la visión quebrada y en la ruptura del Viejo concepto de la unidad. [...] Me interesa que la estructura de la obra no sea el punto de partida sino la resultante polémica de la suma de elementos con los que se cuenta [...] Creo ante todo el arte como experiencia. Es esto lo que ha llevado a estos artistas aceptarme la propuesta*²⁸.

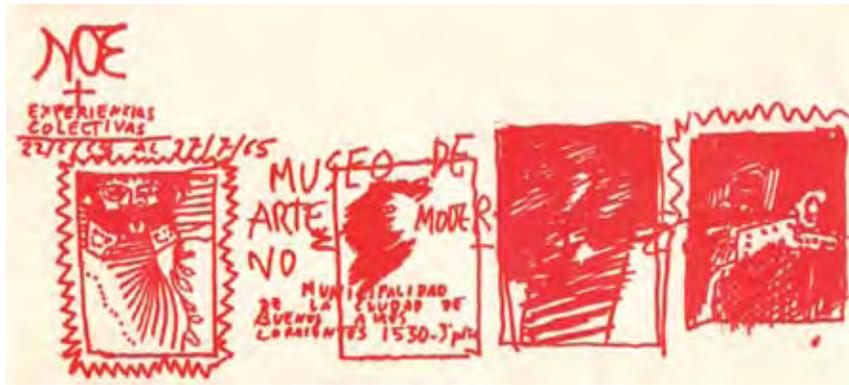
24 / Noé, Luis Felipe, *Antiestética*, Buenos Aires, Ed. Van Riel, 1965. El 13 de julio de 1965 se presenta el libro *Antiestética* en el Museo, con la participación de Jorge Romero Brest y Ernesto Deira.

25 / **Noé + experiencias colectivas**, Museo de Arte Moderno (nóvenno piso), 22 de junio al 17 de julio de 1965.

26 / Hugo Parpagnoli, «Dar calce a lo nuevo», *Sur* (Buenos Aires) 298-299 (enero-abril 1966) 170-174.

27 / Luis F. Noé, pieza gráfica que funciona como catálogo, Carpeta de Actividades 1965, Archivo MAMBA.

28 / *Ibidem*.



ADEMÁS DE LAS OBRAS DE INUE MAY EN ESTA MUESTRA
 CINCO OBRAS A MEDIAS ENTRE EL Y OTROS ARTISTAS EST
 SON AIZENBERG, BARILARI, DEIRA, MAZA, DE LA VEGA. HAY
 TAMBIÉN OTRA ~~DEIRA, MAZA, DE LA VEGA, JACOBY, MAZA, NEW~~
 BLANCO, CASARIECO, CARREIRA, PAVILA, DEIRA, JACOBY, MAZA, NEW
 PEREZ, CELIS, DE LA VEGA, FALK, SUAREZ Y WELLS

NOE + Experiencias Colectivas = Museo de Arte Moderno, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Corrientes 1530, 9° piso
 22 de Junio al 17 de Julio de 1965



Inauguración : 22 de Junio de 1965 a las 18 horas .

Señor (o sra o sta)



Pardóname, no tengo ganas de darle un catálogo. Me parece absolutamente inútil. Pero como usted se encontraría muy desorientado sin un papelito en la mano, voy a esto para usted como mera aclaración.

~~Antes~~ Antes los catálogos cumplían la finalidad de ser lista de obras. Hoy día ~~se trata de una~~ se trata de una ~~o~~ muy buena fotografía del autor y una ~~o~~ muy mala de su obra ~~con~~ una biografía hecha con el criterio de una guía telefónica donde los nombres se miden por el espacio que ocupan (por lo tanto se trata de una suma ~~de~~ de datos cabalísticos e inflados) y un prólogo de una persona que, por lo común, está tan desconcertada como usted pero que pretende no estarlo y que, en consecuencia, al explicarle de qué se trata la pintura expuesta ~~le~~ confunde.

Al respecto si usted espera algo de esto le informo ~~que~~ que sólo está haciendo un catálogo con fotografías cuando ~~se~~ ~~prende~~ adquiere la dimensión de un libro. De lo contrario ¿para qué? Total



Noé, Luis Felipe Noé, *Instauración Institucional*, 1994
Instalación, medidas variables



Seguí, Antonio, *S/7*, 1964. Óleo s/tela, 96 x 131 cm

Es importante señalar que en su producción reciente volvió a recurrir al ensamblado de bastidores de madera, recortes de madera pintados u objetos de distintas materialidad para señalar sucesos de la historia argentina. El museo posee la instalación *Instauración institucional* (1994), presentada ese mismo año en el Museo Nacional de Bellas Artes. Este recurso fue utilizado por primera vez en su obra *Mambo* (1961), en la cual compartimenta el plano por medio de distintos soportes. Esta nueva forma de concebir el cuadro le permite revelar plásticamente las tensiones existentes de la historia argentina, jugando con pares de opuestos: anverso y reverso del cuadro, monocromía y color, palabra y mancha. El MAMBA presentó en mayo de 2007 la exposición antológica **Noé en línea**, donde el artista desplegó su dibujo como «una forma de ser de la pintura»²⁹.

Paralelamente a las búsquedas neofigurativas, artistas como Antonio Seguí, Juan Carlos Distefano, Jorge Demirjian, Carlos Alonso y Carlos Gorriarena trabajaron, desde distintos planteos y soportes, sobre una figuración expresionista.

29 / Luis F. Noé, «Noé en algunas líneas», **Noé en línea. Antología** (cat.), Buenos Aires, MAMBA, 2007.



Tapa de la Revista *Primera Plana*,
23 de agosto de 1966

En los años 60, existió una versión local del *Pop*, que recuperó elementos de los *mass media* y del contexto urbano para la realización de sus obras. La revista *Primera Plana* le dedicó al movimiento *Pop* porteño un artículo y la presencia de sus protagonistas en la tapa de la publicación³⁰. Hugo Parpagnoli, desde las páginas de la revista *Sur*, centralizó su mirada en la importancia de lo nuevo, rescató la posibilidad de darle lugar y destacó el rol del museo como un espacio de acción y de discusión:

*Para el museo esta es su primera obligación y como contrapartida su más persistente dolor de cabeza, porque lo nuevo viene todo mezclado, bueno y malo, auténtico y falso, entero y desmenuzado, y, además, porque lo nuevo siempre choca. Sin embargo, hay que recibirlo, estudiarlo con curiosidad honesta, pesar sus valores y, si vale la pena, exhibirlo y difundirlo*³¹.



Giménez, Edgardo, *Las panteras*, 1966-2011
Fotografía, 120 x 200 cm

La creación del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella en 1963 es de suma trascendencia para el desarrollo de estos planteos. Sus protagonistas más relevantes fueron Edgardo Giménez, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias y Marta Minujín, entre otros. Con propuestas que recurrían a los más diversos recursos, en muchos casos sus interrogantes derivaron hacia un planteo crítico que los diferenciaba del *pop* norteamericano, como en el caso de Carlos Squirru, que recurrió al lenguaje *pop* para hablar sobre la violencia.



Stoppani, Juan, *Camp, Pop, Kitsch*, 1966-2010. Materiales varios, 100 x 200 x 160 cm. c/u

30 / «Pop: ¿una nueva manera de vivir?», *Primera Plana* (Buenos Aires) 191 (23-8-1966) 70-78.

31 / Hugo Parpagnoli, «Dar calce a lo nuevo», *Sur* (Buenos Aires) 298-299 (enero-abril 1966) 170-174.



Dalila Puzzovio y Carlos Squirru, próximos a las expresiones del *pop*, en el caso de la primera con sus objetos, sus originales zapatos de plataformas (1967), su *Dalila Autorretrato* (Premio Nacional Di Tella, 1966) con fuerte carga irónica, sus dramáticas instalaciones con objetos de yeso, no dejaron de sumar una cuota de optimismo en su poster-panel callejero *¿Por qué son tan geniales?* junto a Carlos Squirru y Edgardo Giménez, instalado en la calle Florida en el 65. Por otro lado, Carlos Squirru, nutriéndose de estos lenguajes con elementos icónicos del *pop* como motocicletas, crucifijos o el *Cerebro* como símbolo de pensamiento, viste sus imágenes con un ropaje más crítico y dramático de la realidad.



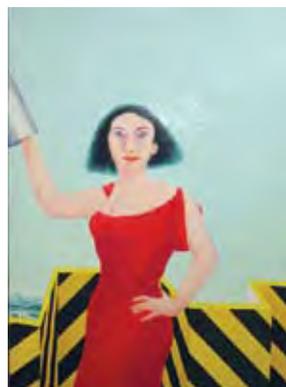
Nicolás García Uriburu, arquitecto y artista plástico, no permanece ajeno al espíritu *pop* imperante. En sus obras *Sueño de colectivo* (1965), *Madres abusivas* (1965), *Las tres gracias* (1967) e *Interior de colectivo* (1967) es donde refleja esta actitud festiva del color que se hará presente a lo largo de su obra, con especial énfasis en la militancia ecológica a través de sus coloraciones verdes.

¿Por qué son tan geniales?
Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio,
Carlos Squirru, 1965 (Reconstrucción
de Juan Hernández con supervisión de
Edgardo Giménez, 2009)

Squirru, Carlos, S/T, 1963
Esmaltes y esmaltes en aerosol s/tela,
155 x 100 cm



García Uriburu, Nicolás, *Interior de colectivo*, 1967. Óleo s/madera aglomerada, 130 x 183 cm



Ricardo Garabito incursiona en el realismo desde sus primeros óleos. Estas primeras obras poseen ciertos rasgos ingenuos, pero a partir del año 1968 su pintura se define con una visión irónica de los personajes que habitan la ciudad. Las pinturas *La novia* (c.1968), *Figura en rojo* (1968) y *Chica y deportista* (1980) pertenecen a la colección.

Garabito, Ricardo
Figura en rojo, 1968
Óleo s/hardboard, 123 x 92 cm



Vistas de las obras de Luis Bedit y Vicente Marotta que integran la exposición **Barbazul**, 1966



Vista de la exposición, MAM, 1967

Dentro del campo de la experimentación, en septiembre de 1966 el museo presentó **Barbazul**³², exposición de Luis Bedit y Vicente Marotta con música de Miguel Ángel Rondano, una ambientación donde desplegaban personajes y escenas del cuento de Charles Perrault. Se trataba de un espacio de doscientos metros cuadrados poblado de esculturas de cemento esmaltado, en el caso de Marotta, y chapas pintadas con laca, en la propuesta de Bedit, que el espectador debía transitar. Para el museo, la ocupación espacial y el recorrido sugerido, la incorporación del sonido, la luz, el color y las formas constituyeron un desafío y una apuesta por lo nuevo. La imprescindible participación del espectador se sintetiza en la frase de Parpagnoli desde las páginas del catálogo, un simple: «Señoras y señores, pasen».

En la década del 60 Martha Peluffo cultivó una línea *pop* contaminada a partir de las imágenes de los medios masivos de comunicación, creando una figuración descomunal. Estas obras fueron presentadas en la muestra colectiva organizada por el Museo en mayo de 1967, en ocasión de la visita de la comisión de autoridades y críticos de la exposición **De Cézanne a Miró**, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. El crítico de la revista *Análisis* las describió como: «una esbozada magia surrealista que se integra con una imagen comunicacional directa, despojada de todo elemento no esencial [...] una serie de autorretratos irónicos, acaso satíricos pero fundamentalmente líricos, que intenta rescatar los signos básicos de la circunstancia urbana»³³.



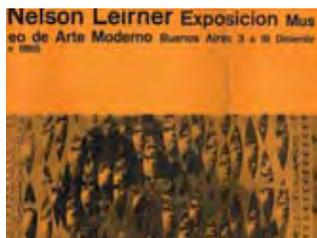
Peluffo, Marta
Claudia Sánchez y Nono Pugliese, 1969
Acrílico s/tela, 161 x 131 cm

³² / **Barbazul**, MAM (noveno piso), Buenos Aires, 20 de septiembre al 15 de octubre de 1966. Música de Miguel Ángel Rondano.
³³ / «El cuerpo de Martha», *Análisis*, (Buenos Aires) 401 (20-11-1968) 72.



Nelson Leirner en la inauguración de la exposición, **Artistas Brasileños Contemporáneos**, MAM, 1965

En esos años se presentan en el museo una serie de exhibiciones internacionales que despliegan idearios diversos sobre la experimentación, como la exposición de los artistas brasileños Nelson Leirner y Geraldo Do Barro en 1965. Bajo la curaduría de Hugo Parpagnoli³⁴, **Artistas Brasileños Contemporáneos** fue una propuesta que permitió profundizar en las diferentes vertientes expresivas de Brasil desde una visión externa a dicha producción. En el marco de esta exposición, Jorge Romero Brest pronunció una conferencia en la sala Lugones del Teatro General San Martín³⁵. También cabe destacar la importancia de la exhibición **Experiencias Visuales Italianas**³⁶ (1966), organizada por Umbro Apollonio, donde artistas como Antonio Costa, Paolo Scheggi, Gabriela De Vecchi, Grazia Varisco, Enrico Castellani, Getulio Alviani, Gianni Colombo y Alberto Biassi, entre otros, realizaron una reseña de la última Bienal de Venecia de ese año y manifestaron las nuevas tendencias italianas bajo la clara consigna de la fusión entre arte y ciencia practicada con anterioridad por la literatura de ciencia ficción. Varios de estos jóvenes artistas alcanzaron, luego, notoriedad internacional.



Nelson Leirner en la inauguración de su exposición, MAM, 1965

Leirner, Nelson, *Rubens T. S. iria gostar*, s/f
Caja de madera teatral, conteniendo recorte de figura femenina en su interior, con cortina metálica, 195 x 84 x 25 cm

34 / **Artistas Brasileños Contemporáneos**, MAM, Buenos Aires, inaugurada el 22 de abril de 1966.

35 / Jorge Romero Brest (conferencia), Sala Leopoldo Lugones, Buenos Aires, 26 de abril de 1966.

36 / Costa, Scheggi, De Vecchi, Varisco, Castellani, Alviani, Colombo, Biassi, Anceschi, Boriani, MAM, Buenos Aires, 30 de septiembre al 21 de octubre de 1966.



Suárez, Pablo, *Moby Dick*, 1973
Esmalte, pastel crayon, tinta, fibra y
birome s/papel, 47 x 34 cm

Luego del experimentalismo y el activismo político conceptual, Pablo Suárez regresó a la pintura. Vinculado al Instituto Torcuato Di Tella, en **Experiencias 1968** Suárez presentó como obra su carta de renuncia dirigida, precisamente, a Jorge Romero Brest, el director del Centro de Artes Visuales del ITDT. En ella cuestionaba a la institución, señaló: «Hoy lo que no acepto es al Instituto, que representa la centralización cultural...» y delineó su concepción de la nueva obra, es decir: «diseñar formas de vida». Esta actitud decretaba la desmaterialización de su obra a favor de un accionar político y cultural.

El giro se produjo en un período de grandes discusiones en el plano estético y en el ético, donde se cuestionaron las fronteras entre el propio compromiso y la preocupación por el distanciamiento del arte y la vida. Tiempo después el artista, en una postura revisionista, revalorizó la pintura de grandes maestros como Antonio Berni, Florencio Molina Campos, Gramajo Gutiérrez, Fortunato Lacámara y Prilidiano Pueyrredón, entre otros. A través de una pintura de carácter realista, rescató los elementos de su entorno y buscó destacar lo cotidiano, sumergiéndose, de esta manera, en la descripción de lo popular, de su entorno: el barrio porteño de Mataderos. Ejemplo de ello es la obra *El patio* (1978) perteneciente a la colección. En estas obras también sobrevoló una cuota de ironía.



Suárez, Pablo, *Patio*, 1978
Óleo s/panelco, 103 x 91 cm



Ferrari, León, *Tres múltiples (X/infinito) Justicia*, 2002. Trampa de rata y postal, 21 x 15 cm. *Tres múltiples (X/infinito) Caza Rosada*, 2002. Trampa de rata y postal, 21 x 15 cm

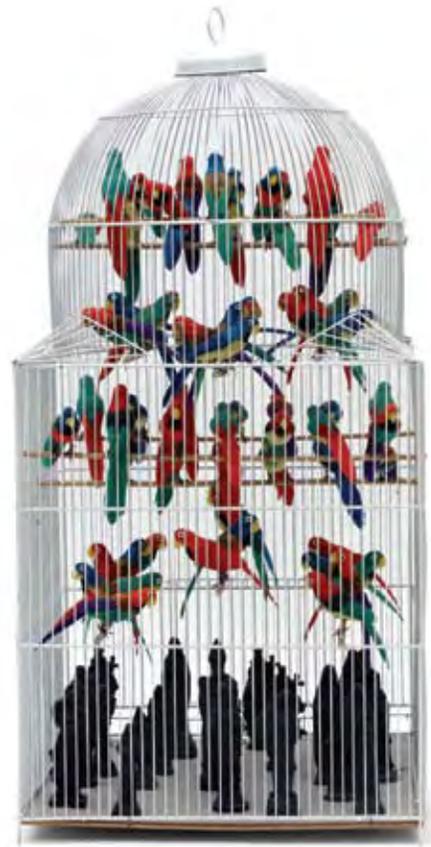
Ferrari, León, *El maligno*, 2000. Sartén con santos de yeso y un exu, 15 x 38 x 19 cm

Ferrari, León, *El infierno*, 2000. Sartén con santos de yeso pintados, 9 x 44 x 25 cm



La obra de León Ferrari indagó en las formas de representación del hombre y sus vínculos con la historia, la violencia y la religión. En 1965, Jorge Romero Brest lo invitó a participar del Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella, donde exhibió su obra *La Civilización Occidental y Cristiana*. En esa ocasión, el artista afirmó que la guerra de Vietnam –factor detonante de su nueva producción– fue justificada por Occidente en defensa de los valores de la civilización occidental y cristiana. Para denunciar este hecho, su obra ensambló dos elementos disímiles que colocó en posición vertical: una figura de santería de un Cristo crucificado y la réplica de un avión de guerra norteamericano. Unos días antes de la inauguración, la obra fue retirada del Premio por presiones que aludían a la posible ofensa a cierta sensibilidad religiosa. Ferrari, a lo largo de su extensa trayectoria, hizo recurrentes referencias a circunstancias histórico-políticas y a posturas violentas en las que incluyó a la retórica religiosa, plasmadas en distintos soportes como dibujos, grabados, heliografías, escritos, esculturas, objetos, instalaciones y videos.

En el encuentro **Cultura 1968**, realizado en Buenos Aires, Ferrari definió el papel del arte dentro de la cultura occidental y la posición seguida por los artistas: «El arte no sirve hoy para enriquecer la vida humana: sólo se usa para complacer a unos pocos y para que éstos la usen como un arma más para poner la vida humana a su servicio, al servicio de las minorías cultas o seudocultas... El triunfo de las obras significó el fracaso de las intenciones...». Más allá de esa situación, 1968 significó un año de ruptura: muchos artistas se retiraron de las instituciones artísticas y del circuito del mercado para realizar actividades político-culturales en sindicatos y organizaciones políticas. De tal modo, comenzaron a prevalecer las coincidencias ideológicas por encima de las divergencias estéticas. Para Ferrari, el arte se medía «por la eficacia de la obra».



Ferrari, León, *El infierno*, 1999/2000. Jaula con pájaros y santos, 96, 5 x 48,3 x 18,50 cm



Ferrari, León, *Cucarachas*, 2001
Caja de madera y cucarachas
de goma, 150 x 100 x 30 cm

Las obras de Ferrari de los últimos años provocaron la resistencia de ciertos sectores de la sociedad argentina, presentadas en muestras como **Infiernos e Idolatrías** (2000) en el ICI y su muestra **Planos y Papeles 1979-1986** (2003) de heliografías realizadas en los 70 durante su exilio en Brasil y dibujos escritos de diversos períodos en el MAMBA, así como su polémica retrospectiva presentada en el Centro Cultural Recoleta (2004). Dan cuenta de ello las obras donadas al MAMBA por el artista: *Rond Point*, *Gente*, *Caminos*, *Escalera*, *Cruce*, *Autopista del Sur*, *Pasarelas*, *Cama y Cidade* (realizadas entre 1980 y 1983), entre muchas otras heliografías, y los objetos *El infierno* (1999-2000), *Biberón* (1999-2000), *El maligno* (2000), *El infierno* (2000), *Cucarachas* (2001) *Tres múltiples (x/infinito)*, *Casa Rosada*, *Casa Blanca* y *Justicia* (2002).

Por otro lado, desde los años 60, la artista Liliana Porter, desarrolla una práctica reflexiva no exenta de contenidos comprometidos que ejerce a través de diferentes disciplinas, grabado, dibujo, fotograbado, fotoserigrafía, pintura, *collage*, instalaciones y videos. Obras con imágenes recuperadas del período de su infancia o buscadas con intencionalidad del repertorio popular, con las que realiza a menudo diálogos desencontrados, un contrapunto entre la realidad sociopolítica y el devenir cotidiano. Impone un juego entre lo real y lo imaginario, donde el aspecto semiótico pone en crisis la relación entre el objeto y su imagen. Singulares fraseos entre elementos connotados y denotados donde los objetos –cuidadosamente elegidos por Porter–, navegan entre lo ilusorio y lo real con agudo sentido crítico. Los objetos aparentemente banales, logran construir puestas en escenas con las que construye «comentarios visuales que hablan sobre la condición humana».



Porter, Liliana, *Sombra y Paraiso*, 1992. Técnica mixta s/tela, 163 x 245 x 15 cm



Badii, Libero, *Punto en cuatro*, 1974
Técnica mixta, 72 x 56 cm

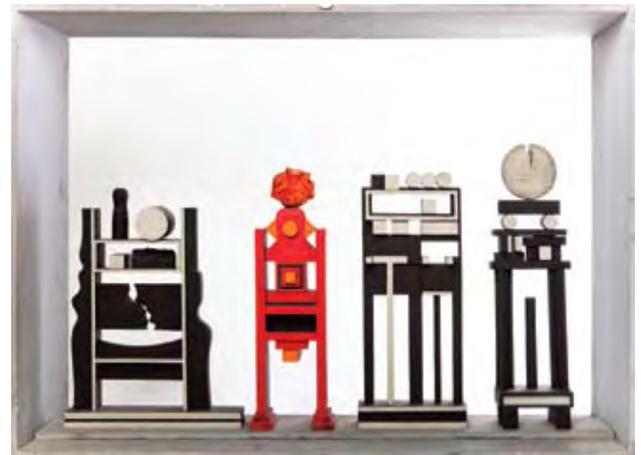
A comienzos de la agitada década del 70, la violencia y los problemas que acarrea la sociedad de consumo se evidenciaban en la obra de muchos artistas. En 1971, los artistas Libero Badii, Horacio Coll, Alberto Heredia, Enio Iommi y Aldo Paparella se reunieron en la exposición **El artista y el mundo del consumo**, en la galería Carmen Waugh, para cuestionar y señalar los peligros del consumo. Desde 1971 Paparella se centró en la creación de *Monumentos inútiles* –objetos realizados con materiales endebles como cartón y telas enyesadas– para referirse irónicamente a los vestigios de la arqueología del pasado romano. Confrontaba estos monumentos inútiles con la nulidad de los productos de la sociedad de consumo. Badii trabajó con figuras policromadas de grandes dimensiones compuesta por perfiles recortados. El artista se centró en lo siniestro, tal como ha planteado Jorge López Anaya: «irracionalidad, misterio, magia y, en consecuencia, inseguridad y miedo son los rasgos esenciales de esta concepción de lo ‘siniestro’»³⁷ que se despliegan en sus obras.



Obra *El Alma* de Libero Badii emplazada en la calle Florida en el marco de la exposición **18 esculturas para la ciudad**, 1978. Detalle



³⁷ / Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*, Op. cit, 199.



Paparella, Aldo
S/T, 1965
Grafito s/papel, 17,8 x 12,6 cm

Energía apagada, 1971
Cartón y madera enyesados, 230 x 140 x 120 cm
Exposición *Del Salón Ítalo*, 1971

Mueble inútil, 1966/7
Madera, vidrio y tela, 177 x 57 x 28 cm

Caja de esculturas, 1967
Madera pintada, 64 x 88,5 x 23 cm



Heredia, Alberto
Lengua, c. 1972
Técnica mixta, 44 x 18 x 19 cm

Serie de los *Amordazamientos*, 1973
Técnica mixta, 71 x 32 x 25 cm

La obra de Alberto Heredia producida en la década del 70 está signada por el dolor y la violencia. Heredia se valió de materiales de desecho para exaltar la realidad que se vivía. Sobre endeble estructuras se alzan lenguas de yeso, bocas entreabiertas en gritos mudos, mordazas que no permiten la libre expresión. Son las series *Las Lenguas* y *Los amordazamientos* (1973-1974). En 1974 realizó el monumento ecuestre al General San Martín, una forma irónica sobre la historia y sus modalidades de exaltación que caricaturiza la figura del prócer, así como los materiales nobles que se emplean en los monumentos. El mármol y el bronce son reemplazados por maderas unidas por vendas enyesadas, estructuras precarias que sostienen una figura desproporcionada, acéfala y policromada con un rojo saturado³⁸.

Desde 1978, Norberto Gómez empleó nuevos materiales como la resina poliéster y la lana de vidrio para presentar vísceras humanas, osamentas, intestinos, fragmentos del cuerpo humano exhibidos con crudeza extrema que connotan muerte, laceración y tortura. Ese mismo año, Gómez presentó esta serie en la Galería Arte Nuevo. En *La crucifixión* (1983), perteneciente a la colección del museo, sobre una cruz similar a las utilizadas en el campo para asar la carne, un esqueleto contorsionado se expande al espacio del espectador, exaltando el sufrimiento al que es sometido.

El tema de la violencia fue abordado también desde el conceptualismo. Es el caso de Juan Carlos Romero, que durante la década del 70 trabajó dentro del conceptualismo ideológico, desarrollado paralelamente a las búsquedas figurativas. Esta tendencia se refiere al mundo circundante a partir de la apropiación de elementos de esa realidad social. Marchan Fiz, sobre este tipo de conceptualismo, sostiene: «La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad...»³⁹.

Para Romero, como para todo artista conceptual, el interés se centra en el proceso formativo de la obra, más que en la obra acabada. Su propuesta conceptual nos informa sobre acontecimientos o temas a través del empleo de tipografías, fotografías, fotocopias y objetos, se vale de la secuencia, el ritmo y el trabajo seriado. *La violencia* es un tema rector que articula gran parte de su obra, ya que al formar parte de la realidad del país, la violencia se convierte en su realidad y obliga al artista a que otros tomen conciencia de ella. En 1973 presentó la exposición **Violencia** en el CAYC. En la revisita de la producción clave de esta década y del estudio de la obra que vincula arte y política, el MAMBA presentó las exposiciones de Juan Carlos Romero **Violencia** (2000) y **Días de aquelarre**. **Techstos y Photos** (2003), de Leandro Katz.



p. 85 Gómez, Norberto, *Crucifixión*, 1983
Madera y resina poliéster,
230 x 200 x 80 cm

Vistas de las exposiciones Juan Carlos Romero. *Violencia*, 2000 y Leandro Katz. *Días de aquelarre*.
Techstos y Photos, 2003, MAMBA

³⁸ / Alberto Heredia. *Retrospectiva* (cat.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1998. Por la importancia del legado de su obra y de su casa-taller al Museo, la producción artística de Heredia se estudia en un capítulo de esta publicación.

³⁹ / Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto* (1960-1974), Madrid, Akal, 1986.





Obelar, Pablo, *Secciones*, 1981
Serigrafía, 3/20, 104 x 73 cm



Bobbio, Pablo, *Retrato de Diego*
Acrílico s/tela, 150 x 140 cm

Desde 1970, el grupo Grabas, integrado por Daniel Zelaya, Delia Cugat, Pablo Obelar y Sergio Camporeale trabajó colectivamente. Como plantea Herrera: «...cada uno con su estilo, todos ellos abordaron desde la serigrafía, el aguafuerte y otras técnicas combinadas, temas como la despersonalización y masificación del individuo, la libertad y sus ensoñaciones»⁴⁰. El *Retrato del Dr. Ignacio Pirovano* (1974-1975) de Héctor Giuffré se concentró en el personaje retratado y su entorno. Entre otros cultores del realismo, se destacan las obras *Retrato de Diego* (1977) de Pablo Bobbio y *Espacio limitado* (1980) de Sergio Camporeale.

En esta década que reaparecieron los realismos. Frente a la anunciada muerte de la pintura y al auge de los conceptualismos, los artistas volvieron a trabajar en distintas tendencias figurativas. Como planteó María José Herrera: «nuestros realismos, aún los más fotográficos, tuvieron una carga subjetiva»⁴¹ y una carga crítica en el marco de aquellos convulsionados años. En 1976 se produjo el golpe de Estado que derrocó al gobierno de Isabel Perón. Se estableció un gobierno de facto autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional» que implementó el terrorismo de Estado: secuestros, torturas, asesinatos y desaparición forzada. Frente a las propuestas de un realismo «introvertido»⁴² que se concentran en el contexto cotidiano cargado de subjetividad o que recurren al realismo para conocer la esencia de las cosas, existen planteos críticos de señalamiento del contexto político social. Así, Jorge Álvaro eligió el realismo como forma de expresión y desplegó en su narrativa una serie de personajes que alcanzaron una atmósfera inquietante y siniestra, tal como refleja *Yo afirmo* (1975). Por otro lado, vinculado a este imaginario realista, Mildred Burton creó obras como *Espera en blue* (1976), *Pasado y presente en la literatura argentina* (1980) y las perversas imágenes de *Sir Richard Burton* (1980).



Álvaro, Jorge, *Yo afirmo*, 1975
Gouche, tinta s/papel, 74,5 x 55,8 cm



Burton, Mildred, *Sir Richard Burton*, 1980
Lápiz grafito y lápiz Conté s/harboard, 60 x 50 cm

40 / María José Herrera, «Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción», en José Emilio Burrucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Op. cit.*, 136.

41 / *Ibidem*.

42 / *Ibidem*.



Carra, Carmelo, *Los fusilados*, 1975
Serigrafía, P/A, 86,4 x 60,4 cm

Desde el campo de la gráfica, las serigrafías *Los fusilados* (1975) y *Nadador* (1975) de Carmelo Carra, emplean la figuración y el color extremo para disimular la referencialidad a la situación política. Aún así, algunas de sus imágenes, se convierten en testigo nefastos, premoniciones del trágico devenir histórico.

La artista Diana Dowek en su obra *Los anversos del cuadro* (c. 1976), alude a los campos de detención, la desaparición de personas y la represión ilegal que se vivía en esos años. «Su anhelo es aún más vasto porque ella menciona las vidas colectivas, o sea la sociedad entera, de donde cabe deducir que desea promover un testimonio general que termine por disolverla como autora para englobarla o situarla en la pluralidad humana...»⁴³. Dowek, frente a la cruel adversidad política, adopta una posición militante en la que expresa a través de un hecho artístico una posible vía de escape hacia la libertad condicionada por las antinómicas de vida y muerte, de lo asible e inasible y de apertura y encierro, acentuando el drama histórico que atraviesa su vida y obra.



Dowek, Diana, *Los anversos del cuadro*, c. 1976. Acrílico s/tela, 158 x 143 cm

43 / Jorge Glusberg, *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, 460.



Tapa de catálogo y vista de la exposición **La Postfiguración**, MAM, 1982

Convocados por Jorge Glusberg surgió, en 1979, el Grupo Post-figuración, formado por Jorge Álvaro, Mildred Burton, Diana Dowek, Elsa Soibelman, Norberto Gómez y Alberto Heredia. Estos artistas se proponían un realismo crítico centrado en el hombre y sus elementos. Se preocupaban, como plantea Glusberg, por «la apariencia de la realidad y la realidad de la apariencia en nuestra vida cotidiana»⁴⁴ y acudían «a la descripción de la realidad como un medio y no como un fin». En 1982 la exposición **Postfiguración**, integrada por obras de Burton, Dowek, Gómez y Soibelman, se presentó en el Museo de Arte Moderno. En dicho año, se sucedieron tres exposiciones relevantes para búsquedas figurativas que se desarrollaron en los 80. En el CAYC se presentó el Grupo IIIII, integrado por Guillermo Kuitca, Osvaldo Monzo, Pablo Bobbio, Ernesto Bertani y Miguel Melcom. El Estudio Giesso presentó la exposición **La Anavanguardia**, con obras de Rafael Bueno, Guillermo Kuitca, Alfredo Prior, Armando Rearte y Enrique Ubertone, que contó con la organización de Carlos Espartaco. Glusberg presentó en la Galería del Buen Ayre **La Nueva imagen**, con una selección de artistas conformada por Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge De la Vega, Ana Eckell, Kenneth Kemble, Guillermo Kuitka, Rómulo Macció, Florencio Mendez Casarriego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi y Luis Wells.

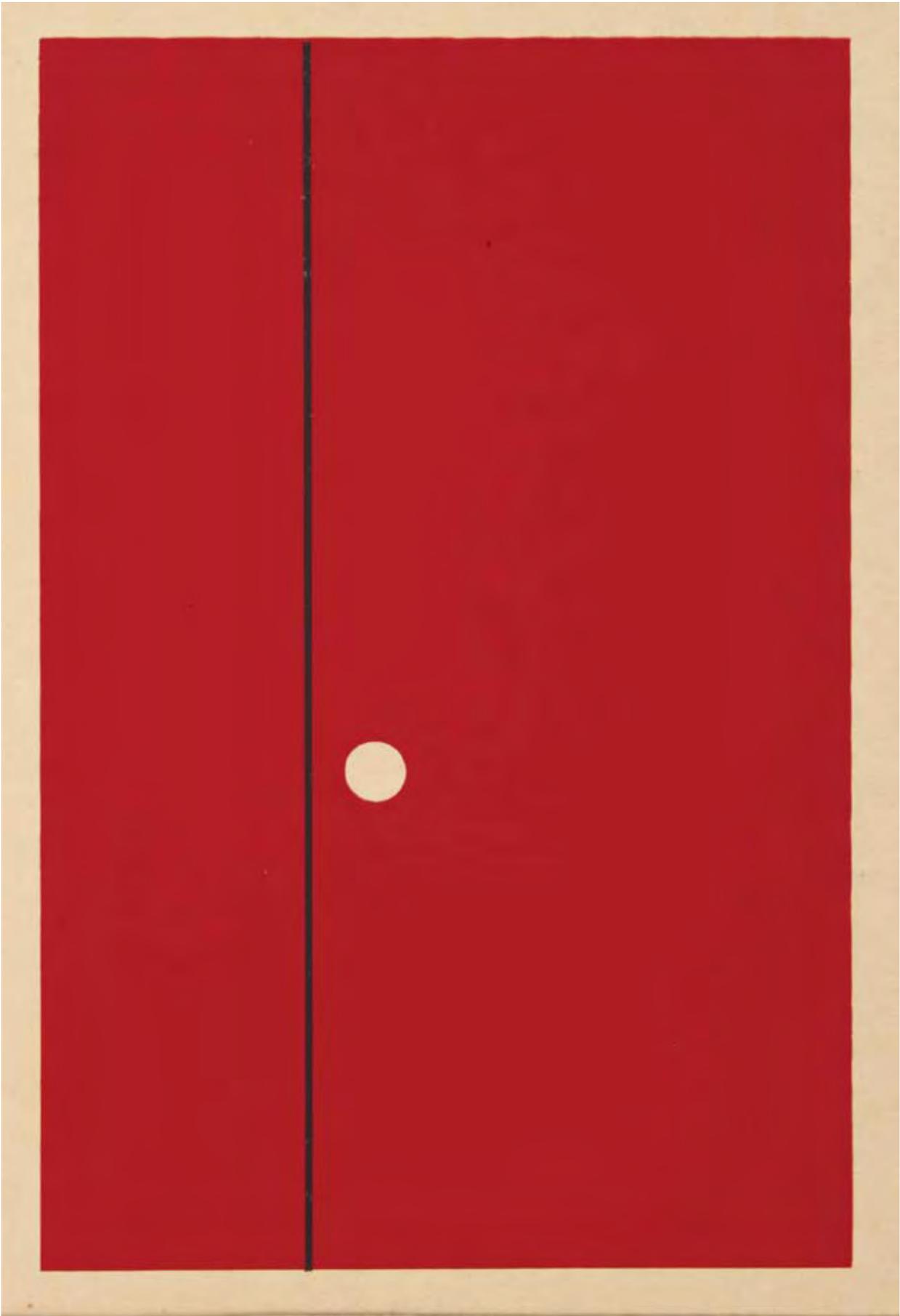
El recorrido propuesto por las vertientes figurativas de la colección del MAMBA permite reconstruir la rica trama que se extiende a lo largo de sus varias décadas de existencia; pero este estudio cobra fundamental importancia a partir de la década del 60, con la gran renovación figurativa que coincide con el período fundacional del Museo. Es interesante subrayar las políticas sustentadas por sus directores, tanto a nivel de programación como de adquisiciones.

El texto se propuso trazar itinerarios por la figuración, además de estudiar las obras y los actores de los movimientos o grupos, relevar y provocar las polémicas existentes a lo largo de la historia sobre la abstracción, o las disputas dentro del mismo seno figurativo entre vanguardia y tradición, debates que enriquecieron el campo artístico. La oportunidad de visitar la colección del museo es un aliciente para repensar su propia constitución y su futuro.

44 / *Ibidem*, 449.



Vista de la exposición *La Postfiguración*, MAM, 1982



Relatos inacabados

La abstracción constructiva en la colección del MAMBA

Cristina Rossi



La posibilidad de revisar la abstracción constructiva reunida en el patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires es una invitación para redibujar algunos de los recorridos trazados por esa tendencia abstracta en la Argentina. Por un lado, una mirada panorámica sobre el acervo permite valorar la articulación de las producciones locales con las piezas de la abstracción internacional. Por otro lado, junto a las obras y a sus creadores, aparecen los debates en los que se involucraron, las posiciones que adoptaron los críticos, las estrategias de las gestiones oficiales y las decisiones de los *amateurs* que apoyaron el desarrollo y consolidación de la tendencia.



En consecuencia, nuestro trabajo se propone delinear algunas de las trayectorias trazadas por la abstracción constructiva local durante los años 50, 60 y 70 a través de las obras del MAMBA. Al hacerlo, intentaremos reponer la densidad del entramado en el cual emergieron y se consolidaron sus recorridos rizomáticos.

Primeras manifestaciones de la abstracción argentina



Vistas de las exposiciones *Del Arte Concreto a la nueva tendencia Argentina 1944-1963*, MAM, 1966, *Abstracción en el Siglo XX*, MAMBA, 1985, *La tradición constructiva en el MAMBA. Obras del Patrimonio*, MAMBA, 1998

Los relatos históricos de la abstracción constructiva argentina reconocen no sólo los tempranos aportes de artistas como Emilio Pettoruti, Juan Del Prete, Lucio Fontana, Antonio Sibellino y Pablo Curatella Manes, sino también la filiación con la línea iniciada por Joaquín Torres García y sus derivaciones hacia los grupos de arte concreto. La generación precursora está presente en el acervo con dos obras de Pettoruti: *Mi florero* (1944) y *Solitude inattendue II* (1956)¹. La primera mantiene el vínculo con la realidad representada, aunque sintetizada en planos de color y luces tangibles, a diferencia de las formas abstractas que presenta la otra obra, correspondiente a su período europeo comenzado en 1952.

p. 90 Villalba, Virgilio, *S/T*, 1956
Serigrafía, 20,9 x 16,1 cm

1/ Sobre Pettoruti y la abstracción, véase: Patricia Artundo, «Otros papeles de trabajo: Pettoruti y el arte abstracto» y Marcelo Pacheco, «Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia» [1992], en *Pettoruti y el arte abstracto. 1914-1949*, Buenos Aires, Malba, 2011.



Crenovich (Yente), Eugenia,
Composición, 1937. Témpera s/cartón, 24 x 18 cm

Composición, 1938. Témpera s/cartón, 23 x 19 cm

Pettoruti, Emilio, *Mi florero*, 1944
Óleo s/tela, 88 x 115 cm



Del Prete, Juan, *Collage*, 1932
Técnica mixta, 31 x 28 cm

En 1929 Del Prete había viajado a París, donde no sólo expuso, sino que en 1932 integró el grupo *Abstraction/Création Art non Figuratif*, junto a Jean Arp, Piet Mondrian, Alexander Calder y Georges Vantongerloo, entre muchos otros. Este conglomerado reunía a los artistas que habían llegado tanto a la abstracción por la depuración progresiva de las formas de la naturaleza, como a la *no-figuración* a través de la creación con elementos de orden geométrico. Al regresar al país, Del Prete realizó una muestra no figurativa en la Asociación Amigos del Arte; al año siguiente, presentó allí sus esculturas de yeso, talla directa y alambre. De todos modos, la capacidad de experimentación de este artista lo llevó a incursionar tanto en la figuración como en diferentes modalidades no representativas. El acervo del MAMBA posee un conjunto importante de sus obras, muchas de las cuales ingresaron a partir de la donación de Eugenia Crenovich (Yente), quien también practicó la abstracción desde finales de los treinta. La secuencia permite recorrer los distintos períodos en los cuales tanto Yente como Del Prete frecuentaron la abstracción constructiva de base geométrica.

Las disputas que enfrentaron a figurativos y abstractos en el campo local se remontan a la **Primera exposición de Dibujos y Grabados Abstractos** que, en diciembre de 1936, presentó obras de Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Juan Bay, Ezio D'Errico, Mario Radice, Atanasio Soldati, Fausto Melotti y Lucio Fontana en la Galería Moody². La crítica de Julio Rinaldini apuntó contra las «pretensiones» de la muestra realizada en Moody y motivó una réplica de Attilio Rossi, en la que también estaba implicada su defensa de la obra de Pettoruti y Del Prete³. De hecho, solían acusar a Pettoruti por “no imitar” ni a un árbol ni a una mesa, quien se defendía aludiendo al nuevo realismo de Berni, y señalaba:

Al poeta se le permite expresarse en símbolos y metáforas; ¿por qué ha de negársele 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 fotográfica⁴.

2/ Previamente, la llegada de David Alfaro Siqueiros había dividido las aguas entre el arte puro y el arte de propaganda, este último concebido como el destinado a la lucha proletaria contra el capitalismo. Sobre estos debates: Marcelo Pacheco, «Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano», *Nuevas rutas hacia Siqueiros*, México, Curare-INBA, 1997, 227-247; Guillermo Fantoni, «Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad», *Causas y azares* (Buenos Aires) IV 5 (otoño 1997) 131-141; Diana Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, 51-67; 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*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002, 103-123 (Serie Monográfica 6); Sylvia Sáitza, «Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda», en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avances del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, 385-428.

3/ La secuencia de la polémica Rinaldini-Rossi puede seguirse en el periódico *El Mundo* y en la revista *Sur*. Sobre el tema: Patricia Artundo y Cecilia Lebrero (org.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007; Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo, *Abstract art from Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933/53*, Nueva York, The Americas Society, 2001, 30.

4/ Cfr. Emilio Pettoruti, «Arte Nuevo», *Forma* (Buenos Aires) 5 (enero 1938) 4. Tratan este tema: 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*, tomo II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1994, 789-800; Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo, *Abstract art from... cit*; Cristina Rossi, «En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción», *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica-FIAAR, 85-125, entre otros.

Entre los aportes tempranos a la abstracción, la colección del MAMBA también cuenta con el relieve *Crepúsculo* (1926), en el cual Sibellino empleó formas libres y sin anclaje en referentes de la realidad, y el bronce *Desarrollo de tres planos* (1955), que Curatella Manes concibió a partir de los ritmos que conformaban su obra *Estructura madre*, realizada en 1941. Debido al comienzo de la II Guerra Mundial, en 1939 Fontana regresó al país y se instaló en Rosario, la ciudad donde había nacido. Sin embargo, tras sus tempranas experiencias abstractas, en esos primeros años se abocó a una producción de base figurativa⁵.



Sibellino, Antonio
Crepúsculo, 1926
Bronce, 100 x 54 x 8 cm

5 / Fontana ejerció la docencia en las escuelas de bellas artes de Rosario y Buenos Aires y en 1946 integró el proyecto de la Escuela Altamira. En las discusiones que protagonizó con un grupo de alumnos de la Escuela Preparatoria se gestó el Manifiesto Blanco. Giunta observa que ese Manifiesto surgió en el clima de efervescencia provocado por las acciones de los grupos originados en el núcleo de la revista *Arturo*, véase Andrea Giunta, «Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires», *Obras Maestras de la Colección Lucio Fontana de Milán*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1999, 72-87.



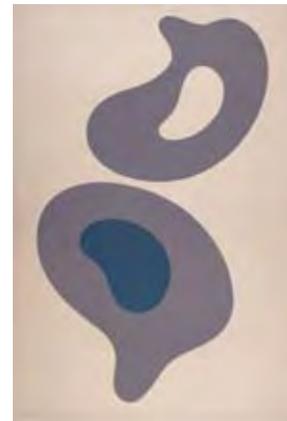
Curatella Manes, Pablo
Desarrollo en tres planos, 1955
Bronce, 43 x 58 x 39 cm



Vasarely, Víctor, *S/T*, c. 1957
Témpera s/papel, 63,8 x 48,8 cm

Vasarely, Víctor, *Composition*, s/f
Serigrafía s/papel, 63,8 x 49 cm, 131/300

Arp, Jean, *Configuration*, 1953
Litografía a dos colores s/papel,
56,5 x 37,5 cm, 22/200



Poliakoff, Serge, *Composición*, 1953
Serigrafía s/papel, 64 x 49 cm, 53/300

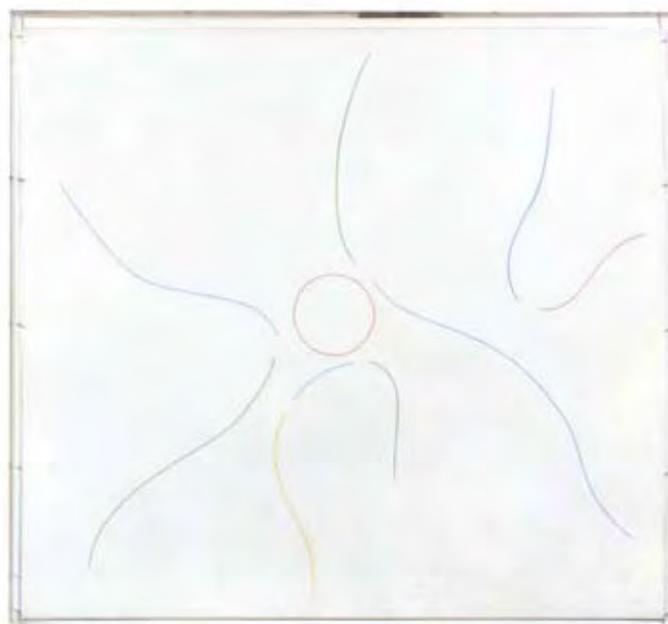
Bill, Max, *S/T*, 1976
Serigrafía s/papel, 80 x 60 cm, 27/30



Respecto a la articulación con las piezas de la abstracción internacional, resulta interesante tener en cuenta que el ingreso del primer conjunto en el patrimonio del MAMBA se registró en la primera década de su existencia. Entre 1961 y 1964 se adquirieron dos obras de Víctor Vasarely; hacia 1968 los ingresos se extendieron a *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian, *Composition* de Sergei Poliakov, *Rythme III* de Sonia Delaunay, *Fou* de August Herbin, *Opposition* de Alberto Magnelli y otra pieza de Vasarely que, junto a las donaciones de *Configuration*, de Jean Arp y *Sin título*, de Michel Seuphor, conformaron un primer conjunto. Algunos años más tarde ingresaron *Composición*⁶ y *Sin título* de Max Bill, *Helix* de Thomas Downing e *Inspiration* de Sam Gilliam.

⁶ / La obra de Arp corresponde a una donación de Roberto Vernengo y la de Seuphor, de Dolly Traube. La donación de la obra de Bill fue realizada en 1978 por C. Gugliotto de Bullrich. El presupuesto del MAMBA de 1967 recibió un refuerzo y según una carta enviada por Hugo Parpagnoli a la revista *Panorama*, su Director pudo invertir la partida asignada comprando obras de treinta y ocho artistas, entre ellos varios constructivos (algunos autores históricos internacionales y otros argentinos contemporáneos).

Vantongerloo, Georges,
Atracción-Repulsión, 1946
Óleo s/hardboard enduido, 96 x 103 cm



Vantongerloo, Georges, *Mesa baja*
(maqueta), 1919. Madera pintada en tres
colores, 10 x 12 x 12 cm

Vantongerloo, Georges, *Fenómeno cósmico*,
1962. Material plástico y elementos coloreados,
26 x 19 x 12 cm

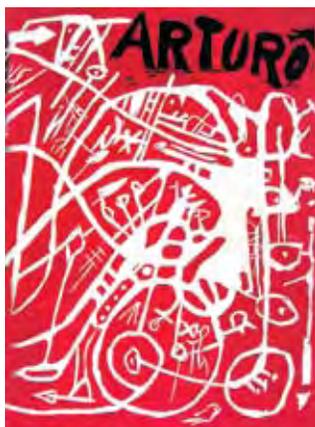
Con el legado de la colección Pirovano, desde 1980 se amplió ese relato referido a las vanguardias europeas, al sumarse algunas piezas pequeñas –como el óleo *Estudio para Homenaje al cuadrado* (1950), de Joseph Albers– obras serigrafiadas de Sonia Delaunay, Auguste Herbin, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Francis Picabia, y el óleo *Composición nro. 130* de Vordemberge Gilde⁷. Georges Vantongerloo ocupaba un lugar de privilegio en esa colección, ya que además de los escritos originales del artista que la Fundación Pirovano publicó en 1981, estaba representado por un conjunto de ocho piezas de los momentos clave de su producción. La pintura *Paisaje con Gavillas de Trigo* (1915) aún conserva las referencias a la naturaleza, mientras que las tres obras *Construcción en la Esfera* (1917), *Puntos en el Espacio* (1917) y la maqueta *Mesa Baja* (1919) corresponden al período De Stijl. Estas últimas obras muestran la voluntad constructiva ligada a los desarrollos matemáticos, dentro de la concepción vantongerliana del espacio «limitado». En cambio, desde 1937 flexibilizó la línea según se observa en *Formas y Colores Llamados Irracionales* (1942) y, tras el fin de la II Guerra, la obra de este artista belga tomó partido por lo infinito e «ilimitado», período representado en la colección por *Atracción-Repulsión* (1946) y *Línea en el Espacio* (1946). Finalmente, *Fenómeno Cósmico* (1962) testimonia su etapa madura de trabajo con colores incluidos en la materia acrílica.

De todos modos, cuando en 1985 el MAMBA presentó la exposición **Abstracción en el siglo XX**, el guión curatorial de Raúl Santana consideró necesario completar las relaciones con la línea internacional y solicitó algunas piezas al Museo Nacional de Bellas Artes y a otras colecciones particulares⁸.

⁷ Sobre la colección Pirovano véase María Amalia García, «El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto», *Poderes de la Imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* [CD-ROM], Buenos Aires, CAIA, 2001; Talía Bermejo, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960)* [tesis doctoral inédita, mimeo], Buenos Aires, UBA, 2008 y Cecilia Rabossi, «Pirovano y el MAMBA en diálogo», *El imaginario de Ignacio Pirovano*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2010.

⁸ Presentada entre el 10 de octubre y el 10 de noviembre con el apoyo de la Asociación Amigos del MAMBA y de la Fundación Fortabat.

La vanguardia de los años cuarenta



Portada de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, Verano de 1944

A mediados de la década del 40 se produjeron las rupturas más radicales con la tradición figurativa local, especialmente a partir de las prácticas discursivas del grupo reunido alrededor de *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, aparecida en el verano de 1944, momento desde el cual se opusieron a la «representación». Si bien –ya desde la cubierta realizada por Tomás Maldonado– esta publicación mostró ciertas contradicciones, el grupo expresó con claridad su oposición a la imitación de la realidad y aspiró a lograr una «invención integral» con la participación de todas las disciplinas. La propuesta plástica inicial suponía la «presentación» de formas simples pintadas con colores planos e inscriptas en marcos recortados⁹.

En la trama de las discusiones acerca de la figuración y la no figuración, en abril de 1945 la revista *Contrapunto* sumó la encuesta «¿Adónde va la pintura?», en la cual Roger Pla preguntaba a los artistas si el futuro de la pintura sería lo real –en tanto contenido, tema, expresión– o lo abstracto –en tanto elementos formales puros y ausencia de significación figurativa–. En la primera entrega, *Contrapunto* no dudó en enfrentar a las dos voces más disonantes del momento: Antonio Berni, el artista maduro defensor del nuevo realismo, y el joven y combativo artista concreto Tomás Maldonado. También respondieron Jorge Larco, Juan Del Prete, Norah Borges, Horacio Butler,



Revista *Contrapunto*, a. 1, N° 3, Buenos Aires, abril 1945, p. 10-11

9 / Acerca de la vanguardia de los 40: Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983; Adriana Lauria, «Arte Abstracto en la Argentina, intermitencia e instauración», *Arte abstracto argentino*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Italia-Fundación Proa, Buenos Aires, 2002, 23-57; Adriana Lauria, «Arte concreto en Argentina: Vanguardia y Abstracción», en Graciela Sarti (comp.), *Vanguardias revisitadas: nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*, Buenos Aires, Van Riel, 2006, 113-132; Mario Gradowczyk, *Arte Abstracto: Cruzando Líneas Desde El Sur*. Caseros: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2006; Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo*, Bernal, Universidad de Quilmes, 2011; María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011; Cristina Rossi, *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense* [tesis doctoral inédita], Buenos Aires, UBA, 2010, entre otros.



Portadas de las revistas *Arte Concreto*, Buenos Aires, 1946 y *Madí Universal*, *Madínemisor*, N° 0, Buenos Aires, 1947



Emilio Pettoruti, Manuel Espinosa, Orlando Pierri, Francisco De Santo, Joaquín Torres García, Raúl Soldi y Enrique Policastro. Los jóvenes concretos aprovecharon esa publicación para medir sus fuerzas con las tendencias dominantes. Maldonado anticipó los conceptos del Manifiesto Invencionista, mientras que Espinosa logró que una de sus obras de marco recortado circulara a través de las páginas de *Contrapunto*. También el joven Raúl Lozza discutió la «Defensa del Realismo», que había propuesto el intelectual orgánico del Partido Comunista Héctor Agosti.

Luego de las veladas organizadas por el Movimiento de Arte Concreto Invención en las residencias particulares de Enrique Pichón Rivière y Grete Stern entre finales de 1945 y principios de 1946, se formaron dos grupos: la Asociación Arte Concreto Invención y Madí. Estas agrupaciones organizaron exhibiciones, publicaron sus propias revistas, combatieron desde panfletos y manifiestos e incluso, muchos de sus integrantes adoptaron una posición política que adhería al comunismo.



Grete Stern, *Fotocomposición*, 1947
Fotomontaje s/papel, 65 x 50 cm

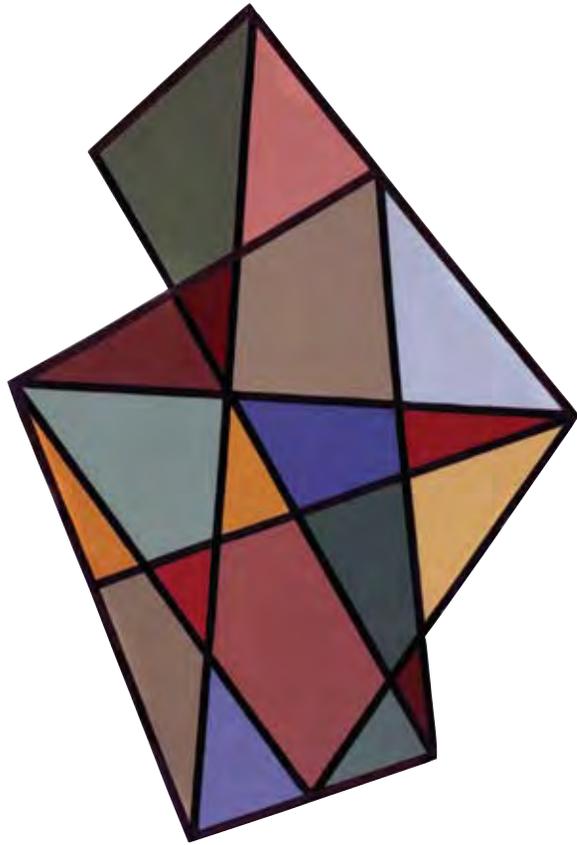
Si bien en sus primeras producciones ambas agrupaciones emplearon el marco recortado –según postulaba el texto de Rhod Rothfuss publicado en *Arturo*–, con el correr de los meses la Asociación Arte Concreto Invención tendió a inclinarse hacia la sintaxis del lenguaje neoplasticista y retomar los formatos ortogonales. En la colección del MAMBA, las obras de marco recortado están representadas por las pinturas *Madí Composición* (1945-1946) de Arden Quin, *El plano azul* (1946) de Martín Blaszko y por la obra de marco recortado *Pintura nro. 15* (1945) de Raúl Lozza y la reciente donación de Juan Melé, *Coplanar n° 14* (réplica de la obra de 1946 realizada en el año 1999). Tanto estas dos últimas como las esculturas de Iommi *Formas continuas* y *Línea continua* (ambas de 1948 y proveniente de la colección Pirovano) corresponden al período temprano de su trabajo en la Asociación Arte Concreto Invención.



Melé, Juan, *Coplanar N° 14*, 1946 - 1999
Óleo s/madera, 71,5 x 81 x 3,5 cm

Iommi, Enio
Línea Continua, 1948
Alambre de acero, 26 x 15 x 17 cm

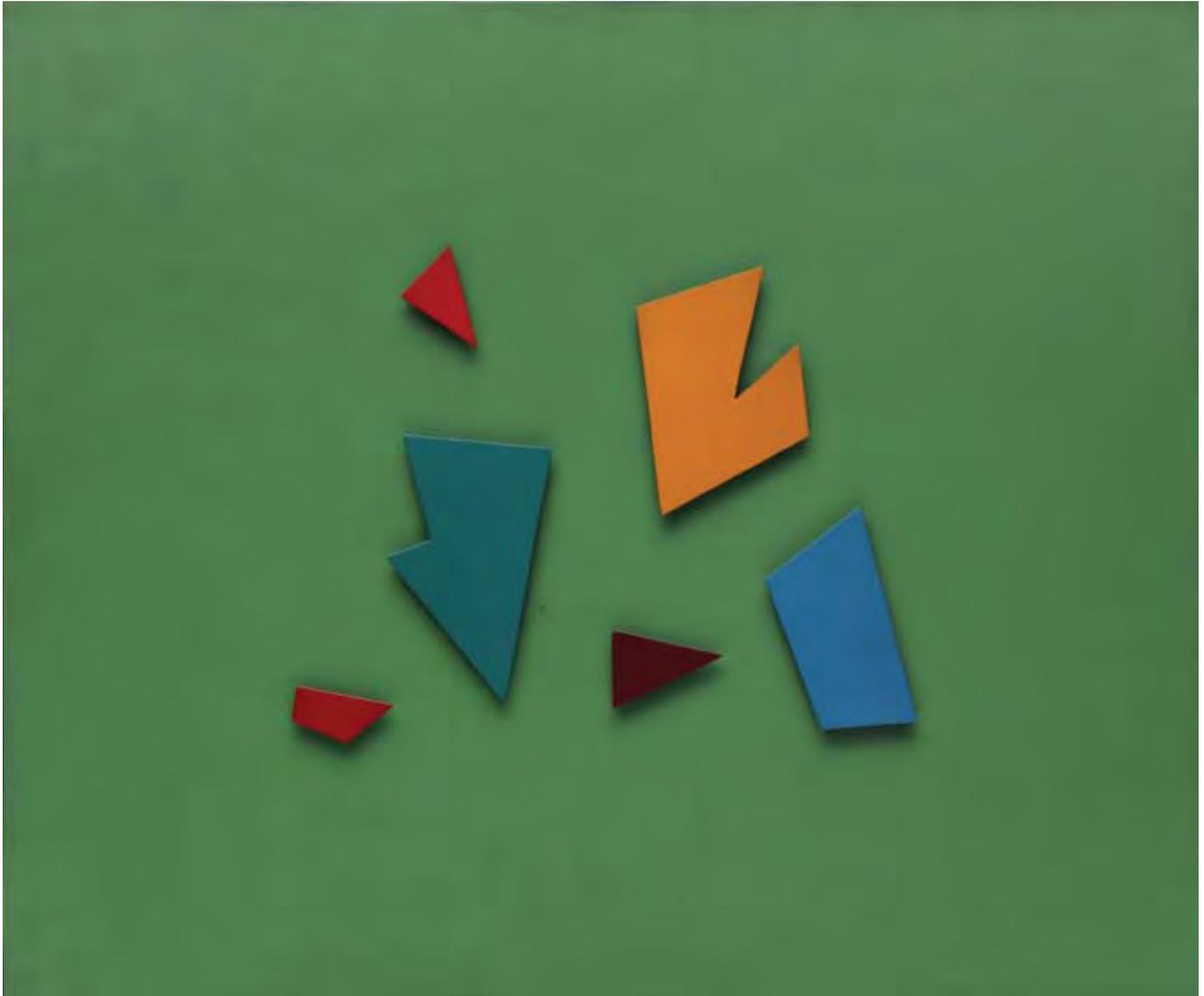
10 / Adriana Lauria y Cecilia Rabossi, «Cronología biográfica y artística», Raúl Lozza. *Retrospectiva 1939-97*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1997, 17-35.



Lozza, Raúl
Pintura Nº 15, 1945. Óleo s/madera, 50 x 37,5 cm

Blaszkó, Martín
El plano azul, 1946. Óleo s/tela, 50 x 31 cm

Arden Quin, Carmelo
Composición, 1945/46. Óleo s/cartón, 43 x 62 cm



Lozza, Raúl, *Estructura de la obra 171*, 1948. Grafito, lápices de colores y témpera s/papel, 68 x 46,5 cm



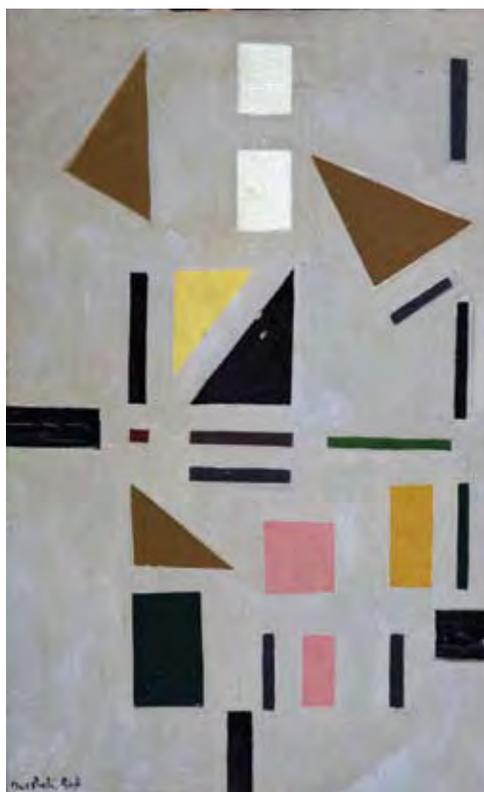
Portada de la revista *Perceptismo*.
Teórico y Polémico, N° 6, Buenos Aires,
enero de 1953

El acervo cuenta, también, con la obra perceptista de Raúl Lozza *Síntesis mural nro. 310* (1953) y la pieza temprana *Pintura nro. 171* (1948) y su estructura titulada *Dibujo estructura de la Pintura nro. 171* (1948), realizada sobre papel, donada por el artista luego de la muestra retrospectiva de 1997, ocasión en la que el Museo encaró una investigación cronológica detallada¹⁰. En estas obras se observa el desarrollo que realizó con respecto a la sustitución del fondo tradicional por la noción de campo (muro arquitectónico), a la estructura centrífuga y al color como elemento estructural. En el mismo sentido, tras la exposición **Manuel Espinosa, Antología sobre papel**, el MAMBA recibió la donación de una ténpera de su producción de los años 50 (*Sin título*, c. déc. 1950), que también continúa el desarrollo de su obra concreta temprana.

En la primavera de 1948, el Partido Comunista profundizó la exigencia de alineamiento sobre el canon realista y quebró el *impasse* de tolerancia que había mostrado hacia la abstracción. En ese marco, no sólo los artistas concretos se alejaron de la militancia, sino que el crítico Cayetano Córdova Iturburu protagonizó una discusión con Rodolfo Ghioldi que derivó en su separación del partido. Mientras tanto, al inaugurar el **Salón Nacional** de ese año, el Ministro de Cultura, el Dr. Ivanissevich, anticipó las conocidas expresiones que calificaron al arte abstracto de morbosos y perversos, profundizadas en el discurso de 1949¹¹.



Lozza, Raúl, *Estructura de la obra 171*, 1948. Grafito, lapices de colores y ténpera s/papel, 68 x 46,5 cm



Del Prete, Juan, *Composición con elementos geométricos*, 1947
Óleo s/cartón, 54,5 x 34,5 cm

11 / Véase «Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas», *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Buenos Aires, 2, 29, octubre 1948, 4-11; «Inauguró ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas», *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949.

Expansión y consolidación del arte nuevo



Catálogo de la exposición **Arte Nuevo, Salón Kraft**, Buenos Aires, 1947

Tras la primera etapa desarrollada entre 1945 y 1948 –lapso reconocido como el período heroico de la vanguardia concreta–, las agrupaciones originales se fueron abriendo hacia un «movimiento más amplio», tal como se lee en la declaración colectiva publicada en el catálogo del **Salón de Arte Nuevo** reunido en 1947 por la Galería Kraft. Este hecho se corrobora también en el siguiente **Salón de Arte Nuevo** organizado en la galería Payer y en la inclusión de los concretos, madí e independientes en **Nuevas Realidades** y en el **II Salón argentino de arte no figurativo**, presentados en Van Riel en 1948 y 1949, respectivamente. Entre esas «nuevas realidades» presentadas en 1948 también se habían incluido proyectos arquitectónicos de Belgiojoso, Peressutti y Rogers, así como una conferencia de este último acerca de las aspiraciones constructivistas en torno a la tecnología y a la síntesis de las artes¹².

El comienzo de los años 50, entonces, encontraba a los artistas constructivos llevando adelante iniciativas grupales que aspiraban a expandir la circulación del «arte nuevo», mientras se fortalecían los proyectos interdisciplinarios. Este último aspecto se reflejaba tanto en la organización de muestras¹³ como en otras iniciativas, tales como la edición de *nueva visión*, una revista de cultura visual en la que predominaba el área proyectual, tanto del diseño arquitectónico, como gráfico o industrial¹⁴. Los «jóvenes modernos» también realizaron los pabellones de la Feria de América en Mendoza –que reunió trabajos del arquitecto César Jannello, Tomás Maldonado y el músico Mauricio Kagel– y se involucraron en el emprendimiento de Francisco Kröpfl y Zoltan Daniel. Estos dos músicos decidieron fundar la Galería Krayd; encomendaron el diseño arquitectónico al estudio *oam*¹⁵ y la gráfica a Tomás Maldonado, Tomás Gonda y Alfredo Hlito, mientras la programación fue incluyendo actividades que, en muchos casos, correspondían a la iniciativa de los mismos artistas¹⁶.

Portada y diseño interior de la revista *nueva visión*, N° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951



12 / Ernest Rogers, «Ubicación del arte concreto: conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el salón Nuevas Realidades», *Ciclo*, Buenos Aires, 1, noviembre-diciembre de 1948, 39-52.

13 / Especialmente Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, mueble (Galería Müller, 20-9-54 al 2-10-54) y Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo de nuestro tiempo (Gath & Chaves, 28-10-55 al 16-11-55).

14 / Para un estudio detallado de esta revista, remitimos a María Amalia García, *El arte abstracto... cit y Verónica Devalle, La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós, 2009, entre otros.

15 / Se trata de la organización de arquitectura moderna integrada por Juan Manuel Borthagaray, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Carmen Córdova, Jorge Goldemberg, Francisco Bullrich, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo.

16 / Sobre la esta galería, se puede consultar Cristina Rossi, «Confluencia de intereses. La galería Krayd como punto de encuentro», *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina* [CD-ROM], La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2006, 1-11.

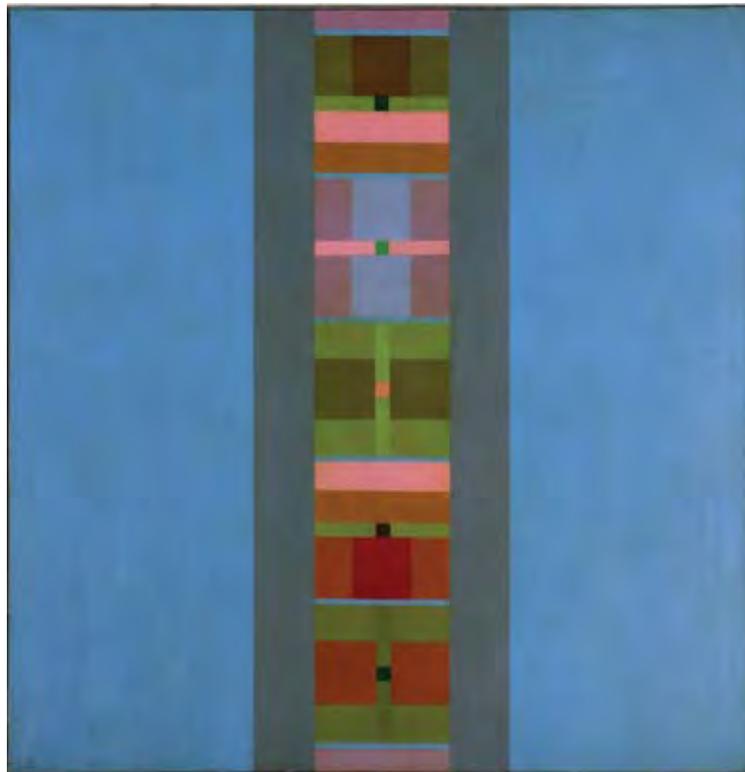


Catálogo del **Grupo de Artistas Modernos**, Galería Krayd, octubre de 1953. Catálogo del **Grupo 20 Pintores y Escultores**, Galería Krayd, septiembre de 1953

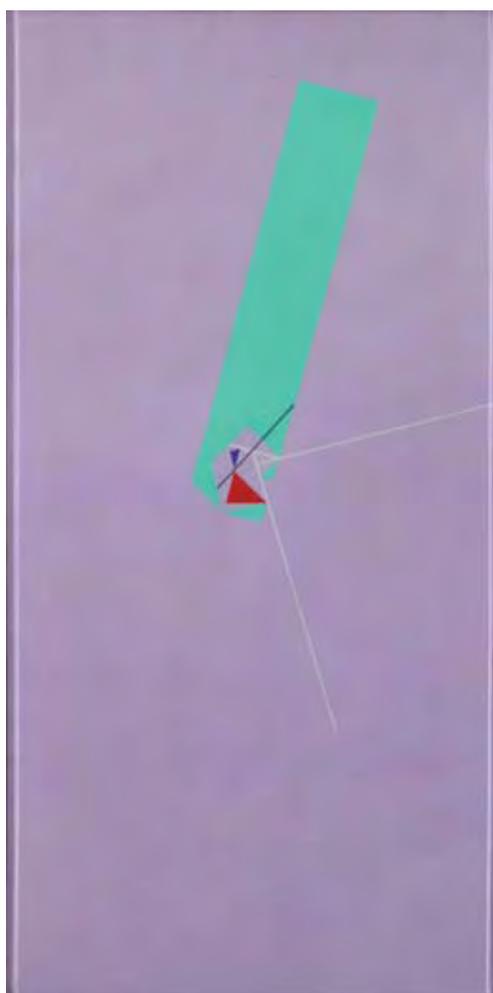
Aunque estas nuevas agrupaciones ya no respondían a un mismo programa estético, su común denominador era la ausencia de figuración. En este marco, algunas de las producciones constructivas de los años 50 se difundieron a través de los grupos organizados por los críticos –como el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina y 20 Pintores y Escultores– y otras desde el esfuerzo realizado por agrupaciones impulsadas por los propios artistas, como la Asociación Arte Nuevo o Artistas no Figurativos de la Argentina, además de Madí, Perceptismo y el Grupo Joven, entre los más importantes que se encontraban activos.

En 1952 Aldo Pellegrini fundó el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, en el cual reunió a Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado y Lidy Prati, de la vertiente concreta; y a Sarah Grilo, Miguel Ocampo, al suizo Hans Aebi y al español José Antonio Fernández Muro, quienes realizaban una abstracción libre que aún mantenía la huella de los elementos figurativos representados.

Las pinturas *Una forma y series* (1953) y *Azul con estructura* (1954) de Maldonado, y *Estructura sobre verde* (1952) y *Formas y líneas en el plano* (1953) de Hlito, así como la escultura *Ondulaciones en el plano* (1954) de Iommi, son trabajos constructivos del período del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina que ingresaron al patrimonio del MAMBA a través de la donación de la colección Pirovano.



Maldonado, Tomás, *Azul con estructura*, c. 1954. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm



Hlito, Alfredo, *Formas y líneas en el plano*, 1953
Óleo s/tela, 100 x 50 cm

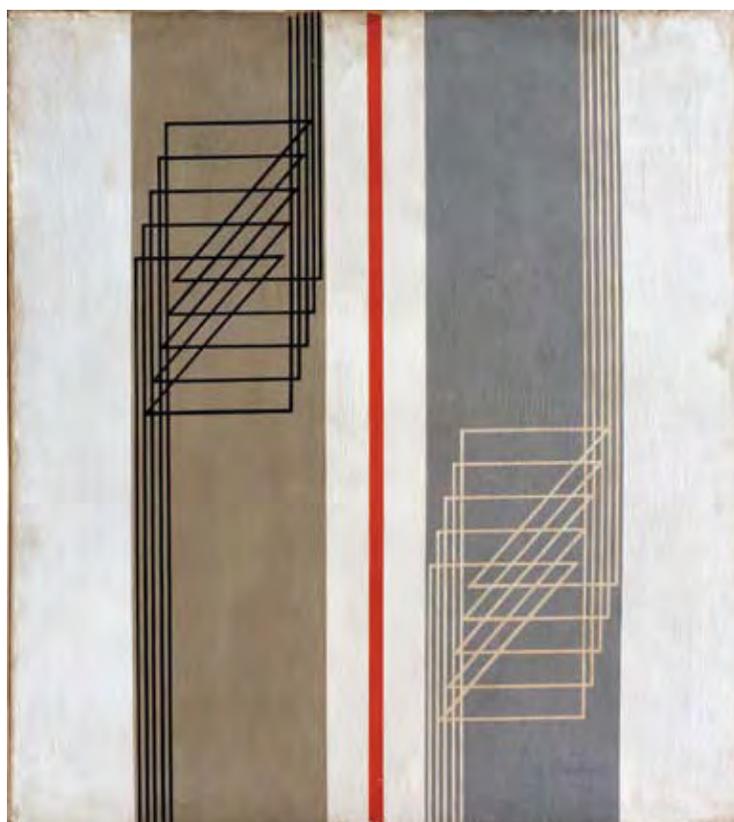


Portada del *Boletín de la Asociación de Arte Nuevo*, N° 4, 1957

En 1955 se fundó la Agrupación Arte Nuevo, por iniciativa de Arden Quin, bajo la forma de un movimiento abierto a todas las personas de intención moderna y de producción abstracta, que incluía pintores, escultores, fotógrafos, músicos y arquitectos. Siguiendo la organización interna de la agrupación parisina *Réalités Nouvelles*, esta formación se basaba en un principio de no exclusión –ni de personas ni de tendencias–, dado que no existía un jurado de admisión, sino que la única condición era el pago de una inscripción, con la que se solventaban los gastos de las instalaciones y el catálogo. Los salones de Arte Nuevo, entonces, adoptaron un aspecto multitudinario dentro del cual se podían encontrar desde manifestaciones emergentes –cuyos autores aún no lograban exhibir en otros espacios– hasta producciones experimentales de artistas consagrados. Entre otras, corresponden a este período las primeras experiencias de Miguel Ángel Vidal y Eduardo Mac Entyre, *Espiral nro. 7* de Ramón Baudés Gorlero y *Composición III* de Simona Ertan, que se encuentran el acervo en el Museo.



Vidal, Miguel Ángel, 1959
Pintura generativa en plano blanco
Óleo s/tela, 100 x 100 cm



Mac Entyre, Eduardo
Pintura, 1959
Óleo s/tela en bastidor s/marco con tela
adhesiva con borde, 86 x 78 cm



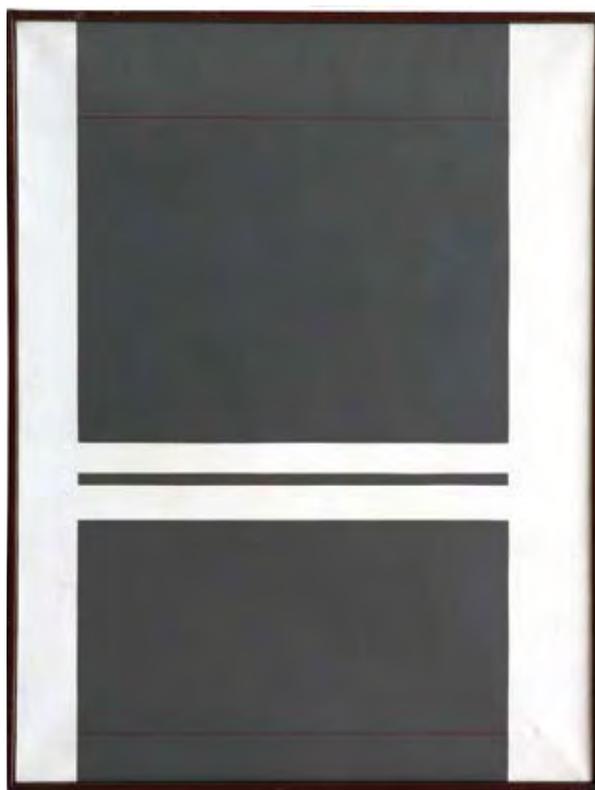
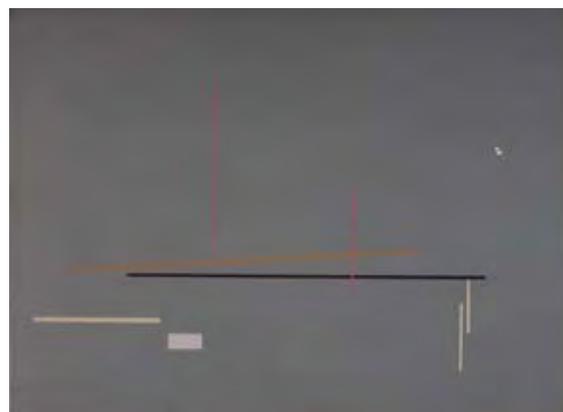
Tomasello, Luis
Reflexión 47 (detalle obra)

Tomasello se contó entre los artistas constructivos que integraron 20 Pintores y Escultores, grupo promovido en 1952 por Ernesto B. Rodríguez que admitía tanto la abstracción como la figuración. También actuó en la organización y los primeros salones de la Asociación de Arte Nuevo. En ambos grupos participó con obras que articulaban composiciones lineales o formas geométricas simples pintadas con colores planos. Tras esta etapa se radicó en París y se interesó por los efectos lumínicos. La obra *Reflexión 47* (1963) del MAMBA corresponde a ese período iniciado en 1957, en el cual dispuso series de poliedros sobre una grilla ortogonal que proyectan luz y sombra sobre el plano del soporte. Además, en el programa de estas obras se incluye la transformación visual percibida a partir del movimiento del espectador.



Tomasello, Luis
Reflexión 47, 1963
Madera policromada,
121,5 x 121,5 x 9 cm

Algunos artistas que participaban en Arte Nuevo realizaron una muestra bajo el nombre de **Artistas no figurativos argentinos** en julio de 1956. Se trataba de Manuel Álvarez, Martha Boto, Sameer Makarius, Bob Sinclair, Towas (Tomás Monteleone), Gregorio Vardánega, Vera y Virgilio Villalba, agrupación que luego editó una carpeta de grabados que continuó la circulación de las obras exhibidas en Galatea, de la cual el patrimonio del MAMBA posee un ejemplar¹⁷. En poco tiempo, este grupo se disolvió, debido a que varios integrantes emigraron. En 1958 se fundó Arte no Figurativo que, con el objeto de realizar actos, cursos y de difundir esa tendencia, presentó su **I Salón Anual** en la Galería H de Buenos Aires. La organización interna de este grupo descansaba sobre un Consejo Directivo cuyo primer Presidente fue Juan Del Prete, sucedido por Juan Carlos Miraglia y, más tarde, por Paulina Berlatzky.



Boto, Martha
S/T, 1956
Serigrafía s/papel, 25 x 35cm

Álvarez, Manuel
Pintura, 1959
Óleo s/tela, 68 x 88 cm

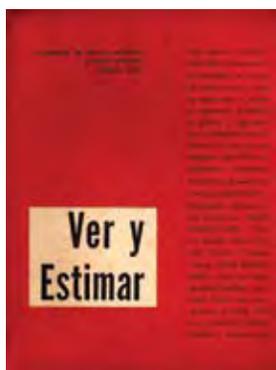
17 / La carpeta de grabados ingresó en 1968 a través de la donación de A. Ithurralde.



Panfleto *Gallinero Simbólico*,
Arte Nuevo, 1957

En 1957 el **XLVI Salón Nacional** provocó una enérgica reacción, canalizada por Arte Nuevo en unos panfletos que titularon *Gallinero simbólico*. La protesta se dirigía al jurado que, por unanimidad, había otorgado el Gran Premio de Honor a la obra *El Gallinero*, de Aurelio Canessa. En diciembre, mientras Van Riel exhibía el **IV Salón Anual de Arte Nuevo**, las pinturas de Villalba y Boto fueron tajeadas, y resultaron parcialmente destruidas las esculturas de Vardánega y Blaszkó¹⁸.

Dado que las agrupaciones Arte Nuevo, Artistas no figurativos argentinos o los 20 Pintores y Escultores no perseguían un tipo de organización cerrada, muchos de los artistas representados en el acervo del MAMBA tuvieron participación en más de una de ellas. Por este motivo, el *Boletín de Arte Nuevo* comentó y documentó tanto la exposición que Artistas no figurativos argentinos presentó en Galatea como las producciones de Julián Althabe, Oscar Capristo, Manuel Fernández Tejeiro, Víctor Marchese, Federico Martino, Alberto Pilone, Towas, Leopoldo Torres Agüero, entre los artistas de la época cuyas obras forman parte del patrimonio del MAMBA¹⁹.



Portada de la revista *Ver y Estimar*,
Nº 17, Buenos Aires, mayo de 1950

Diseño del índice del *Número Polémico de Saber Vivir*, Buenos Aires, abril de 1954

Disipada la virulencia de la vanguardia, paradójicamente, la crítica había comenzado a dar mayor visualidad a las «nuevas realidades» que poblaban el circuito en los años 50. Precisamente, en 1955, al inaugurar el **I Salón de la Asociación Arte Nuevo**, Pellegrini señaló que la crítica ya aceptaba la vigencia del arte abstracto sin resistencia; no obstante, adelantó que se transitaría por un momento de gran confusión. De hecho, cada aparición pública de la abstracción renovaba el interés por apoyarla o desacreditarla.

Entre ellas se sucedieron las diferencias de ideas surgidas en 1949 entre Julio E. Payró y León Degand alrededor de los conceptos de arte abstracto y no-figurativo o no-objetivo. Dos años más tarde, Guillermo de Torre optó por el término no-objetivo²⁰; hecho que dio lugar a un intercambio epistolar con Payró y derivó en una encuesta publicada por la revista *Sur*²¹, mientras que en *Ver y Estimar* apareció «La polémica sobre arte abstracto» protagonizada por Jorge Romero Brest y Margherita Sarfatti²².

Aldo Pellegrini, por su parte, al comentar una muestra de jóvenes abstractos en *Letra y Línea*, realizó un análisis pormenorizado del «prologuito» en el que Payró insistía en señalar que Kandinsky había dado origen del término no-objetivo, hecho que motivó la publicación de la correspondencia Payró-Pellegrini²³. No obstante, las fricciones no terminaron con este cruce de cartas, porque al mes siguiente, la revista *Buenos Aires Literaria* publicó el cuento «De aporte positivo» suscripto

18 / Véase «Atentóse contra el arte moderno en una galería», *La Razón*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1957. La noticia habla de una obra de Tejeira y el *Boletín de la Asociación Arte Nuevo* nro. 5 sobre la obra de Blaszkó.

19 / Es interesante tener en cuenta que los premios adquisición del Salón Arte Nuevo presentado en 1961 en el MAMBA correspondieron a Kenneth Kemble, Enrique Romano y Alda María Armagní.

20 / Julio E. Payró, «¿Arte abstracto o arte no objetivo? Carta abierta a Guillermo de Torre» y Guillermo de Torre, «Respuesta a Julio E. Payró», *Sur*, Buenos Aires, 202, agosto 1951, 91-95.

21 / A la encuesta «¿Arte abstracto o arte no figurativo?» respondieron Cayetano Córdova Iturburu, Ricardo Gullón, Eduardo Westerdahl, Manuel Mujica Láinez, Juan Del Prete, Ángel Ferrant, Vicente Martín, Hans Platschek, Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Mathias Goeritz. Fue publicada en marzo de 1952 en el número 209-210 de *Sur*. Un tratamiento detallado puede consultarse en Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, 45-83.

22 / «Polémica sobre el Arte Abstracto», *Ver y Estimar*, Buenos Aires, VII, 27, abril de 1952, 7-24. Véase Cristina Rossi, «Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi», en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, 51-69.

23 / Aldo Pellegrini, «Tres abstractos y un crítico en Krayd», *Letra y Línea*, Buenos Aires, 2, noviembre 1953, 12-3, y «Correspondencia», *Letra y Línea*, Buenos Aires, 3, diciembre de 1953-enero de 1954, 13-4.



Althabe, Julián
La energía humana (maqueta), c. 1960
 Acero, 44,5 x 49 x 52 cm



Catálogo de la Exposición de Arte No Figurativo, 1960

por H. Bustos Domecq, en el cual se mencionaban con tono burlón las iniciativas del colectivo editor de *Letra y Línea*. La afrenta de Borges y Bioy Casares fue rebatida con firmeza en el último número de dicha revista y, más tarde, Pellegrini continuó esa vía incisiva al realizar un detallado examen de la frase de Borges «Buenos días, señora» en la revista surrealista *A partir de cero*²⁴.

Incluso, en abril de 1954, *Saber Vivir* cobijó el clima de debate en un «Número Polémico» que abrió el espacio a nueve críticos introducidos mediante una reflexión titulada «Ganas de discutir»²⁵. En suma, esta trama de discusiones no sólo muestra la preocupación por definir tanto aquello que «era», como aquello que «no era» el arte abstracto, sino también el esfuerzo de comprensión de la crítica y las tensiones en las que los artistas debieron inscribir su producción²⁶.

La suma de voluntades para difundir esas *nuevas realidades* también se corrobora en la **Exposición de Arte no Figurativo** realizada en 1960 en el taller de Raúl Lozza (de la calle Humberto I), quien emprendió esta tarea junto a Paulina Berlatzky, Bernardo Graiver y Abraham Haber y contó con el auspicio del MAMBA. La tendencia a integrar agrupaciones se observa entre los participantes: Arte Nuevo, Artistas no figurativos argentinos, Grupo Buenos Aires, Grupo Informalista, Grupo Sur, Grupo Hombre Nuevo, aunque también expusieron pintores y escultores independientes, entre los cuales se incluyó el propio Lozza.

²⁴ / Véase H. Bustos Domecq, «Un aporte positivo», *Buenos Aires Literaria*, Buenos Aires, 17, febrero de 1954, 61-64; «Borges y Bioy Casares, paladines de la literatura gelatinosa», *Letra y Línea*, Buenos Aires, 4, julio 1954, 16; Aldo Pellegrini, «Comentarios a tres frases de autores célebres», *A partir de cero*, Buenos Aires, segunda época, 3, septiembre de 1956.

²⁵ / En el «Número Polémico» escribieron Delfino, Gómez de la Serna, Brughetti, Romero Brest, Bonome, Córdova Iturburu, de Torre, Svanascini, Marial y Canto, *Saber Vivir*, Buenos Aires, 108, abril-mayo-junio de 1954.

²⁶ / Análisis con mayor detalle estos debates en Cristina Rossi, «En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo», *Separata*, revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, VI 11, noviembre de 2006, 35-55.

La geometría y el movimiento



Eduardo Mac Entyre. Miguel Ángel Vidal

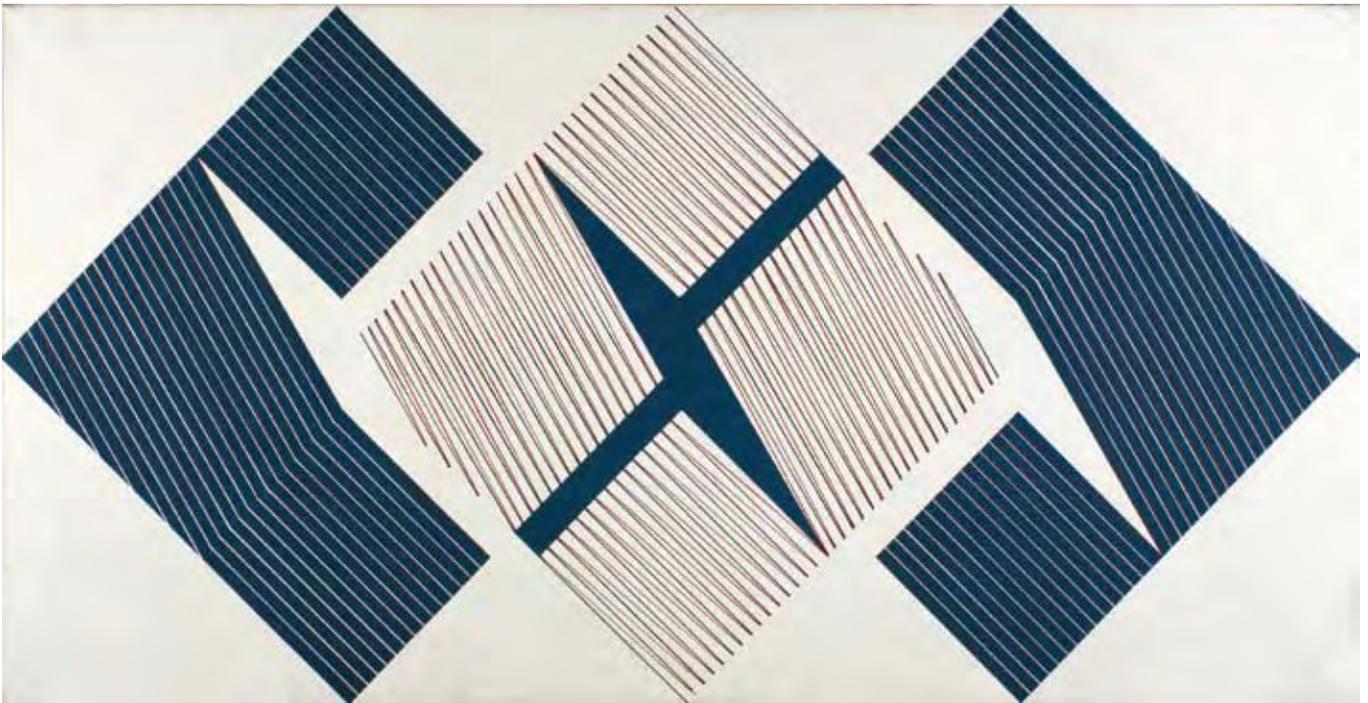
Para los jóvenes interesados en trabajar sobre los fenómenos de la percepción –que experimentaban con la forma y el color en las clases de Visión, especialmente las que dictaba Héctor Cartier–, resultó reveladora la exposición de Víctor Vasarely presentada por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1958. La apertura de Vasarely hacia una producción múltiple impulsó a muchos de ellos a romper con la idea de pieza única. El interés por el movimiento abrió varias vías de exploración, desde los juegos formales o cromáticos que aprovechaban las particularidades de la percepción retiniana hasta los movimientos reales, provocados por el espectador o por fuentes mecánicas. Los artistas madí ya habían incluido el movimiento en sus programas. A diferencia de los realizados por la Asociación Arte Concreto Invención, sus coplanares permitían la transformación; además, los madí realizaron esculturas articulables y móviles suspendidos. También Vardánega había presentado en 1957 en Buenos Aires su primera obra con un mecanismo rotativo. Era una pequeña máquina eléctrica que, al mover superficies de celuloide, desplazaba líneas y manchas cromáticas que se percibían como formas cambiantes y efectos de color²⁷.



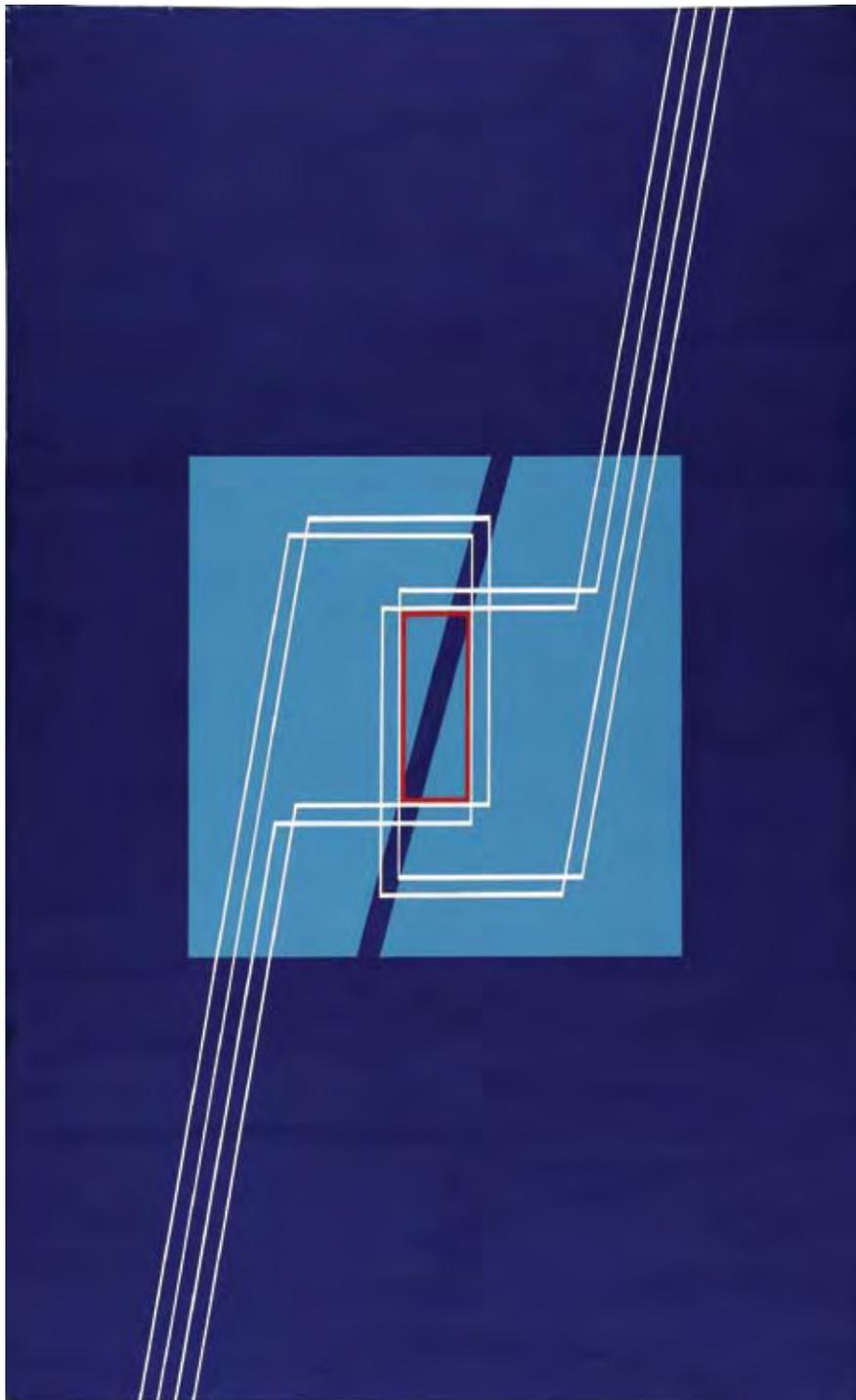
A fines de 1960 Mac Entyre y Vidal presentaron una exposición en la Galería Peuser auspiciada por el MAMBA, acompañada por un manifiesto que definía el programa del «arte generativo». A partir de este término, sugerido por Pirovano, desarrollaron el programa estético de un tipo de obra que podía «engendrar» una serie de secuencias ópticas mediante el desplazamiento de una forma. La colección del MAMBA permite mostrar los cambios producidos por estos artistas, dado que posee los primeros trabajos sobre la línea que Mac Entyre presentó como integrante de Arte Nuevo: *Pintura* (1959), *Pintura* (1960) y *Sin título* (s/f); sus desarrollos en el arte generativo: *Vibraciones en rojo* (1961-4), *Pintura Generativa* (1967), hasta sus variantes más recientes *Pintura* (1970) o *Variantes verticales* (1974). En el caso de Vidal, posee *Pintura generativa en plano blanco* (1959), *Pintura generativa* (1960), *Pintura generativa* (1966), *Homenaje a Albers* (1967), *Espacio espiritual* (1970), *Energía espiritual* (1971), *Desarrollo topológico morado* (1974) y *Equinoccio II* (1980).

Eduardo Mac Entyre – Miguel Ángel Vidal
“Manifiesto Arte Generativo”, 1960

27 / Esta obra no se ha conservado y su descripción corresponde al relato de Vardánega en la entrevista concedida a la autora el 24 de noviembre de 2005. Se presentó en la Asociación Estímulo de Bellas Artes, en una muestra que compartió con Boto y Rudi Ayora, según el artículo «Tres pintores» (1957), consultado en su archivo en París.



Vidal, Miguel Ángel, *Pintura generativa*, 1960. Óleo s/tela, 102 x 201 cm

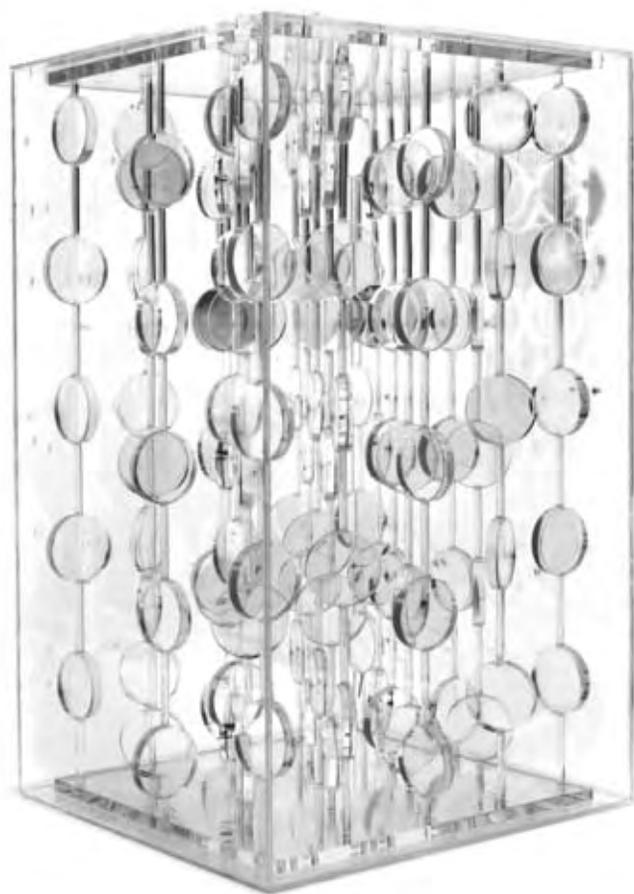


Mac Entyre, Eduardo, *Pintura*, 1960. Óleo s/tela, 195 x 122 cm



Mac Entyre, Eduardo, *Pintura generativa*, c.1970. Acrílico s/ tela, 130 x 130 cm
Vidal, Miguel Ángel, *Energía espiritual*, 1971. Acrílico s/tela, 150 x 150 cm

Interesados en profundizar las investigaciones sobre la inestabilidad de la percepción, algunos jóvenes recién egresados de la escuela de bellas artes viajaron a París, donde formaron el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV)²⁸. En 1964 el público porteño conoció sus experiencias cinéticas presentadas en la exposición **Inestabilidad**. El MAMBA posee obras tempranas de tres de ellos: *Composición octogonal* (1958) de Sergio Moyano, *July* (1957) de Julio Le Parc y *Estructura* (1958) de Hugo Demarco. Entre las piezas de la etapa cinética, el acervo posee la obra de acrílico *Sin título* (s/fecha) de Demarco, el móvil *Sin Título* (1962) y *Forma en contorsión* (1967) de Le Parc. También se establecieron en París hacia finales de los cincuenta Vardánega y Martha Boto; ambos desarrollaron una obra cinética inconfundible, representada en el acervo por *Arquitectura electrónica* (1965) y *Estructura óptica* (1962), respectivamente.

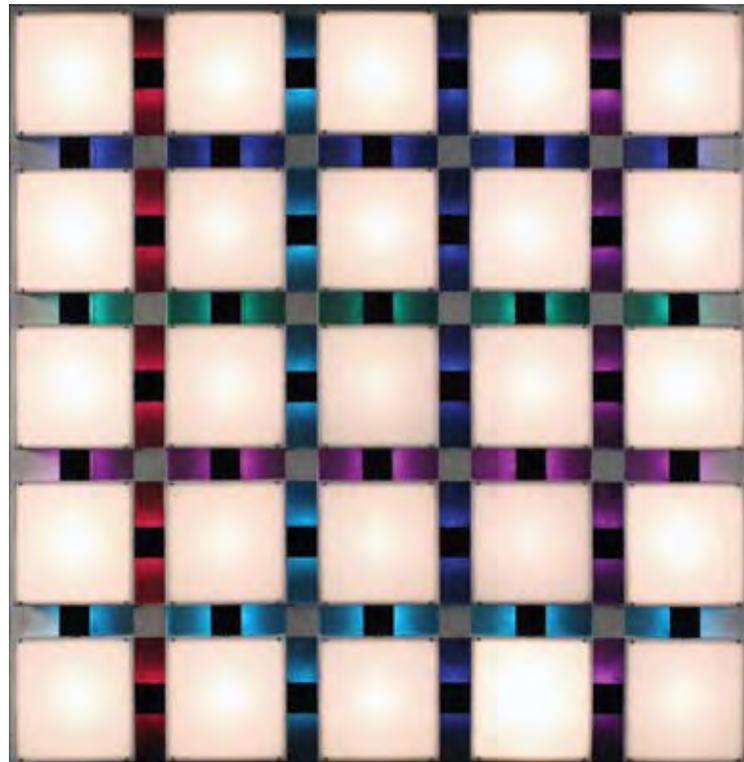
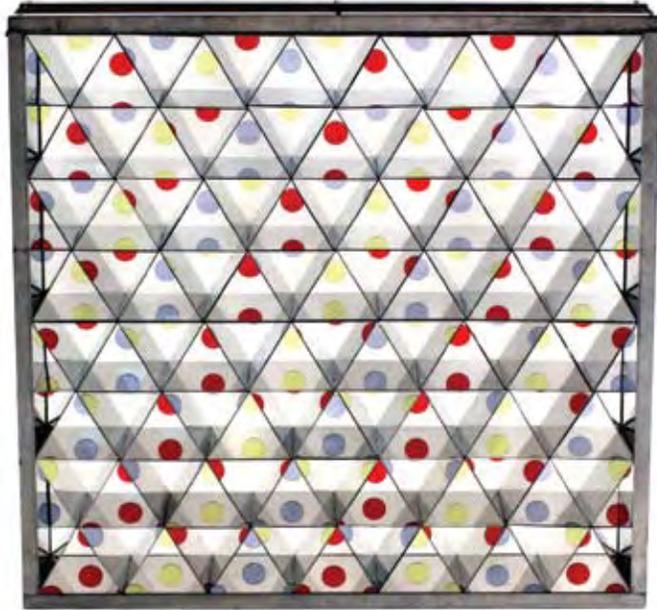


Boto, Martha, *Estructura óptica*,
1962. Plexiglás, 87,5 x 52 x 52 cm

28 / Entre los latinoamericanos estaban Hugo Demarco, Horacio García Rossi, Francisco García Miranda, Julio Le Parc y Sergio Moyano, además del español Francisco Sobrino, que había estudiado en la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Más tarde, se separaron del grupo Demarco, García Miranda y Moyano.



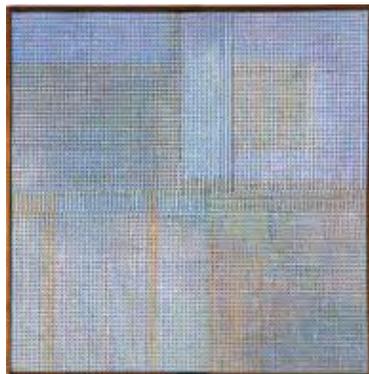
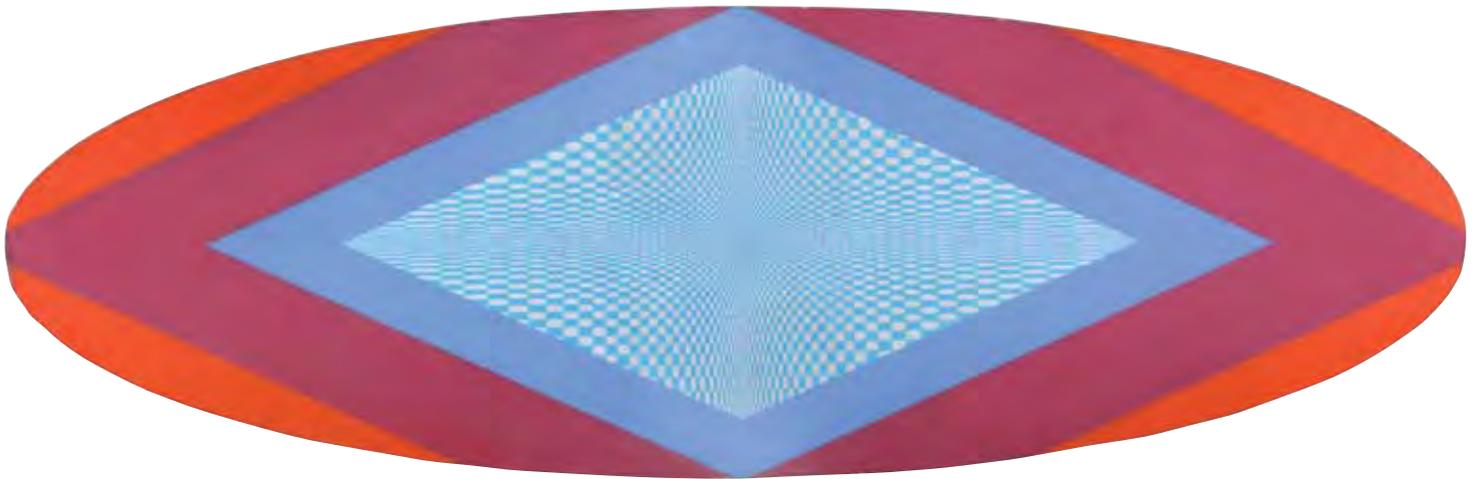
Le Parc, Julio, *Forma en contorsión*,
1967. Acero inoxidable, madera y motores,
203 x 53 x 16 cm



Demarco, Hugo, *S/T*, c. déc. 60. Acrílico, acero y madera, 76 x 75,5 x 11 cm
Vardánega, Gregorio, *Arquitectura electrónica*, 1965. Plexiglás, madera y luz, 100 x 100 x 5 cm



Durante, Armando, *Verde, rojo, blanco en movimiento vertical opuesto e inestable*, c. déc. 60
Caja lumínica con motor, 130 x 130 x 30 cm



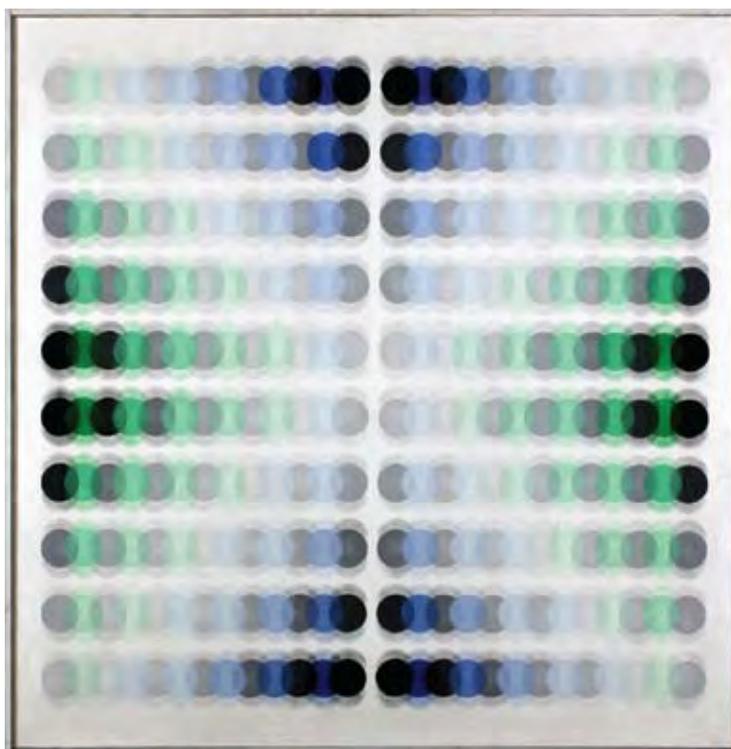
Silva, Carlos
Exult, 1967
 Óleo s/flapac, 91 x 288 cm

Silva, Carlos
Vivaldi, 1964
 Óleo s/madera, 80 x 80 cm

Carlos Silva exploró la vía del *op art*, operando sobre la base de la repetición de formas simples –en muchos casos circulares– que se contraen o expanden. Este artista, que había comenzado a trabajar en diseño, trasladó a la pintura sus experiencias de sistematización de la forma, en una sucesión que puede observarse en el conjunto de obras que posee el MAMBA: *Sin Título* (1963), *Vivaldi* (1964), *Exult* (s/f), el díptico *GMT* (1968), *ITL* (1971) y *Pitágoras II* (1981-2). Entre las propuestas que activan el plano del soporte y aprovechan los mecanismos de la percepción retiniana se ubican las obras seriales *Illetas* (1967), *Aazvere* (1972) y *Aadnarx* (1972), de Manuel Espinosa; las estructuras *Trama* (1974) y *Vida interior* (1983), de Olga Gerding; así como las composiciones que generan vibraciones por yuxtaposición, como *Simetría* (1966), de Abdulio Giudici. También están los efectos de parpadeo y el color-luz que presentan las tres pinturas en acrílico sobre tela realizadas entre 1974-75 por Tomás Gonda y su relieve sobre cartón troquelado *Sin título* (s/f). El conjunto óptico-cinético del MAMBA se completa con una caja lumínica de gran porte titulada *Verde, rojo, blanco en movimiento vertical opuesto e inestable* (c. 1960) de Armando Durante, *Caja Visual* (1975) de Noemí Di Benedetto y el relieve *Saliente* de José María Aguiar.

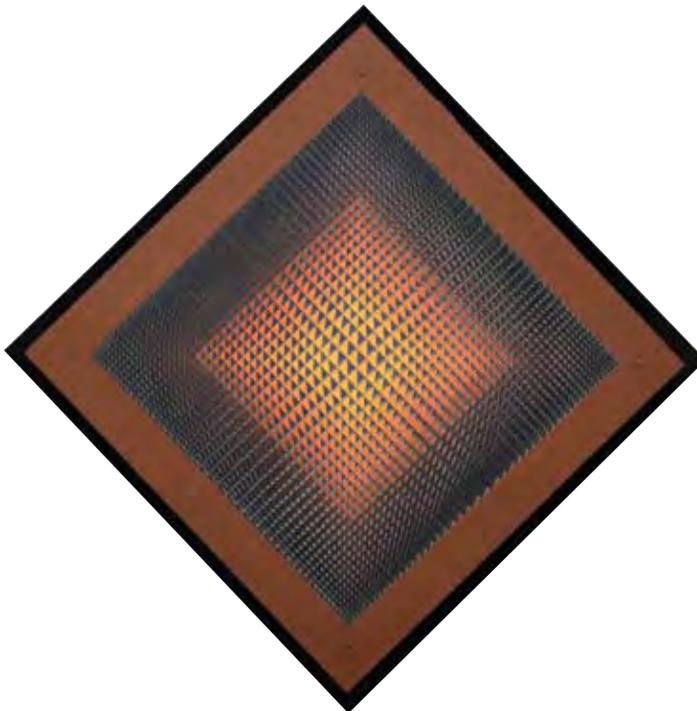
Además de las obras concebidas en diferentes técnicas que el patrimonio posee en sus versiones grabadas (muchas veces serigrafiadas), entre los artistas grabadores que desarrollaron una producción abstracta se destacan las obras de Alicia Orlandi *La pasión del oro* (1962), *Serie de Paul Klee nro. 3* (1983) y *Tríptico espectral velocidad* (1986); o la secuencia *Integración del círculo*, *A San Telmo*, *La Galontaina*, *Ulises* y *El Che no ha muerto*, de Jorge Luna Ercilla.

Al creciente interés despertado por el cinetismo, hacia fines de los 60 se sumó el entusiasmo que generaron los materiales sintéticos. En 1967 Romero Brest organizó en el Instituto Torcuato Di Tella la exposición **Más allá de la geometría**, panorama que incluyó obras de muchos de los artistas presentes en el patrimonio (Espinosa, Iommi, Kosice, Kemble, Silva, Vidal y Mac Entyre, Polesello, Brizzi, Germaine Derbecq) y, en el caso de Sabelli, se exhibió la obra *Movimiento giratorio engendrante* (1967), actualmente en el acervo. Esta exposición fue significativa porque enlazó los desarrollos de quienes participaron en la vanguardia concreta con los trabajos de base constructiva de los años 60 y fue, además, un hito singular para el proyecto de internacionalización del arte argentino en el que estaba empeñado Romero Brest, quien la eligió para acompañar la celebración de los diez años del Instituto Torcuato Di Tella en los Estados Unidos²⁹.



Espinosa, Manuel, *Illetas*, 1967. Óleo s/tela, 150 x 150 cm

29 / Trato el tema en: Cristina Rossi, «Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas», en María José Herrera, *Exposiciones de Arte Argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, 185-199.



Gering, Olga
Trama, 1974
Acrílico s/placa acrílica, 80 x 80 x 6 cm



Giudici, Abdulio
Simetría, 1966
Óleo y cera s/faplac, 98 x 97 cm



Brizzi, Ary, *Confluencias*, 1969. Acrílico s/tela, 120 x 120 cm



Derbecq, Germaine, *Juana*, c. 1968. Óleo s/tela, 144 x 168 cm



Ertan, Simone, *Composición en rojo y negro*, 1959. Gouache, 61,5 x 47,5 cm
Gonda, Tomás, *S/T*, 1975. Acrílico s/tela, 100 x 100 cm



Gamarra, Jorge, *S/T*, 1972
Acrílico, 50 x 50 x 5 cm

El auge de esta línea de trabajos experimentales provocó el *aggiornamento* del **Salón Nacional** que hacia finales de los años 60 abrió la sección «Investigaciones Visuales», que permitía incluir los nuevos formatos (objetos cinéticos, *pop*, etc.), y derivó en el **Certamen Anual de Investigaciones Visuales** convocado en 1970 y 1971. En el mismo sentido, algunas empresas –como Italo-Argentina, Acrílico Paolini, Benson & Hedges, Alba, las Fundaciones Lorenzutti, Perel, Esso o Marcelo De Ridder– tomaron la iniciativa de organizar premios o salones, muchas veces exhibidos en el MAMBA y con una presencia significativa de la abstracción.

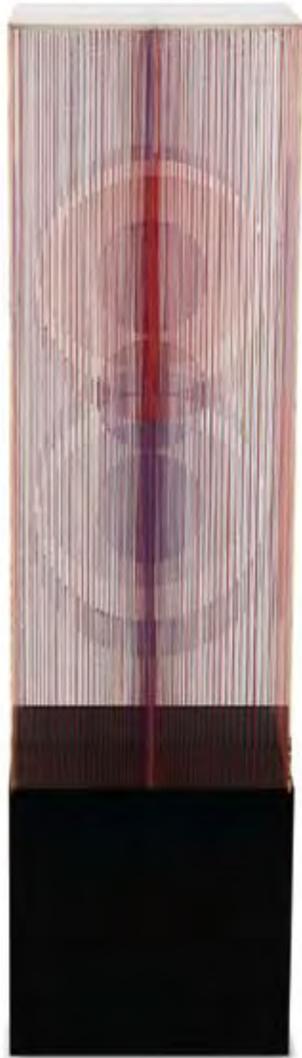
Las obras constructivas y la vertiente cinética fueron mayoritarias en el **Salón Premio Artistas con Acrílico Paolini**. Su primera versión fue un concurso por invitación para realizar *Objetos Útiles e Inútiles*, en el cual se exhibieron experiencias de diseño. Entre los trabajos en acrílico de este período presentes en el patrimonio se destaca *Parante girante o Textura y dispersión del aire* (1967-1968), de Kosice; las obras de Rogelio Polesello están representadas por *Puerta, Tres círculos en rectángulos, Nueve cosas más* (1967) y *Prisma horizontal, vertical, diagonal* (1971). De este último artista el Museo posee *Pintura*, que subraya la vibración provocada por la repetición lineal. Realizada en 1959, esta obra se diferencia claramente de sus planteos pictóricos de la década del 80, como en el caso de *Sitio* (1981) que acentúa el valor espacial generado por la textura del fondo en relación con las barras rígidas que se anteponen. Jorge Gamarra y Davite fueron asiduos concurrentes a estos salones, el MAMBA posee la obra *Sin Título* (1972) y *Generativa* (1978), respectivamente. Asimismo, la colección permite desarrollar los trabajos de Ary Brizzi desde *Pintura* (1964), *Tri-di nro. 2* (1967), *Confluencias* (1969), *Gran tensión 4* (1971) y *Argón 8* (1978) hasta la secuencia escultórica *Sin Título* (1964) y los acrílicos *Columna nro. 4* (1964), *Expansión cinética* (1967) y *Círculos simultáneos* (1967). También posee *A través del acrílico* (1972), obra que Iommi realizó con este material, poco frecuentado en su producción constructiva.



Polesello, Rogelio
Tres círculos en rectángulo, c. 1971
Acrílico, 58 x 37,5 x 37,5 cm



Kosice, Gyula, *Parante gigante o Textura y dispersión del aire*, 1967-68
Acrílico, hierro, 53 x 42,8 x 5,5 cm

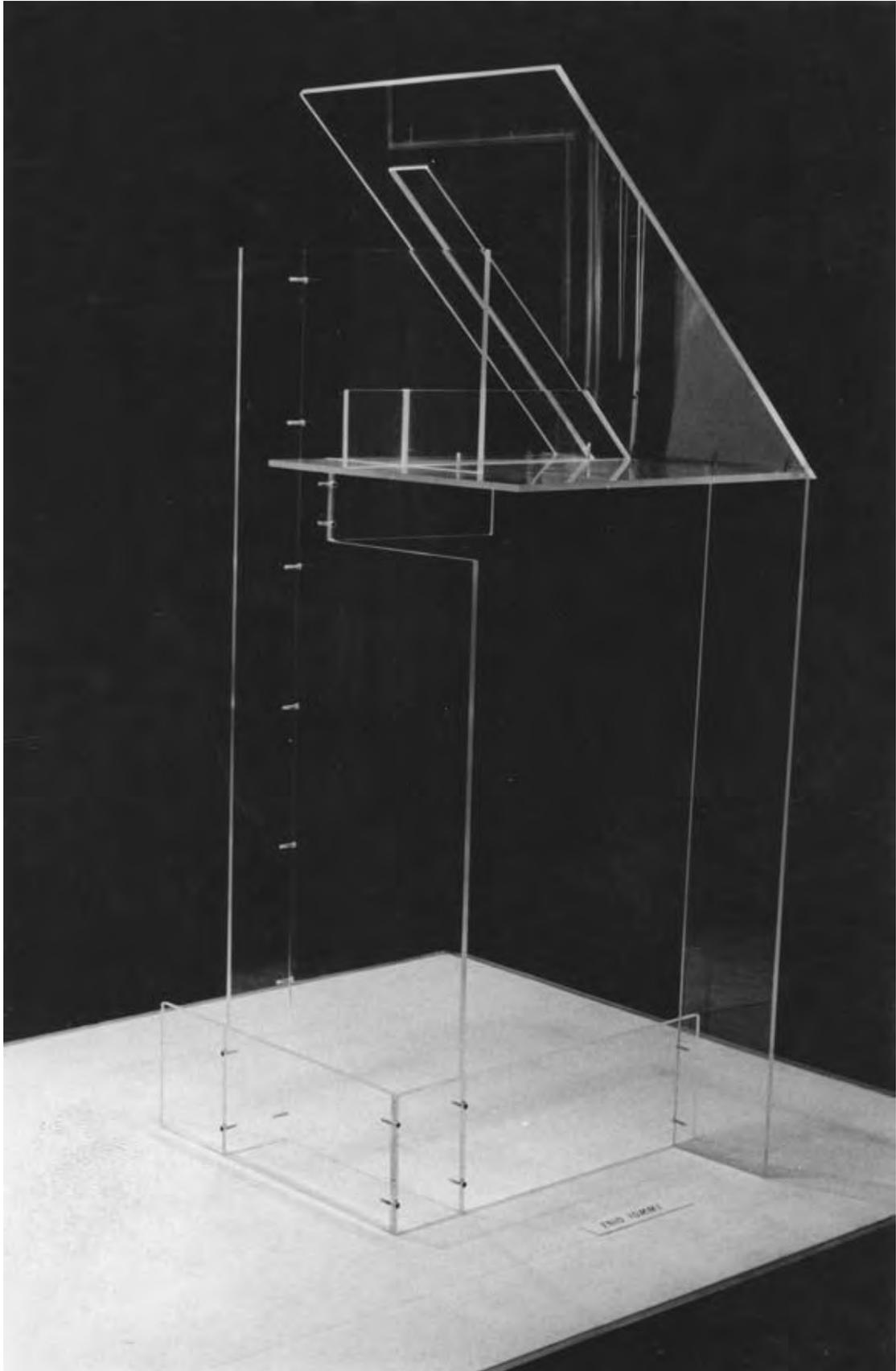


Brizzi, Ary
Círculos simultáneos, 1967
Acrílico y pintura acrílica, 110 x 30 x 30 cm

Expansión cinética, 1967
Acrílico y pintura acrílica, 119 x 30 x 30 cm



p. 129 Iommi, Enio
A través del acrílico, el espacio, 1972
Acrílico, 71 x 71 x 187 cm



De la Abstracción sensible a las Estructuras primarias

Para 1955 Marcelo Bonevardi ya había adoptado un vocabulario abstracto y en 1958 se instaló en Nueva York, becado por la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*. En los Estados Unidos se sintió inclinado hacia el estudio de los sitios arqueológicos y las producciones de las culturas tribales: en primer término las africanas y después, las precolombinas. Estos intereses, junto a la noción de estructura que dominaba en sus obras, fueron preocupaciones que compartió con Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, integrantes del Taller Torres García. En 1962 Bonevardi comenzó una etapa abstracta de raíz constructiva que rompe con el soporte bidimensional del cuadro para presentar ensamblados realizados con maderas recortadas y torneadas –muchas veces enteladas– dentro de las que se inscribe *Paisaje I* (1964), que posee el MAMBA.

Víctor Magariños D. fue otro artista que valorizó el interés de Joaquín Torres García por alcanzar el orden cósmico. No obstante, en lugar de una estructura construida con la regla y un método como proponía el maestro uruguayo, prefirió sostener la idea del Universo en mutación permanente y sin reglas fijas, según la concepción vantongerliana. A este concepto se vinculan las obras *Finito infinito* (1963), *Pintura* (1964) y *Estructura* (1966), que ingresaron al patrimonio a través de la colección Pirovano.



Magariños D, Víctor, *Finito-Infinito*, 1963
Pintura acrílica y óleo s/tela, 180 x 180 cm

En 1964 Alejandro Puento y César Paternosto exhibieron en la Galería Lirolay trabajos con formas geométricas que conservaban la huella de la factura. Precisamente, al presentarlas Pellegrini consideró que se trataba de una geometría «sensible», porque mantenían las calidades de la materia y el desflecamiento de los contornos³⁰; sin embargo, en 1967 compartieron con César Ambrossini, Antonio Sitro, Gabriel Messil, Enrique Torroja y Dalmiro Sirabo una propuesta que priorizó las estructuras primarias y fue presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes bajo el título **La visión elemental**. Para esta ocasión, los artistas firmaron una declaración en la que aseveraban:

*Pintar con colores planos y homogéneos significa, primordialmente, el decisivo abandono de toda tradición ilusionista. (...) Los contornos definidos, los soportes pictóricos irregulares, los volúmenes o planos simples, son los medios con que se da origen a una nueva y elemental sintaxis visual*³¹.

Luego Puento y Paternosto se radicaron en Nueva York. Mientras Puento continuó desarrollando obras vinculadas a la idea de sistema; los volúmenes ondulantes pintados frontal y lateralmente por Paternosto fueron priorizando los bordes. No obstante, luego de un tiempo de estancia neoyorkina, ambos ingresaron en un proceso autorreflexivo y de replanteo de sus poéticas. La percepción de las diferencias culturales fue acentuando la lectura de algunas formas geométricas desde un paradigma americano, que los llevó a indagar en la arquitectura y las decoraciones de tejidos y cerámicas prehispánicas y visitar los caminos transitados por Torres García. En esta línea de trabajo se inscribe *Mancapa* (1979) de Puento y el interés que Paternosto manifestó por la escultura monumental inca, especialmente a partir del viaje que realizó en 1977 por Bolivia, Perú y el norte argentino. También Ricardo Laham realizó un viaje por Bolivia y Perú en 1968 que impactó en su serie *Relaciones*, de la cual el Museo posee la pintura *Relaciones VII*, además de la pintura *Sin Título* (1973), proveniente de la colección Pirovano.



Puento, Alejandro, *Mancapa*, 1979. Pintura acrílica s/tela, 85 x 125 cm

³⁰ / Se trata de Nueva Geometría, exposición realizada en la Galería Lirolay (Buenos Aires, 1964).

³¹ / Véase **Visión elemental**, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1967.



Vista de la muestra del MAMBA, 2001

Paternosto, César
S/T, 1971-2001
Acrílico s/tela, 120 x 80 x 7 cm

En los últimos años Paternosto continuó trabajando sobre el desplazamiento del color hacia los laterales, valorizando los bordes en vez del frente, lugar sobre el cual se desarrolló la historia de la representación pictórica en el arte occidental. Denominó «visión oblicua» a esta línea de trabajo, tanto para indicar que el espectador debe desplazar su punto de observación, como para señalar la situación de descentramiento de la superficie frontal. Corresponden a esta propuesta *Sin Título* y el díptico *Sin Título* (1971-2001), reconstruidas y donadas por el artista al Museo en ocasión de la exposición realizada en 2001.

También en el año 1967, el MAMBA había albergado el **Premio Georges Braque**, que galardonó a Gabriel Messil, y el **Premio de Honor Ver y Estimar**, en el cual la estructura primaria *Volumen geométrico III* de Ambrossini integró la terna premiada. Dado que estas propuestas ponían el acento en la interacción de volúmenes geométricos simples de grandes formatos, en su mayoría no se han conservado. Por esta razón, recientemente Ambrossini reconstruyó y donó al MAMBA *Volumen geométrico III* (1967-2011), mientras que el acervo recibió las reconstrucciones de *Continuidad*, (1967-2010), de Messil, presentada en Nueva York en la muestra **Beyond Geometry** (1968) y **Verificación esquemática** (1968-1998) de Antonio Trotta, con la cual participó en **Experiencias 68** (Instituto Torcuato Di Tella) y en la Bienal de Venecia de ese mismo año³².

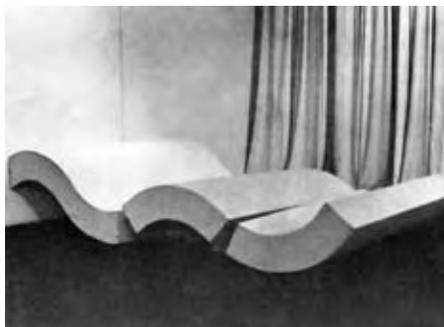
³² / La Fundación Proa donó en 2011 al MAMBA, la reconstrucción de Antonio Trotta exhibida en *Experiencias 68* (ITDT) y la reconstrucción de los años 60 de la instalación de Gabriel Messil.



Trotta, Antonio
Verificación esquemática, 1968-1998
Madera y espejos
200 x 100 x 1200 cm

Trotta, Antonio
Verificación esquemática, documentación de época
de la instalación en el Instituto Torcutato Di Tella, 1968





Messil, Gabriel
Continuidad, documentación de época
de la instalación, 1967

Messil, Gabriel
Continuidad, 1967-2010
3 módulos de madera y pintada,
401 x 212 x 70 cm



Ambrossini, César
Volumen geométrico III, documentación de época
de la instalación, 1967

Ambrossini, César
Volumen geométrico II, 1967-2011
Madera entelada y pintada
195 x 230 x 72 cm





Orensanz, Marie
Estructura primaria de madera
pintada de blanco, 1968
100 x 75 x 25 cm

Documentación vista retrospectiva
Marie Orensanz, 2007



A modo de final abierto



Blaszkó, Martín, *Monumento al prisionero político desconocido*, 1952
Bronce negro, 53 x 24 x 29 cm

La mirada panorámica sobre la colección de un museo como el MAMBA, que nació en el período de expansión y consolidación de la abstracción, invita a abrir los marcos de referencia. Es decir, antes que insistir en la autoconfirmación de los relatos ya legitimados, la visita a su acervo muestra permanencias, procesos y cambios que renuevan las preguntas. De hecho, dentro de la abstracción constructiva, el museo posee obras tempranas de algunos artistas que se destacaron o fueron más conocidos en otras tendencias, como *Planimetría* (1958) y la maqueta *Construcción* (1958) de Alberto Heredia, *De cómo blanco chato, liso, opaco y aparentemente inocuo se carga de...* (1968) de Kenneth Kemble o las obras *Homenaje a Bach* (1968) y *Dos columnas* (s/f) de Aldo Paparella. También permite seguir los replanteos dentro de la abstracción, como en el caso de Hlito, cuyas obras *Pintura I* (1960), *Pintura* (1959) y *Variaciones* (1960) –estas dos últimas provenientes de la colección Pirovano– representan el período de abstracción lírica que continuó a los trabajos concretos, o *Monumento al Prisionero Político Desconocido* de Blaszkó –propuesta que envió en 1952 al Concurso Internacional homónimo– correspondiente a los desarrollos posteriores al programa Madí.

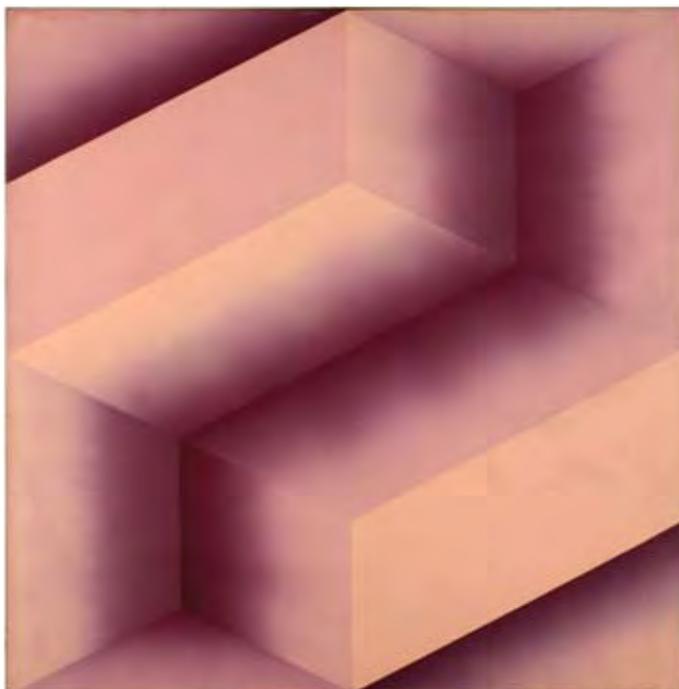


Kemble, Kenneth, *De cómo blanco chato liso opaco y aparentemente inocuo*, 1968
Pintura acrílica s/tela, 150 x 150 cm

Las obras *Pintura* (1977) y *Forma horizontal* (1978) de Torroja, *Dos formas* (1978) de Messil, e *Imagen icónica II* (1982) de Sirabo son trabajos sobre la forma geométrica inscriptos en la tradición ilusionista que se habían propuesto superar con las estructuras presentadas en **La visión elemental**. Los trípticos de gran formato *Invencción 156* (1981) de Juan Melé y *Los juegos del amor I, II, III* (1979) de Manuel Álvarez corresponden a los desarrollos derivados de sus primeros planteos concretos. En el caso de Anselmo Piccoli –quien había comenzado su trabajo dentro de la figuración realista en el entorno de la Mutualidad rosarina dirigida por Berni–, las dos obras de la colección presentan las transformaciones en su producción madura: *Subordinación a la estructura* (1980) es una pintura sujeta al trabajo minucioso sobre la modulación del color, mientras que *Ritmos en aluminio II* (1992) privilegia la textura y la experimentación con los materiales. Muchas otras propuestas se ubican en el límite escurridizo que roza la figuración, como en los casos de *Himnos llevados por el viento* (1975) de Josefina Auslender, *Sin Título* de Eduardo Oliveira César y *Dentro y fuera del paisaje* de Domingo Gatto, entre otros.

Entre los artistas interesados por el movimiento, el patrimonio permite incluir algunos casos de escasa circulación en el circuito porteño, como Olga Gerding y Obdulio Giudici. Si bien este último artista había recibido formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, hacia finales de los años 40 se estableció en Mendoza donde, junto a Jannello y Colette Boccara, integró el grupo pionero que en 1958 creó el Departamento de Diseño y Decoración de la Escuela de Artes Plásticas³³.

Posee, también, obras de muchos artistas que trazaron recorridos con mayor independencia –sin ajustarse a los límites de una única tendencia ni agruparse–, como Adolfo Estrada y Eduardo Jonquières (provenientes de la colección Pirovano), Mercedes Esteves, Enrique Gandolfo, Pérez Célis, Norberto Cresta, María Juana Heras Velasco, María Martorell, Oscar Maxera, Eduardo Rosefeldt, Susana Suardi, Guillermo Thiemer, Irene Weiss e incluso, algunos autores extranjeros como Luis Caruncho y Pablo Lameiro. Entre los independientes, Anita Payró comenzó a exponer los primeros cincuenta y no integró ninguno de los colectivos de esa época. Su producción abstracta puede seguirse en la colección a través de la secuencia *Motivo Oriental* (1959), *Marino* (1966), *Sortilegio* (1968), *Acogida* (1971) y *Afirmación obstinada* (1977).



Messil, Gabriel, *Dos formas*, 1978
Acrílico s/tela, 120 x 120 cm

33 / Roxana Jorajuria, «Tensiones y choques en la ampliación del campo artístico mendocino. La acción de agentes renovadores 1950-1983», en Gustavo Quiroga y otros, *C/temp. Arte Contemporáneo Mendocino*, Buenos Aires, Fundación del Interior, 2008, 7-20.



Martorell, María
Ekho - A (diptico), 1968
Óleo s/tela, 160 x 220 cm

Ciertos conjuntos de la tendencia constructiva aparecen asociados a las exhibiciones organizadas en el MAMBA que, ya en 1960, presentó dos exposiciones que sintetizaron los desarrollos del grupo Madí congregado en torno a Kosice: **Cuatro Escultores Madí**, con la participación del mismo Kosice, Abraham Linenberg, Eduardo Sabelli y Osvaldo Stimm, y **15 Años de Madí**, inaugurada en noviembre de 1961, con un panorama internacional. Los trabajos madí de esta época están representados en la colección del MAMBA por *Chaco* y *Columna* de Stimm, *Composición* (1957) de Salvador Presta y *Formas en distensión cinética* (1958) de Kosice. En 1963 Romero Brest, Ignacio Pirovano y Jorge A. Lutz encararon otro resumen, bajo el título **Del arte concreto a la nueva tendencia argentina 1944-1963**, que constituyó la base de la mencionada **Más allá de la geometría**. Muchas veces los salones que activaron las nuevas propuestas constructivas se presentaron en el MAMBA, especialmente Acrílicopaolini, Lorenzutti, Ítalo y el premio-beca Georges Braque.



Kosice, Gyula
Formas en distensión cinética, 1958
Perpex y bronce, 53 x 43 x 5 cm



Sabelli, Eduardo, *El vuelo*, 1978. Acero inoxidable, 84 x 180 x 40 cm



Vergara Grez, Ramón
Geometría Psicológica N° 4, 1962
Óleo s/tela, 160 x 130 cm

La política de intercambios con los países latinoamericanos encarada durante la gestión de Squirru no sólo favoreció el diálogo con las producciones de los países vecinos, sino que también permitió el ingreso de algunas piezas. Entre otros, representan al arte latinoamericano en el patrimonio: *Geometría Psicológica N° 4* de Ramón Vergara Grez, *Ortogonal* de Lincoln Presno, *Sin Título* de Cicero Días y la fotografía *Bajo el muelle* de Alfredo Testoni. En este sentido, en 1959 la **Muestra Rioplatense** reunió a los Madí y a los integrantes del Grupo 8 (Presno, Pavlopsy, Pareja, Páez Vilaró y García Reino), así como a Carlos Páez Vilaró y algunas expresiones figurativas del Uruguay. Respecto a las relaciones con Chile, los primeros contactos se establecieron con la muestra de la escultora Nelly Schneider y **Pintores chilenos de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción**.

En julio de 1962, los artistas argentinos, chilenos y uruguayos participaron en la **1ª Muestra Internacional Forma y Espacio** que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. El encuentro intentaba confrontar los resultados del arte constructivo de la región y, en este marco, los artistas firmaron un manifiesto en el que acordaban mantenerse unidos en un frente constructivo que tomaba posición activa contra el informalismo³⁴. Al finalizar esta primera muestra, resolvieron darle carácter permanente y los argentinos integraron la comisión organizadora de una **Bienal de Arte Constructivo** que también incluiría esculturas en movimiento³⁵. No obstante, tras los viajes realizados a Uruguay y Brasil, la negociación en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires fracasó y, con ella, sucumbió la posibilidad de realizar esa Bienal³⁶. A pesar de esto,

³⁴ / Manifiesto de los pintores Constructivos de Argentina, Chile y Uruguay, Chile (septiembre de 1962).

³⁵ / Por votación, la integraron tres secretarios: Raúl Lozza, Miguel Ángel Vidal y Pedro Gaeta; dos tesoreros: Eugenio Abal y Domingo Di Stefano; y Horacio Martínez Ferrer para Relaciones Exteriores.

³⁶ / Desarrollo las alternativas de la negociación en Cristina Rossi, «Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto», *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day. International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*, Austin, University of Texas, 2009.



los artistas concretaron algunas exposiciones personales, como la de Vergara Grez en el MAMBA y la de Eugenio Abal, José Rodrigo Beloso y Raúl Lozza en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

En resumen, afortunadamente, el patrimonio cuenta con obras clave para el desarrollo de la abstracción constructiva y, dentro de este conjunto, la colección Pirovano tiene una presencia destacada. La selección de este coleccionista no sólo satisfacía su sensibilidad personal, sino que respondía a un ordenamiento concebido desde una visión lineal de la Modernidad. La colección del MAMBA es testigo de esa época. Sin embargo, una mirada capaz de dejar en suspenso las líneas consagradas por los premios y las letras de molde podría permitir que asomen otras redes que también contribuyeron al desarrollo local del arte abstracto, aunque todavía estén ausentes en los encadenamientos históricos ya legitimados.



En este sentido, nuestra lectura ha preferido enfocar el *corpus* de la abstracción relacionada con las formas geométricas como «relatos inacabados» para dar cuenta de esa voluntad de apertura. Por un lado, el deseo de completar la colección es inherente al ejercicio del coleccionismo, aunque sea una condición muy pocas veces alcanzada. Por otro lado, un museo de arte moderno se enfrenta al dilema de construcción/deconstrucción de un pasado reciente que se toca con el porvenir; es decir, su disyuntiva se juega entre la seguridad que proporcionan los artistas y las obras que encabezan las tendencias ya legitimadas y el terreno resbaladizo al que se destierran los excluidos de esas mismas secuencias.

Además, si las políticas culturales no mantienen un plan de adquisiciones sostenido, las colecciones de los museos oficiales se encuentran a la deriva de las donaciones recibidas. En este marco, más que entregarse al ideal de proyectar sus colecciones y completarlas, las gestiones sólo pueden intervenir en el exiguo margen que permite regular la aceptación o rechazo de las donaciones, o en el mejor de los casos, en el diseño de estrategias que estimulen la cesión voluntaria por parte de los artistas.

No obstante, para la historia –y para quienes intentamos contribuir a su escritura– tanto los textos canónicos como los nuevos son sólo lecturas posibles de un relato mayor que no está clausurado. Este punto de partida, entonces, no sólo estimula otras articulaciones e interpretaciones, sino que posibilita la entrada de obras y voces ausentes o poco conocidas. En consecuencia, una reflexión sobre lo inacabado, la «incompletud», e incluso sobre la tentación de señalar las brechas donde se ubicarían algunas piezas faltantes en el desarrollo de la abstracción constructiva hasta la década del 70, no sólo muestra el punto de vista de nuestra enunciación, sino que subraya esa condición de inconclusa, en tanto no clausurada, sino abierta a los relatos que seguirán tramando las historias del arte argentino y, esperamos, enriqueciendo el fondo patrimonial del MAMBA.

Días, Cicero, *S/T*, s/f
Serigrafía s/papel, 39,5 x 33 cm, 112/300

Testoni, Alfredo, *Muelle*, c. 1959
Fotografía blanco y negro, 184,5 x 121,5 cm



Ignacio Pirovano en la institucionalización del arte moderno. Génesis y derroteros de una colección

María Amalia García

He pensado mucho sobre tu colección y me entusiasma la idea de que ella pueda ser la base de nuestro futuro "Museo de Arte Moderno".

Tomás Maldonado, Carta a Ignacio Pirovano,
Hamburgo, 14/7/1954



Exposición de **Eduardo Mac Entyre** en Galería Peuser, 1960. Los acompañan Ignacio Pirovano y Natalio Povarché, entre otros

Este fragmento de correspondencia entre el artista Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano es sumamente revelador respecto de la concepción de la colección de arte abstracto-constructivo iniciada por Pirovano a comienzos de los años 50 y, tras su muerte en 1980, donada por su hermana –la señora Josefina Pirovano de Mihura– al MAMBA. La carta es significativa porque, por un lado, da cuenta del rol curatorial que el artista concreto Tomás Maldonado ejerció en la definición de dicha colección. Por otro lado, esta misiva remite al deseo de Pirovano de contribuir a la construcción de una Argentina moderna y desarrollada a través de la proyección utópica que develaba el arte abstracto.

Pirovano y Maldonado se conocieron alrededor de 1944 y desde aquel momento compartieron una fuerte amistad y numerosos proyectos. Tomás, que tenía alrededor de veintidós años, era un joven impulsor de la vanguardia invencionista. Ignacio, trece años mayor, era abogado y participaba activamente desde la década del 20 en el circuito artístico: en París, asistió al taller de André Lhote y luego de regreso en Buenos Aires estuvo muy ligado al grupo de artistas que se aglutinaron alrededor de Alfredo Guttero. Precisamente, su primer momento como coleccionista lo muestra volcado a la adquisición de obras de los artistas que integraron el núcleo inaugural del **Nuevo Salón** liderado por Guttero¹. Además su actividad en el campo del arte estuvo marcada por la gestión institucional: fue el primer director del Museo Nacional de Arte Decorativo. Más allá de su gestión pública, acompañó a su hermano Ricardo en la empresa de muebles y galería de arte *Comte*. Fue en ese espacio donde se exhibieron por primera

p. 142 Retrato de Ignacio Pirovano

1/ De este momento del desarrollo artístico de Ignacio Pirovano, la colección cuenta con *Florero azul* (1925) y *Camarín* (1933).



Exposición **Artistas Modernos de la Argentina**, Galería Víaú, 1952
De izq a der: Miguel Ocampo, Hans Aebi, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola. Sentados: Tomás Maldonado y José Antonio Fernández Muro

vez las obras de marco recortado del grupo de artistas vinculados a la revista *Arturo*, aparecida a comienzos de 1944 e iniciadora en la Argentina de una apuesta absolutamente concentrada en torno a la abstracción.

La propuesta de Maldonado, dentro del arte concreto argentino, interesó fuertemente a Pirovano, siempre ávido de interacción con propuestas innovadoras. En este sentido, el recorrido conceptual que propone la colección está en línea con la producción teórico-artística de Maldonado durante los '40 y '50: una secuencia evolutiva en función de la definición del arte concreto fue la metodología que Maldonado utilizó para relatar la historia del arte y el marco conceptual que Pirovano adaptó para armar su colección.

Para Pirovano lo fundamental era ser contemporáneo, estar acorde con el espíritu de la época². Este mandato no sólo signó decisiones personales (dejó de “pintar convencido de que la condición esencial de la obra de arte es ser la expresión de su tiempo”³) sino también el recorte de su colección. Esas construcciones racionales que “comprendían el presente e intuían el futuro” llevaban la certeza de su propio deseo: la construcción de una Argentina moderna. Armar una colección de arte abstracto implicaba, en cierta medida, actuar en el diseño de un nuevo país que debía reformularse tanto en el ámbito económico como en el cultural.



Vantongerloo, Georges, *Puntos en el espacio*, 1917
Óleo s/madera, 16 x 21 cm



Vantongerloo, Georges, *Línea en el espacio*, 1946
Alambre plateado s/ base negra, 47 x 55 x 27,5 cm

La colección de arte abstracto se inició en 1950 con un viaje de Pirovano a Europa; en París visitó –por recomendación de Maldonado– a Vantongerloo y adquirió *Formas llamadas irracionales* (1942). Pirovano estableció un fuerte contacto con este artista belga: no sólo su producción está representada con ocho obras en la colección y sino que, además, Pirovano se convirtió en un promotor y difusor de sus ideas⁴. Un hito clave en el proceso de constitución de la colección fue en 1954 la radicación de Tomás Maldonado en Ulm (Alemania) para participar –invitado por Max Bill– en la *Hochschule für Gestaltung* (HfG). Una intensa correspondencia sostenida entre el curador (Maldonado) y el mecenas (Pirovano) contribuyen a definir la orientación de la colección y la adquisición de las obras.

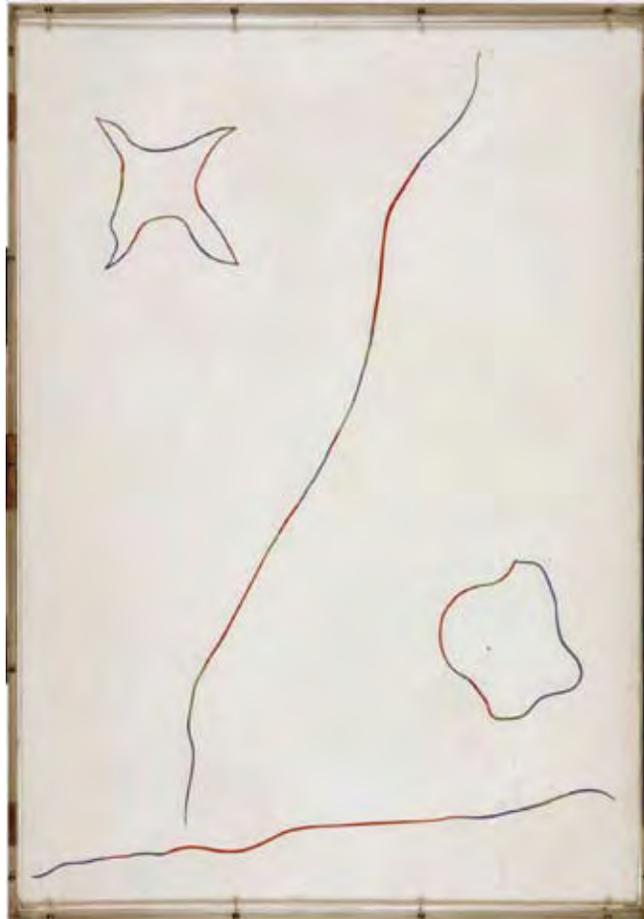
Pirovano resumió el desarrollo de la abstracción europea en una línea progresiva representada por Kandinsky / Mondrian / Vordemberge-Gildewart / Vantongerloo. Pirovano consideraba que Kandinsky ocupaba el lugar de iniciador en esta epopeya, Mondrian era el ejemplo ideal de estructuración plástica objetiva que Vantongerloo luego deshacía con su extrema libertad, mientras que la obra Vordemberge-Gildewart se proponía como una situación intermedia⁵. Si bien este primer recorte propuesto por Pirovano para iniciar las compras se encontraba dentro de los parámetros fijados por Maldonado, había contribuciones que el curador debía resaltar:

2 / Ignacio Pirovano, “Palabras pronunciadas por Ignacio Pirovano en el banquete despidiendo a Tomás Maldonado en ocasión de su viaje a Ulm, Alemania Occidental”, 1954, mimeo, Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.

3 / Ignacio Pirovano. *Retrospectiva 1925-45*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, Marzo de 1972.

4 / Georges Vantongerloo. *Escritos*, Barcelona, Fundación Pirovano, 1982.

5 / Tomás Maldonado, carta a Ignacio Pirovano, Hamburgo, 14/7/1954. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.



Vantongerloo, Georges, *Formas y colores llamados irracionales*, 1942. Óleo s/hardboard enduido, 71 x 50 cm

Naturalmente, con el tiempo habría que ir comprando otras cosas. Por ejemplo: un Picasso y un Braque de la buena época (1908-1910); un Kupka; un Klee; un Schwitters; esculturas de Brancusi y Gabo. Si a esto le sumas lo que ya tienes (Vantongerloo) y lo que quieres comprar (Kandinsky, Mondrian, Vordemberge) la colección sería perfecta y ejemplar. Faltarían, sin duda, los rusos (Malevich, sobre todo), pero este problema es casi sin solución⁶.

Desde Ulm, Maldonado se encargaba del contacto con los artistas y de la selección inicial de las obras y luego, al momento de concretar la transacción derivaba el tema al comprador. Así ocurrió con la compra de *Komposition 130* de Vordemberge-Gildewart y probablemente, con la adquisición de *Estudio para homenaje al cuadrado* de Joseph Albers. Sin embargo, la compra de algunas obras plantearía situaciones difíciles de resolver. Los precios elevados y la escasez de obras fueron temas que Maldonado y Pirovano debieron enfrentar. Estas dificultades, sin embargo, reafirmaron el objetivo central de la colección: lo importante no radicaba en comprar grandes ejemplos pictóricos sino en poseer las imágenes que reconstruyeran el poderío de esta evolución. En el caso de Kandinsky, Mondrian y Sonia Delaunay la limitación de comprar pinturas parece haberlos acercado al campo de la obra gráfica, cuyos productos resultaban probablemente mucho más accesibles.



Vordemberge-Gildewart, Friedrich
Composición N° 130, 1941
Óleo s/tela. 60 x 60 cm

Albers, Joseph
Estudio para Homenaje al cuadrado, 1950
Óleo s/chapadur, 26 x 26 cm

6/ *Ibidem.*



Kandinsky, Wassily
Composición, 1931
 Serigrafía 296/300, 64 x 49 cm



Kandinsky, Wassily
Género, 1939/1942
 Tela impresa, 65 x 50 cm



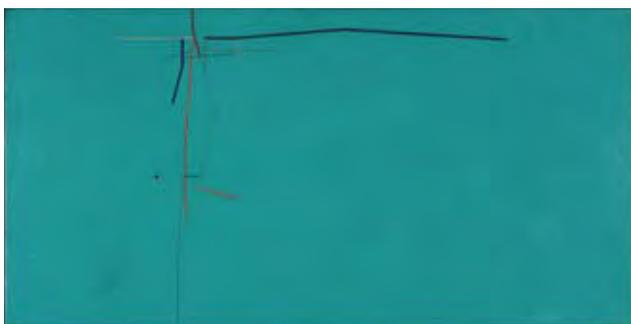
Mondrian, Piet
S/T, c. déc. 50
 Serigrafía 138/300, 64 x 49 cm



Delaunay, Sonia
Para Robert Delaunay, c. déc. 50
 Serigrafía 296/300, 64 x 49 cm

Además de las adquisiciones internacionales era central una buena representación de los artistas concretos argentinos: Alfredo Hlito está presente con cuatro obras, Enio Iommi con siete esculturas y, por supuesto, también es parte del conjunto la producción de Maldonado.

Sin duda, Pirovano había colaborado mucho en la valorización del arte concreto argentino. Este apoyo y protección se lo brindó también a otro artista cuya producción estaba fuera de este paradigma: Sesostris Vitullo. Pirovano fue un promotor de la obra de este argentino residente en Francia: gestionó su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de París en 1952, le realizó el encargo del conocido monumento a Eva Perón y adquirió obras para su colección⁷.



Hlito, Alfredo
Estructura sobre verde, 1952
Óleo s/tela, 100 x 50 cm

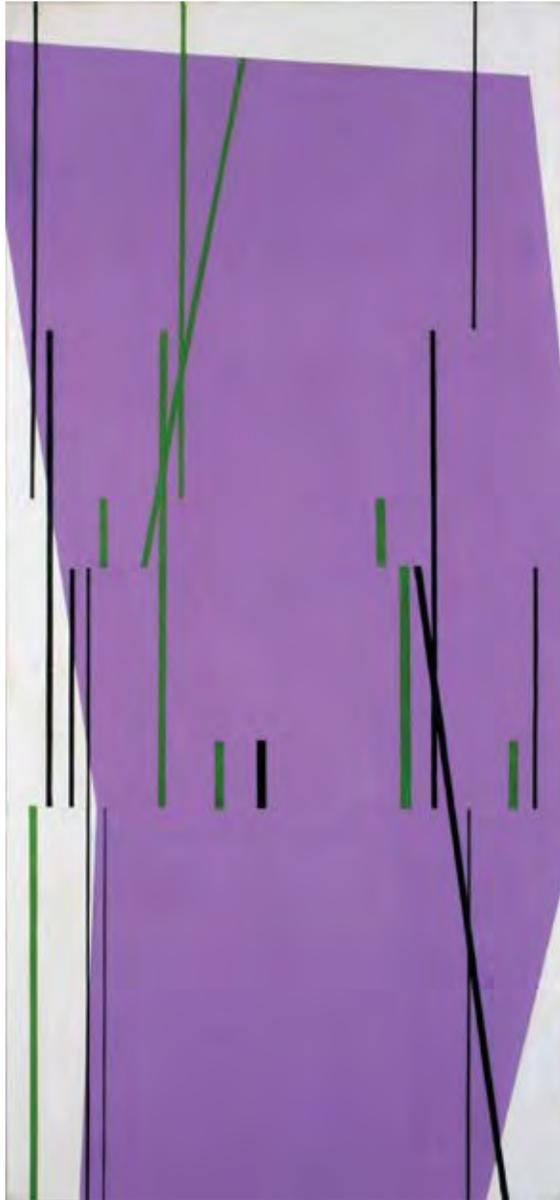


Vitullo, Sesostris
Durmiente, 1950
Granito gris, 46 x 41 x 21 cm

Iommi, Enio
Formas continuas, 1948
Fundición de bronce empavonado
74 x 60 x 40 cm



7 / Talía Bermejo, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960)*, Tesis Doctoral, FFyL-UBA, 2008; Andrea Giunta, "Eva Perón: imágenes y público", en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 177-184; *Sesostris Vitullo. Esculturas*, Buenos Aires, Proa, 1997.



Maldonado, Tomas, *Una forma y series*, c. 1954
Óleo s/tela, 150 x 70 cm

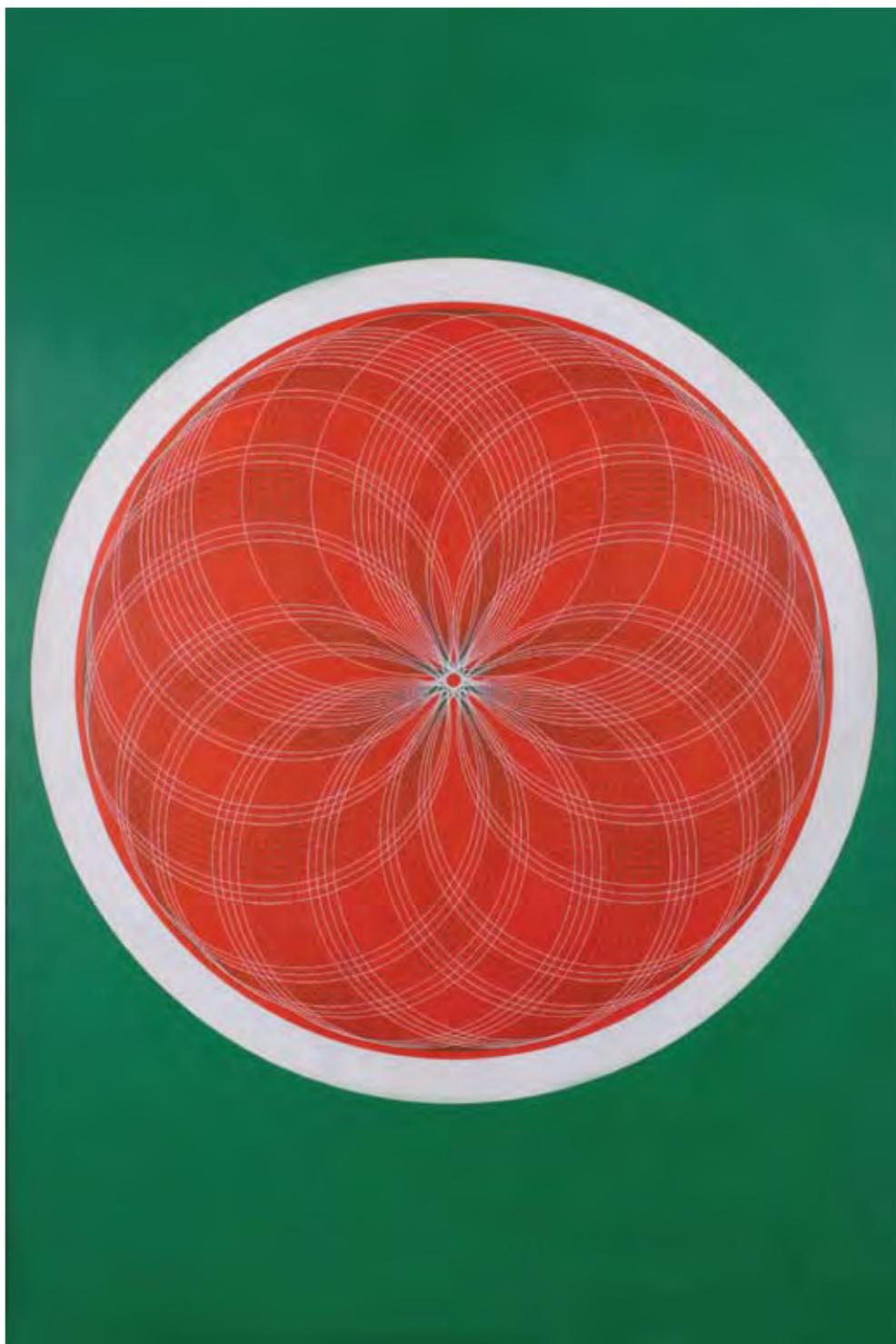
Otro núcleo importante del conjunto lo integran obras posteriores a la década del 50. Pirovano entendió como su proyecto la actualización de las nuevas tendencias del arte abstracto: se reagrupó con nuevos artistas con los que colaboraría no sólo a través de su actividad como galerista sino también nucleándolos y participando en sus elecciones creativas. Los planteos de Vantongerloo difundidos por Ignacio Pirovano resultaban esclarecedores para reformular los nuevos problemas de la abstracción. Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal y Pirovano fundaron en 1959 el grupo de Arte Generativo, inspirados en los escritos de este artista belga⁸. Engendrar formas nuevas, reflejar el proceso generativo de las mismas y de los fenómenos que las provocan se constituyó para estos artistas en un núcleo para la investigación. La primera exposición del grupo Arte Generativo tuvo lugar en la Galería Peuser en 1960. En el manifiesto Mac Entyre y Vidal expresaban: “Estamos con PIROVANO en que el término no debe ser otro término limitativo sino que incluye todas las futuras y legítimas investigaciones que lleven a ‘engendrar belleza nueva’, allí donde el feliz mortal con capacidad creadora la descubra”⁹.



Vidal, Miguel Ángel
Homenaje a Albers, 1967
Acrílico s/tela
97 x 97 cm

8 / Georges Vantongerloo, “El arte y el espacio. Investigación en el campo del arte” en *Georges Vantongerloo. Escritos*, Barcelona, Fundación Pirovano, 1982, pp. 50-53.

9 / Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal, “Manifiesto Arte Generativo”, 1959. Mayúsculas en el original. *Arte Generativo*, Galería Peuser, Buenos Aires, 1960.



Eduardo Mac Entyre, *Pintura generativa*, 1967. Pintura acrílica s/tela 150 x 100 cm



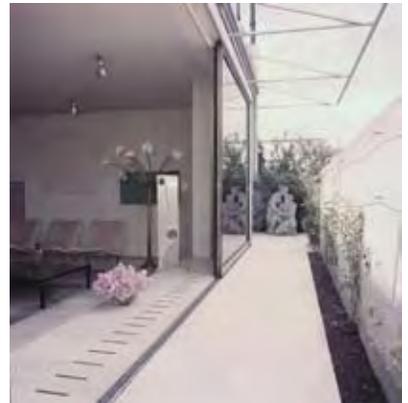
Ignacio Pirovano

La admiración hacia Vantongerloo también lo vinculó en una gran amistad con Víctor Magariños D, asimismo representado en la colección. Otras líneas artísticas activas durante los '60 y '70 también se presentaban como desarrollos posibles de este “gran paraguas abstracto”. Tanto el informalismo como las experiencias ópticas y cinéticas planteaban reformulaciones sobre el concepto de abstracción permitiendo incluirlas como parte de esta tradición. Pirovano entendió estas producciones como parte de ese desarrollo introduciendo en su colección objetos cinéticos de Julio Le Parc y obras informalistas de Alberto Greco y Luis Wells. En este sentido, es necesario subrayar que las nuevas experiencias artísticas encontraron en Pirovano un interesado interlocutor y un generoso mecenas: obras de Manuel Espinosa, Adolfo Estrada, Hugo Demarco, Jorge Gamarra, Eduardo Jonquières, Ricardo Laham y Carlos Silva, entre otros, están presentes en la colección.

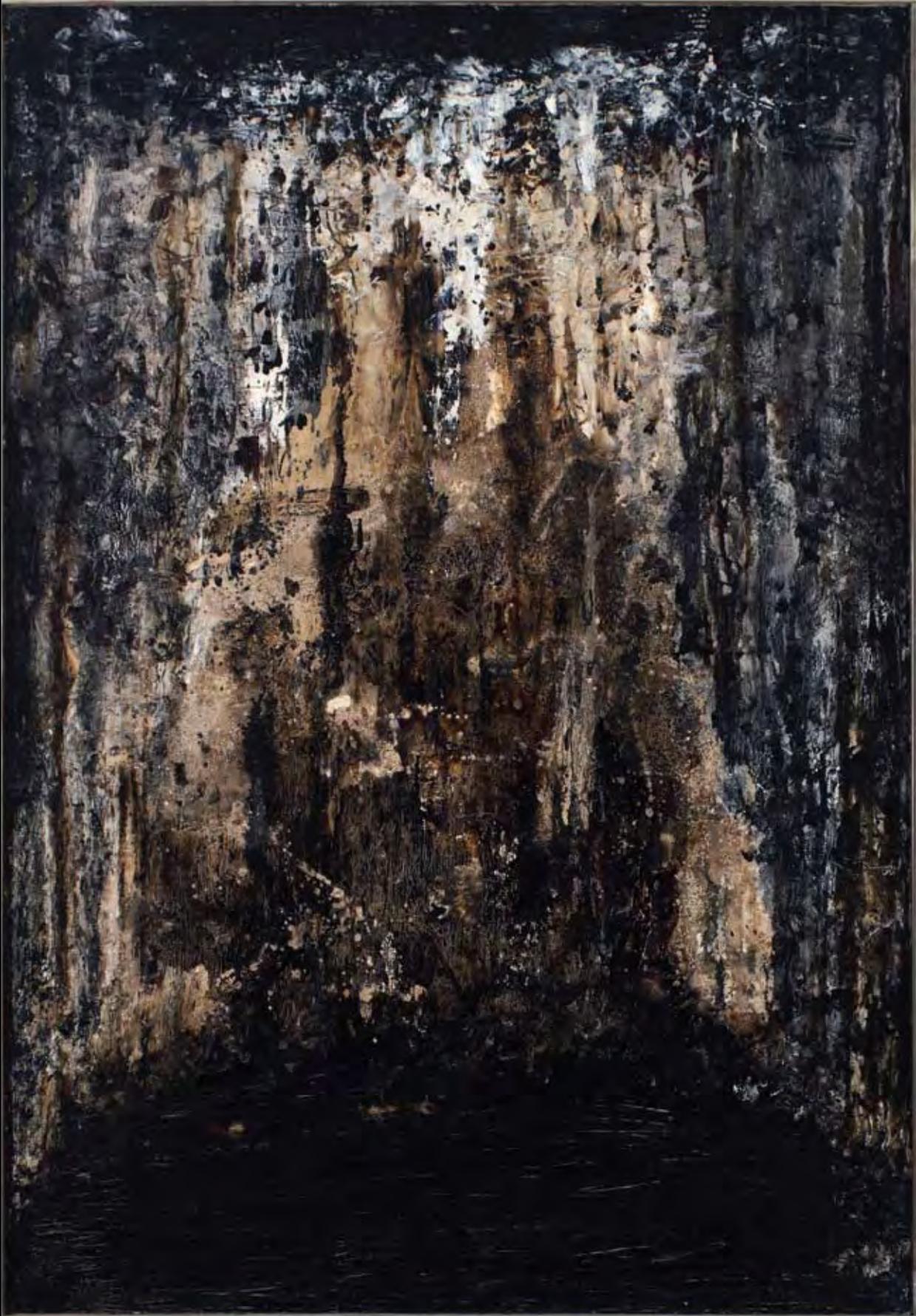
En vida, Pirovano exhibió esta colección en su *penthouse* de la calle Parera diseñado por Amancio Williams. Ajustado a las necesidades de su propietario, el planteo se basaba en un gran ambiente que contenía la colección y la biblioteca del comitente. En este gran *living-room* poblado de modelos abstractos también estaba su retrato pintado por Héctor Giuffré. Esta obra tenía la función específica de señalar la selección de todo ese grupo de obras como su propia obra. Esta colección, pionera por su recorte contemporáneo e internacional, estuvo atravesada asimismo por una voluntad patriótica: actualizar el patrimonio museístico local y resaltar en el derrotero vanguardista las nuevas propuestas del arte argentino.



Magariños D, Víctor, *Finito-Infinito*, 1963. Acrílico y óleo s/tela 180 x 180 cm



Fotos Casa Pirovano. Archivo Arq. Claudio Williams



De la huella en la materia al objeto imaginario

Adriana Lauria

La materia, el gesto y la huella



Del Prete, Juan, *Collage*, 1934,
Collage y metal, 63 x 33,5 x 6,5 cm

Cuando en 1912 los cubistas incorporaron al universo artístico elementos de uso cotidiano en sus *collages*, violentaron los procedimientos tradicionales y alteraron en forma definitiva los mecanismos de la representación. Estos fragmentos de realidad actuaron como cuña incisiva de la que se sirvieron movimientos de vanguardia como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, y luego las neovanguardias informalistas y neo-dadá, buscando que la existencia diaria se filtrara como una textura plástica que anulara las fronteras entre arte y vida.

Así, el enriquecimiento del plano pictórico, fuera por inclusión de materiales extra-artísticos o por engrosamiento de los pigmentos, puso en evidencia la dimensión material-objetual de la pintura y la convirtió en un cuerpo capaz de retener la huella del gesto creador. Este tipo de experiencias dio cuenta del hacer de un individuo que, al volverse uno con la materia, prolongó en la obra su propia corporalidad, sus circunstancias y su historia.

Inicios de la poética de la materia en el arte argentino

Bajo el influjo del futurismo, Pettoruti realizó en 1914 los primeros *collages* argentinos. En 1930 Berni utilizó este procedimiento en su obra surrealista y Del Prete lo empleó en París, cuando participó del grupo *Abstraction-Création Art Non Figuratif*. En 1933 este artista presentó en Buenos Aires la primera muestra íntegramente abstracta de nuestro país. Allí supo combinar libremente las bioformas de Arp con los materiales heteróclitos de Schwitters, optando por una no-figuración expresiva, rica en texturas propiamente pictóricas o procuradas por la acumulación sobre el cuadro de toda clase de elementos. Son notables las piezas de 1932 y 1934 que Hugo Parpagnoli incorporó al museo a fines de los 60. Su intención era completar la colección con abstracciones previas a las generadas por el arte concreto¹.

p. 154 Greco, Alberto
Pintura Hombre, 1960
Óleo y materiales varios s/tela,
171 x 120 cm

1/ v. Adriana Lauria, «Yente. Una pionera en los márgenes», *Yente-Prati*, Buenos Aires, Fundación Costantini, 2009, 17.

El museo inauguró su sede en el teatro San Martín con la **Primera Exposición Internacional de Arte Moderno** realizada en noviembre de 1960. Tras la muestra, Rafael Squirru, fundador de la institución y primer director, adquirió para el acervo varias de las obras que la integraron, entre ellas *Abstracción* (1959) de Del Prete. En esta pintura el artista adoptó rasgos del expresionismo abstracto como el gran formato y el *dripping*, resuelto con salpicaduras en tintes oscuros que erizan fondos estructurados con planos de color vibrante. Constituye una versión heterodoxa de la tendencia que Del Prete implementó en la primera mitad de los 50, tras tomar contacto con el informalismo francés y confirmar sus búsquedas matéricas de la década del 30.

El informalismo internacional

Poco después de la Segunda Guerra Mundial, el informalismo se opuso a los principios ordenadores de la abstracción geométrica y utilizó la materia para presentar un estadio caótico y prerracional. Lo gestual, lo sígnico, las texturas enriquecidas por elementos heterogéneos, los gruesos empastes y los chorreados contribuyeron a afirmar el carácter libre y azaroso de estas realizaciones, vinculadas con aspectos del automatismo surrealista. La factura rápida, espontánea, y la atención prestada al proceso más que al resultado hacen pensar en algunos preceptos del budismo Zen, preanuncian estrategias y operaciones que conducirían al arte de proceso y la performance.



Hartung, Hans, *Composition Nro. 3*, c. 1968. Litografía 60/100, 50 x 30 cm

El movimiento surgió simultáneamente en Europa y en los Estados Unidos. Su nombre se debe al crítico Michel Tapié, aunque en Francia también se lo conoce como tachisme. En Norteamérica se lo denomina expresionismo abstracto o *action painting*, y sus representantes fueron Pollock, Tobey, Kline, Rothko, Motherwell, precedidos por Gorky y De Kooning. En París, desde los 40, Fautrier con sus Otages (rehenes) y Dubuffet con sus figuras primordiales realizaron experiencias matéricas. Hartung trabajó en lo gestual desde los 20. En 1947 expuso signos semejantes a tachaduras cancelatorias, del tipo que presentan las versiones litográficas que el MAM atesora desde fines de los años 60. Otros iniciadores de la tendencia fueron los franceses Mathieu y Soullages, el italiano Burri, el belga Michaux y el canadiense Riopelle.

El grupo COBRa también participó de la poética de la materia. Sobre la base del expresionismo nórdico, artistas como Corneille –representado en el MAM con dos litografías–, Appel, Jorn o Alechinsky cultivaron fuertes calidades táctiles, donde las figuras se volvían elementales o desaparecían en el fárrago matérico.

Del informalismo español, el museo alberga trabajos de Manolo Millares y Lucio Muñoz. Millares, cofundador con Saura del grupo El Paso (1957), usó arpilleras desgarradas, suturadas y enriquecidas con distintos elementos para conformar un bestiario del que *Animal de fondo* es un ejemplo admirable. Fue adquirido en ocasión de la exposición de 1964² propiciada por Alberto Greco, con quien compartió en Madrid experiencias y realizaciones³. La obra responde al compromiso del artista con la época y a sus palabras: «El arte sigue muy de cerca a la desesperación de nuestro

2 / *Manolo Millares*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno 1964.

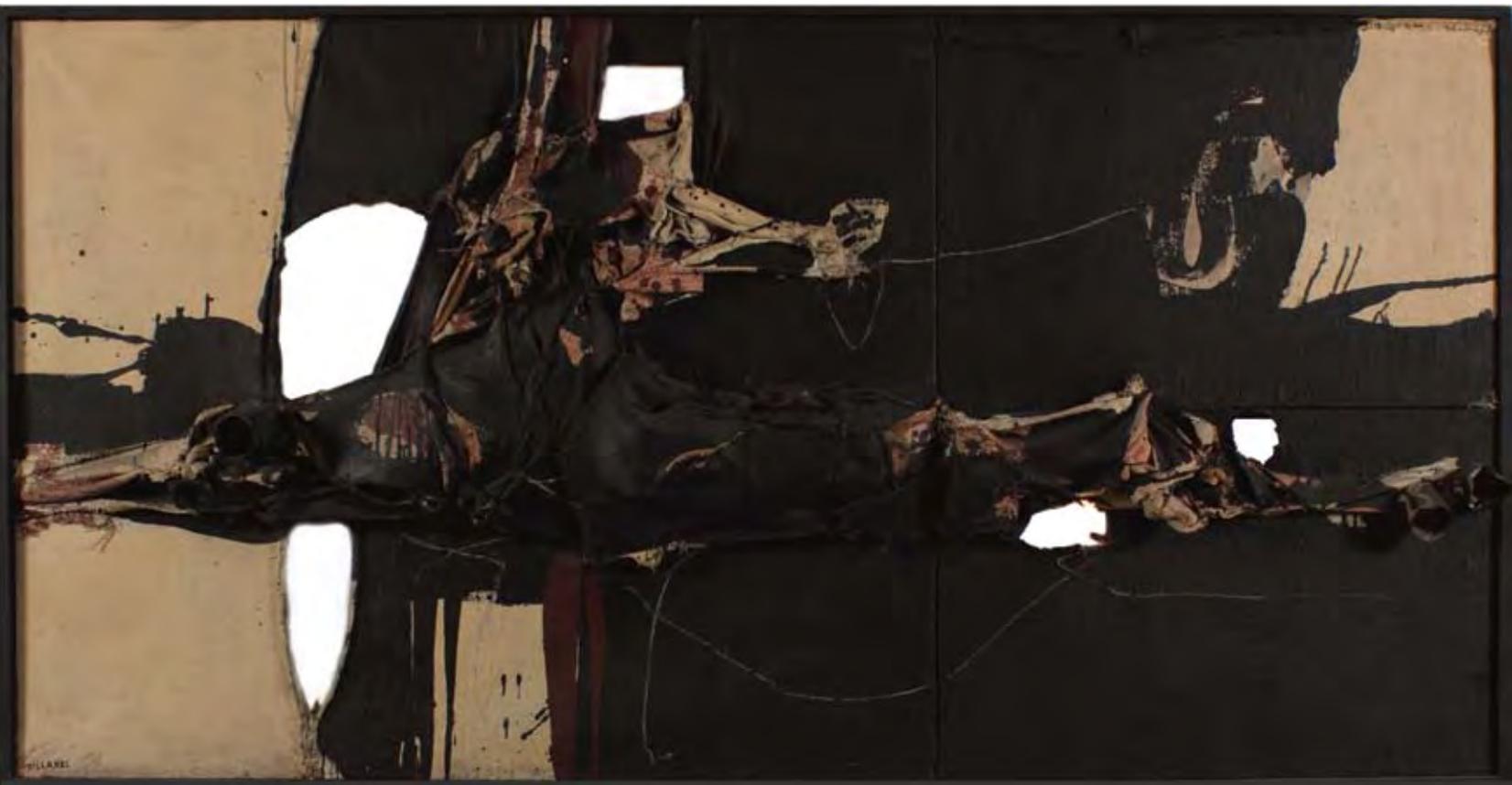
3 / v. correspondencia de Greco con Rafael Squirru y Hugo Parpagnoli de 1963, Archivo del MAM; Francisco Rivas (comisario), *Alberto Greco*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992.



Vista de la exposición de Manolo Millares en el MAM

tiempo, lo vigila y le cose sus heridas... Le registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su lepra»⁴. Como sus pinturas sobre papel, la pieza constituye un hito de la colección y del patrimonio artístico del país.

El Museo conserva la torturada tabla *Los árboles* (1960)⁵, de Muñoz, adquirida en la Galería Bonino de Buenos Aires durante su primera muestra individual en el extranjero⁶. A través de rayones, quemaduras, accidentes y una pigmentación tenebrosa, la obra expresa el acendrado dramatismo que, siguiendo a Velázquez, Goya y Picasso, es un rasgo de identidad del arte ibérico.



Millares, Manolo, *Animal de fondo*, 1963. Pintura y arpillera s/arpillera, 135 x 265 cm

4 / Manolo Millares (1959), «El homúnculo en la pintuwra actual», *Papeles de Son Armadans*, citado por Dore Ashton en *Millares. Luto de oriente y de occidente*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores/SEACEX, 2003, 30.

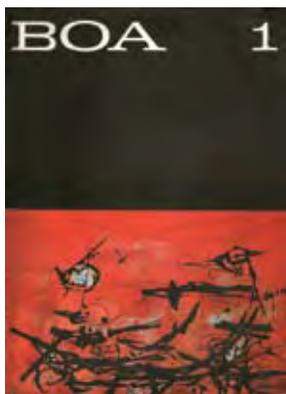
5 / Datada en el catálogo *Lucio Muñoz*, Buenos Aires, Galería Bonino 1961.

6 / v. Santiago Amon, *Lucio Muñoz* [en línea], Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972 <<http://www.santiagoamon.net/lib>>.



Rubiό, Nicolás, *El chupa media*, c. 1964. Diversos objetos ensamblados dentro de caja de madera y vidrio, 78 x 62 x 17,5 cm

Boa y la abstracción libre



Revista *Boa*, N°1, mayo de 1958
Revista *Boa*, N°3, julio de 1960

En 1957 se realizó la exposición **7 pintores abstractos**, integrada por Osvaldo Borda, Víctor Chab, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Josefina Robirosa (entonces Miguens), Kasuya Sakai y Clorindo Testa. Sus obras se desprendían de los esquemas calculados para tratar las formas con mayor libertad, en respuesta a las sugerencias de las manchas o de trazos espontáneos.

Con esta agrupación como base, el poeta y crítico Julio Llinás conformó en 1958 un núcleo de artistas en torno a la revista *Boa*, vinculada a *Phases*, publicación francesa dirigida por Edouard Jaguer, que junto a otras similares formaban un movimiento internacional de experiencias renovadoras, relevo de COBRA, que había cesado sus actividades en 1951.

El grupo *Boa* exploró el automatismo de origen surrealista mediante una abstracción que recurría a la mancha, el grafismo y la riqueza textural. Antecedente del informalismo, muchos de sus integrantes sintieron su influencia, y a comienzos de la década del 60 acentuaron el trabajo con los accidentes de la materia. El grupo concluyó sus actividades en 1963, cuando se organizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la muestra **internacional de Phases**.

Por su parte, desde la segunda mitad de los 50, los artistas enrolados en la abstracción libre se alejaron de los planteos constructivos y apelaron a la intuición y los juegos formales, aunque sin desprenderse completamente de los esquemas estructurados. Así sucedió con Sarah Grilo y Pérez Celis, mientras que Miguel Ocampo empleó grafismos espontáneos.

Antes del Informalismo

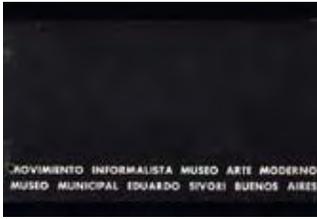
¿Qué cosa es el coso? data de 1957. Allí Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia, Vera Zilzer y Nicolás Rubiò presentaron obras opuestas a la pintura de «buen gusto» que entonces consistía en una versión decorativa de la abstracción constructiva. En los objetos de Rubiò *La guerra de los treinta años* y *El chupa medias* –donados al MAM en 1964– prevalece la impronta desprejuiciada y humorística heredada de Dadá, asimilada por el artista en sus años de formación en Francia. El resto de los trabajos tenía un tono entre trágico e irónico y, aunque partieran de la pintura, la incorporación de arena, carbón, paja, plumas, monedas o brea llevó a los artistas a llamarlos «cosos»⁷.

Movimiento Informalista Argentino

En 1958 Kenneth Kemble presentó un collage en el salón de la Asociación Arte Nuevo, institución que entonces promovía un arte abstracto de base constructiva. A pesar de que los trabajos de Kemble no eran figurativos, la materia grumosa, los trapos rejilla usados y las telas rasgadas los tornaban perturbadores. Luego de resistirlos, los organizadores aceptaron uno de ellos.

A su vez, Greco mostró en 1956 en la Galería Antígona gouaches «tachistas» traídos de París. Contrariado por la recepción de nuestro medio, partió a Brasil, donde exhibió obras informalistas en Río de Janeiro (1957) y en el Museo de Arte Moderno de San Pablo (1958).

7 / Jorge López Anaya, *Una vanguardia informalista, Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003, 23-25. Consultar esta obra para ampliar los temas del Informalismo y arte del objeto.



Tapa del despleable Movimiento Informalista, Museo Municipal Eduardo Sívori, 1959

Episodios semejantes ocurridos en 1958 prepararon la eclosión del Movimiento Informalista que durante 1959 se presentó en la Galería Van Riel y en la muestra organizada por el Museo de Arte Moderno –carente de sede– en el Museo Sívori. Los integrantes eran Enrique Barilari, Greco, Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas, Luis Alberto Wells y el fotógrafo Jorge Roiger, introducido en esta ocasión por Greco. La recepción fue polémica. Se cuestionó el apoyo institucional, ya que Squirru no sólo prologaba el catálogo, sino que gastaba fondos públicos para adquirir obras para la colección. Hugo Parpagnoli –que sucedería a Squirru en la dirección del museo– ya apoyaba la poética informalista desde el diario La Prensa⁸.



El Movimiento figura en la colección con piezas de aquel momento, a las que se suman algunas posteriores. Es el caso de *Gran pintura negra*, imponente signo de Kemble realizado con gestos imposibles para la escala humana⁹. La obra ingresó tras participar en la **Primera Exposición Internacional de Arte Moderno**, muestra de envergadura –casi 300 artistas de 15 países– que convocó al grupo y a muchos referentes internacionales de la tendencia, entre ellos a De Kooning, Kline, Pollock, Tobey, Fautrier, Soulages, Cuixart, Tapies, Appel, Afro, Burri y Vedova.

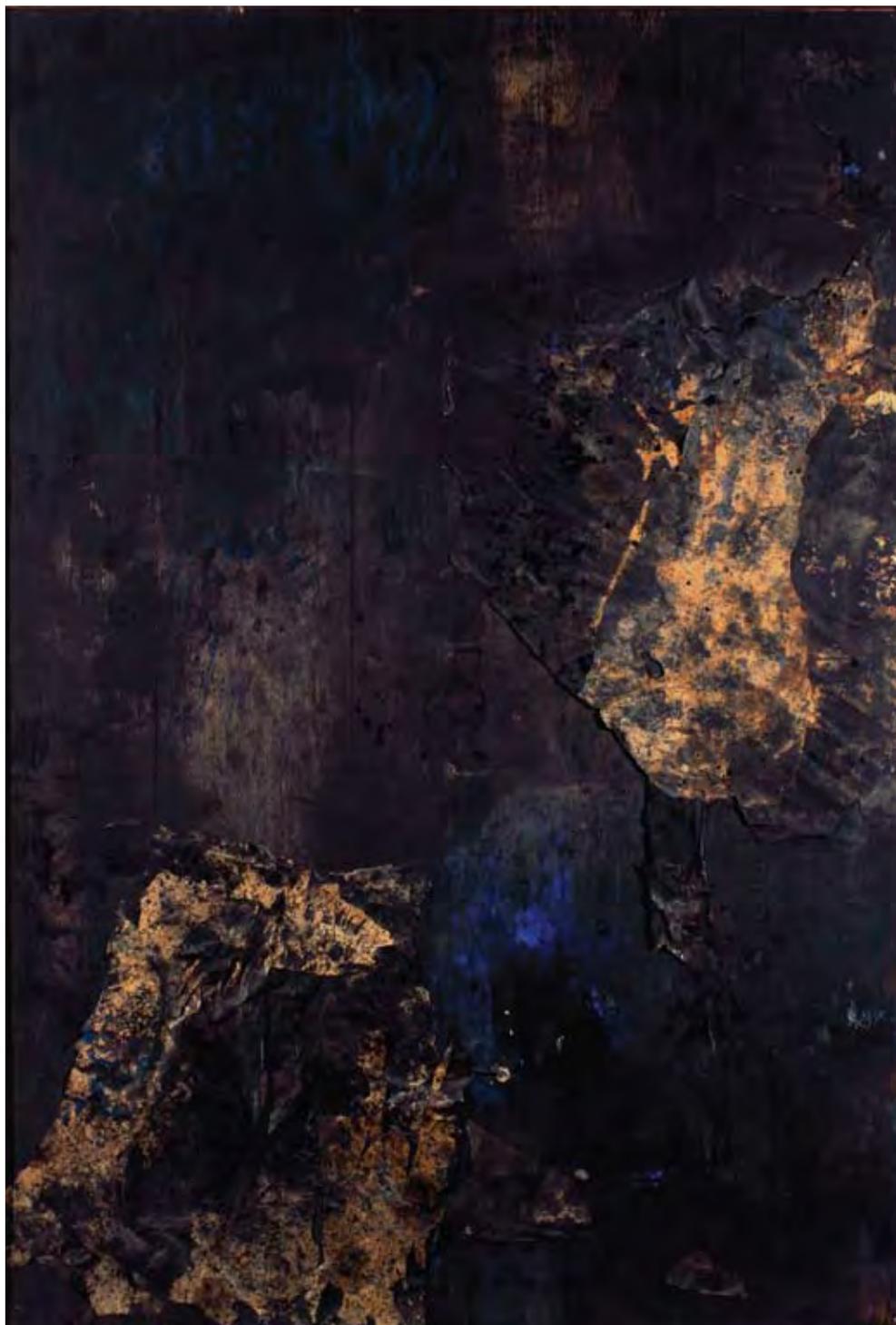
También de 1960 es *Pintura hombre* de Greco, en donde se observa el trabajo con la materia estratificada. Es una de las más luminosas de la serie conocida como *Pinturas negras*, cuyo torturado juego de texturas se sumerge en la oscuridad. Aquí, en cambio, se abren paso zonas claras. La pintura mezclada con otros materiales, transida por el trabajo del artista y sometida al desgaste de agentes naturales y corrosivos –a Greco le gustaba dejar sus obras a la intemperie y someterlas a secreciones orgánicas– no permiten asociar estos jirones de claridad con los «beneficios» de lo luminoso ni, metafóricamente hablando, con la facultad de distinguir el bien del mal, lo razonable de lo irracional. La coexistencia de opuestos y la conciencia de esta inexorable conjunción responden a lo enunciado en el título. La gestualidad es también el tema central de una serie de tintas que enriquecen la colección del museo. La dinámica de *Composición*, de 1962, deja ver en germen el interés de Greco por el arte de acción, ya que ese año publicaría en Europa su Manifiesto Vivo-Dito¹⁰.

Olga López, Fernando Maza, Rafael Squirru, Luis Wells y Mario Pucciarelli pegando carteles de la exposición, 1959

8 / Adriana Lauria, «Confrontación y tradición pictórica», *Kenneth Kemble. La gran ruptura 1956-1963*, Buenos Aires, Julieta Kemble, 2000, 118.

9 / La obra fue comprada para el museo por María Rosa Bemberg de Cárcano a instancias de Squirru, v. Lauria, «Confrontación y tradición pictórica», 123.

10 / López Anaya, *Una vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*, *Op.cit.*, 39-44.



Greco, Alberto, *S/7*, 1960. Tinta, óleo, esmalte s/madera, 210 x 145 cm



Towas (Tomás Monteleone), *Pinturación o Guerra*, 1959. Óleo y esmalte s/tela, 100 x 100 cm
Maza, Fernando, *Pintura*, 1959. Óleo s/tela, 119,5 x 100 cm



Kemble, Kenneth, *Gran Pintura Negra*, 1960. Óleo s/tela, 200 x 333 cm



Wells, Luis, *Jerry que fue Nathaniel*, 1962. Madera y tinte de lustre, 160 x 80 x 8 cm



Jorge López Anaya, Luis Wells y Fernando Maza



Primera exposición del Movimiento Informalista, Galería Van Riel, 1959. Izq. a der.: Alberto Greco, Enrique Barilari, el crítico Ernesto Ramallo, Olga López, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Kenneth Kembe y Luis Wells

Veinte años después de su realización se incorporaría al museo, como parte de la donación Pirovano, *Jerry que fue Nathaniel* (1961) de Wells. Se trata de un ensamblaje de maderas que revelan en su fisonomía accidentes y marcas, orígenes diversos y primitivos usos; como un conglomerado de existencias fragmentarias en las que se inscribe el paso del tiempo y la caducidad. Desde 1959 esta clase de trabajos son un rasgo saliente de la producción del artista. Un progresivo crecimiento e independencia del soporte parietal los posiciona entre los ejemplos pioneros del arte del objeto¹¹.

Paredes descascaradas, con manchas de humedad y otros signos de deterioro son los temas de las fotografías con las que Jorge Roiger se incorporó al Movimiento Informalista. Su resolución en blanco y negro condice con las tonalidades que acentúan el dramatismo perseguido por la tendencia.

Otros artistas que no integraron el grupo estuvieron cerca desde los inicios. Es el caso de López Anaya, Florencio Méndez Casariego, Silvia Torras, Noemí Di Benedetto y Enrique Romano. Los tres últimos tienen obras significativas en la colección.

La influencia del informalismo se hizo sentir además en la producción de artistas como Paulina Berlatzky, León Ferrari, Nicolás García Urriburu, Marta Minujín, Antonio Seguí, por mencionar a algunos bien representados en el museo.

La diseminación de la tendencia produjo un amaneramiento cuyo resultado fue una versión amable y vaciada de los virulentos contenidos de la poética. **Arte Destructivo** (1961) clausuró la acción más creativa del informalismo argentino. Kemble, Barilari, Roiger, Seguí, López Anaya y Wells presentaron como obra colectiva una instalación de objetos agresivamente deteriorados, ambientada con sonidos disonantes y ruidos, en la que exploraban aspectos del impulso destructivo. Con esta exposición también se abría la vía del arte de acción y del *happening*¹².



Roiger, Jorge, *S/T*, 1959. Fotografía blanco y negro, 59 x 49 cm

11/ López Anaya, *Una vanguardia informalista, Buenos Aires 1957-1965*, *Op.cit.*, 65, 225.

12/ López Anaya, *Una vanguardia informalista, Buenos Aires 1957-1965*, *Op.cit.*, pp. 87-99; v. Jorge López Anaya, «Arte destructivo» [en línea], *Informalismo en Argentina*, Centro Virtual de Arte Argentino, <http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/informalismo/03destructivo_i.php>, y Lauria, «Confrontación y tradición pictórica», 131-135.



Desplegable Grupo Si,
MAM, 1961

Informalismo platense

En 1961 se presentó en las Salas del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de La Plata un conjunto de jóvenes interesados en la problemática de la materia y el gesto. El grupo Sí estaba integrado por César Ambrossini, César y Nelson Blanco, Horacio Elena, Omar Gancedo, Saúl Larralde, Carlos Pacheco, Eduardo Panceira, César Paternosto, Alejandro Punte, Horacio Ramírez, Roberto Rivas, Carlos Sánchez Vaca, Dalmiro Sirabo, Juan Antonio Sitro, Hugo Soubielle, Antonio Trotta y, como invitado, Edgardo Vigo.

Según testimonio de Punte, el nombre de la agrupación fue sugerido por Squirru –prologuista de la muestra– quien, ante el deseo de los artistas de autodenominarse «No», los persuadió de adoptar una postura positiva¹³. Con su apoyo, realizaron durante ese año otra muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Para 1962 el grupo estaba disuelto, aunque algunos de sus integrantes continuarían trabajando juntos.



Paternosto, César, *Pintura*, 1960
Materiales varios, s/tela, 118 x 97 cm



Punte, Alejandro, *Pintura*, 1961
Óleo s/tela, 195 x 172 cm

13 / Testimonio vertido por Alejandro Punte en ocasión de la mesa redonda «El informalismo en Argentina», organizada por la autora en el Museo de Arte Moderno el 28 de marzo de 1990, durante la exposición en homenaje a los 25 años del fallecimiento de Greco.



El arte del objeto

Empleando una materia precaria, pero sin someterla al trasiego extremo del informalismo, Rubén Santantonín, Emilio Renart y Aldo Paparella se sirvieron de una factura artesanal, alejada de las prácticas tecnológicas del *Pop* o del Arte Cinético, para plasmar un mundo imaginario y personal. Reivindicar la concepción subjetiva del arte era, para ellos, la manera de resistir a la masificación impuesta por la sociedad de consumo¹⁴.



Las obras *Integralismo Bio Cosmos N° 1* y *N° 2* de Renart emplazadas en la sala del Museo en el Teatro Gral. San Martín, 1961



Renart, Emilio, *Introversión cósmica*, 1961
Técnica mixta, 184 x 99 x 8 cm

14 / López Anaya, Jorge, *Una vanguardia informalista, Buenos Aires 1957-1965, Op.cit.*, 101-102.



Santantonín, Rubén, *Egocosa*, 1961
Tela, cartón, madera y pintura, 82 x 79 x 14 cm

Renart, Emilio, *Introversión cósmica B*, 1961
Pintura, arena y barnices s/tela, 184 x 99 x 2 cm



Santantonín denominó «arte cosa» a sus relieves y objetos, que no eran catalogables como pinturas ni esculturas. Su accidentado juego volumétrico, difícilmente identificable, provoca la fantasía del espectador, que se interroga sobre lo que encubren estos sugerentes envoltorios que, como *Egocosa*, el artista construye desde 1961.

Introversión cósmica (1961), de Renart, es un relieve compuesto por telas tensadas sobre protuberancias y cráteres de evocación lunar. Con un sistema semejante desarrolló sus *Integralismos Bio-Cosmos* –enormes y complejos objetos– que indagan en lo imaginario para referirse a principios vitales proyectados hacia una dimensión cósmica. Entre 1962 y 1967 realizó cinco de estas obras, de las que sólo subsisten dos. El *Nº 1*, que pertenece al MAM, es el único que se conserva íntegramente¹⁵.

Por su parte, Paparella asumió el informalismo ensamblando elementos de rezo y lacerando agresivamente chapas metálicas como *Sugerencia Nº 2*, que pertenece al museo desde 1961¹⁶. Luego de realizar objetos con diversas características durante los 60, en 1971 comenzó sus Monumentos inútiles, blanquísimas construcciones realizadas con cartón, madera, tela, tiza y cola, de las que *Energía apagada* es un soberbio ejemplar. Donada al museo por la Compañía Ítalo de Electricidad, tras ganar el Premio patrocinado por la empresa, se destaca por sus dimensiones, complejidad compositiva y simbólica. En esta serie, el artista evocó las ruinas romanas de su Italia natal, construyendo una metáfora sobre el hombre contemporáneo, escindido de su espiritualidad y acechado por la caducidad.



Paparella, Aldo, *Sugerencia Nº 2*, 1961
Aluminio batido, 116 x 93 x 55 cm

15 / El Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata Emilio Pettoruti posee partes del *Nº 3*.

16 / Aparece como *Sugerencia Nº 22* en el catálogo de la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1960.





Tapa del catálogo **3er Salón Italo**, 1971,
MAMBA

La materia transida por la huella expresiva o resuelta en su impertinencia extrapictórica se impuso con el tono experimental propio de las vanguardias, tanto mediante la exploración de nuevas texturas, el intento de generar formas inéditas o como exteriorización del impulso contestatario. En la colección del MAM, los collages de Del Prete de los años 30 despliegan esta actitud preñada de modernidad.

Sin embargo, el museo nació y dio sus primeros pasos al calor de la neovanguardias informalistas. Luego de la posguerra, el mundo creativo siguió explorando lo inédito, pero ya no pretendió sostener utopía alguna. La materia se transformó en la piel y la carne de un arte que manifiesta la vulnerabilidad en sus accidentes y en el desgaste de sus componentes. En la abstracción informal, las texturas condensan gestos agresivos hasta la herida. Pero, al mismo tiempo, esos gestos son testimonio de una expansión vitalista que, en lo hecho, no puede hacer otra cosa que revelar al hacedor.

Para el arte argentino, el informalismo condensó en un solo y efímero movimiento el sino trágico de la poéticas existenciales y la deslimitada irreverencia del dadaísmo, que lejos de plantear un «anti-arte», expandió sus fronteras hacia el arte de los objetos, de las instalaciones y de la acción. De un plumazo revocó transitadas solemnidades, marcadas a fuego en nuestro medio por el «buen gusto», y abrió las puertas de la imaginación contemporánea.

LOS JUGUETES DE HEREDIA

SEPTIEMBRE 1992

LOS JUGUETES RABIOSOS DE ALBERTO HEREDIA
por Jorge Glusberg



Diseño de Montaje: Devotita Giozza

Cuando leemos Heredia, el artista **Alberto Heredia** siempre aparece como el protagonista. Pero desde sus más legendarios Cajas del Cementerio, hace presente todo un mundo de cosas, como un mundo de cosas de la vida cotidiana para comentar y cuestionar la vida ordinaria de sus lectores.

Más aún, le otorga y otorgamos posibilidades sobre los acontecimientos contemporáneos, invitada por Heredia al lector a jugar en un mundo de cosas de la vida cotidiana para comentar y cuestionar la vida ordinaria de sus lectores.

Más aún, le otorga y otorgamos posibilidades sobre los acontecimientos contemporáneos, invitada por Heredia al lector a jugar en un mundo de cosas de la vida cotidiana para comentar y cuestionar la vida ordinaria de sus lectores.

Juguete a la vez es el nombre del hombre y el nombre del mundo. El juguete es el mundo y el mundo es el juguete. El juguete es el mundo y el mundo es el juguete.

El juguete es el mundo y el mundo es el juguete. El juguete es el mundo y el mundo es el juguete. El juguete es el mundo y el mundo es el juguete.

Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo. Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo. Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo.

Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo. Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo. Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo.

Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo. Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo. Heredia juega y en este juego se encuentra el mundo.

Alberto Heredia

Laura Buccellato



Alberto Heredia en su taller de la calle Salta
Foto Archivo Heredia



Claudio Girola, Alberto Heredia y Enio Iommi
en el estudio de este último
Foto Archivo Heredia

La magnífica colección de Alberto Heredia que alberga el museo se debe a la generosa decisión del artista de donar el *corpus* de su obra casi completo, con la intención de mantener un compendio panorámico de su trayectoria. No obstante su importancia en el campo artístico, con exposiciones en el Instituto Torcuato Di Tella, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y las galerías Lirolay, Carmen Waugh, Víctor Najmías Art Gallery International y Arte Nuevo, entre otras, pocos adquirieron sus obras. Tal vez, el carácter irritante de sus objetos no era apto para decorar un *living* burgués. Su decisión de elegir al Museo de Arte Moderno como custodio definitivo de su obra guarda coherencia con su permanente espíritu vanguardista.

El artista Alberto Heredia tuvo, en sus comienzos, una formación asistemática. Sus primeras obras presentan un realismo con claros acentos expresionistas. A partir de su vínculo con la vanguardia local, realiza un breve paso por la abstracción.

A fines de 1960, inquieto y ávido de conocimiento, viaja a Europa, donde se vincula con el grupo español El Paso y con el arte de acción y realiza acciones performáticas con Alberto Greco. Por esa época se enrola en la poética de la materia y realiza sus primeros *collages* y *assemblages*. Con objetos cotidianos se refiere al hombre, preso de sí mismo, y a la problemática de la cultura de consumo. Esta idea rectora de su cosmovisión se convertirá en el origen de su lenguaje artístico, con una concepción paródica de su atribulado universo. El binomio conceptual Arte y Vida será el hilo conductor de toda su obra.

Sus series de esculturas construidas con yesos ortopédicos y telas endurecidas que envuelven y embalan frágiles y bizarras estructuras de madera devienen de la consecuencia de un grave accidente que marca su vida e inspira su vocación artística de modo indeleble.

Su estética está signada por los acontecimientos sociopolíticos que atraviesa su vida, con emblemáticas esculturas como *Lenguas*, *Amordazamientos*, *El San Martín* o *El hombre del brazo de oro* (1974) que presagian el acontecer y manifiestan los acontecimientos violentos de los años 70.



Afiche - Objeto de la exposición
Cajas Camembert
Galería Lirolay, Buenos Aires, 1963

Engendro, 1972
Técnica Mixta, 208 x 86 x 27 cm





Alberto Heredia, c. 1972
Fotografía Archivo Heredia



Crucifixión, c.1974
Técnica mixta, 107 x 64 x 43.5 cm



Lengua, c.1972/1974
Técnica mixta, 66,3 x 39 x 34 cm



Amordazamiento, c.1973
Técnica mixta, 78 x 26,4 x 25,7 cm



Amordazamiento, c.1974
Técnica mixta, 37,4 x 17,9 x 18 cm



Amordazamiento, c.1973
Técnica mixta, 89,9 x 28 x 25 cm





Alberto Heredia. Foto: Sameer Makarius. Colección fotográfica del MAMBA

Sus obras simbolizan la ética de su vida y construyen una epopeya propia. *Engendro, Lenguas y Amordazamientos*, que consisten en laboriosos y débiles esqueletos de estructuras anudadas y desgarradoras prótesis dentarias amordazadas, connotan un sordo grito de violencia solapada por los aberrantes acontecimientos de su tiempo histórico, violencia que el artista sufrió en carne propia por una terrible carta amenazante de la triple A (Alianza Anticomunista Argentina) que lo obligó a exiliarse por un tiempo en Uruguay en 1974.

Comparte esta idea rectora de formas teñidas con sutiles matices o aterradores rojos y negros con los que resignifica los objetos descartados por la sociedad con sus entrañables amigos los artistas Libero Badii, Aldo Paparella, Ennio Iommi y Horacio Coll, expuestas en la exposición *El artista y el mundo de consumo* en la galería Carmen Waugh en 1971.



Alberto Heredia junto a la primera versión del *San Martín o El hombre del brazo de oro*, 1974. Foto: Archivo Heredia



Libero Badii, Horacio Coll, Aldo Paparella, Alberto Heredia y Ennio Iommi, 1971. Exposición *El artista y el hombre del consumo*, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. Foto: César Caldarella

p. 176 *El San Martín o El hombre del brazo de oro*, 1974. Técnica mixta, 290 x 60 x 82 cm



Carta - amenaza de la TripeA al artista, 1974*. Documento original Archivo Heredia.

* Buenos Aires, Diciembre de 1974.-

AL BOLCHE HEREDIA:

- Por los cargos de: a) activista comunista de la elite artística.
- b) vinculaciones con el comunismo de la 4ta. Internacional de París con el que sabemos que su relación es de alto nivel.
- c) Por ateo y criminal destructor de la Santa Iglesia Católica.
- d) Por vicioso homosexual y drogadicto.

Ha sido condenado a muerte en el lugar y momento en que se le encuentre si en el plazo que comienza en el día de la fecha (12 de Diciembre del Año del Señor) No abandona nuestra bendita Patria. El plazo finaliza el 12 de enero de 1975, Año del Señor.

FUERA BOLCHES DE LA ARGENTINA!

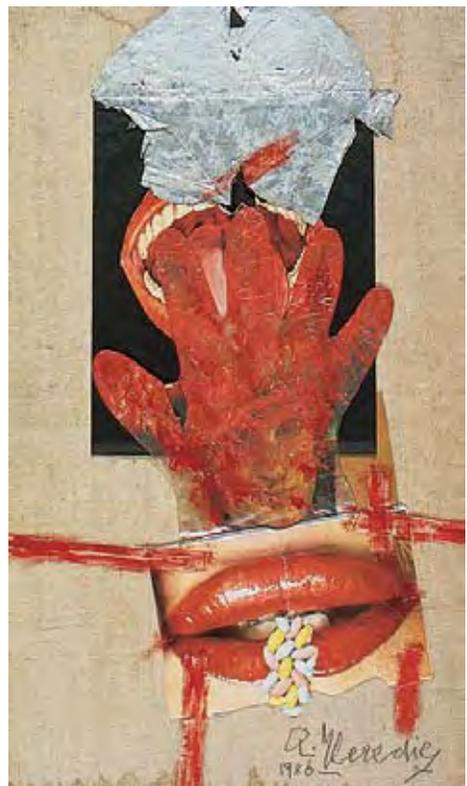
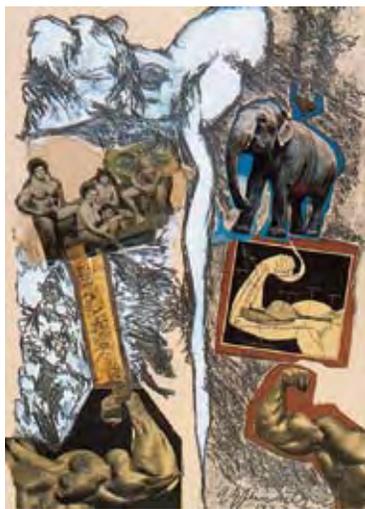
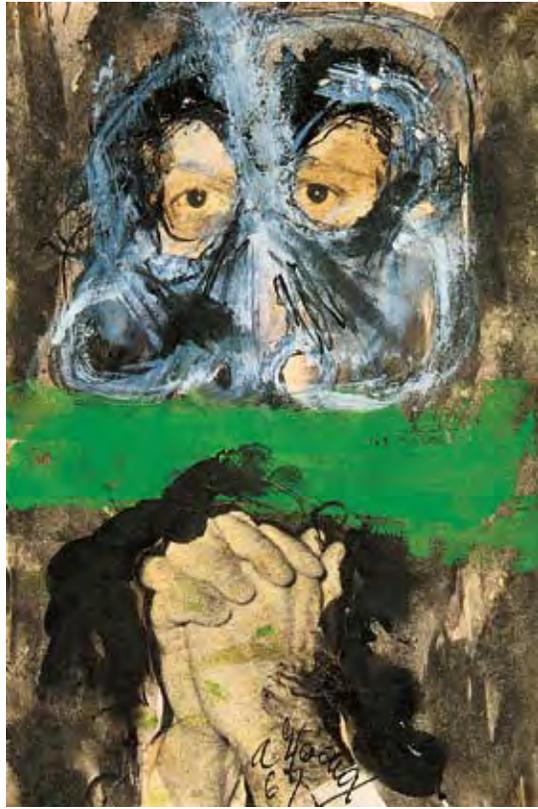
POR DIOS Y POR LA PATRIA VENCEREMOS!

NINGUNA MISERICORDIA PARA LOS INMUNDOS BOLCHES!

Sabemos sus movimientos minuto a minuto, SI NO CUMPLE, NO ESCAPARÁ!

ACCION ANTICOMUNISTA ARGENTINA

AAA



S/T, Serie de *Los Monstruos*, 1967
Técnica mixta, 32,5 x 25 cm

S/T, c. 1974
Collage y pintura, 42,7 x 24,8 cm

S/T, Serie de *Los Monstruos*, 1967
Técnica mixta, 77 x 22,2 cm

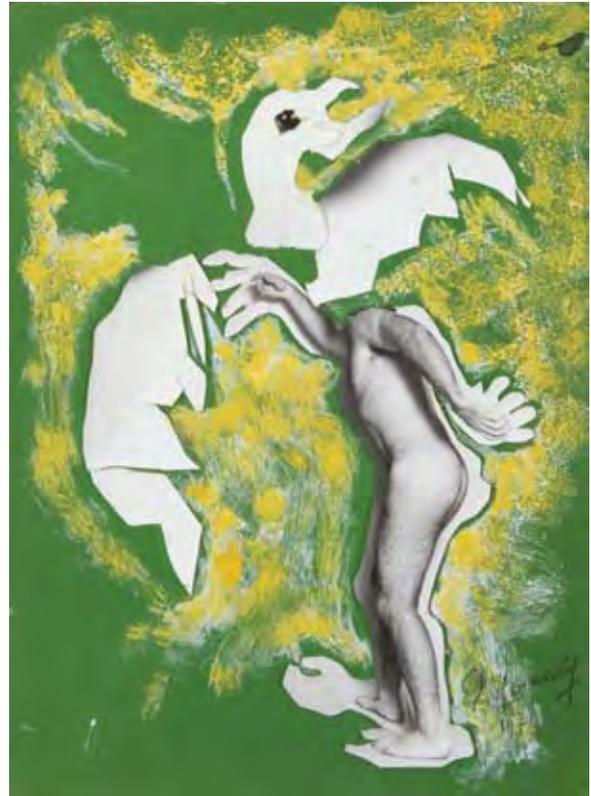
Los deportistas, 1977
Collage, 38,7 x 26,8 cm

S/T, Serie de *Los Monstruos*, 1967
Técnica mixta, 16,5 x 8,3 cm

S/T, 1980
Collage s/tela, 69 x 40,3 cm



Ricky y el pájaro, 1976. Tinta y acuarela s/papel, 36 x 25 cm



S/T, Serie Ricky y el pájaro, 1976, Técnica mixta, 36 x 27,1 cm



S/T, Serie Caballero de la máscara, 1976, Técnica mixta, 12 x 18 cm

S/T, Serie Caballero de la máscara, 1976, Técnica mixta, 12 x 18 cm





S/T, Serie de *Los Juguetes*, c.1983/84
Técnica mixta, 28 x 32,4 x 11,8 cm

S/T, Serie de *Los Juguetes*, c.1982
Técnica mixta, 14 x 40 x 15,4 cm

S/T, Serie de *Los Juguetes*, c.1982
Técnica mixta, 32 x 40 x 17 cm

S/T, Serie de *Los Juguetes*, c.1981/82
Técnica mixta, 30,6 x 33,7 x 14,3 cm

S/T, Serie de *Los Juguetes*, c.1983
Técnica mixta, 15 x 30,6 x 12 cm

S/T, Serie de *Los Juguetes*, c.1982/83
Técnica mixta, 44,2 x 50,2 x 26,6 cm

p. 181 Serie de *Las Copas Melba*,
c.1975/1995
Técnica mixta, medidas variables

Paralelamente a esta terrorífica visión de la realidad, Heredia, con una actitud hedonista, en contrapunto con sus irreverentes chabacanerías, se apropia de objetos encontrados y buscados. Con ellos realiza esculturas-objeto en las que enmascara una sensibilidad exacerbada que traduce sus sentimientos más íntimos, sin renunciar a ese tono juguetón y cáustico que sorprendía al mundo artístico –su familia de adopción– con sus expresiones verbales inesperadas, hasta en las propias inauguraciones. Como expresé en ocasión de su última retrospectiva en el MAMBA (1998) poco tiempo antes de su muerte:

Esta actitud voyerista, este detenerse en los pequeños objetos se traduce en sus obras en forma de una narración oculta, una narración de tipo sincrético. Como los niños, borra los límites cronológicos del tiempo en la elaboración constructiva de sus objetos que suele pintar, donde el color local —real— siempre manipulado, disfrazado, le permite acentuar la idea de simulacro y de drama. Su obra evidencia un mundo prolífico de alusiones fetichistas simbólicas con las que pretende provocar el oprobio de una sociedad burguesa. Objetos travestidos, adornados y metamorfosados a través de la manipulación gozosamente morbosa, ostentan una rabiosa engalandura kitsch (...) Esta irritante visión es una demostración de rebeldía frente a los estereotipos dominantes en la sociedad, el arte, la sexualidad y la cultura¹.



1 / Alberto Heredia. *Retrospectiva*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1998, p. 9.





p. 182 *La planchadora*,
Serie Plateada, c.1979/80
Técnica mixta, 266 x 123 x 41 cm

En series como *Serie Plateada* y su *Serie de los Tronos*, realizados con objetos descontextualizados, despojados de su función original, que aluden al abuso del poder, se ponen en evidencia los tabúes.

La obra, en apariencia tradicional en el empleo de sus recursos –esculpe, pinta, dibuja, emplea el *collage*, trabaja por adición, etc.–, es permanente innovadora.

Las grandes y pequeñas utopías con las que construye una ética personal se traducen en una liturgia secreta de un misticismo lleno de fetiches que pueblan su casa y su imaginación, en una sacralización de todo objeto que toca.



El poder, 1983
Técnica mixta, 110 x 30 x 50 cm



El hombre del Balero, c.1983
Técnica mixta, 220 x 65 x 105 cm





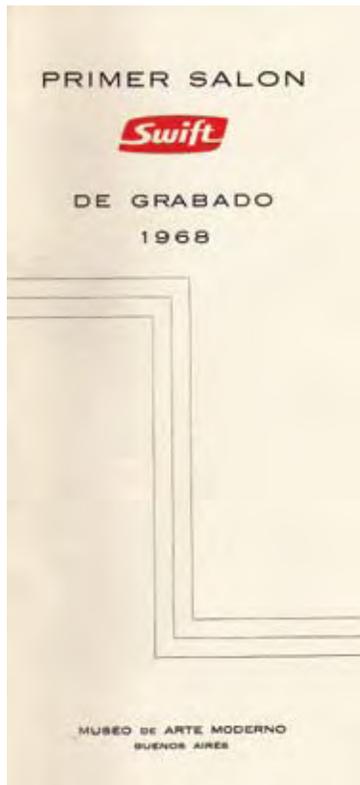
p. 184 *El parto*, 1982
Técnica mixta, 136 x 107 x 99 cm

Alberto Heredia en su escritorio, c.1996
Fotografía de José Antonio Berni



Caminos del grabado como arte moderno. Una lectura de la obra gráfica en el MAMBA

Silvia Dolinko



Desplegable del Primer Salón Swift de Grabado, MAMBA, 1968

En 1968 se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires un concurso de grabado argentino contemporáneo. Dando cuenta de ese convulsionado momento del campo artístico, en el que también esa práctica era sometida a revisiones y experiencias radicalizadas, Hugo Parpagnoli se refería en el catálogo de esa exposición a la particular dinámica de apertura y sujeción técnica del grabado en función de sus límites disciplinares. Parpagnoli, entonces director del Museo, planteaba a dicho *métier* en contraste respecto de la discusión sobre los parámetros de la producción plástica y de la desmaterialización del objeto artístico en esos tiempos; frente a la «muerte de la pintura», expresaba que el grabado:

cada día se difunde más. Es cierto que algunos grabadores se presentan a salones y concursos con obras tridimensionales, móviles y quizá con sonido. Estas son experiencias interesantes que exigen una consideración especial por parte de la crítica pero que no consiguen romper los límites del arte del grabado tal como hizo la pintura con sus propios límites. ¿Por qué? Porque aún en esas experiencias se conserva ya sea la técnica de la incisión ya sea la de la impresión. Esto es esencial para que haya grabado y es, al mismo tiempo, el freno subjetivo y objetivo que tiene el grabado para que la expresión de su mundo sea moderada y reforzada por una rígida disciplina que no cede sus derechos ni aún en las épocas como la nuestra de revisión de todos los valores¹.

Más allá de la coyuntura específica que mencionaba este texto, cabe señalar que una oscilación entre la experimentación y la revisión de la tradición signó al grabado a lo largo del siglo XX. Junto con la práctica de modalidades de impresión históricas –xilografía, aguafuerte, litografía–, la incorporación de otras posibilidades y recursos técnicos redundó en la conformación de una gráfica expandida respecto de los parámetros ortodoxos. La redefinición de búsquedas estéticas y procedimientos en las cíclicas aperturas disciplinares se articularon con una renovada comprensión del grabado como producción autónoma –cristalizada desde mediados de siglo bajo el concepto de *grabado original*– y con un creciente reconocimiento en el campo artístico.

p. 186 Seoane, Luis, *Diálogo en signos andando*, 1960, 20/33 (Detalle)

1/ Hugo Parpagnoli, presentación del **Primer Salón Swift de Grabado 1968** (Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, septiembre de 1968).



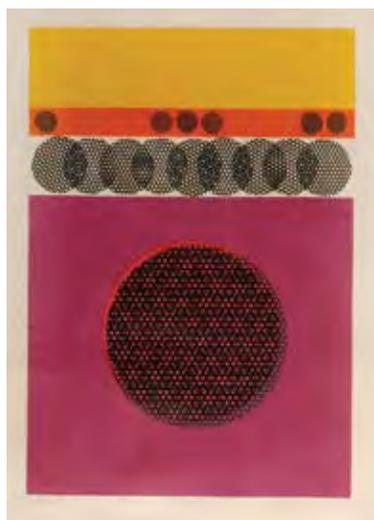
Carpeta Club de la Estampa.
Fernández, Albino, *S/T*, c.déc. 60
Litografía, 50/500, 47 x 32 cm

Manteniendo su característica de imagen impresa que desde su inherente multiejemplaridad posibilita un mayor acceso a la producción artística, la práctica del grabado fue tomando distancia de su tradicional función de ilustración literaria o de propagación de discursos de denuncia social que lo anclaran en un exclusivo discurso figurativo o narrativo, afirmándose como imagen artística en sí: esta obra múltiple era, entonces, un arte moderno. Esta idea del grabado del siglo XX como un arte autónomo en relación con el proceso de su validación simbólica provee una de las claves para la lectura aquí propuesta sobre esta particular colección del MAMBA, que incluye más de un millar de obras.

Desde fines de los años 50 se produjo en la Argentina una apertura a la experimentación gráfica en relación con una progresiva legitimación de la disciplina. Un *nuevo grabado* tuvo creciente visibilidad en el campo porteño, en un marco de renovación institucional² en el que se inscribe la propia conformación y consolidación de este museo. Es significativo, en este sentido, que el núcleo que en 1960 inició la colección de grabados del MAMBA corresponda a la obra de muchos de los artistas argentinos de distintas generaciones que en esos años contribuían a que esta disciplina fuera comprendida en función de su valor como obra gráfica muchas veces heterodoxa respecto de sus, hasta entonces, rígidos códigos técnicos e iconográficos.

En este *corpus* inicial se suceden manchas informales en la obra de Alberto Greco, Zygro o Mabel Rubli, impresiones sin tinta y papeles troquelados en los gofrados de Fernando López Anaya, texturas y gestos expresivos en las estampas de Albino Fernández, Fernando Maza o Alda Armagni, e imágenes abstractas en la gráfica de numerosos artistas contemporáneos. Dominado durante décadas por la figuración narrativa, el grabado incorporó como recurso «válido» a la abstracción geométrica sólo a mediados de los años 50, y muchas de las obras que integran esta colección dan cuenta de esas exploraciones, desde las tempranas serigrafías de Manuel Álvarez, Simona Ertan, Sameer Makarius y Gregorio Vardánega, pasando por las de Clara Ferrari, Jorge González Mir, María Juana Heras Velasco o Juan Melé hasta las más recientes de Irene Weiss o María Suardi³.

Weiss, Irene, *Eclipse*, 1970
Serigrafía, P/A, 2/5, 73 x 52,6 cm



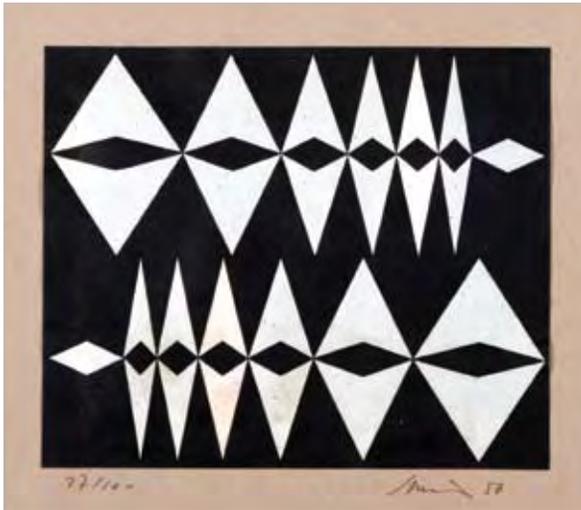
Maza, Fernando, *S/T*, 1960
Litografía, 68/100, 50 x 50 cm



2 / v. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
3 / Fue notable, especialmente en los años 60 y 80, el auge que cobró en nuestro país la práctica de la serigrafía artística.



Greco, Alberto, *S/T*, 1964. Serigrafía, 46 x 34,4 cm. Carpeta Galería Mordó, Madrid. Ejemplar N° 84



Makarius, Sammer, *S/T*, 1956
Serigrafía, 27/100, 32 x 47 cm

Álvarez, Manuel, *S/T*, 1956
Serigrafía, 27/100, 25 x 35 cm.

Vardánega, Gregorio, *S/T*, s/f
Xilografía, 27/100, 31,3 x 24,8 cm

Ertan, Simona, *Attente nocturne*, 1970
Serigrafía, 18/100, 100 x 70 cm

Incluso a principios de los años 60, Víctor Rebuffo, uno de los principales referentes del grabado social en Argentina, exploraba en sus xilografías con las texturas de la madera y la composición sintética, casi abstracta, dominada por el ritmo de formas y líneas como en *La vidala del Culampajá*, donde en 1961 retomaba el tópico norteco que lo había consagrado décadas atrás⁴. Junto con Rebuffo, Pompeyo Audivert fue otro de los nombres relevantes dentro de la tradición del grabado en la Argentina, destacado desde los años 20 por su obra demarcada por el sesgo ortodoxo de la disciplina. Sin embargo, a principios de los años 70 también desarrolló una gráfica experimental a partir de su exploración con nuevos soportes y recursos visuales que en algunos casos redundaron en imágenes informales.

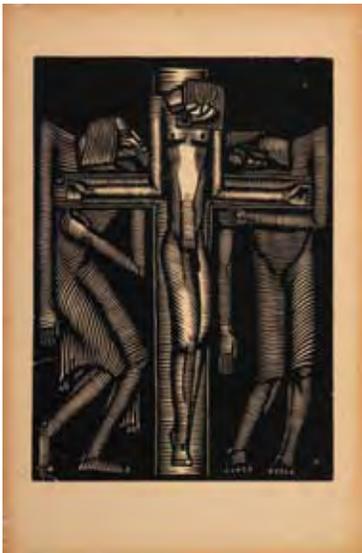


Rebuffo, Víctor, *La vidala del Culampajá*, 1961
Xilografía, 1/10, 98,7 x 62,3 cm

⁴ Esta estampa fue una de las primeras incorporadas por Rafael Squirru para la colección de grabados del MAM; el entonces director de la institución la adquirió en ocasión de la retrospectiva de Rebuffo en las Salas de Exposición del Concejo Deliberante de Buenos Aires v. «Muestra retrospectiva de Víctor L. Rebuffo», *Histonium* (Buenos Aires), XXI, 267 (agosto de 1961).



Audivert, Pompeyo, *Figura*, 1926. Xilografía, P/A, 11 x 19 cm



Audivert, Pompeyo, *Vía Crucis*, s/f
Xilografía, 112 x 76 cm



Audivert, Pompeyo, *S/T*, 1924
Xilografía, P/A, 26,5 x 20,6 cm



Audivert, Pompeyo, *S/T*, s/f
Xilografía, 72,3 x 51 cm



La colección del MAMBA incluye un importante conjunto de estampas de Audivert que abarca una producción de cinco décadas. Este *corpus* permite dar cuenta de la obra inicial del artista, como las xilografías de mujeres de líneas estilizadas y resolución sintética, las imágenes realizadas para el libro *Molino Rojo* del poeta Jacobo Fijman –uno de los pocos casos, dentro de esta colección, de grabados destinados a la ilustración literaria–, como así también las estampas de gran tamaño de la serie del *Vía Crucis* de 1929, hasta llegar a las impresiones policromas de la década del 60 realizadas a partir de «técnicas mixtas» y lenguajes expresivos cercanos a la pintura gestual del momento.

A la vez, cabe destacar dentro de este conjunto de Pompeyo Audivert sus emblemáticas obras de corte social de los años 30, protagonizadas por figuras macizas resueltas desde una cuidada organización formal a partir del contraste del blanco y negro propio de la impresión en relieve y de una dinámica estructura de tramas lineales, como en el caso del afiche realizado para la revista *Unidad, por la defensa de la cultura*, órgano de la antifascista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), o en la imagen de un obrero que empuña una maza en el linóleum *Nervio* (ambos de 1937). Esta última obra fue incluida en la portada del catálogo diseñado por Alfredo Benavédez Bedoya para la exposición **El grabado social y político en Argentina**, realizada en el MAMBA en 1992: si a través de la obra de una treintena de artistas –entre los que se contaban Carlos Alonso, Américo Balán, Aída Carballo, Ricardo Carpani, Roberto Páez, Sergio Sergi, Lino Enea Spilimbergo– y desde un amplio recorte cronológico, esa muestra constituyó una significativa revisión sobre el tema, ese espacio otorgado en el catálogo a Audivert remarcaba su lugar preponderante dentro de la tradición de la gráfica comprometida en nuestro país.

Catálogo de la exposición
El grabado social y político en Argentina, MAMBA, 1992

Audivert, Pompeyo, *S/T*, 1937
 Xilografía, 89 x 62,5 cm.



Audivert, Pompeyo, *Ecos*, 1966
 Xilografía, 47,5 x 32,1 cm.



Audivert, Pompeyo, *Los Reyes*, 1960
 Linoleografía, 55/100, 47 x 32 cm



Seguí, Antonio

El forzado, 1969. Fotolitografía en color,
60,5 x 50,5 cm

Solitario, 1966. Fotolitografía, 90 x 63,4 cm
Todavía números disponibles, 1970

Fotolitografía, 49,8 x 65 cm

Reproche, 1969. Litografía en color,
87,2 x 63,4 cm

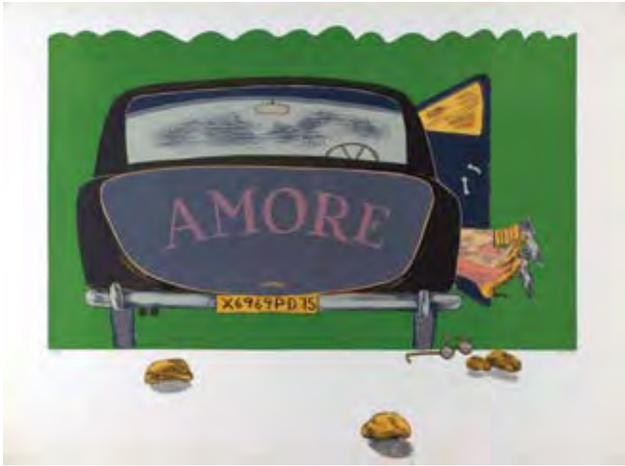
Existen otros dos extensos conjuntos de grabados de artistas argentinos que sobresalen en esta colección: los de Luis Seoane y Antonio Seguí. Ambos, con carreras desarrolladas «de mar a mar» –Seoane entre Argentina y Galicia, Seguí entre Argentina y Francia– en las que desplegó una vasta producción atravesada por sus respectivas miradas sobre tipos «universales» y prácticas locales; ambos, artistas polifacéticos cuya particular indagación sobre el grabado parte de una similar concepción de la obra seriada, entre el anclaje en las modalidades convencionales y sus ajustes y revisiones en función de la materialización y circulación extendida de una imagen propia.

Las más de cuatrocientas estampas de Seguí que forman parte del patrimonio del MAMBA dan cuenta de su prolífica producción gráfica, al incluir grabados realizados desde 1948 hasta la actualidad: no sólo se trata del más extenso conjunto de obra de un artista que posee este museo –tanto en términos cronológicos como cuantitativos–, sino que constituye la mayor colección de obras de Seguí sita en una institución. A partir de distintos modos de impresión, el artista multiplica desde hace más de seis décadas su reconocible imaginario que opera a modo de narración visual sobre personajes y situaciones sociales: un *corpus* caracterizado por Damián Bayón como un «Castigat ridendo mores (Corrige las costumbres, riéndote de ellas), divisa universal de la comedia humana»⁵.

El impacto del lenguaje de la historieta se pone en evidencia en la obra de Seguí de los años 60, en la que se destacan sus aguafuertes sobre militares representados en forma mordaz; allí, la idea de imagen plural que se desprende del grabado aparece implicada en varios sentidos, ya que las figuras de los uniformados no sólo conforman una de las primeras series gráficas del artista, sino que también son multiplicadas dentro de una misma obra: con esta serie dentro de la serie, Seguí alude con trazo caricaturesco a la omnipresente injerencia militar en esos años. También desde mediados de esa década comienza a realizar fotolitografías relacionadas con el pop en términos de su resolución formal y su apelación al imaginario de los medios de comunicación y de la cultura de masas, en las que también inserta personajes de la política del momento. Seguí desarrolla allí una narrativa satírica sobre la sociedad de consumo contemporánea a partir de la articulación de planos de color netos y clisés fotográficos, imágenes de Nixon, Stalin, Kennedy o Mao y sonrientes modelos publicitarias, carteles con distintas tipografías, objetos diversos y tramas geométricas que aluden al *pop*. Muchas de estas obras fueron incluidas en la exposición de setenta dibujos y grabados que Seguí expuso en el MAM en 1972, que dieron cuenta de su producción desarrollada en Francia en esa década.

El humorismo, el cromatismo brillante y la composición dinámica de la obra de Seguí de los años 60 muta a mediados de la siguiente década en imágenes más «reconcentradas» de clima enigmático, como en la serie *Elefantes en la Pampa*, en la que conjuga las pesadas figuras de los animales con un hombre de espaldas, a veces frente a un muro y otras ante la inmensidad de la llanura. También en el conjunto de aguafuertes *La plaine Blanche* (1977), entre habitaciones cerradas y planicies vacías, Seguí propone una imagen de la ausencia a partir de una resolución ascética y en blanco y negro. Desde los años 80, junto a sus recreaciones del «paisaje humano» cordobés, una gran proporción del *corpus* gráfico de Seguí está dedicado a sus característicos personajes urbanos multiplicados en situaciones y escenas grupales; en estrecha relación con sus series gráficas, el artista también desarrolla este imaginario en otros soportes por los que transita su obra: pinturas, relieves, afiches.

⁵ Damián Bayón, «La originalidad en la obra gráfica de Antonio Seguí», *Antonio Seguí. Obra gráfica 1948/1992*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993. Reproducido en *Antonio Seguí. Obras gráficas*, Buenos Aires, MAMBA, 2001, 8.



Seguí, Antonio, *Amore*, 1965. Litografía en color, 56,3 x 76,2 cm



Seguí Antonio, *Proyecto para un monumento al amor*, 1965. Litografía en color, 63,7 x 76,2 cm



Seguí, Antonio, *Hombre pensando*, 1965. Litografía en color, 54,3 x 71,9 cm



Seguí Antonio, *Elefante en la Pampa I*, 1977. Litografía en color, 50 x 64,9 cm



Seguí, Antonio, *Pensando Mucho*, 1984/2008. Serigrafía, 50 x 70 cm.



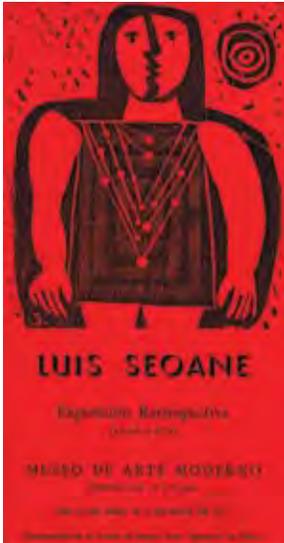
Seguí, Antonio, *Pajarote*, 2003. Grabado al carbundum s/papel Japón pegado s/papel Arches, 75 x 105,5 cm.



Seguí, Antonio, *Personaje*, 1991. Aguafuerte, acuarela y collage, 148,8 x 98,7 cm



Seguí, Antonio, *Charleston*, 2003. Grabado al carborundum s/papel Japón pegado s/papel Arches, 168,5 x 124,5 cm



Afiche de la exposición Luis Seoane Retrospectiva, MAMBA, 1971



Luis Seoane, Alberto Heredia y Aldo Paparella, MAMBA, 1971

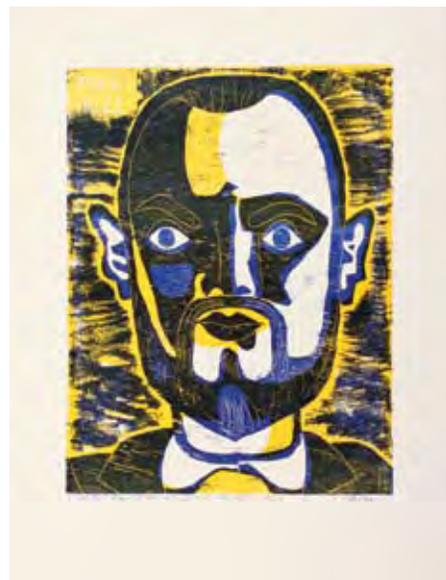


Seoane, Luis, Con "¡Eh, los Toros!" de Rafael Alberti, 1942. Xilografía, 30,5 x 30,8 cm, P/A

Seoane también realizó una vasta obra en la que indagó en distintas modalidades técnicas, aunque se centró especialmente en la xilografía; a la vez, exploró tempranamente con las posibilidades del estarcido y la serigrafía como una particular relectura de las formas populares de multiplicación de imágenes. Su producción apuntó a reformular desde el lenguaje de la modernidad los criterios de representación del imaginario localista gallego y argentino, manteniendo a la vez una activa mirada sobre la cultura occidental en tanto matriz simbólica «universal»⁶. En 1971, el MAM organizó una muestra retrospectiva de doscientos grabados de Seoane: después de años de asidua presencia en el circuito de galerías de arte, una institución oficial argentina otorgaba por primera vez un significativo espacio a su obra⁷. Luego de la exposición, el artista donó al museo los grabados allí exhibidos. Este conjunto incluye desde sus tempranas escenas de tauromaquia de *Eh! Los toros* (1942) –destacadas en su momento por Guillermo de Torre por su aporte a la «rehabilitación» de la xilografía⁸– y las imágenes de líderes gallegos en las luchas populares como *Ruy Xordo* (1944), hasta sus figuras arquetípicas como el pescador o la campesina, elecciones iconográficas que reafirman algunos aspectos de las raíces populares de la producción de Seoane, interpretadas desde recursos modernos. Asimismo, se encuentran en esta colección sus *estarcidos* de mediados de los años 50, realizados a partir de sintéticos planos de color saturado y líneas gruesas impresas con ténpera. También, sus experimentales xilografías desarrolladas desde fines de esa década.



Seoane, Luis, *Campesinos sentados*, 1954. Estarcido cinco colores, 3/5, 53 x 40 cm



Seoane, Luis, *Paul Klee en la guerra del 14*, 1967 Xilografía, P/A, 55 x 43 cm



Seoane, Luis, *Franz Kafka*, 1967 Xilografía, P/A, 55 x 43 cm

6 / v. Silvia Dolinko, *Luis Seoane, xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006.

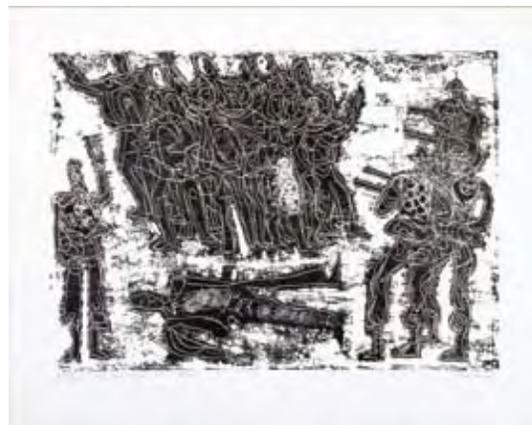
7 / Con anterioridad, sólo una vez había expuesto individualmente en un espacio oficial argentino, con su muestra en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de Córdoba. Posteriormente, el MAM ha organizado exposiciones de la obra gráfica de Seoane en 1978, 1983, 1988, 2000 y 2010.

8 / *Sur* (Buenos Aires) XII, 97 (octubre de 1942), 112-113.

Seoane, Luis
La represion II, 1965
Xilocollage, 34 x 50 cm



La represion III, 1965
Xilocollage, 35 x 50 cm



Seoane, Luis, *Ofelia*, 1959. Grabado en metal, *collage*, 6/25, 29 x 37,5 cm

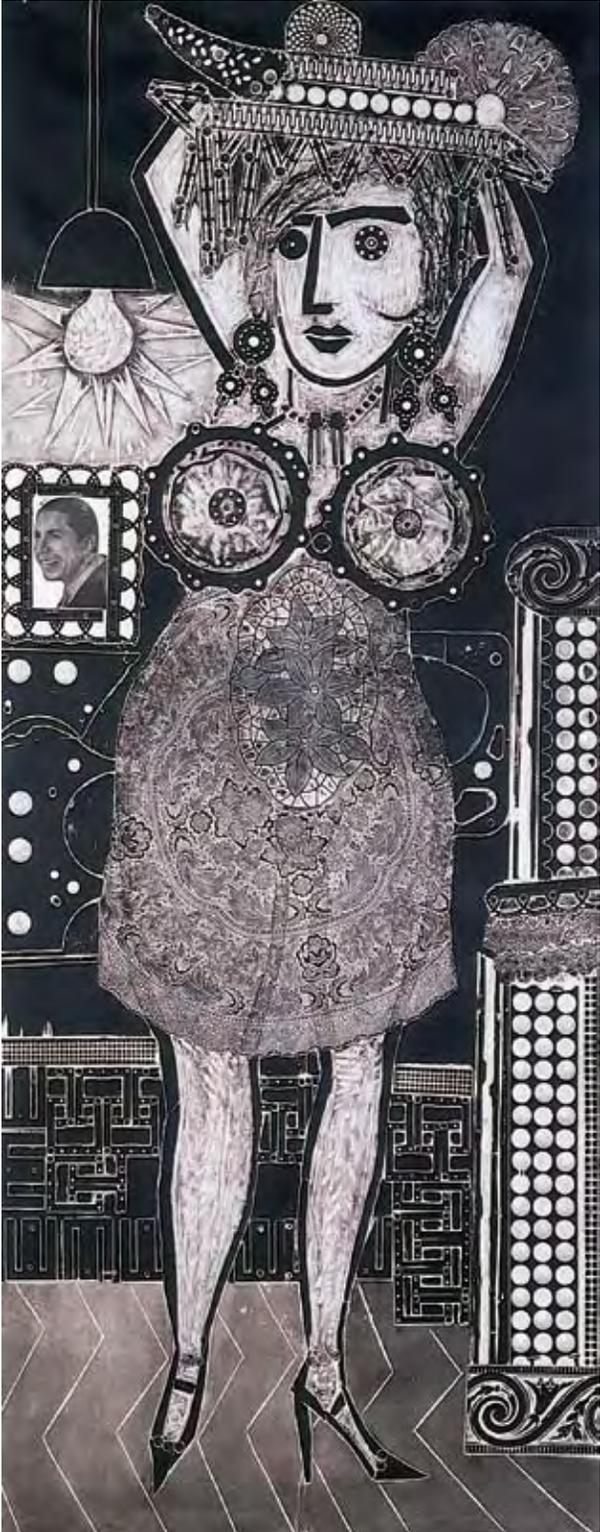
Junto a algunas composiciones abiertamente abstractas, Seoane representó en estos grabados en madera a mendigos, guerreros, hechiceras, danzarinas, gauchos o imágenes de hombres caídos, entre otras figuras. Al recurrir a un lenguaje formal sintético que articulaba colores, texturas y elementos diversos agregados a la madera de base para la impresión (como bandas de cinta adhesiva y pegamento sintético), Seoane proponía un juego visual entre representación y disolución, entre figura y materia, donde las imágenes aparecían muchas veces esbozadas, casi sobrepasadas por los planos de las tintas de colores vibrantes o por las rugosidades, nudos y vetas de la superficie de la madera en tanto significantes expresivos. Con estas **xilografías-collage** modernistas, Seoane proponía una clara variante, tanto en el sentido técnico como en el de las imágenes que presentaba, respecto del registro ortodoxo del grabado en madera en función de la ilustración literaria, un tipo de práctica que, a la vez, el artista continuó desplegando contemporáneamente, tal como se pone en evidencia con sus estampas para *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, *Llanto para Ignacio Sánchez Mejía* de Federico García Lorca, *El diario poético* de Miguel de Unamuno o los *32 refranes criollos* publicados por Eudeba, que también se encuentran en esta institución.



Seoane, Luis, *Homúnculo de lengua viperina I*, 1966.
Xilocollage, 368 x 48cm



Seoane, Luis, *Cabeza de huaco*, 1966.
Xilocollage, 68,2 x 47,8cm



El MAMBA también posee una obra de Antonio Berni que resulta emblemática respecto de la contemporánea redefinición de la histórica xilografía: *Ramona vive su vida* (1963), una de las estampas de la primera serie sobre el personaje Ramona Montiel. En ese conjunto sobre la joven prostituta y sus «amigos», Berni exploró la conjunción de la xilografía, el *collage* de elementos heterogéneos –unificados a partir de la impresión monocromática– y el leve relieve del papel por la presión de la prensa sobre éste. El artista daba cuerpo al personaje y su entorno a partir de objetos propios de la sociedad de consumo: manteles de plástico que imitaban encajes –un material contemporáneo que simulaba o traducía a un soporte barato cierta idea de refinamiento o de lujo–, botones recargados, recortes de metal perforado con máquinas industriales, piezas metálicas de mecano, marcos de diapositiva. En el caso de *Ramona vive su vida*, la protagonista de la serie aparece representada sola, en el interior de una habitación donde se perfila algún mueble, la decoración de un friso y una lámpara de aire picassiano debajo de la cual cuelga una foto de Gardel; la presencia de la imagen del cantante –surgida de un clisé metálico de fotograbado incluido en la matriz de madera– alude a los posters y fotos de los ídolos de masas impresas de forma industrial, introduciendo así una alusión a la cultura popular.



Jorge Romero Brest en inauguración de Antonio Berni, MAMBA, 1963



Vista de la exposición Antonio Berni en la sede del Museo en el Teatro General San Martín, 1963

Esta obra formó parte de la exposición de Berni en el MAM en agosto de 1963, la cual estuvo integrada por treinta estampas y tres tacos xilográficos o matrices⁹. La primera muestra de grabados del artista llevada a cabo en esta institución¹⁰ conmocionó la escena porteña. Además del impacto que producía el gran tamaño de las estampas y las imágenes de la serie de *xilocollages* de Ramona Montiel y sus «amigos», intervino otro factor simbólico: se trataba de la presentación en Buenos Aires de las xilografías sobre Juanito Laguna distinguidas en la **Bienal de Venecia** de 1962 con el Gran Premio en Grabado y Dibujo, y que el público porteño había conocido hasta ese momento solamente a través de reproducciones en la prensa. Según Parpagnoli, la muestra «implicaba la bienvenida que le daba Buenos Aires al gran artista argentino después de su actuación de resonancia mundial»¹¹.

p. 200 Berni, Antonio, *Ramona vive su vida*, 1963. *Xilocollage*, 1/10, 134 x 55,5 cm

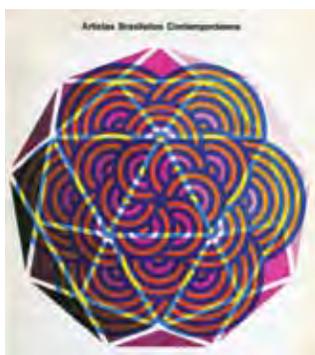
9/ La exhibición de las matrices para la impresión resultaba un hecho anómalo para los criterios del momento, pues se consideraba que «la obra» era la estampa en sí, y no el soporte que la originaba. La presentación de los tacos con *collage* remarcaba la originalidad y el virtuosismo técnico del procedimiento creado por Berni.

10/ En 1999 se volvió a presentar en el MAMBA un destacado y más extenso conjunto gráfico de Berni, luego exhibido en otros espacios museográficos.

11/ «Berni en el Museo de Arte Moderno», *La Prensa* (Buenos Aires) (7-8-1963).



Catálogo de la exposición **Grabadores contemporáneos de Holanda**, MAMBA, 1963



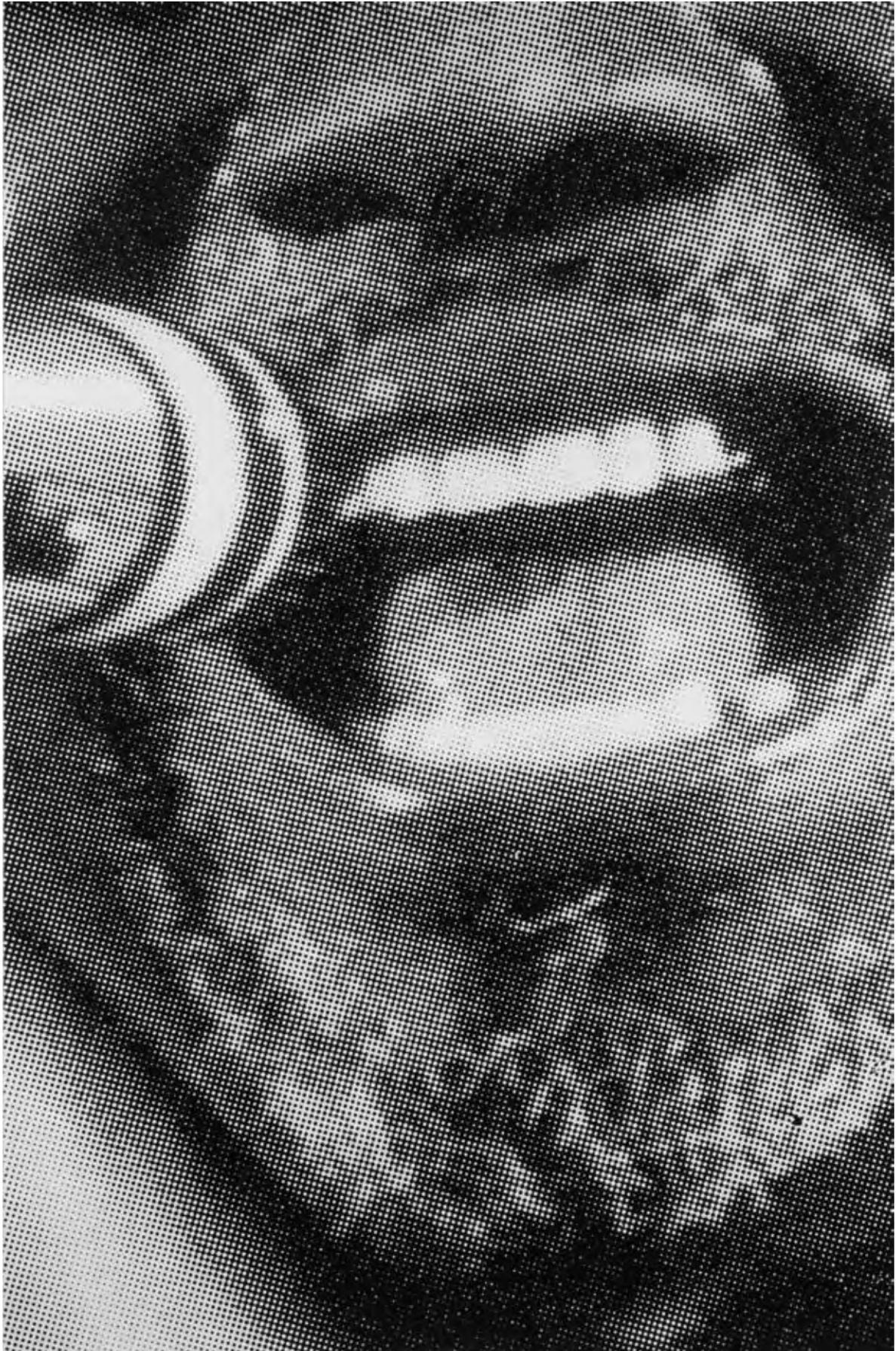
Catálogo de la exposición **Artistas Brasileños Contemporáneos**, MAMBA, 1966

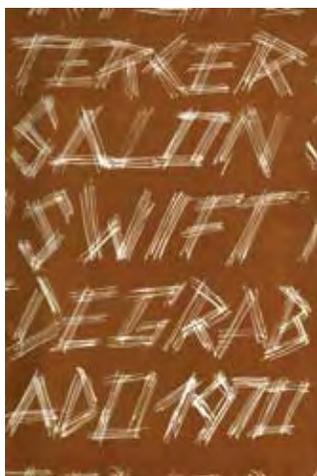
El éxito de Berni en la *Biennale* resulta el caso más resonante de los artistas argentinos que participaron en distintos escenarios internacionales dedicados en esos tiempos a la disciplina. Como punto destacado dentro de un dinámico circuito de exhibición internacional, artistas de las más variadas procedencias geográficas también encontraron en el MAM un ámbito expositivo recurrente. La sucesión de muestras de gráfica internacional, iniciada en los años 60 con exposiciones procedentes de Chile, Holanda y Brasil¹², fue especialmente fluida en las dos décadas siguientes con la presentación de conjuntos de grabados rumanos, polacos, austriacos, norteamericanos, alemanes, húngaros, daneses, holandeses, suizos, israelíes, japoneses, italianos, chinos, búlgaros. En 1988 se realizó la exposición **Buenos Aires-Praga-Buenos Aires**, punto de origen para la donación de un importante y variado conjunto de grabados realizados en esa década por artistas checoslovacos; este *corpus*, heterogéneo desde el punto de vista de sus vertientes iconográficas y expresivas, aparece unificado por la común destreza de realización de los numerosos artistas y su dominio de las diferentes técnicas gráficas, especialmente en el grabado sobre metal. Dentro de las exposiciones individuales de artistas extranjeros llevadas a cabo en la institución es importante destacar las del paraguayo **Carlos Colombino** (1969), el norteamericano **Robert Rauschenberg** (1977), la brasileña **Fayga Ostrower** (1986), el francés **Pierre Soulages** (1989), el alemán **Joseph Beuys** (1993) o el español **Antoni Muntadas** (1997 y 2002), entre otras.

Las fotoserigrafías de Muntadas como *Brasil... tudo bem, tudo bom I* (1999) o aquella correspondiente a la serie *Portraits* (1995) –fragmento de rostro que posibilita un fluido diálogo visual con la contemporánea estampa Phil Spitbite en la que Chuck Close reedita la imagen de Philip Glass– corresponden a las obras de artistas extranjeros más recientes dentro de esta colección del museo. Junto a los numerosos grabados procedentes de Europa del Este, se destaca en este apartado la obra gráfica de artistas ligados al modernismo europeo del siglo XX. Los nombres de Kandinsky, Picasso, Léger, Arp, Bill, Corneille, Herbin, Hartung, Vasarely, entre otros, se suman al patrimonio del museo a través de sus aguafuertes, serigrafías y, sobre todo, litografías. Resulta significativo que tantos artistas destacados del siglo pasado abrevaran en la experiencia gráfica. Tanto por el impulso dado por los *ateliers* como por la acción de galerías de arte especializadas, las estampas de estos artistas –más accesibles, tanto en términos económicos como materiales, debido al soporte de papel de fácil traslado– circularon en forma fluida entre distintos países especialmente a partir de los años 50, y forman parte de distintas colecciones que se iniciaron o consolidaron en esos tiempos de un progresivo afianzamiento de la sociedad de consumo.

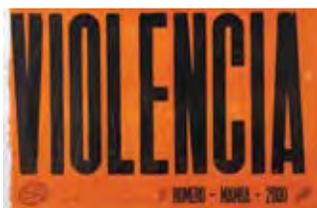
p. 203 Muntadas, Antoni, *Portrait*, 1995
Fotoserigrafía s/papel, 120,7 x 117 cm

¹² **Pinturas y grabados chilenos de hoy** (1962) incluyó, entre otros, estampas de Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Dinora Doudchinsky, Julio Escámez y Juan Bernal Ponce; **Grabadores contemporáneos de Holanda** (1963) presentó, por ejemplo, a Karel Appel, Corneille, Anton Heyboer, Ger Lataster, Pierre van Soest y Carel Visser; muchas de las obras allí presentadas pasaron luego a formar parte del patrimonio del museo. En la muestra **Artistas brasileños contemporáneos** (1966) hubo obra gráfica de Edith Behring, Roberto De Lamónica, Anna Bella Geiger, Rossini Pérez, Arthur Luiz Piza, entre otros.





Catálogo del Tercer Salón Swift de Grabado, MAMBA, 1970



Afiche original de Juan Carlos Romero de la exposición *Violencia*, CAYC, 1973
Romero, Juan Carlos, *Violencia*, 2000
Offset, 2/150, 47,4 x 71,5 cm



Orensanz, Marie, *el Pueblo La Gallareta*, 1969, offset, 37 x 54,2 cm

En esos mismos años, el grabado argentino comenzó a incorporarse en forma progresiva a la oferta de las galerías de arte locales. Éstas fueron un nuevo espacio de visibilidad para este tipo de producción respecto de una tradición local construida desde las primeras décadas del siglo XX, en la que las vías de circulación más afianzadas resultaban los Salones oficiales –en sus diferentes modalidades: nacional, provinciales, municipales– que brindaban premios para la disciplina, y los concursos organizados por distintas agrupaciones como la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores o la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Otro espacio de circulación novedoso desde la posguerra fue el de los certámenes internacionales; tanto en el caso de muchos artistas argentinos como de otros países, su obra gráfica también se difundió y obtuvo «beneficios simbólicos» a partir de la exhibición y premiación en este circuito. Si entre los reconocimientos asignados en la **Bienal de Venecia** se encontraba un premio para esta especialidad¹³, también desde la posguerra se articuló un circuito de concursos dedicados exclusivamente al grabado, como las pioneras **Bianco y Nero** en Suiza desde 1950 o la **Bienal de Ljubljana** iniciada en 1955, las bienales desarrolladas en Latinoamérica –**Santiago de Chile, San Juan de Puerto Rico, Cali**–, o las de **Bradford o Florencia** iniciadas en 1968. Precisamente en ese año se desarrollaron en Buenos Aires certámenes de grabado que daban cuenta del impulso que había cobrado esta producción en el campo local, como la **Primera Bienal Internacional de Grabado** organizada por el Club de la Estampa de Buenos Aires –agrupación de la cual el MAMBA también posee materiales en su patrimonio– o la primera edición del **Salón Swift**, patrocinado por el conocido frigorífico de capitales norteamericanos. Precisamente, este museo fue escenario para dicha competición de obras de la nueva generación de grabadores¹⁴.

Un ejemplo del sentido experimental puesto en juego en algunas propuestas gráficas de esos momentos lo proporciona *Swift en Swift* de Juan Carlos Romero, ganadora del premio mayor en el **Tercer Salón Swift** (1970) y presentada en el MAM. En momentos en que la empresa auspiciante del certamen realizaba masivas suspensiones de sus empleados y obreros, Romero denunciaba a partir de un enfoque conceptual la violenta acción patronal: desde una selección de párrafos de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift que aludían a la destrucción y los mecanismos de dominación del poder, refería al conflicto en que se encontraban sumidos los obreros. Las frases que conforman la obra están presentadas como un *continuum* textual estarcido sobre extensos papeles de afiche publicitario¹⁵.

Esta obra marcó el inicio de un crescendo del aspecto político en la obra de Romero, quien continuó indagando en esta línea, por ejemplo, en su instalación *Violencia* en el CAYC (1973), en donde trabajó a partir de diversos soportes de la gráfica masiva, y para la cual realizó carteles en offset con la palabra «violencia». También Marie Orensanz realizó con esta modalidad de impresión los afiches que conformaron la instalación *La Gallareta*, realizada junto con Mercedes Esteves en 1969. El museo posee en su colección uno de esos afiches «originales» realizados por Orensanz, a la vez que también un ejemplar de la impresión offset que Romero, revisitando su propuesta setentista, editó en 2000 y presentó en su muestra en el MAMBA de ese año.

13 / Obtenidos, por ejemplo, por Miró o Chagall, artistas presentes en esta colección a través de litografías.

14 / También el MAM fue sede en 1967 del Premio Braque de grabado.

15 / Sobre esta obra véase Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)* (tesis de doctorado), Universidad de Buenos Aires, 2006; Fernando Davis, Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra, Buenos Aires, Fundación Osde, 2009.

Contemporáneamente a estos planteos, Liliana Porter desarrolló una obra gráfica claramente experimental en la que conjugó distintos recursos conceptuales para indagar sobre la noción y los alcances de la obra impresa contemporánea. En 1970, la artista trabajaba a partir de un repertorio de registros sobre el papel –convencional soporte para la impresión– tensado, arrugado, doblado: arrugas reales o representadas, hilos y lanas que tensan superficies, proyección de sombras gráficas que desbordan papeles concretos. Su juego visual y a la vez conceptual en torno a la materialidad de la obra impresa operó subvirtiendo la ortodoxia del grabado y su dimensión artesanal y técnica en función de la transmisión de sus ideas sobre la gráfica. En varias de estas obras desplazaba el código del grabado hacia los márgenes de la imagen: más literalmente, quedaba circunscripto al borde del papel, rehundido por la acción de la prensa sobre la plancha de metal. Aparece también en este *corpus* el recurso del hilo de lana que, cosido en dos puntos de la hoja, inscribe un eje que tensa el plano del papel blanco y trasmuta el soporte de la obra en superficie de presentación/representación. De este modo, Porter ya desplegaba entonces una lectura respecto de la relación entre el simulacro, la realidad y el acto de representar esa realidad que prolongaría en toda su obra posterior¹⁶.



Porter, Liliana, *Arruga y sombra derramda*, 1970
Serigrafía, relieve de mancha y papel arrugado s/papel,
50,3 x 32,9 cm, P/A



Porter, Liliana, *S/T*, 1970
Aguafuerte y lana s/papel, 44,8 x 32,2 cm, P/A

16 / v. Inés Katzenstein (cur.), Liliana Porter. *Fotografía y ficción*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta-Malba, 2003.



Paz, Julio, *Señora sea bella, tres*, 1979
Aguafuerte, 5/35, 75 x 53 cm

Frente a estas prácticas ligadas al conceptualismo, otros artistas se inscribieron en esos mismos años dentro de las corrientes de reivindicación de la imagen figurativa y del *beau métier* en la realización de la obra artística que, en el caso del grabado, implicó una vertiente ligada fuertemente a la tradición de esta práctica. Obras como *Adilardo* y *la fuga de los calvos* de Aída Carballo, o *Señora sea bella, tres* de Julio Paz, dan cuenta de las relecturas contemporáneas sobre la representación de la figura humana, en ocasiones atravesadas por la sátira y el humor –como también se mencionó en referencia a la obra de Seguí– y sobre la *praxis* gráfica contemplada en su dimensión de producción plural¹⁷.



Carballo, Aída, *Vecinas del Sur*, 1977. Litografía color, 14/34, 66,5 x 51 cm

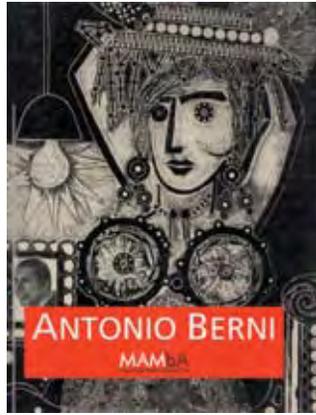


Catálogo de la exposición
*Intuiciones, Intenciones,
Impresiones*, MAMBA, 1985

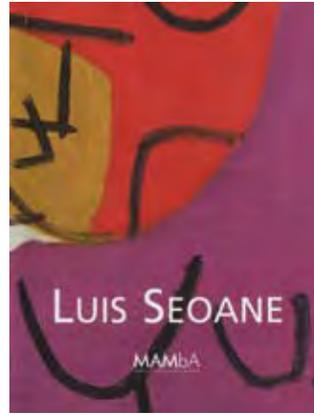
Contrariamente a este lineamiento canónico del grabado como obra impresa múltiple, y prolongando la distancia respecto de la noción de serialidad de la gráfica que se inauguró en algunas de las experiencias de principios de los años setenta, en 1985 se llevó a cabo en el MAM la exposición **Intuiciones, intenciones, impresiones** del que luego sería conocido como Grupo 6. La presentación conjunta de Alicia Díaz Rinaldi, Matilde Marín y Graciela Zar, entre otras¹⁸, era recibida como una muestra «poco convencional» en la que las artistas exploraban diversos soportes de impresión y una expansión, en algunos casos, hacia la tridimensionalidad de la obra. En una nueva etapa de búsquedas gráficas iniciada en esos años, se retomaban algunas de las vías abiertas en los «dorados sesenta», a la vez que se iniciaban otros abordajes a partir de la imbricación de nuevas poéticas, medios y soportes.

17 / Tal como sostenía Aída Carballo en entrevista con Rosa Faccaro, «Aída Carballo. El arte de grabar», *Foco* (Buenos Aires), 1, 4 (11-1977).

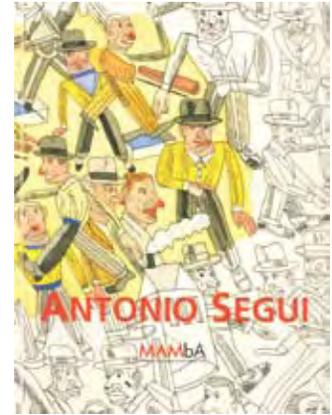
18 / En el patrimonio del MAMBA hay obras de estas artistas.



Catálogo de la exposición **Antonio Berni. Obras gráficas**, MAMBA, 1999



Catálogo de la exposición **Luis Seoane**, MAMBA, 2000



Catálogo de la exposición **Antonio Seguí**, MAMBA, 2001



Lily Berni, José Antonio Berni y Laura Buccellato en la exposición **Antonio Berni**, MAMBA, 1999.



Jorge Telerman, Juan Vergé, Antonio Seguí y Laura Buccellato en la exposición **Antonio Seguí**, MAMBA, 2001

Eduardo Vergara Leumann y Antonio Seguí, 2001

Como se ha pretendido trazar en este recorrido, una lectura de la colección de grabados del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires posibilita dar buena cuenta de los cambios y permanencias de la obra gráfica del siglo XX, de las idas y vueltas entre un canon gráfico y sus cíclicas transformaciones experimentales. Asimismo, se ha intentado demostrar cómo desde los años 60 esta institución resultó un espacio clave en el proceso de visibilidad y legitimación simbólica del grabado en el campo artístico local al privilegiar las producciones contemporáneas de los artistas. Recordemos, en este sentido, los casos de las exhibiciones de obra gráfica de los artistas argentinos desplegadas entre los años 60 y principios de los 70: distintas propuestas que en esos mismos tiempos conmocionaban la escena del grabado. El museo se constituyó así en un marco institucional sobresaliente para la confirmación de sus búsquedas, poniendo en valor la apertura disciplinar que proponían esas obras.

Alrededor del cambio de siglo se organizaron en el MAMBA nuevas exposiciones de la, ya para entonces, histórica gráfica experimental de **Berni** (1999), **Seoane**, **Romero** (ambas en 2000) y **Seguí** (2001). Si las anteriores muestras de esas obras habían implicado la presentación en el museo de una producción contemporánea, su exhibición tres décadas más tarde –como así también (en 2003) la de las heliografías de gran tamaño realizadas a principios de los años 80 por León Ferrari–, implicó una importante operación de revisión historiográfica de algunos de los principales núcleos de renovación de la gráfica en nuestro país.

El impacto que continúan proporcionando estas obras evidencia que su presentación como obra «histórica», más que una cristalización del sentido experimental que se desprende de ellas, pone en relieve y confirma su lugar dentro del recorrido del grabado argentino. Y de entre los diversos sentidos que pueden seguirse a partir de los planos y cartografías trazadas en las impresiones de Ferrari se puede pensar, en este marco, que estos proporcionan un buen indicador –tal vez, una buena hoja de ruta– de los múltiples caminos que tomó el grabado en la Argentina: muchas veces intrincados, otras más allanados, pero siempre dinámicos.

FOTOGRAFÍAS

grete

stern

ABORIGENES
DEL GRAN CHACO

9^o piso

MUSEO DE ARTE MODERNO - CORRIENTES 1530

8 AL 30 DE SEPTIEMBRE 1965

Mamba: fotografía

Valeria González

El Museo de Arte Moderno posee una vasta colección de fotografía argentina del siglo XX¹. Aunque resulta imposible describir todos los matices de este complejo acervo de más de 500 piezas, podemos afirmar que, en su estructura esencial, representa con claridad el desarrollo de este medio dentro de la historia del arte moderno y contemporáneo en nuestro país. La colección refleja también el rol de la propia institución en el interior de esta historia. Desde su creación, el Museo de Arte Moderno otorgó un lugar importante a las exposiciones de fotografía, en un contexto en el que este lenguaje no era aún reconocido como miembro legítimo del sistema del arte. Entre 1963 y 1969, bajo la dirección de Hugo Parpagnoli, se sucedieron las muestras individuales de Sameer Makarius, Anatole Saderman, Grete Stern y Horacio Coppola, impulso que fue continuado por la amplia presencia de la fotografía en los años 70. A partir de fines de los 90, bajo la dirección de Laura Buccellato, la colección tomó un giro decisivo.



En ese momento, la fotografía argentina iniciaba un proceso de profundos cambios, que se evidenciaba tanto en la diversificación técnica y conceptual de los lenguajes fotográficos como en el definitivo reconocimiento del nuevo medio dentro del sistema del arte. El Museo de Arte Moderno se convirtió en una pieza clave de dicho proceso. Laura Buccellato designó un comité especializado (compuesto por Marion Eppinger, Marcelo Grosman y Gabriel Valansi) con el fin de que la colección reflejara la riqueza y multiplicidad de tendencias que hoy caracterizan a la fotografía contemporánea. Se incorporaron, en este arduo trabajo de selección, más de 400 obras de diversos autores.



Tapa del catálogo y vista de la exposición **Arte Argentino Fotográfico**. Colección del Museo de Arte Moderno, noviembre de 1999

Esta transformación tuvo lugar también en los conceptos curatoriales. A diferencia de las décadas anteriores –que se habían basado en el modelo de las exposiciones monográficas²–, en el nuevo programa de exhibiciones, la fotografía comenzó a formar parte de un panorama de relaciones fluidas entre el arte y las tecnologías, universo que incluía también el cine, las videoinstalaciones, el arte electrónico, el *net art*. Asimismo, a partir de 2000, se sucedieron muestras articuladas alrededor de temáticas relevantes de la producción contemporánea, como las políticas del cuerpo o el espacio urbano, entre otros tópicos.

1/ Aunque su número es escaso, la colección incluye algunas piezas relevantes de autores internacionales, como Joseph Beuys y Nam June Paik, así como del colombiano José Manuel Echavarría.

2/ Sólo a partir de los años 80 la fotografía comenzó a ser objeto de presentaciones historiográficas en el Museo, por ejemplo, **Pioneros de la fotografía argentina 1850-1900**, que tuvo lugar en 1986.

p. 208 Afiche de la exposición **Grete Stern. Aborígenes del Gran Chaco**, MAM, septiembre de 1965



Coppola, Horacio, *Transparencias*, 1928,
gelatina de plata, 40 x 30 cm



Coppola, Horacio, *Máquina desnuda*, 1970,
gelatina de plata, 41,5 x 30,2 cm

La pieza fechada más antigua de la colección es *Transparencias*, de Horacio Coppola, de 1928. Es sabido que la historia del arte argentino ha asignado a este artista y a su esposa, Grete Stern, la modernización repentina de la fotografía local a través de su experiencia europea. Aunque la afirmación es verdadera, los primeros ejercicios vanguardistas, como testimonia esta pieza clave, fueron realizados por Coppola con anterioridad a su primer viaje. Las restantes obras del autor son dos estudios de objetos de los años 30 que reflejan los métodos de trabajo impartidos por el profesor alemán Walter Peterhans³ y *Máquina desnuda*, de 1970, que continúa esta línea analítica. Si bien es cierto que el grueso de su producción pasó por las tomas urbanas, la figura de Coppola como el «fotógrafo de Buenos Aires» ha opacado a menudo su espíritu inquieto y experimental en los variados matices de su obra. En este sentido, la selección de la colección del MAMBA cobra mayor sentido.

³ / Walter Peterhans fue designado para dirigir el curso de fotografía de la Bauhaus, creado en 1929. Los ejercicios basados en composiciones con objetos comunes y estudios de luz estaban orientados a estimular en los alumnos un acercamiento reflexivo hacia el medio. A diferencia de Grete Stern, Horacio Coppola no simpatizaba demasiado con este tipo de prácticas; no obstante, la influencia de Peterhans se hizo evidente en la creciente solidez de sus instantáneas urbanas.

En un marco más general, entre los años 30 y los 80, los circuitos específicos de la fotografía en la Argentina eran bastante conservadores y sólo se aceptaban los géneros tradicionales del paisaje, el retrato y el fotorreportaje. Del mismo modo, en el caso de Grete Stern, además de su labor en dichos géneros, la colección da lugar a sus experiencias más radicales, como el fotomontaje que testimonia su vínculo con la vanguardia Madí y algunos ejemplares de la *Serie de los Sueños* realizados para el semanario femenino *Idilio* (1948-1951). Este último trabajo constituye el primer acercamiento sistemático a lo que más tarde se denominará arte «de género», y también propone, antes del desarrollo del arte *Pop*, un diálogo fluido entre la creación artística y un medio masivo de comunicación.



Stern, Grete
Puente del Riachuelo, c.1951/52
foto blanco y negro, 30,4 x 40,3 cm

Sueño N° 2 En el andén, 1959
Fotomontaje blanco y negro, 40 x 30,4 cm

Sueño N° 1 Artículos eléctricos para el hogar, 1959
Fotomontaje blanco y negro, 40 x 30,4 cm



Igualmente, la serie *La fotografía y la música*, realizada entre 1952 y 1956 por Pedro Otero, se aparta de las tipologías tradicionales. A diferencia de los demás pioneros de la fotografía moderna en la Argentina, Otero proviene de una familia inmigrante proletaria. Este artista de Avellaneda no tuvo vínculos con los círculos de vanguardia porteños, y la circulación de su obra se produjo casi exclusivamente en los fotoclubes. La colección del MAMBA, al recuperar e incorporar dicha serie completa, estableció su justa visibilidad dentro de la historia del arte argentino.



Otero, Pedro, *Serenata del Arlequin. Paglissi (Leon Cavallo)*, de la serie *La Fotografía y la música*, 1956 (copia 1965). Copia gelatina de plata, 30,5 x 25,2 cm



Otero, Pedro, *Sonata (César Frank)* de la serie *La Fotografía y la música*, 1956 (copia 1965). Gelatina de plata, 23,9 x 18 cm

Antes del advenimiento de los grupos modernos de fotografía en los años 50, el Foto Club Argentino, fundado en 1936, fue el primer organismo que aglutinó los intereses en pos de una valoración de la fotografía como arte. En 1938 ya existía una federación que nucleaba las abundantes entidades diseminadas en todo el país. En 1945 se creó el Foto Club Buenos Aires, con estatutos más ágiles y democráticos. En términos generales, estos espacios promovían la continuidad de los estilos pictorialistas, que a nivel internacional habían vivido su apogeo hacia 1900, y que se identifican con lo que aún hoy solemos reconocer bajo la categoría genérica de «fotoclubismo». No obstante cierto apego a la tradición estética, debemos destacar que el fenómeno de los fotoclubes fue muy importante en su momento de emergencia, pues en la Argentina no existía una red institucional para este nuevo medio, ni tampoco lugares oficiales de aprendizaje, exhibición y competencia. Al poseer un considerable número de piezas provenientes de estos espacios de pertenencia, la colección del MAMBA ilustra un proceso ineludible a la hora de escribir una historia real de nuestra fotografía. Destacamos aquí la presencia de Amleto Bocci, Pedro Canova, Alberto Gallino, Eureka, Pablo Faludi, Luis Perassollo, Moisés Joel Prajs, Raúl Oyuela, Pablo Siri, y, sobre todo, a Aldo Sessa y al uruguayo Alfredo Testoni, figuras cuya popularidad resume la importancia del fotoclubismo en la formación de un gusto medio por la fotografía en nuestra región.



Bocci, Amleto, *Eclósión*, s/f, foto blanco y negro, 38 x 28,9 cm



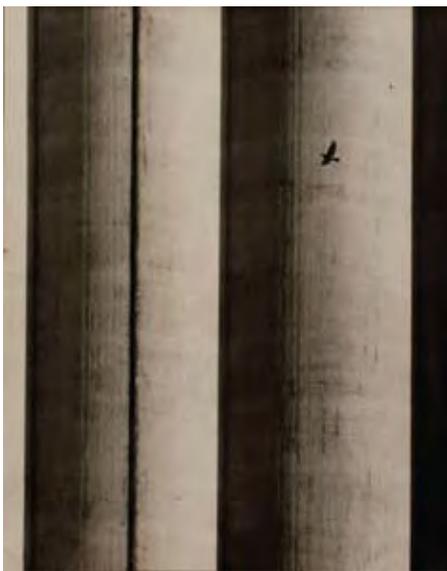
Gallino, Alberto J., *Vida en la ciudad*, s/f, foto blanco y negro, 38,7 x 29,5 cm



Faludi, Pablo, *Pas de deux*, s/f, foto blanco y negro, 29,8 x 39,5 cm
Oyuela, Raúl, *S/T*, s/f, foto blanco y negro, 28,7 x 39,2 cm



Canova, Pedro Héctor, *Meditación*, s/f, foto blanco y negro, 29,1 x 39 cm
Eureka, *Títeres a bordo*, s/f, foto blanco y negro, 43,2 x 55,9 cm



Siri, Pablo
Elevación, s/f
Foto blanco y negro, 39,9 x 29,85 cm

Bocci, Amleto
Formas, s/f
Foto blanco y negro, 49 x 29 cm

Mambecin
S/T, s/f
Foto blanco y negro, 29,6 x 23,6 cm

Prajs, Joel
Caracol, s/f
Foto blanco y negro, 23,7 x 29,9 cm

Sessa, Aldo
Silos. Puerto Madero, 2001
Foto blanco y negro, 40 x 50 cm

Sessa, Aldo
Cebra, s/f
Foto blanco y negro, 34,8 x 49,2 cm





Heinrich, Annemarie
Savia. Elsa Daniel, 1960
 Copia gelatina de plata blanco y negro,
 40,4 x 30,4 cm

Ya avanzando hacia los nuevos espacios creados en los 50, como «La carpeta de los Diez», aparece la figura de Annemarie Heinrich. Con motivo de su primera individual en el **Salón Peuser**, un comentarista creyó necesario destacar el impacto artístico de sus imágenes para amonestar el pragmatismo adormecido de los retratistas de oficio. Como hemos mencionado, en la fotografía argentina, las tensiones entre tradición y modernidad se libraron en el ámbito de los géneros tradicionales. El retrato, principalmente, se convirtió en un verdadero campo de batalla. Heinrich llevó al apogeo la moda del *glamour* combinando los artificios de estudio con típicos recursos modernistas como la fragmentación o la metáfora surrealista (*Capricho dividido en 4, Anita Grimm, 1936; Savia. Elsa Daniel, 1960*). En cambio, Anatole Saderman se opuso decididamente a esa tendencia, propugnando «retratos sin máscara»⁴. Sus fotografías, que evitaban el alarde técnico y se concentraban en la investigación psicológica, concordaban más bien con la profundidad austera de los rostros de Grete Stern.



p. 219 Heinrich, Annemarie
Retrato de Eva Duarte, 1940
 Copia gelatina de plata blanco y negro,
 40,4 x 30,4 cm

Retrato de Berta Singerman, c. 1965
 Copia gelatina de plata blanco y negro,
 40,4 x 30,4 cm

Heinrich, Annemarie, *Capricho dividido en cuatro. Anita Grimm, 1936*
 Copia gelatina de plata blanco y negro, 40,4 x 30,4 cm

p. 219 Saderman, Anatole
Michi Aparicio e Irene Saderman, 1975
 Gelatina de plata blanco y negro,
 38,7 x 25 cm

Alejandro y Susana Saderman, 1954
 Gelatina de plata blanco y negro,
 41 x 29,7 cm

4 / Ricardo Figueira, *Saderman*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.





Sadermann, Anatole, *Sergio de Castro*, 1961. Foto blanco y negro, 39,6 x 29,4 cm

El retrato de artista cobró particular importancia en la fotografía argentina. Una de las razones que explican este desarrollo singular radica en la posición subalterna que sufría la fotografía dentro del sistema de valores del arte, y su imperiosa necesidad de legitimación. Los fotógrafos más comprometidos o ambiciosos prefirieron rodearse de plásticos y de intelectuales, a quienes tomaron como referentes de pertenencia por sobre los círculos estrictamente fotográficos. De modo que, más allá de su valor estético, estas galerías de retratos de artistas testimonian redes de relaciones y de aspiraciones compartidas. Si bien varios autores incursionaron en este tema, las series de Sadermann y de Makarius se destacan del conjunto por su espíritu sistemático.

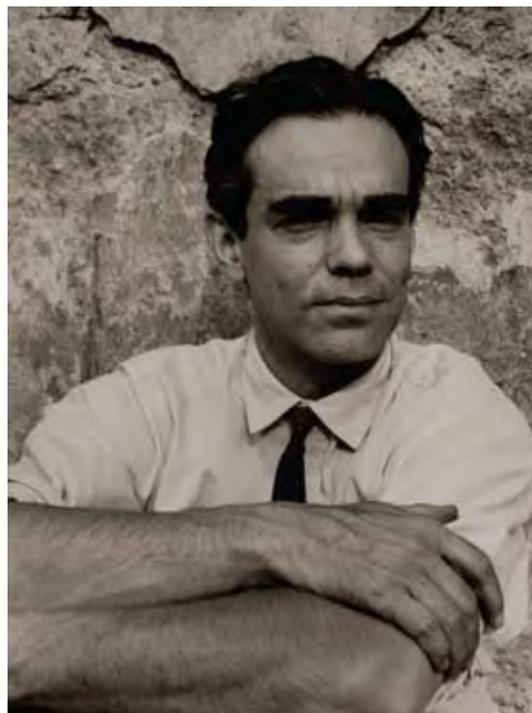
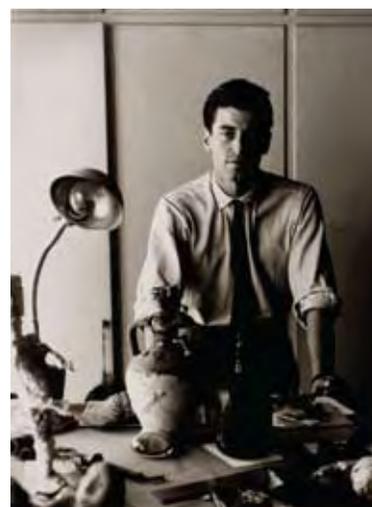
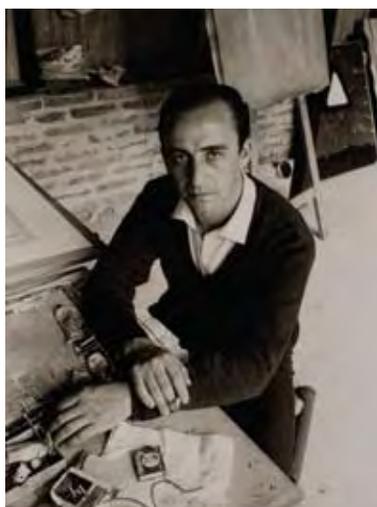
La colección testimonia también la continuidad contemporánea de este género clave de la fotografía argentina. Alberto Goldenstein, en color, y Gian Paolo Minelli, en blanco y negro, retrataron a los protagonistas del nuevo arte argentino de los años 90.

Makarius, Sameer, *Alejandro Puenta*, s/f
Foto blanco y negro, 40 x 30 cm

Makarius, Sameer, *Nicolás García Uriburu*, s/f
Foto blanco y negro, 40 x 30 cm

Makarius, Sameer, *Luis Felipe Noé*, s/f
Foto blanco y negro, 40 x 30 cm

Makarius, Sameer. *León Ferrari*, s/f
Foto blanco y negro, 40 x 30 cm

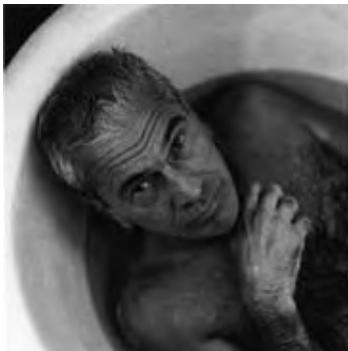




Goldenstein, Alberto
Retrato de Gumier Maier, Serie Retratos de artistas, 1993
 Copia color, 40 x 50,8 cm



Goldenstein, Alberto
Retrato de Feliciano Centurión, Serie Retratos de artistas, 1993
 Copia color, 41 x 50,9 cm

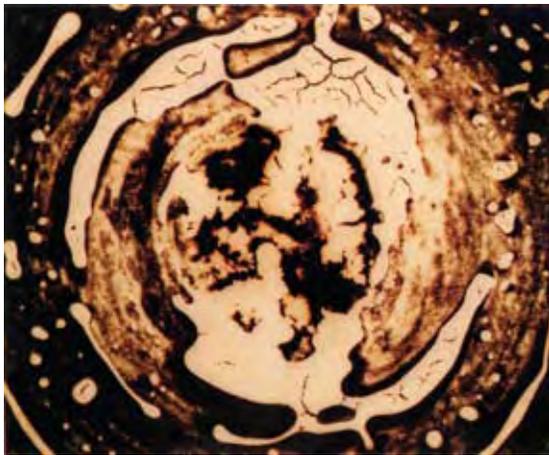


Minelli, Gian Paolo
Raúl Lozza, 1995. Foto blanco y negro, 35 x 35 cm
 Oscar Bony. *Nocturno, tres minutos de pose, 1995. Foto blanco y negro, 70 x 70 cm*
 Daniel Ontiveros, 1995. Foto blanco y negro, 35 x 35 cm

Pablo Suárez, 1995, Tríptico. Foto blanco y negro, 18 x 18 cm c/u

Volviendo a Makarius, su obra fotográfica expresó la tensión dialéctica entre la abstracción y la necesidad referencial, característica de la época de la inmediata posguerra. Como artista plástico estuvo vinculado, en Hungría, a las vanguardias del arte concreto. Posteriormente, en la Argentina, estableció relaciones con la Asociación Arte Nuevo liderada por Aldo Pellegrini y Arden Quin y, poco después, con el grupo de Artistas No Figurativos Argentinos. Su producción fotográfica de carácter informalista, como los *Proyctogramas* de 1957, conservados en la colección, sintonizan con este espíritu. No obstante, como fotógrafo, Makarius privilegió los consabidos géneros del paisaje, el retrato y lo que él denominaba el «documentalismo subjetivo». Como líder y miembro del Grupo Forum, afirmó, junto a sus compañeros, que su meta consistía en «reflejar nítida y simbólicamente nuestra forma de vivir, de sentir y de pensar, fijándola con claridad cristalina e inequívocamente»⁵.

A fines de los años 50, si bien la pintura abstracta, matérica y gestual de moda parecía excluir a la fotografía, Alberto Greco descubrió que las tomas de superficies manchadas y deterioradas realizadas por Jorge Roiger se compenetraban con las preocupaciones plásticas del momento. Justamente, la exposición del movimiento informalista –auspiciada por el Museo de Arte Moderno– en el Museo Sívori, en 1959, fue la primera en incluir fotografías.



Makarius, Sameer
Proyctograma, 1957
Técnica experimental, 27,8 x 21,6 cm



Roiger, Jorge
S/T, 1959
Toma directa blanco y negro, 50,8 x 61 cm

5/ Citado en Osiris Chierico, *Makarius*, Buenos Aires, CEAL, 1982, 4.

No obstante, hacia 1960 el verdadero conflicto no pasaba ya por la dicotomía entre representación o abstracción. Frente al creciente desarrollo de una cultura de masas, la cuestión fundamental ya no sería si la fotografía merecía o no ser considerada legítimamente un «arte», sino de qué modo se redefinirían las prácticas artísticas en un medioambiente dominado por la imagen fotográfica y los medios. El arte *Pop* fue el primer movimiento que se hizo cargo de esta pregunta. En esa época, en torno del ya mítico Instituto Di Tella, la Argentina ajustó su reloj en sincronía con lo que ocurría en las grandes capitales del arte. El espíritu del *Pop* alentó, en la obra de artistas como Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez, el diálogo –no exento de tensiones– entre los lenguajes del arte, los medios masivos de comunicación, la publicidad, el diseño y la moda. A medida que avanzaba la década, los artistas de vanguardia respondieron a un contexto político cada vez más conflictivo utilizando las nuevas posibilidades del arte de acción y del arte conceptual. La fotografía tomó así su lugar como registro de eventos o intervenciones específicas, o como vehículo para comunicar ideas. Los ejemplos paradigmáticos de la época abarcan preocupaciones diversas, desde la ecología mundial, como en las coloraciones de Nicolás García Urriburu, hasta la situación social en la Argentina, como en la obra de Oscar Bony o Juan Carlos Romero.



García Urriburu, Nicolás
Verte Venise, 1970 (detalle)
 Fotografía coloreada y mapa, 101 x 60,5 cm



Giménez, Edgardo
Fijate bien detrás de esta carita hay talento, c. déc. 60
 Afiche impresión Offset, 38 x 27,5 cm

Si sos tan inteligente, ¿Por qué no sos rico?, c. déc. 60
 Afiche impresión Offset, 38 x 27,5 cm



En paralelo con estas corrientes de vanguardia, que incorporaban la fotografía a su abanico de medios y soportes diversos, durante los 60 y los 70 también prosiguieron los trabajos en el interior de la fotografía como campo específico. Bandi Binder sometió los recursos ópticos y químicos a procedimientos experimentales bastante inéditos para la época. La colección posee varias imágenes con sus características deformaciones especulares y procesos de solarización. Por otra parte, el ensayo documental llegó, en *Los Funerales del Presidente Perón* (1974), de Sara Facio, a uno de sus puntos más conspicuos.



Bandi, Binder
S/T, 1970, solarizado.
Copia gelatina de plata, 50,6 x 40,5 cm

S/T, 1972
Copia gelatina de plata, 27,8 x 35,4 cm

Bandi, Binder
S/T, 1969, solarizado
Copia gelatina de plata, 35 x 27,3 cm

S/T, 1981
Copia gelatina de plata, 50 x 40 cm



Facio, Sara, *En los diarios*, de la Serie *Los Funerales del Presidente Perón*, 1974
Copia gelatina de plata en blanco y negro, 39 x 30,5 cm

La colección del MAMBA incluye algunas piezas importantes de la época en la que surgieron aquellas nuevas generaciones de artistas, pero también complementa su representación a través de obra posterior. Como ejemplo de ello podemos mencionar la fotografía intervenida con pintura verde de García Uriburu (*CURTASA - Curtiembre Argentina S.A.C. Jáuregui (Río Luján) Caso N° 8*, 1999), las imágenes cubiertas con escritura braille de León Ferrari, las fotoperformances y fotografías de rodaje de David Lamelas (*La invención del Dr. Morel*, Berlín, 1999), el señalamiento conceptual de Juan Carlos Romero (*Segmento de recta A-B=53000 m*, 1971) y el autorretrato baleado de Oscar Bony (*Culpable, Inocente*, 1998). Liliana Porter, por su parte, utilizó la fotografía para componer escenas, con pequeños juguetes y *souvenirs*, objetos que sugieren, a primera vista, una atmósfera inocente, pero aluden a las contradicciones y los miedos de la sociedad contemporánea (*Blue With Mirror*, 1997).



Porter, Liliana, *Blue with mirror*, 1997. Cibachrome, 97 x 76 cm



Lamelas, David, *La invención del Morel*, 1999
Fotografía en blanco y negro, copia gelatina de plata, 48,1 x 57,9 cm

Mención especial merece la fotoperformance realizada en 1979 por Dalila Puzzovio (*Mientras unos destruyen, otros construyen*) pues sostuvo el discurso crítico de la vanguardia, ya en el contexto de censura de la dictadura militar. El golpe de 1976 afectó al arte argentino en todos sus aspectos.

No obstante, como señaló Julio Menajovsky, el mayor blanco de la represión fue la fotografía como documento de una realidad que se pretendía ocultar⁶. Ya en los últimos años del régimen, y luego de la recuperación democrática en 1983, tanto el fotoperiodismo como los ensayos de tema social volvieron a mostrar su fuerza. La presencia de Amado Becquer Casaballe, la obra de Adriana Lestido sobre mujeres presas y la de Helen Zout sobre niños con SIDA testimonian este fenómeno. La obra desarrollada entre los años 80 y los 90 por autores como Oscar Pintor, Juan Travnik, o Paula Lutringer muestra modos más metafóricos de alusión a una realidad conflictiva. Pintor, en sus paisajes, representa el silencio (serie *Laguna Yala*, 1994). Travnik registra huellas de ausencias o destrucciones (*Sin título*, 1985). Lutringer acude a *El matadero* como símbolo fundacional de una historia cargada de violencias (1995-1996).



Puzzovio, Dalila, *Mientras unos construyen otros destruyen*, 1979. Copia color, 69,7 x 90 cm

6 / «Terrorismo de estado y fotografía, entre el documento y la intervención» (ponencia), *Segunda Bienal de Fotografía Documental*, Universidad Nacional de Tucumán, agosto de 2006.



Lestido, Adriana
Serie Mujeres presas con sus hijos,
 1991/93. Gelatina de plata,
 28,8 x 40,3 cm

Zout, Helen
*Niño negativizado con su madre
 adoptiva. Los niños se tapan la cara
 para proteger su identidad, Serie Niños
 con Sida con sus familias o grupos de
 contención,* 1999. Copia gelatina de
 plata virada al selenio, 27,8 x 35,4 cm

Becquer Casaballe, Amado
Carabineros cargando bayoneta,
Serie Hombres de su tierra, 1989
 Copia gelatina de plata, 20 x 36 cm

Lutringer, Paula
S/T, Serie El Matadero, 1995/96
 Tiraje fresaón, 2/27, 42,1 x 62,7 cm

Travnik, Juan
S/T, 1991
 Gelatina de plata blanco y negro,
 51 x 49 cm

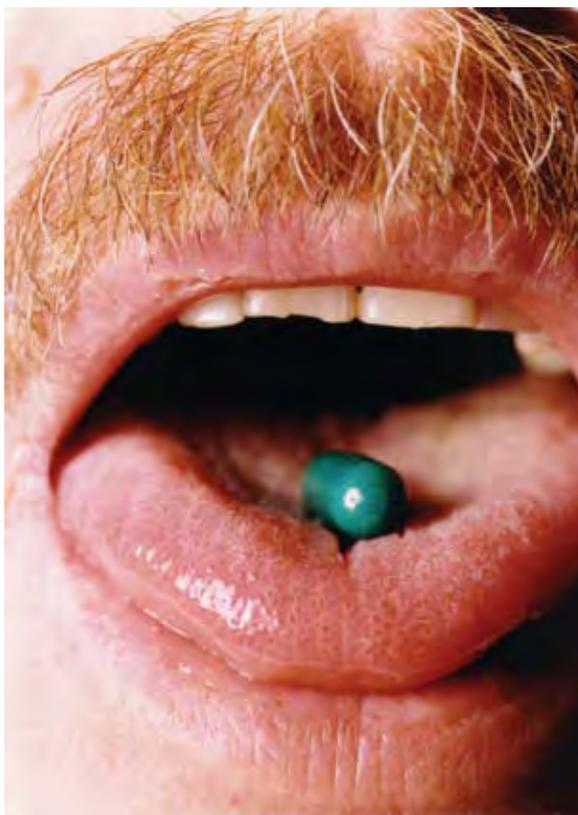


Weisz, Julie
La vida en la terapia intensiva, 1994/95
Foto blanco y blanco, 30,5 x 40,4 cm

En los años 90, el uso del color cobró mayor protagonismo. Si, por un lado, Alberto Goldenstein dotó a la fotografía instantánea de una nueva soltura, Marcos López unió, en *Pop Latino*, la puesta en escena con el mensaje político heredado de la tradición latinoamericana. Alejandro Kuropatwa, en su famosa serie *Cóctel*, proyectó la referencia autobiográfica hacia la esfera pública, en una de las escasas producciones que tomaron el problema del SIDA.

A partir de este momento, la colección se torna cuantiosa, y permite vislumbrar la multiplicidad de opciones que presenta el escenario contemporáneo de la fotografía. Algo común en dicho escenario es la conciencia conceptual de que la fotografía ya no es un mero medio para producir una imagen, sino que la imagen es un soporte para analizar las condiciones de la representación fotográfica. Sin intentar abarcar este complejo panorama, mencionaremos algunos ejemplos.

Marcelo Grosman, en su serie de militares, así como Sebastián Friedman, en *Familia y doméstica*, hacen uso del «decoro» del retrato clásico. El primero, para mostrar que «todo ese mundo secreto y glorioso se ve como parte de una estructura vacía, carente de sentido, de trabajo para nada»⁷. El segundo, para advertirnos que el modelo de familia está lejos de incluir a todos los grupos sociales. La colección testimonia la vigencia de la tradición del retrato en la obra de Alicia D'Amico, Humberto Rivas, Ataúlfo Pérez Aznar, Julie Méndez Ezcurra y Marcos Zimmermann, así como también las nuevas inflexiones que aquella asume en producciones como las de Martín Weber y Paula Zucker, a las que podemos añadir las variantes actuales sobre el tema del autorretrato, en concepciones tan diferentes como las de Guillermo Iuso y Pablo Soria.



Kuropatwa, Alejandro, *S/T*, Serie *Cóctel*, 1996. Copia-c, 135 x 102 cm

7 / Fabián Lebenglik, «Los disfraces de la patria», *Página 12*, Buenos Aires, 22 de junio de 1999.



Mugnani, Filiberto
S/T, 1990
Copia gelatina de plata
33 x 20,5 cm

Perez Aznar, Ataulfo
Vereda La Perla, 1985
Gelatina de plata blanco y negro,
40,4 x 30,4 cm

D'Amico, Alicia
Pareja III, 1994
Copia gelatina de plata,
35,4 x 27,6 cm

Rivas, Humberto,
Ester, 1990
Copia gelatina de plata,
54 x 27 cm



López, Marcos
Plaza Mayo, Serie Pop Latino, 1996
Copia-c, 100 x 150 cm

Grosman, Marcelo
El combatiente E.C.1070.03, 1996
Copia-c, 90 x 135 cm



Asimismo, otros artistas contemporáneos vuelven sobre el género secular del paisaje, que la fotografía heredó de la pintura. Se ha afirmado que Dino Bruzzone construye artificios que simulan realidades y Esteban Pastorino fotografía realidades que parecen de artificio. En todo caso, para ambos, la imagen es el resultado de la puesta en juego de ciertos procedimientos, sean éstos hábitos de percepción visual o mecanismos ópticos.



Bruzzone, Dino
Italpark, 2001
Copia-c, 120 x 168 cm

Pastorino, Estebán
Maltería Hudson, 2003
Copia-c, 97 x 117 cm

Zicarello, Pablo
9059#1, 1999
Copia-c, 100 x 100 cm

Ballesteros, Ernesto
428 Fuentes de luz tapadas, Serie
Fuentes de Luz tapadas, 2004
Dibujo s/fotografía, 60 x 90 cm

RES y Santiago Porter componen dípticos que, al contrario del «momento decisivo» bressoniano, aluden a aquello que la fotografía no puede mostrar. En *Ausencia*, Porter trabajó con las memorias de los damnificados en el atentado a la AMIA. Los pequeños talismanes del recuerdo cifran lo inconmensurable de la pérdida injusta de un ser querido. En *Intervalos intermitentes*, RES hace dos tomas, inmediatamente antes y después de un hecho relevante que, en sí mismo, no aparece representado. Las marcas de este acontecimiento en el cuerpo del retratado aluden, también, a la singularidad irrepresentable de una experiencia.

Los artistas contemporáneos, herederos en gran medida de ese movimiento iconoclasta que fue el Conceptualismo, no utilizan la fotografía como medio para producir imágenes, sino la imagen como medio para reflexionar acerca del estatuto del lenguaje fotográfico. Como evidencia su etimología, antes que un determinado tema o motivo, una fotografía es una huella de luz. Pablo Zicarello, a través de la exposición múltiple, y Ernesto Ballesteros, a partir de la intervención manual sobre las copias, aluden a esta naturaleza distintiva del significante fotográfico.





Rosa es la mamá de Sebastián Barreiros. Cuando explotó la bomba, a las nueve y cincuenta y tres de la mañana del 18 de julio de 1994, Sebastián pasaba de la mano de su mamá por la puerta de la AMIA. Tenía cinco años y esta era su pelota de fútbol.



Entre las 9:30 y las 15:35 hs del 5 de marzo de 2002, el cardiocirujano Jorge Trainini operó un paciente en el Hospital Presidente Perón de Avellaneda. En su opinión, el corazón y la vida son una misma...



...cosa: el eterno retorno a la calidez de la compasión que soportó el universo de la conciencia. Afiración que realiza después de más de veinte mil horas en contacto con el corazón.

Porter, Santiago, De la Serie *La Ausencia* (diptico #1), 2001, Impresión digital, 85 x 85 cm (c/u)
 Res, Jorge Trainini, *cardiocirujano, 9.30 - 15.32, 5/3/02*, Serie *Intervalos Intermitentes*, 2002, Copia-c, 200 x 160 cm (c/u)



Valansi, Gabriel, Serie *Fatherland*, 1998. Copia gelatina de plata, 28 x 35 cm

Una sospecha seria sobre la capacidad testimonial de la fotografía aparece en aquellos autores que refieren, a partir de imágenes apropiadas, a la construcción mediática de la realidad. Entre ellos, Jorge Macchi, en *Víctima serial*, y Gabriel Valansi, en *Fatherland*, se focalizan en la violencia como objeto de consumo. Contrariamente, Alessandra Sanguinetti logra, a través de su cámara, aventurarse en el mundo íntimo y complejo de dos niñas –Guille y Belinda– y dar testimonio de sus fantasías, sus sueños y su vida cotidiana.

Por último, si el cuerpo apareció como eje transversal de diversas prácticas artísticas en los años 80, a partir de fines de los 90 se constituyó en eje conceptual de la fotografía. Los fotogramas de Andrea Ostera hablan del cuerpo como territorio oscuro que se escurre de la pretensión ilusionista de la cámara, mientras que artistas más jóvenes, como Flavia Da Rin, hacen de la manipulación digital una plataforma para la construcción de la propia identidad.



Da Rin, Flavia, *S/T*, 2001/02
Fotografía digital, 29,4 x 39,7 cm (c/u)

En conclusión, entre los años 20, cuando los idiomas de vanguardia europeos fueron importados casi como un secreto de elite, y la actualidad, que cuenta con la disponibilidad instantánea y ubicua de referentes globales, la colección fotográfica del MAMBA nos muestra que el vínculo entre imagen artística y realidad social se ha ido transformando, pero sigue siendo, en sus múltiples inflexiones, el asiento de todo significado que valga la pena transmitir.



Sanguinetti, Alessandra
Las Ofelias, Serie *Las Aventuras de Guille y Belinda*
y el enigmático significado de sus sueños, 2002.
Impresión digital s/papel hannamuller Archival,
50,8 x 50,8 cm

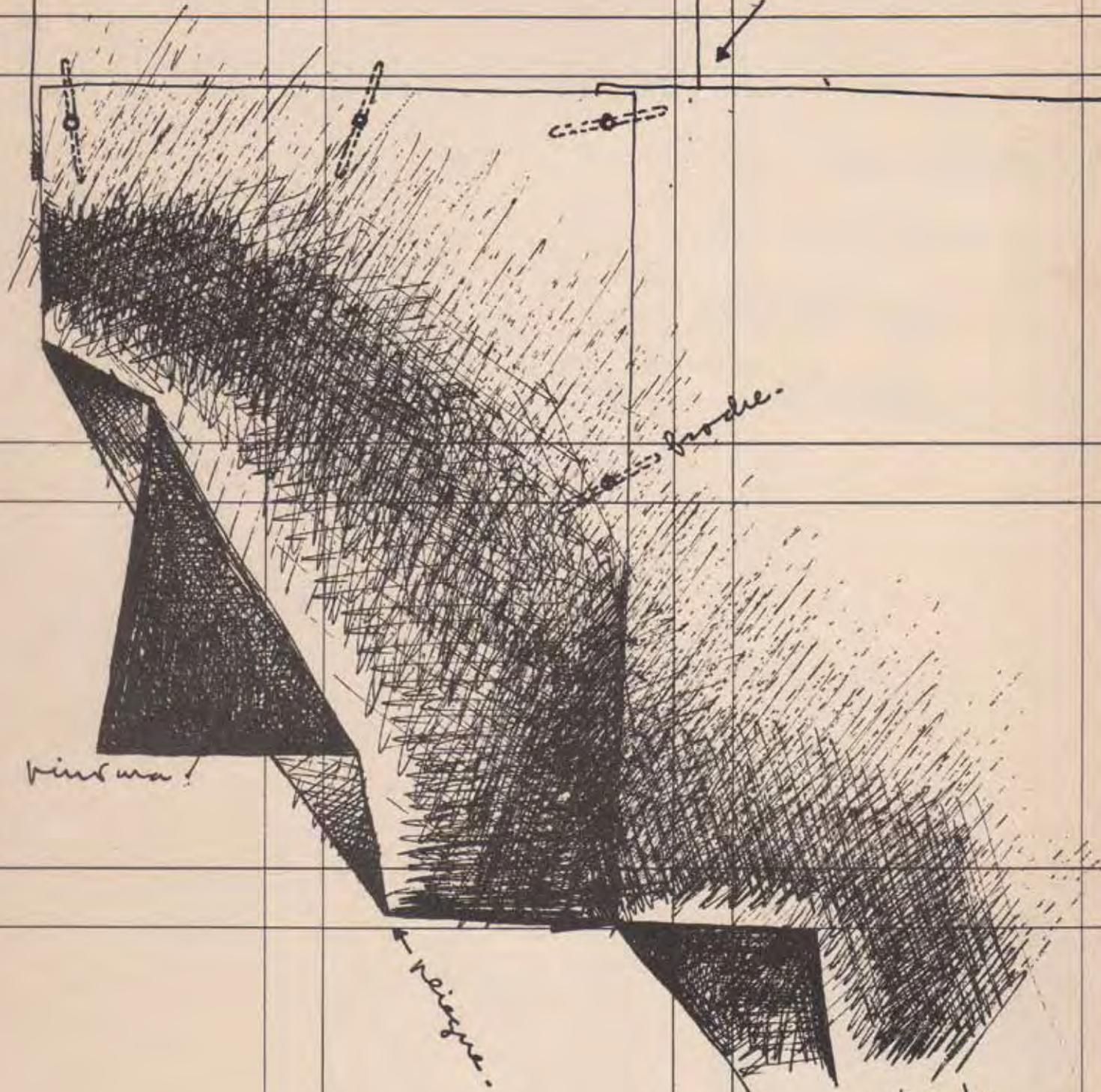


Costantino, Nicola
Nicola en el espejo según Vermeer, 2010
Inkjet print, 180 x 122 cm

papel (fondo)



superposición



fondo.

pinura!

requisito.

artista	C. T. ...
obra	
fecha	27-6-71

cayc

Conceptualismo y *performance* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Florencia Malbrán

El giro conceptual



Vista de la exposición **Premio Ver y Estimar**, MAM, 1968



Vista de la exposición **Más allá de los preconceptos**, MAMBA, 2000

El arte experimentó un profundísimo giro hacia fines de los años 60 y principios de los 70. La idea, motor del proceso creador del artista, pasó a ser más importante que la obra misma. Siempre, claro, a lo largo de la historia, el arte había presentado buenas ideas, pero los artistas avanzaron más y afirmaron la idea como el único y principal sustento de su trabajo. Para el «arte conceptual» no interesó cómo se representaban estas nociones, ni con qué medios, incluso si se materializaban o no. Mudó, lisa y llanamente, la manera de pensar el arte. Este giro afectó la comprensión de su naturaleza, su ontología, conmovió hasta los cimientos toda certeza sobre la práctica artística.

La obra de arte en tanto objeto fue cuestionada, lo que derivó en una reducción de sus aspectos visuales. Sólo interesaba la oferta de «información». La idea debía ser la única protagonista, por ello, su posterior producción o ejecución perdía importancia. El conceptualismo significó, en su vertiente ortodoxa, justamente la preeminencia del concepto sobre su materialización, ya que el arte apelaba ante todo a la mente de los espectadores.

La controversia sobre el objeto llevó a la tautología, es decir, a una investigación sobre las condiciones intrínsecas del arte, portadoras de una singularidad irremplazable. Esta voluntad de explorar el lenguaje propio del arte –junto a su contracara, la de eliminar todo atributo superfluo– condujo a plantear definiciones escritas como obra. El texto permitía eludir el objeto y concentrarse, a su vez, en un proceso de análisis o autoreferencialidad. Afloraron entonces las sentencias breves, instrucciones y proposiciones lingüísticas¹.

1 / Joseph Kosuth, perteneciente a la primera generación de artistas conceptuales estadounidenses, hizo del empleo de las proposiciones lingüísticas una bandera. Su obra gozó de amplia difusión en la prensa especializada. Kosuth abrevó en la lógica formal y sostuvo: «Las proposiciones del arte no son de carácter fáctico, sino lingüístico, o sea, no describen el comportamiento de objetos físicos, ni siquiera mentales; sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte». Joseph Kosuth, «Art After Philosophy», *Studio International* (October 1969). Reimpreso en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997, 416.



Grippo: Tres al espejo.

PLASTICA LAS PERFECCIONES ACRILICAS

No había mucho que decir si el Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini se exhibiera en las salas del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires los obras de Miguel Ángel Vidal, Esteban Torres, Ariel Scorcia, Osvaldo Rosenberg, Jorge Luis Estella, César Luis Durán, Juan Eduardo Laporta, Elio Janni, Alberto Rosales, Gregorio Dajober, David, Horacio Alberto Coll y Ary Belski. Mas "todas" o pocas "todas", si hablamos con más claridad o menos claridad, pueden dejarse así y ahí. Y si sólo consideramos las de Jacques Badel, Jorge Guarnieri y Mari Chermusa, podría decirse que la muestra es de un nivel artístico notable. Y punto.

Pero en la muestra hay artistas que intentan asumir un rol más desarrollado que el que se les ha asignado, importa que sea dada la actual. Es Irina Stabile, sin duda, la obra de Eduardo Rodríguez (algunas, evidentemente exhibidas), y sus talladas las plásticas de Eduardo Rivero, Luis Pardo y Juan Eduardo Laporta, pero sus posiciones pueden resultar más positivas, para los resultados creativos que se desean obtener, que sus mismos obras. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo de una revolución estética, y el que comprende lo que pasa en su tiempo de una revolución estética, y el que comprende lo que pasa en su tiempo de una revolución estética, como dice el mismo Rivero en sus volantes.

César Ariel Fioravanti da un gran paso en su producción con su "Cena" y "Almuerzo", "Cena", "Almuerzo".

Como el caso de parte a parte, luego resultados que aportan a un proceso de conceptualización, denuncia, cuestionamiento y transformación.

Cuando Grippo, por ejemplo, que es un investigador visual en apariencia circunstancial a problemas de laboratorio, logra un trabajo de la jerarquía que exige un Acrilicopaolini, se ve claramente cómo puede armonizarse esa posición un poco marginal con las necesidades del momento que se vive. Por cierto que la obra de Grippo es total y operante desde un punto de vista estético, como desde un punto de vista ideológico. Fundamentalmente, su "Estadística" es perfecta, pero además provee de un terreno de absoluta disponibilidad para explorar "estadísticamente" con resultados muy ostentosos. La conceptualización perfectamente legible, natural, manufacturera o alfabética-comunicativa, puede ser parte de toda una construcción conceptual, motivada con una necesidad de elementos expresivos.

No pasa lo mismo con Badel. Por supuesto que éste presenta una pieza formalmente impecable, pero se agota en su propia perfección. Más importante es la obra de Jorge Duarte, en tanto presenta como un acto creativo a dos frentes: institucional e ideológico. La representación al nivel de obra de arte del dibujo, variedad y forma, operando al relacionamiento del artista o a sus conceptualizaciones económicas y ideológicas implícitas, y la introducción del libro y la brevete "Sin Precio, nada", importa y vale en el mismo sentido que el libro de Fina Chilo M... Y se ocupa a todo precio de valor que no sustraiga una comprensión profunda del proceso público y de la revolución del concepto de artista. ☺

Jorge Duarte: Valorización.

Jacques Badel: Muy bien decir.

30 • PRIMERA PLANA Nº 499 • 22/VII/72

Vistas y catálogo de la exposición Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini, MAM, 1972

Artículo de la revista *Primera Plana* sobre la exposición, 22 de julio de 1972

Sin embargo, la perspectiva histórica hoy revela que la desmaterialización no fue la norma, y que tampoco primó entre los artistas el reemplazo del objeto artístico por enunciados escritos. El «conceptualismo» se desarrolló en diferentes escenarios a nivel mundial, entre los que se cuenta la Argentina, en un contrapunto tan vehemente como multívoco². Semejante intensidad derivó en una diversidad de prácticas que pueden describirse mediante una constelación de términos, a veces contradictorios entre sí: «reducción», «negatividad», «lenguaje», «marginalización», «disenso», «política», «violencia», «heteronomía» y «tautología»³.

El patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires da cuenta de este gran cambio, pero sus obras advierten también que la amplitud del giro conceptual no nos debe conducir hacia una neutralización. Al revisar el sentido del conceptualismo y henchirlo de tantos nuevos significados, el riesgo es aplanarlo, convertirlo en una suerte de «formalismo tentacular que es a un tiempo todo y nada»⁴. El eje del conceptualismo es su carácter opositor y su sentido de urgencia. Conviene recordar que el giro conceptual se corresponde en la Argentina con una inestabilidad terrible. Revolución social y revolución artística fueron inextricables. En la dura transición de los años 60 a los 70, el país estuvo marcado a fuego por las constantes e ilegítimas intervenciones militares en el gobierno, la emergencia de las organizaciones armadas revolucionarias y la movilización de núcleos intelectuales, hasta llegar al terrorismo de Estado. El año 1968 fue un gozne, con sus protestas sociales y manifestaciones tan radicales como Tucumán Arde. Ni los artistas ni el MAMBA permanecieron inmunes a la fragilidad del orden político. Por un lado, los artistas, a pesar de la crisis (o al revés, debido al fermento de la crisis) trabajaron desde el compromiso y la resistencia. Por el otro lado, el MAMBA atravesó, entre 1968 y 1976, cinco gestiones directivas diferentes⁵. Los museos, en general, fueron un anatema para la contracultura, pero el MAMBA fue un espacio posible para muchos de los artistas destacados del período. Expusieron allí sus obras, por ejemplo, en distintas instancias, Jacques Bedel, Ricardo Carreira, Jaime Davidovich, Víctor Grippo, Lea Lublin y Edgardo Antonio Vigo.



Bedel, Jacques
Fragmentaciones N° 2
Aequatio, 1972
Acrílico y mármol blanco, 50 x 30 x 30

2 / Importa destacar la distinción historiográfica entre «arte conceptual» y «conceptualismo». El primero está asociado a la generación de artistas que actuó en los Estados Unidos hacia 1966. El segundo se refiere a un espectro más amplio de prácticas que desestimaron las convenciones de los medios tradicionales en pos de la idea, prioridad máxima del artista.

3 / Para un panorama del conceptualismo latinoamericano, se destacan los análisis de Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer. Mari Carmen Ramírez, «Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America», *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999; Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, Casa Editorial Hum, 2009.

4 / Tomo estas palabras de Paulo Herkenhoff, quien las utiliza para describir el uso extendido del vocabulario minimalista en la actualidad. Paulo Herkenhoff, «Paralelos divergentes», *Abstracción Geométrica en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 2001, 118.

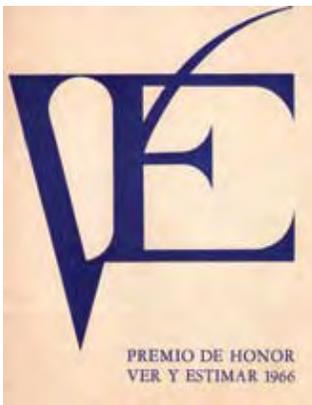
5 / Los directores fueron Hugo Parpañoli, Guillermo Whitelow, Pablo Lameiro, Marta Grinberg y Dante Cincotta.



Carreira, Ricardo, *S/T*, 1992. Tinta, lápiz color, fibra, fotocopia color s/papel, 30 x 40 cm



Carreira, Ricardo, *S/T*, 1963, óleo s/papel, 33,5 x 25,5 cm

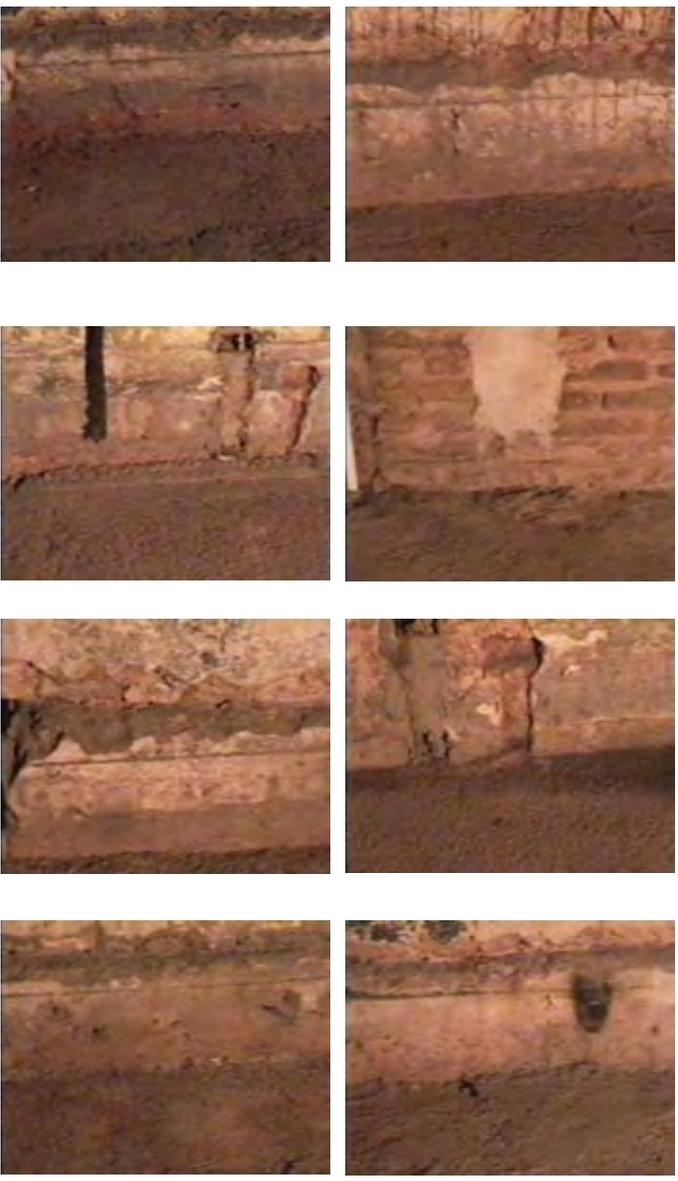


Tapa de *Cátalogo Premio de Honor Ver y Estimar*, MAM, 1966

Carreira ya había expuesto en el Museo en 1966 (en el marco del **Premio Ver y Estimar**) su obra *Soga y texto*, que consistía de un hilo colgado que atravesaba una de las galerías, un fragmento del mismo hilo expuesto sobre una peana, fotocopias de un carrete de hilo y un texto. A su vez, el Museo integró a su patrimonio un dibujo y un óleo del artista que se exhibieron en diversas ocasiones (ambas llamadas *Sin título*, de 1962 y 1963). Bedel ganó el **Premio Artistas con Acrilicopaolini** en 1972 (ya había obtenido el tercer lugar en la edición anterior del premio). Grippo y Lublin participaron en la exposición **Arte de sistemas**, en 1971, en la que mostraron *Analogía I* y *Dentro y fuera del museo*, respectivamente. Vigo fue coautor de la obra *Proceso a nuestra realidad* (1973), a la que haré referencia más adelante. Jaime Davidovich presenta un caso diferente: realizó en el Museo en 1998 una obra de 1975 denominada *Zócalo*, filmó en video un recorrido por el zócalo de la sala del primer piso de la sede de la avenida San Juan, entonces a medio construir. La pieza se expuso en esa sala, en penumbras, mientras en un televisor se veía la filmación que culminaba –en una repetición o puesta en abismo– con una imagen de la sala con la TV encendida que emitía la misma filmación.

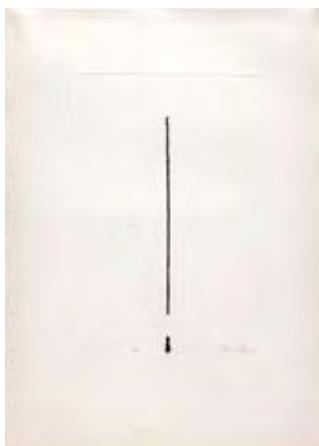


Vista de la exposición Ricardo Carreira, MAMBA, 2000



Davidovich, Jaime, *Zócalo*, 1975, New York.
 Stills del video *Zócalo* realizado en el Museo de Arte Moderno en 1998

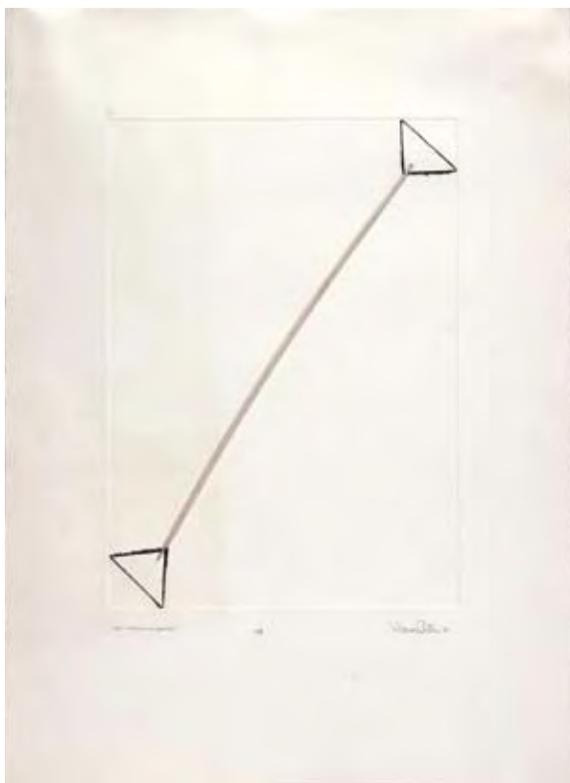
Claves conceptuales en el acervo del Museo de Arte Moderno



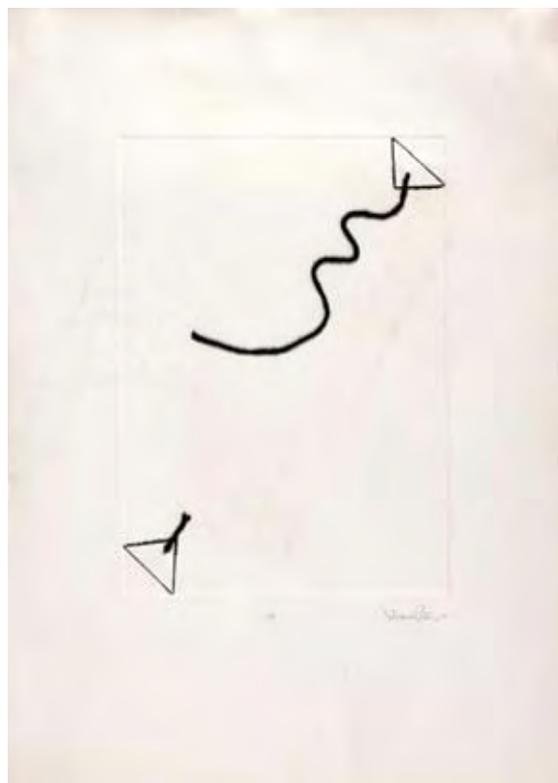
Porter, Liliana, *Stich*, 1970, barniz blando y lana s/papel, 45 x 32 cm, P/A

El giro conceptual alcanzó la autoreferencialidad, el lenguaje, la política y la *performance*. Estos cuatro términos ofrecen cuatro vías para abordar un período complejo y vital, en particular, para analizar el variado conjunto de obras que integran las colecciones del MAMBA. Se trata, por supuesto, de un esquema heurístico, que intenta transponer visiones detalladas en una exposición clara y panorámica.

A propósito de la tautología, los fondos del Museo incluyen, por ejemplo, una serie de obras de Liliana Porter de 1970, que cuestionan el carácter mismo de la representación. En el aguafuerte *Dos dobleces tensados* (1970), Porter yuxtapuso la presencia real de un hilo –que parece tirar de las esquinas opuestas del papel del grabado– a la de dos dobleces dibujados. ¿Qué es aquí realidad y qué es ficción? ¿Acaso la obra está realmente doblada, en tensión? Otro grabado, *Sin título* (1970), con humor, presenta al hilo ya roto y la consiguiente liberación de los dobleces. Ambos trabajos proponen «la obra como interrogante de la obra», máxima del escritor Miguel Briante para caracterizar la reflexión conceptual de Porter⁶. La artista cuestionó el funcionamiento del arte, la capacidad de asociación entre una ilusión y aquello que consideramos fehacientemente verdadero. Porter nos invitó a interrogarnos sobre esta relación y, por extensión, a pensar en el modo en que ordenamos nuestra realidad.



Porter, Liliana, *Dos dobleces tensados*, 1970
Aguafuerte e hilo s/papel, 44,8 x 32,4 cm, P/A

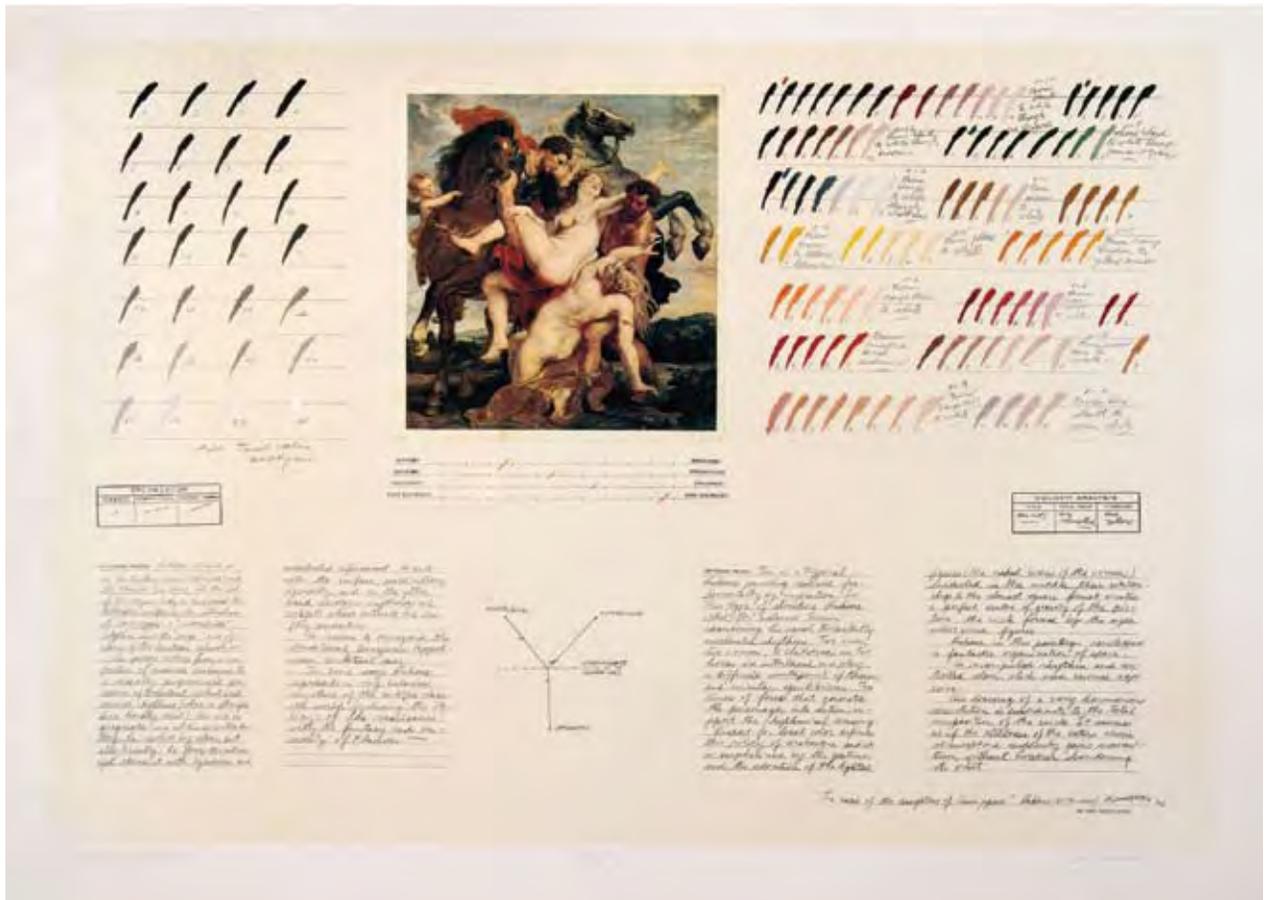


Porter, Liliana, *S/T*, 1970
Aguafuerte e hilo s/papel, 44,8 x 32,2 cm P/A

6 / Miguel Briante, «Liliana Porter: obra en marcha», *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, 103. Publicado originalmente en *Confirmado* (Buenos Aires) (diciembre 1977).

Sus obras son reflexivas, se refieren a la naturaleza del arte. Porter no trajo frente a nuestros ojos la imagen de algún sublime tema exterior, sino que el contenido de sus obras pasó a ser directamente el material con el que las realizó. Los grabadores tradicionales trabajan con papel y tinta, pueden producir arrugas, manchas, sombras. He aquí entonces las obras *Arruga y sombra derramada* (1970) y *Arruga y dos derrames* (1970). La tautología, que manifiestan estos grabados, está llena de ingenio y poesía, distanciada de la severidad analítica típica del conceptualismo ortodoxo.

Oswaldo Romberg, en *Analysis of Rubens* (1976), se concentró en la famosa pintura *El rapto de las hijas de Leucipo* (1916) de Peter Paul Rubens. Romberg presentó una reproducción de esta obra maestra junto a un estudio «semántico», «morfológico» y «extensional» de la misma. Podríamos arriesgar que analizó con minucia aquello que ya está en la pintura, sin añadir información adicional, más allá de sus propias evaluaciones sobre los aciertos de Rubens en la composición, las tonalidades y otros valores formales. ¿Por qué esta *magnum opus* continúa ejerciendo atracción? ¿Cómo comunica el arte? ¿Cuál es su historia, su poder?



Romberg, Oswaldo, *Analysis of Rubens*, 1976. Litografía en color, 70,2 x 96,3 cm, 2/150

Antonio Trotta y Eduardo Costa inquietan asimismo en la ontología del arte. *Filosofía* (1991), de Trotta, es un libro esculpido en mármol que lleva tallada en su cubierta la inscripción «filosofía». Trotta se pregunta por el origen de la obra de arte, vinculado al amor a la sabiduría, que se reconfigura una y otra vez de acuerdo a las luces y sombras del presente. A su vez, *Cubo blanco (cerebro)* (1996-1997), de Costa, es un cuadrado formado solamente por pintura acrílica maciza. Costa trabajó con capas y capas de acrílico, que dejó secar y volvió a pintar. Observó, en vinculación con el centro constitutivo de esta obra: «Esto es una pintura con volumen, o tal vez sea una escultura hecha de pintura»⁷. Las distinciones entre medios son irrelevantes. Lo único que importa es cuestionar el concepto, el «cerebro» del arte.



Costa, Eduardo, *Cubo blanco (cerebro)*, 1996/97
Acrílico pintura maciza, 20 x 20 x 20 cm.

Los artistas se volcaron al *lenguaje* para exponer sus ideas de modo claro y evidente. Si la mira era la mente del espectador, no sus ojos, la palabra escrita parecía garantizar comunicación inmediata. Las obras, los textos, tenían que ser interesantes, mentalmente interesantes, sin cautivar los sentidos con formas seductoras. El color o el brillo eran excesos innecesarios que provocaban distracción respecto del mensaje central. No obstante, sería ingenuo pensar que la escritura es directa y objetiva. Los textos son mucho más ambiguos de lo que parecen, por lo que no se redujeron la incertidumbre y las múltiples interpretaciones. En la Argentina, con nuestra opulenta cultura literaria, los artistas abrevaron en el sentido figurado de las palabras, crearon tropos y jugaron con la percepción de la letra escrita y el formato del texto.

p. 245 Trotta, Antonio, *Filosofía*, 1991
Libro realizado en mármol Bordiglio
Imperial, 36,5 x 29,5 x 6,7 cm

7/ Eduardo Costa, «Pinturas volumétricas» [en línea] <<http://www.eduardocosta.com.ar>>



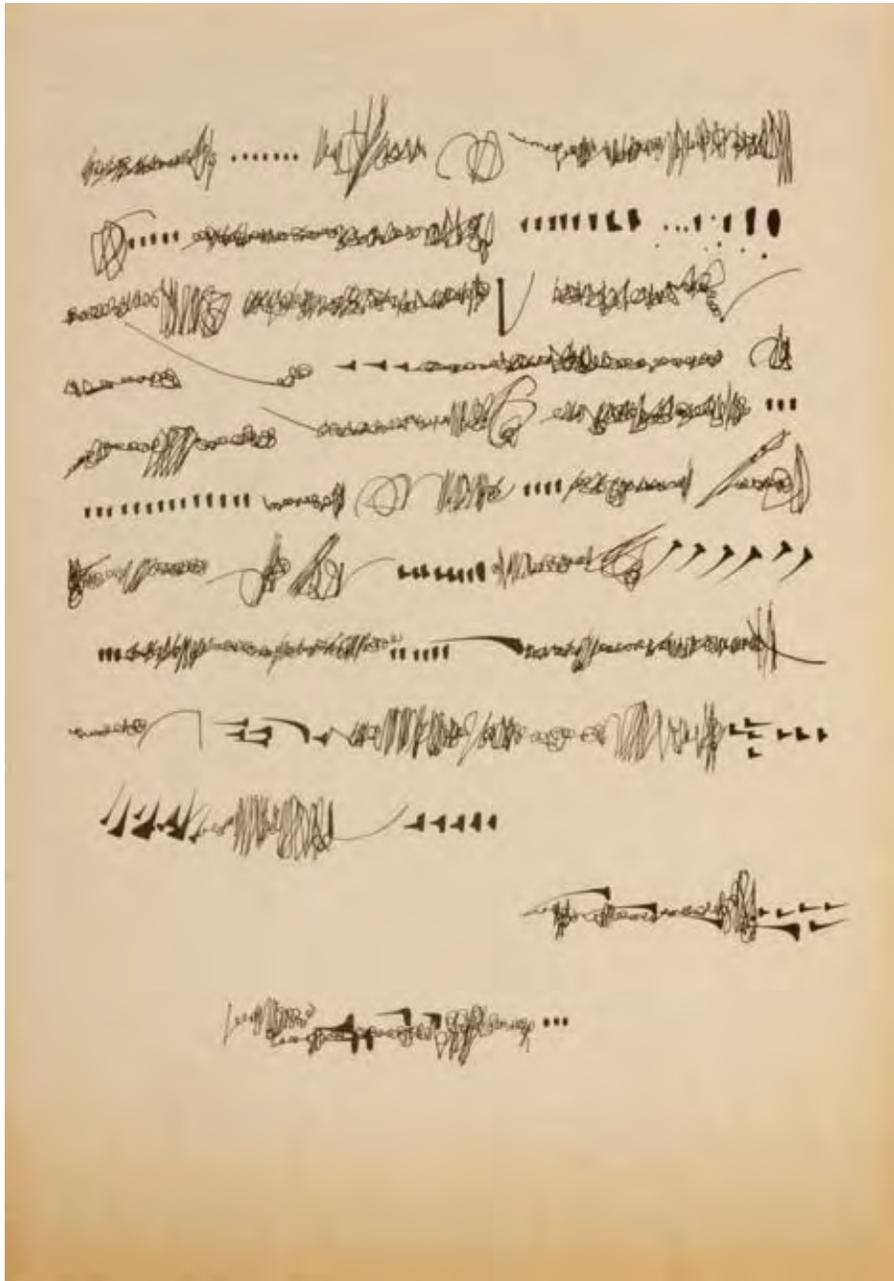


Dermisache, Mirtha, *Diario N° 1*
Año 1 - Quinta edición, 1995
Offset s/papel, 47,5 x 36,6 cm

En esta última línea se inscriben las grafías de Mirtha Dermisache. Su *Diario N° 1*, publicado en septiembre de 1972, explora los límites entre el dibujo y la escritura. Dermisache escribió un periódico en el que las representaciones gráficas de las palabras no están compuestas por fuentes propiamente dichas, sino por formas geométricas. Dispuso esas palabras según el diseño típico de las noticias impresas, en columnas, con titulares y subtítulos. Los pliegos resultantes combinaron con singularidad lo universal y lo particular. Un año antes de la publicación del diario, Roland Barthes había enviado una carta a Dermisache en relación con sus grafías. Barthes le decía: «Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, que podrían ubicarse bajo el nombre de *escritura ilegible*. Lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura»⁸. Dermisache trabajó con una idea, como anota Barthes, con el concepto mismo que supone el texto, su función comunicativa, la intimidad que implica tanto el acto de escribir como el de leer, su incidencia colectiva. Al dar vuelta los pliegos del diario de Dermisache, la lectura extrañada genera una transformación. Las palabras resisten el descenso a la menudencia cotidiana para retener un alto poder evocador. Y sin embargo el diario no está vaciado de contingencia histórica. Cuando hay un disturbio del orden, cuando las noticias salen de las columnas, hay una urgencia detrás: la contemporánea masacre de Trelew, la muerte que se torna opaca⁹. ¿Qué es lo que informa, al fin, el *Diario N° 1*? La transformación que generan sus crónicas sólo puede expresarse mediante el oxímoron, el suyo es un silencio atronador.

8 / Hugo Santiago mostró a Barthes, en París, un cuaderno de grafismos de Dermisache, que motivó la misiva. Barthes escribió a Dermisache el 28 de marzo de 1971. Luego, conoció personalmente a la artista y la correspondencia entre ellos continuó. Carta reproducida en Guillermo Saccomanno, «El imperio de los signos», Página 12 (Buenos Aires) (15-8-2004). El subrayado es mío. Conversación con la artista, 26-5-11.

9 / Dermisache mantuvo siempre una posición independiente y dotó a su obra de una singularidad que no ilustra los sucesos políticos. En este caso particular, la fuerte noticia de Trelew la conmovió, por lo que las líneas se desbordan en el último pliego. Saccomanno señala: «Aunque no le importa demasiado la actualidad, [Dermisache] cuenta que cuando estaba armando su diario ocurrió la masacre de Trelew. La noticia la atacó cuando terminaba de «escribir» la contratapa. Entonces los grafismos rompieron los márgenes de las columnas». Guillermo Saccomanno, «El imperio de los signos», Página 12 (Buenos Aires) (15-8-2004).



Dermisache, *Mirtha, S/T* (Cartas para muestra Arte de Sistemas), c. 1971
 Offset s/papel, 29,7 x 21 cm



Mirtha Dermisache en catálogo *Arte de Sistemas*, MAMBA, 1971

E R O S

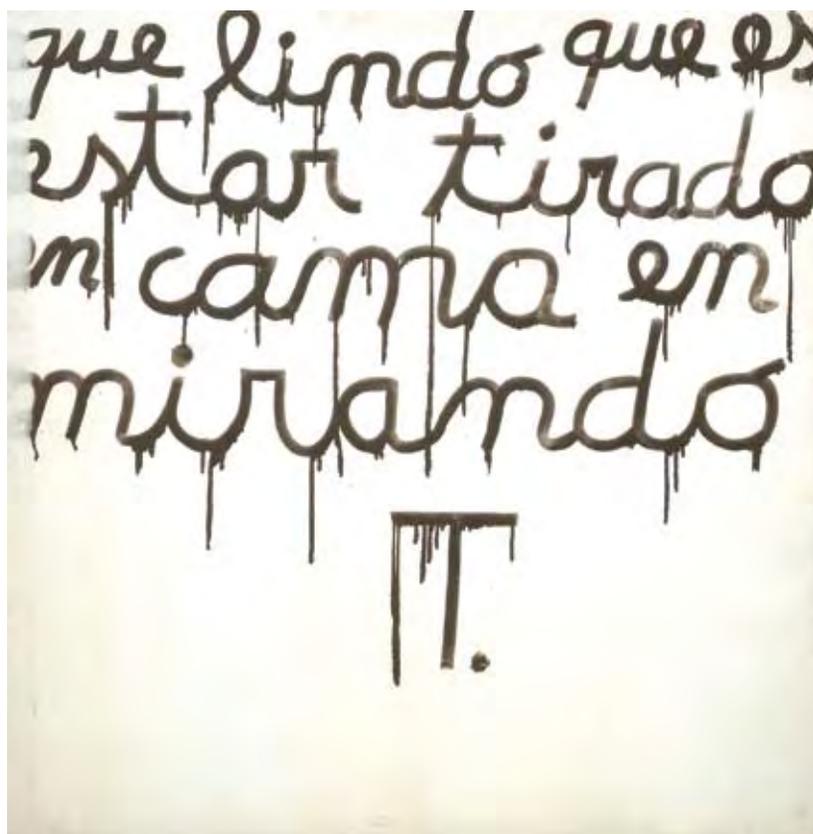
12

*Il pensare è un fatto rivoluzionario
L'azione è la conseguenza del pensiero
Pensare e comunicare produce energia
Trasmettere l'energia del pensiero
Produrre mutamenti attraverso il pensiero
Trovare nell'immaginazione soluzioni vitali
Un punto collegato a terra genera forza creativa
Il potere creativo comunica a tutti
L'ambiente condiziona la gente
Per essere liberi occorre una trasformazione
Abbiamo il potere di scegliere
Anche l'Eros ha bisogno di condizioni sociali adatte*



Marie Orensanz junto a la crítica de arte Lina Vergine, desprende una de las hojas del manifiesto *Eros* pegado en la pared. Galería Eros de Milán, octubre de 1974

Eros (1974), de Marie Orensanz, también es un texto. Orensanz redactó y diseñó, con letra cursiva, bien formal, una cadencia de breves declaraciones. La primera impacta: «Pensar es un hecho revolucionario»¹⁰. La figura de Eros, el dios griego del amor, contrario a la ruina, portador de la vida, sirvió para plantear al pensamiento como la usina del futuro, clave de construcción, facultad crítica en el ejercicio de la libertad. Orensanz exhibió esta obra por primera vez en Milán, como una instalación compuesta por una serie de cien grabados. Fijó en las paredes planchas de papel con el texto impreso para que el público las despegara y las hiciera propias. Federico Manuel Peralta Ramos, tiempo después, con motivo de otra exposición, en la que Orensanz exhibió otras obras, le dedicaba un mensaje: «Muy buena tu exposición. Lindo clima, es el mecanismo de la creación, es el impacto por el no impacto»¹¹. Su frase, certera, apuntaba a la conmoción que produce Orensanz, a pesar de la economía de medios con que trabaja. De igual modo, la frase transparentaba el juego con las palabras y el tono jocoso –cuyos elementos humorísticos apañan un drama– propios de Peralta Ramos. Este fino trabajo con el absurdo anima las dos telas de ese artista que integran la colección del Museo, *El firmamento interno nos va a salvar a todos* (1977) y la posterior *Qué lindo es estar tirado en cama en mirando* (c. 1990). Peralta Ramos recurre en ellas a la espontaneidad, lo inmediato y el gesto en la articulación de un orden diverso al sentido común.



Peralta Ramos, Federico
Esperandote, c. 1990
Tinta s/tela, 200 x 200 cm

p. 248 Orensanz, Marie, *Eros*, 1974
Offset s/papel, 65 x 47,6 cm

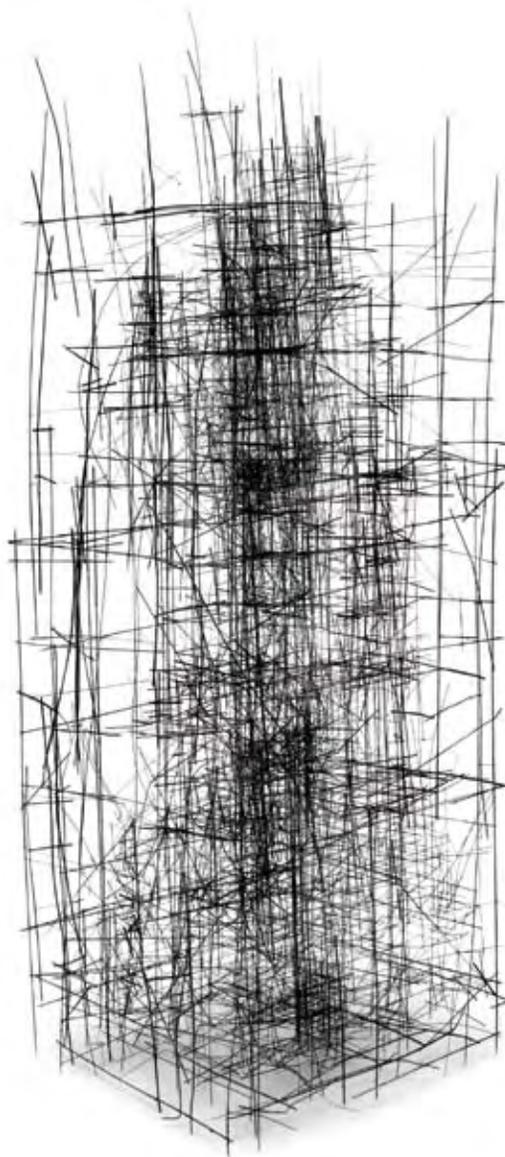
10 / Décadas después, Orensanz creó la escultura *Pensar es un hecho revolucionario* (1999-2010), que fue instalada en el Parque de la Memoria para acompañar al *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*.

11 / Mensaje reproducido en Marie Orensanz. *Obras 1963-2007*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2007, 101. Peralta Ramos escribió la nota después de visitar la exposición individual de Marie Orensanz en la Galería Artemúltiple de Buenos Aires, en 1977. El MAMBA presentó revisiones históricas de la obra de Peralta Ramos y de Orensanz en 2003 y 2007 respectivamente, acompañadas por importantes catálogos.



Ferrari, León, *S/T*, (detalle) 1991
Tinta s/papel, 100 x 70

León Ferrari, en *Sin título* (1962) dibujó con su pluma trazados angulosos, ordenados en cinco renglones sueltos. Sus líneas no tienen significado literal alguno. El recorrido de su «alfabeto enfurecido» es críptico, sin dudas, pero ampliamente sugestivo. Ferrari, en esta obra temprana, empezaba a meditar sobre las posibilidades de unir el arte y la política, que luego su obra fundiría a pleno¹². *Hombre* (1963), una escultura de alambre producida en sincronidad con esta tinta, intervino también en un proceso en el que Ferrari atisbó la creación de sus armazones metálicos como prisiones para integrantes del ejército. *Hombre* fue adquirida por Rafael Squirru para el Museo en el año de su realización. Era el armazón más grande que Ferrari había realizado hasta entonces.



Ferrari, León, *Hombre*, 1963
Acero inoxidable, 190 x 70 x 74 cm

12/ «Alfabeto enfurecido» fue el título de la exposición de León Ferrari (y Mira Schendel) que presentó el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2009. Según Luis Pérez-Oramas, su curador, ambos artistas «utilizaron el lenguaje no sólo como un vehículo para expresar conceptos o ideas, sino casi como un medio físico para moldear y formar» [en línea] <www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/>. Por otra parte, Andrea Giunta analiza cómo, en los tempranos 60, Ferrari procesaba su posición política y artística en paralelo, sin hallar todavía una única solución para ambas. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

El uso del arte como un *arma política* es uno de los rasgos por los cuales descuello nuestro conceptualismo. Una generación de jóvenes, activistas e intelectuales se comprometió con un ideal de emancipación. Nada era más importante. En términos de León Ferrari, precisamente, al explicar sus piezas: «Es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa»¹³. El giro del conceptualismo, la acometida para redefinir la razón de ser del arte, abrió nuevos canales de expresión que facilitaban a los artistas alzar la voz, resistir, incidir en el tejido social. Algunos se embarcaron en la provocación del cambio, otros en la denuncia de una realidad ominosa. En este sentido, la obra *Hacha* (1972) de Horacio Zabala consiste, como lo indica su título, de un hacha de hierro clavada sobre un mapa de la Argentina pegado en un taco de madera. La violencia del golpe divide al país.



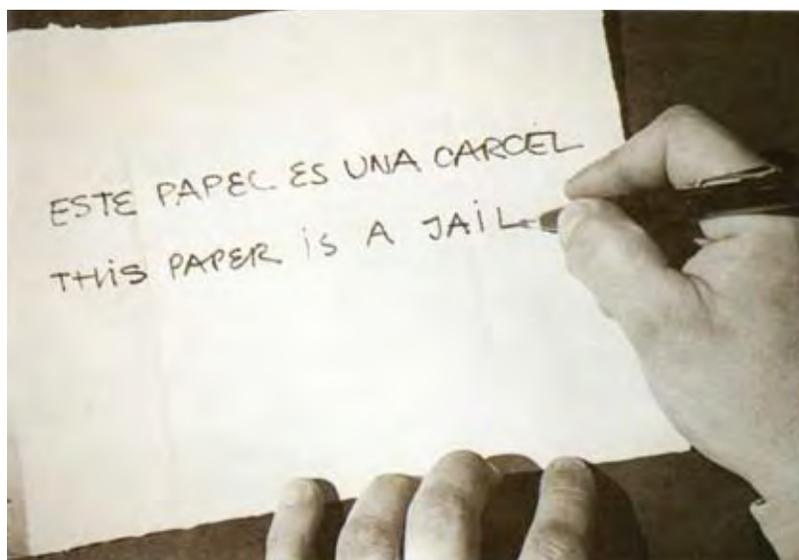
Zabala, Horacio
Hacha, 1972
 Hacha, mapa y taco de madera de pino,
 24 x 50 x 20 cm. Reconstrucción: 1998.

Romero, Juan Carlos
Violencia (díptico), 1972,
 plástico, 80,5 x 153 cm



13/ Ferrari escribe estas palabras en vinculación con sus obras de mediados de los 60 enlazadas con la política, especialmente *La civilización occidental y cristiana* (1965). León Ferrari, «La respuesta del artista», *Propósitos* (7-10-1965), reproducida en Andrea Giunta, *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, 295.

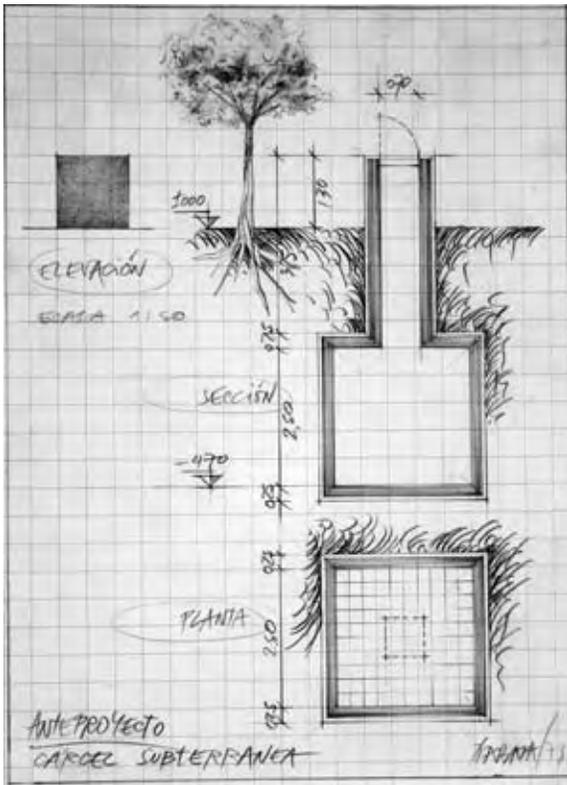
Los dibujos de Zabala *Anteproyecto: cárcel flotante para el Río de la Plata* (1973), *Anteproyecto: cárcel sobre columna* (1973) y *Anteproyecto: cárcel subterránea* (1973) exhiben planos para la construcción de cárceles que recluirían a una sola persona. Son espacios mínimos, donde apenas entra el cuerpo. Ubicó a las cárceles junto a algún árbol, o en la costa, para dar cuenta del paisaje desolado en el que se hallarían los prisioneros, muy lejos del ojo público. La palabra «anteproyecto», en el título de las obras, es reveladora¹⁴. Primero, porque se refiere a la idea de trabajo preliminar, y coloca al concepto primario por encima del acabado final típico del objeto artístico. Por ello, Zabala exhibió sin pudor la retícula que lo auxilió para estructurar sus cárceles, o su caligrafía suelta, que señala medidas y secciones. Luego, «anteproyecto» designa la voluntad de diseñar y ejecutar a futuro; por lo tanto, lleva implícita la idea de cambio y crítica al presente. Los cárceles de Zabala no son ficción ni imaginación. Según el artista: «Mis cárceles no son metafóricas, sino que se trata de proyectos arquitectónicos. Mis cárceles intentan solucionarle de antemano al poder el problema de la construcción de cárceles para aquellos que se opusieran. Y llevé al papel las ideas más atroces que se me ocurrieron»¹⁵. Zabala movilizó una reflexión oportuna e incisiva sobre el autoritarismo. Tres años después de realizar estos dibujos, en 1976, se produciría el golpe militar más cruento de la Argentina.



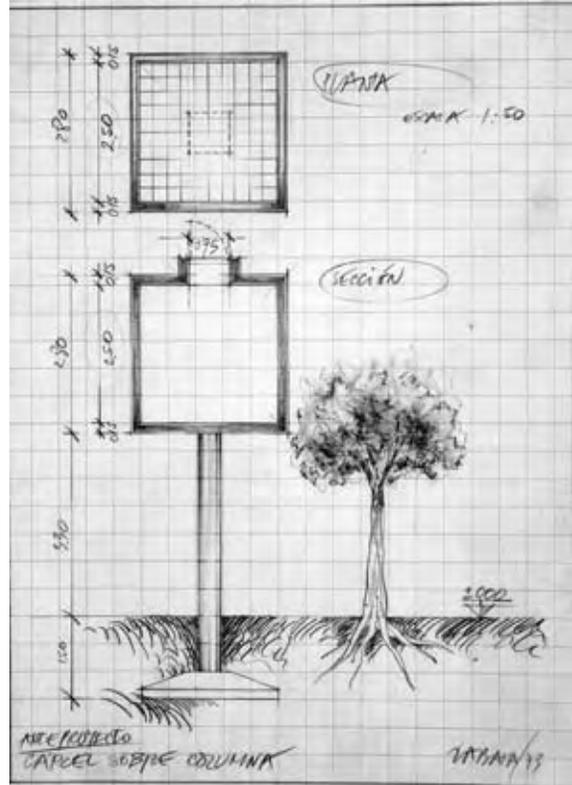
Zabala, Horacio, *Este papel es una cárcel*, 1972. Fotografía, 18 x 24 cm. Edición de 10 ejemplares

14 / En 1973, el mismo año en que realizó estos dibujos, Zabala presentó una exposición individual en el Centro de Arte y Comunicación bajo el título «Anteproyectos», término que, según el artista, encapsuló todo un «programa de trabajo». Tres años después, desde su exilio en Europa, Zabala envió a doscientas figuras culturales una hoja con el enunciado: «Hoy el arte es una cárcel». «Futuro imperfecto. Una entrevista con Horacio Zabala», *Fin del mundo. Arte Actual desde Argentina* (Buenos Aires) 1 (abril 2002), 1-4; [en línea] <<http://www.findelmundo.com.ar/fintro21.htm>>.

15 / «En busca de las reglas del juego», *Página 12* (Buenos Aires) (7-1-2003).

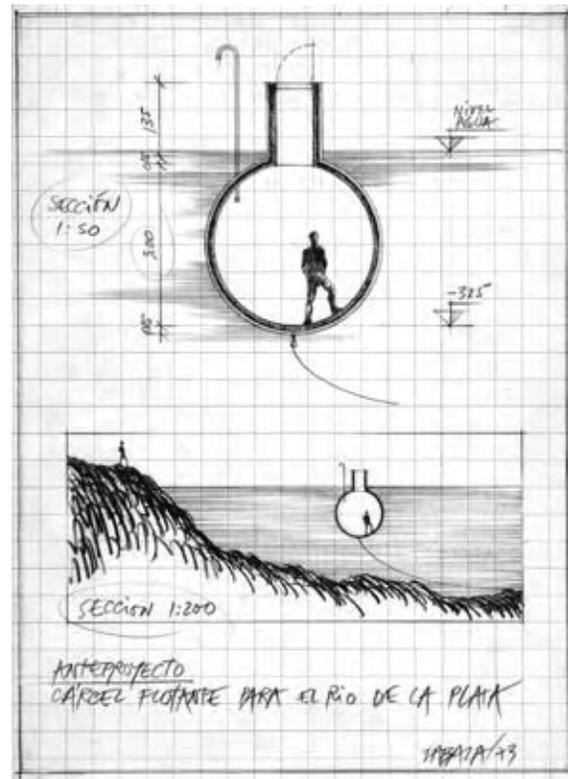


Zabala, Horacio,
Anteproyecto: cárcel subterránea (serie de las Cárceles), 1973,
 Grafito s/papel, 28,5 x 21 cm



Anteproyecto: cárcel sobre columna (serie de las Cárceles), 1973,
 Grafito s/papel, 28,5 x 21 cm

Anteproyecto: cárcel flotante para el Río de la Plata (serie de las Cárceles), 1973,
 Grafito s/papel, 28,5 x 21 cm





DAVID LAMELAS

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

11. Januar - 2. März 1997, Galeriestraße 4, München, Tel. 089/221152, Di - So 11 - 18 Uhr

WITTE DE WITH, ROTTERDAM

29 maart - 19 mei 1997, Witte de Withstraat 50, Rotterdam, Tel. 010-4110144, di - zo 11 - 18 uur

David LaMelas, Best Star (Character Appropriated), 1974

David LaMelas 22/100

La *performance* eclosionó durante el período de intensa investigación que significó el conceptualismo. El trabajo de los artistas con su propio cuerpo participó del embate contra la obra de arte en cuanto objeto, como también lo hizo la producción de acciones o situaciones para influir en la sensibilidad del público. Las *performances*, desde ya, son demostraciones visibles, pero intangibles. Su tiempo es el presente, el momento mismo de su propia manifestación. Artistas y espectadores experimentan, juntos y en simultáneo, el despliegue de obras que se consumen en su duración, en ese tiempo diferenciado que es imposible volver a repetir.

La fotografía, sin embargo, se reveló ante los artistas como el vehículo que impediría la desaparición de sus obras performáticas. La cámara prometía documentación; pero si bien las fotos las perpetúan y prueban que algo estuvo allí, reducen también los eventos u objetos que representan, vulneran su contexto, su extensión, su energía. Esta oscilación entre «distancia y proximidad» se complica todavía más debido a la disposición voluntaria de gestos para la cámara¹⁶. Los años 60 y 70 vieron la emergencia de una nueva conciencia fotográfica que tornó al artista en un «*poseur semiótico*» o un personaje construido para el lente. El paroxismo de esta actitud lo representa *Rock Star* (1974-1997) de David Lamelas: una fotografía, convertida en el anuncio de una de sus exposiciones, en la que el artista posa como un cantante en pleno concierto. Lamelas muestra el frenesí de la presentación en vivo. Su cuerpo se contonea frente al micrófono, el pelo al viento, los oropes de su atuendo en máximo resplandor. Todo es una puesta en escena. La foto se tomó desde un punto de vista bajo para amplificar la figura del artista devenido en músico. El contraste de la luz blanca de los reflectores sobre el fondo negro exagera el artificio. Lamelas brilla como una estrella de rock. Se apropia de los estereotipos de las celebridades del espectáculo e invita a una reflexión sobre la industria cultural y los posibles espacios para la crítica en la sociedad de masas contemporánea¹⁷.

p. 254 Lamelas, David,
Rock Star, 1974-1997
Fotoserigrafía blanco y negro,
27/100, 117,5 x 83,3 cm

16 / Me apropio aquí del título de una de las exposiciones que presentó el MAMBA, dedicada a la fotografía de la Escuela de Düsseldorf: «Distancia y proximidad», (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, agosto-septiembre, 2004), organizada por Wulf Herzogenrath.

17 / Lamelas produce, en palabras de Benjamin Buchloh una: «construcción tan auténtica que la dimensión de travestismo, inherente a la imagen, parpadea sólo por un instante frente a los ojos incrédulos del espectador: es el travestismo de las aspiraciones del artista por construir un acto de intervención vanguardista y crítico bajo la piel del rock and roll». Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, The MIT Press, 2003, 333.

Mientras unos destruyen, otros construyen (1979), de Dalila Puzzovio, también es una construcción, animada por otra serie de preocupaciones. Mientras que Lamelas produjo su obra en Los Ángeles, Puzzovio trabajó en Buenos Aires, durante la última dictadura militar. Puzzovio armó el escenario de su *performance* en la avenida 9 de Julio, que se encontraba en demolición debido a los cambios en el trazado urbano ejecutados por el gobierno de facto¹⁸. Allí, la artista decidió que una modelo hiciera las veces de una novia, vestida de blanco. A su lado posa el novio. Rodean a la pareja el cortejo, una madrina y los regalos de boda. La fotografía es parte de una secuencia mayor, en la que Puzzovio retrató los distintos momentos de una boda como si se tratara de las escenas de un film. Puzzovio, tan artista como directora, determinó la disposición de los modelos, diseñó sus trajes, produjo la *mise en scène*. Comentaba de este modo cómo un acto de amor puede volverse un proceso normado por la etiqueta, la movilización familiar y las expectativas sociales. Interesa destacar, en este sentido, que todas las fotografías de esta *performance* fueron publicadas en la revista *Claudia*¹⁹. Puzzovio realizó un parangón entre las bodas y las películas, pero la coyuntura del momento imprime un nuevo sentido a la sugestiva comparación. Los recién casados parecen posar en el interior de un estudio de filmación, con los elementos para crear la exposición adecuada y lograr un aspecto de autenticidad, aunque la simulación es obvia. Se ven las barras que sostienen el fondo infinito, las lámparas, hasta un abrigo colgado en uno de los costados. Es que la construcción obedece, en esta obra, al propósito de exhibir la ruptura. Ya el título afirma un quiebre en la arena social, que la fotografía expresa en la cabal oposición entre el primer plano y el fondo: detrás, la ciudad, el espacio colectivo, en ruinas; delante, el afecto y los deseos de la vida cotidiana. No hay consenso ni cooperación entre lo público y lo privado. La vida en comunidad se ha roto²⁰.



Puzzovio, Dalila, *Mientras unos construyen otros destruyen*, 1979. Copia color, 69,7 x 90 cm c/u

18/ La Municipalidad de Buenos Aires, bajo el mandato del intendente de facto Osvaldo Cacciatore, instrumentó en 1978 el Plan de autopistas urbanas que implicó la expropiación de terrenos y edificaciones a lo largo de los trazados previstos. La locación de esta *performance*, si bien hoy es una de las zonas más refinadas de la ciudad, era un páramo: la avenida 9 de Julio, detrás del Palacio Ortiz Basualdo, actual sede de la Embajada de Francia. Puzzovio recuerda el frío que sufrieron trabajando en ese descampado, en julio, para que la producción fuera publicada en el ejemplar de primavera de la revista *Claudia*. Entrevista con la artista, 21-3-11.

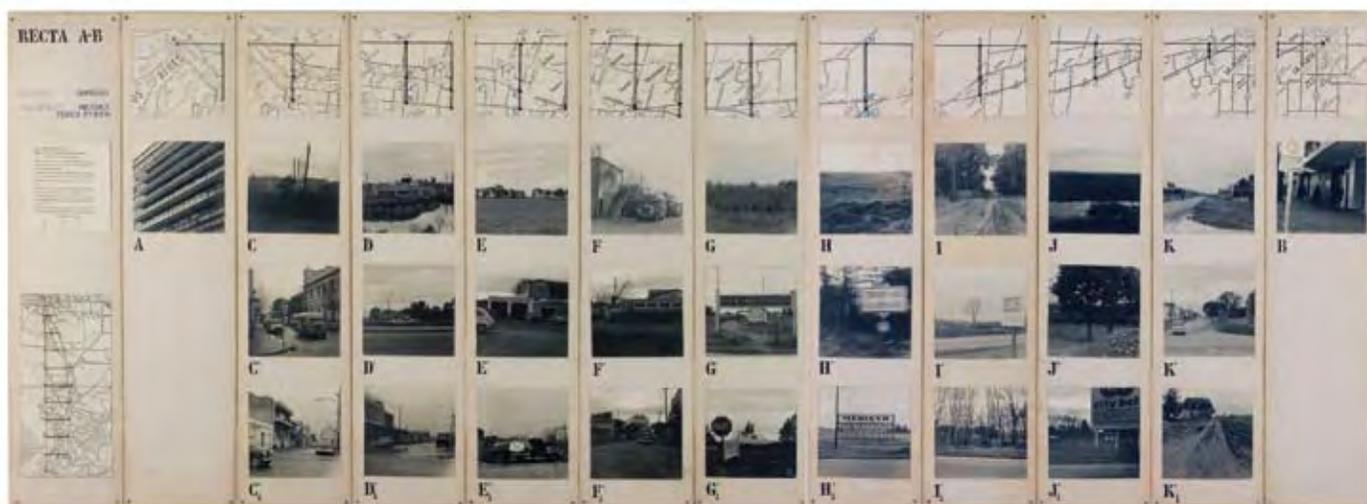
19/ Puzzovio fue colaboradora de la revista femenina *Claudia*, cuyo director de aquel momento, Diego Baracchini, le brindaba total libertad creativa. La artista producía seis páginas para cada temporada y la revista brindaba el soporte técnico (traslado de los modelos, préstamos de objetos por parte de diversas tiendas, etcétera). En esta ocasión, la novia fue la modelo Patricia Miccio y las fotografías fueron tomadas por Isidoro Rubini.

20/ Puzzovio había reflexionado con anterioridad sobre la ruptura y los órdenes fracturados. Su exposición «Cáscaras», por ejemplo, presentó esculturas realizadas con yesos ortopédicos recogidos en el Hospital Italiano. Se realizó en la Galería Lirloy, en 1964, bajo el auspicio del Museo de Arte Moderno, con un texto introductorio de Rafael Squirru.



Vista exposición Juan Carlos Romero. *Violencia*, MAMBA, 2000

No siempre los artistas se exhibieron a sí mismos en clara frontalidad. En muchas *performances* sus cuerpos están implícitos, aparecen en los rastros de la acción. La obra de Juan Carlos Romero titulada *Segmento de recta A - B=53.000 mts.* (1971) es un amplio *tableau* compuesto por mapas, fotografías y textos enlazados entre sí. Aquí no hay retrato del artista. Romero propone un sistema fundado en el siguiente principio: si se trazara una recta entre el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, el tramo sería de 53.000 metros de largo. Luego, esta línea podría dividirse en diez segmentos iguales, que se proyectarían sobre las rutas y caminos que unen el origen y la extensión final. Romero presenta, en efecto, fotografías tomadas en cada uno de esos puntos desde diferentes perspectivas, que miran hacia La Plata y hacia Buenos Aires. Además, un breve pasaje escrito explica esta estructura, esta metodología de trabajo. El plan diseña entonces la obra, por ello el cuerpo del artista parece estar ausente –no se lo ve en ninguna de las fotos–. Como las reglas están determinadas desde el inicio, no existiría lugar para la subjetividad. No obstante, hay un llamado a la decisión individual, al cuestionamiento del orden. Según el propio texto de la obra: «Este sistema se podrá modificar en cada caso, de acuerdo a las proposiciones del espectador y le permitirá modificar los límites de la recta, de acuerdo a su interés». Tal convocatoria a los espectadores, en el contexto argentino, puede leerse como una crítica a los regímenes que prohíben la participación y los actos libres²¹. Por otra parte, Romero relaciona en esta obra a los museos con el afuera, con el tránsito de la vida diaria por las calles, con la esfera pública.



Romero, Juan Carlos, *Segmento de recta A-B= 53.000 mts.*, 1971. Fotografías e intervención gráfica s/cartón, 97,3 x 22,2 cm (c/u)

21/ Fernando Davis propone una interpretación similar en relación con la obra *Segmento de línea recta* (1972), semejante a la que analizamos aquí, aunque incluye en su itinerario al buque Granaderos en Dársena Norte, que funcionaba como cárcel de presos políticos. Según Davis: «La aparente autorreferencialidad del sistema —su repliegue autoexplicativo— se ve fracturada por la introducción de un elemento que opaca su “transparencia” con resonancias de sentido que reconducen la obra al espesor conflictual de la realidad sociopolítica inmediata». Fernando Davis, *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2009, 10.

El happening inoportuno

Durante cuatro días —los que precedieron a la inauguración—, el casi debutante Eduardo Ruano (23 años, autodidacto, dos muestras en Lirioy el año pasado) se afanó alrededor de su obra, deslumbró a



Kennedy: Antes...

los encargados del Museo con maníáticas mediciones de luz, tratando de que su vitrina estuviese correctamente iluminada.

Todos creyeron, entonces, que esa

devoción era sincera: que la única preocupación de Ruano era perfeccionar un homenaje a John Fitzgerald Kennedy, cuya imagen ocupaba toda la superficie de un vasto poster-panel, montado sobre caballete y protegido —es un decir— por un vidrio.

El martes 30 de abril —día de la inauguración del Premio de Honor Ver y Estimar—, a las ocho de la noche, salieron de su error: el propio Ruano, con un séquito de amigos, atravesó el espacio desde el palier de los ascensores hasta su obra (en el otro extremo del salón) al grito de «¡Fuera yanquis de Vietnam!» El acto —que supuestamente completaba la obra, según las confusas aproximaciones estéticas que lo defendieron— culminó con la destrucción de la vidriera, y el violento rayado de la efígie del ex presidente norteamericano: la columna abandonó el local en formación.

Las autoridades del Museo de Arte Moderno prefirieron quitar trascendencia al episodio: se contentaron con expulsar a Ruano de la muestra. Otras fuentes sindicaban el hecho como un modesto eslabón de una cadena más compleja: según ellas, Ruano no sería más que un sacrificado emisario de

un revulsivo grupo de artistas plásticos, enfrentados en este momento al Instituto Di Tella, y a las corrientes que cobija el seráfico profesor Jorge Romero Brest.

Sea como fuere, la ineficacia del



Primera Plana

...y después del happening.

acto fue notoria para cualquiera: como manifiesto, huele a naftalina; como aporte estético, no puede considerarse; como acto de terrorismo, es demasiado cómodo. ♦

Artículo de la revista *Primera Plana* sobre el happening de Ruano

Vistas de la exposición Premio Ver y Estimar, MAM, 1968



Tapa de Catálogo Premio de Honor Ver y Estimar, MAM, 1968

Para los artistas que cultivaron la práctica de la *performance*, el espacio urbano fue el gran escenario. Desde calles y plazas, insertos en la matriz de la ciudad, buscaron comunicarse directamente con una audiencia abierta. En las célebres palabras de Pablo Suárez, los artistas se proponían crear «una lengua viva y no un código para élites»²². Los museos, asociados al poder por tradición, ya no servían. El desafío fue, primero, intervenir en la transformación de la sociedad, después, alterar el flujo de la normalidad cotidiana bajo el dominio de la violencia, sin democracia. Ya Eduardo Ruano había protagonizado un «atentado» dentro del Museo de Arte Moderno, en 1968, durante la inauguración del **Premio Ver y Estimar**. Ruano presentó al certamen una imagen de John Fitzgerald Kennedy dentro de una vitrina, en aparente señal de luto por su asesinato. Cerca, ubicó también un ladrillo en el piso, como parte de su obra. La noche de la apertura, irrumpió junto a otros artistas y rompió la vitrina con el ladrillo, al grito de «¡Fuera Yanquis de Vietnam!» El grupo se retiró antes de que pudiera llegar la policía. Ruano fue expulsado del Premio²³. El Museo ocupó un espacio incómodo, como blanco y centro de la protesta.

22/ Suárez continuaba sus palabras dirigiéndose a los artistas: «Los que quieran ser entendidos en alguna forma, díganlo en las calles o donde no se los tergiversen». Concluía apelando al público: «Nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, está dándose el Hombre. La obra: diseñar formas de vida». Pablo Suárez, «Carta a Jorge Romero Brest», 13 de mayo de 1968; reproducida en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, 82-83.

23/ *Ibidem*. La acción se realizó el 30 de abril de 1968.

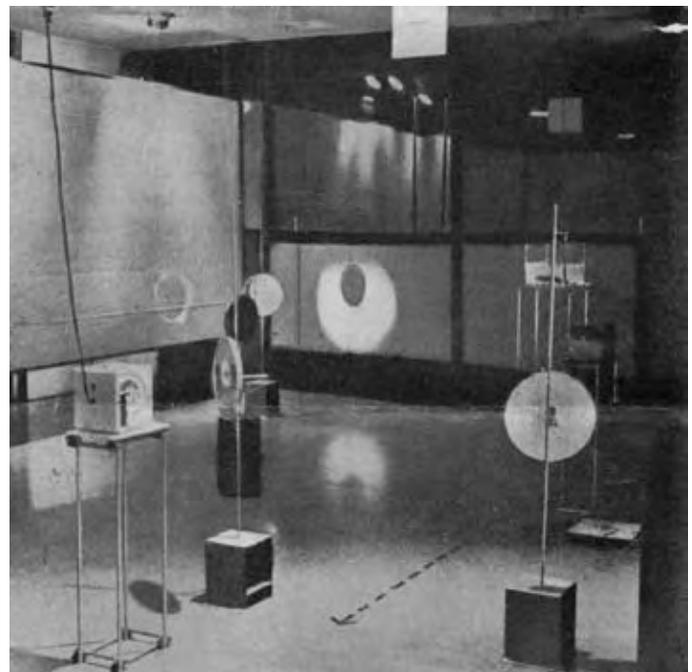
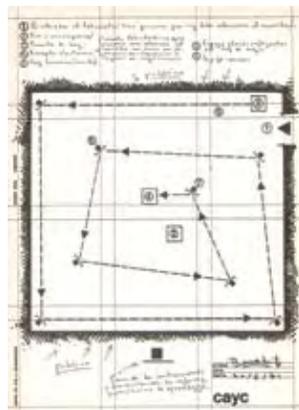


Benedit, Luis, *Chicharra*, 1976, aguafuerte s/papel, P/A, 29 x 27 cm

¿Cómo resistir, cómo aprender a sobrevivir? ¿Cuáles son los condicionamientos que impone un hábitat, un orden? En línea con estas preguntas, Luis Fernando Benedit realizó una serie de dibujos en los que analizó la sustitución de animales e insectos por robots mecánicos. El Museo conserva, de esta serie, *Chicharra* (1976), en el que Benedit propone un prototipo para reemplazar a la libélula. La utilización de la ciencia se orienta hacia una reflexión acerca de la sociedad. Benedit reconoce el «tratar de aproximar al hombre común al mundo en que vive y no conoce»²⁴ como un interés artístico general. Con anterioridad, en el marco de la exposición **Arte de Sistemas** en el Museo, Benedit había realizado una obra paradigmática, su *Laberinto invisible* (1971). El artista diseñó un área cerrada en la que los espectadores debían ingresar uno a uno para «solucionar el recorrido». Pequeños espejos, ubicados en distintos puntos de esa área, formaban un circuito electrónico. Un haz de luz se reflejaba entre los espejos y creaba los límites invisibles del laberinto. Los pasillos resultantes debían recorrerse casi a ciegas; si el participante, al salir de los límites, cortaba el rayo de luz, las células fotoeléctricas reaccionaban y hacían sonar una alarma. Al final del laberinto, esperaba un *axolotl* mexicano en un acuario. Quienes terminaran el trayecto observarían este anfibio que «se supone vinculado a nuestro origen». Benedit restringía entonces las opciones de los participantes, que no veían ni entendían, en principio, la lógica del sistema que los rodeaba.

Luis Benedit en catálogo **Arte de Sistemas**, MAMBA, 1971

El Laberinto Invisible de Luis Benedit en la Exposición **Arte de Sistemas**, MAM, 1971. Fotografía publicada en la Revista *IRAM*, Buenos Aires, octubre de 1971



24 / Luis Fernando Benedit, *Memorias australes*, Milán, Nueva York y Buenos Aires, Ediciones Philippe Daverio, 1990, 31. Para una descripción detallada del *Laberinto invisible*, véase Jorge Glusberg, «Aproximación estructural para Arte de Sistemas», *IRAM* (octubre-diciembre, 1971).

p. 261 García Uriburu, Nicolás
Verte Buenos Aires, 1970
Fotografía coloreada y mapa,
101 x 60,5 cm

Verte París, 1970
Fotografía coloreada y mapa,
101 x 60,5 cm

Verte VeniSe, 1970
Fotografía coloreada y mapa,
101 x 60,5 cm

Verte New York, 1970
Fotografía coloreada y mapa,
101 x 60,5 cm

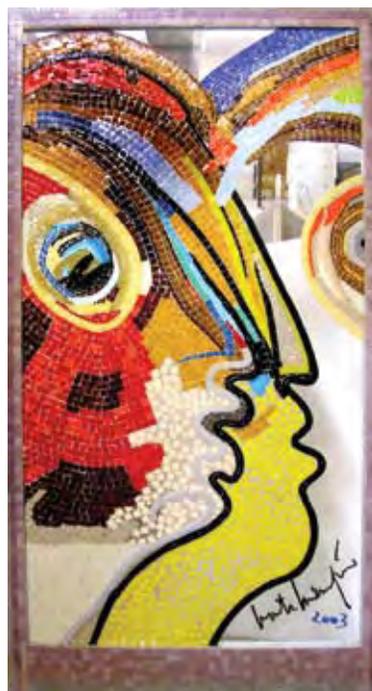
El «arte en vivo» se encarnó en un sólo individuo (el artista) o llamó a la participación activa de varias o muchas personas (el público). Cada uno de los cuatro paneles que corresponden al *Proyecto intercontinental de coloración de las aguas* (1970), de Nicolás García Uriburu, comprende una fotografía coloreada junto a un mapa y una inscripción. El artista alternó entre Nueva York, París, Venecia y Buenos Aires; en todas las ciudades modificó el agua de sus ríos. Vertió un sodio verde no tóxico en el *East River*, el Sena, el Canal Grande y aledaños, y el Riachuelo. Tiñó sus aguas momentáneamente, para resaltar el «antagonismo entre la naturaleza y la civilización», en señal de alerta ecológica²⁵. El «cuadrilátero conceptual» de García Uriburu puso en relación distintos puntos del planeta para dar cuenta del alcance del problema ambiental.

El Museo guarda también un dibujo en el que Marta Minujín plantea su *Margaret Thatcher de corned beef* (proyecto) (1982). El plan contemplaba la realización de una «estructura de hierro rellena de algodón para quemar después de repartir al público los tarros de corned beef», según describió Minujín en un acápice en el extremo inferior de la obra. Thatcher, convertida literalmente en una «dama de hierro», alcanzaría una altura de diecisiete metros. El dibujo muestra dos grúas. Una levanta la enorme escultura, la otra permite al público ganar altura para obtener la carne molida antes del incendio. El fuego que hubiera consumido a Thatcher hubiera guardado directa relación con la dinámica de aquel tiempo, porque el proyecto es del mismo año en que se libró la Guerra de las Malvinas. Con precedencia a la quema, el público se podría haber llevado la carne, para convertir lo político en personal²⁶. En los últimos años, Marta Minujín, vuelve al color y realiza una serie de obras empleando venecitas pegadas sobre vidrio. En 2007, la obra *Imaginando el Estupor* (2003) fue elegida como motivo de una serie de estampillas producidas por el Correo Argentino entre varios artistas de renombre.



Minujín, Marta, *Margaret Thatcher de corned beef* (proyecto), 1982
Tinta s/papel, 100 x 69 cm

Minujín, Marta, *Imaginando el Estupor*, 2003. Venecitas pegadas s/vidrio con marco de hierro, 210 x 110 x 7 cm



25 / Así describió el propio García Uriburu sus acciones. Nicolás García Uriburu, *Coloration*, Paris, Jacques Damase Éditeur, 1978, 5. Pierre Restany acompañó a García Uriburu en el desarrollo de sus «coloraciones», resaltó «el poder crítico del color» y caracterizó su proyecto como un «cuadrilátero conceptual». Pierre Restany, Uriburu. *Utopía del sur*, Buenos Aires y Milán, Fundación García Uriburu y Electa, 2001.

26 / La obra nunca se realizó. Minujín llevó a cabo años después, en Londres, la performance *El pago de la deuda a Margaret Thatcher. Solving the Internacional Conflict with Art and Corn* (1996), en la que ella ofrecía maíz a una doble de Thatcher.



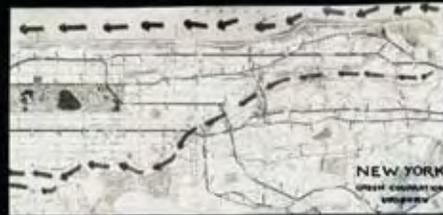
1970

VERTE VENISE



1970

VERTE NEW YORK



1970

VERT PARIS

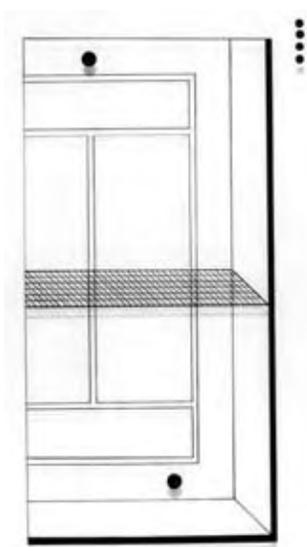


1970

VERTE BUENOS AIRES



Además, el Museo posee obra posterior de artistas que formaron parte del núcleo conceptual y performático de los años 60 y 70 que prosiguieron sus investigaciones a lo largo del tiempo. Oscar Bony presenta, por ejemplo, en *Culpable, Inocente* (Díptico) (1998), dos fotografías baleadas. Son autorretratos del propio Bony quien, en la primera foto, mira fijo hacia la cámara y lleva la inscripción «culpable» en la frente. Tres disparos en el pecho indicarían la seguridad de su muerte. En la segunda foto, Bony cierra los ojos y exhibe la inscripción «inocente», pero la tríada de disparos letales se repite otra vez. Poco importa la alternancia entre la culpa y la inocencia. El resultado es el mismo. La obra, sin embargo, no auspicia el relativismo; por el contrario, abraza la ambigüedad en su potencia crítica. Frente a estos retratos, en los que perpetrador y víctima conviven en pie de igualdad, punzados por esas balas, no podemos permanecer indiferentes a la impunidad. Bony nos insta a pensar fuera de las categorías establecidas sobre los espacios del bien y del mal.



Proyecto *El partido de Tenis*, 1967

Margarita Paksa también explora el pensamiento dicotómico. La caja de luz *Sin Título* (1997) reproduce una imagen de la nuca de la artista con un código de barras. Si Bony se presentó de frente, Paksa lo hizo de espaldas. *Sin Título* es la fotografía del último cuadro del video *Tenis*, que Paksa exhibió en el Museo en 1997 como parte de la instalación titulada *El Partido de Tenis*, concebida en 1967, cuando fue elevada en calidad de proyecto al Instituto Torcuato Di Tella. La obra se concretó treinta años después, sin pérdida de actualidad. La artista armó una cancha de tenis en la sala del Museo. La red se prolongaba hasta el techo e impedía el intercambio, el juego. De un lado de la cancha, un cartel iluminado decía «tú eres ganador», del otro, otro cartel decía «tú eres perdedor». En el video, Paksa se mostraba a sí misma leyendo un texto de su autoría, en el que formulaba un paralelo entre la competencia deportiva y el pensamiento occidental. Afirmaba que la oposición, los pares polares constitutivos de nuestra historia, producen excesiva discriminación al excluir la multiplicidad y la diferencia. Paksa comentó: «La imagen final me muestra de espaldas y con un código de barras sobre la nuca señalando mi inevitable inserción social en la misma materia que estoy analizando y criticando; el excesivo dualismo imperante en la cultura del neo-liberalismo actual, que ha avanzado sobre todos los sectores de la producción social»²⁷. La artista reclama así un acto de inspección, un redoblamiento, una vuelta atrás hacia la organización del pensamiento.



Paksa, Margarita, *Última escena II*, 1998
Caja de luz, imagen digital,
150 x 100 x 14 cm



Vista de la obra *El partido de Tenis* emplazada en la sala del Museo, 1997

²⁷ / Margarita Paksa, *El Partido de Tenis* [en línea], <<http://www.paksa.com.ar>>



Bony, Oscar, *Culpable Inocente* (Díptico), 1998. Fotografía detrás de vidrio baleado, 127 x 102 cm (c/u)



Vigo, Edgardo, *Whisky For mate cos(c)ido*
Cajón de madera con ametralladoras de madera y botellas, 94,4 x 36 x 14 cm



Interior del catálogo 4° Salón de Artistas con Acrilicopaolini, MAM

Paksa fue una de las artistas que decidió distanciarse del circuito de las galerías y los museos durante buena parte de los años 70, y se dedicó a organizar actividades culturales en villas miseria. Al cabo del 68 muchos artistas renunciaron directamente al arte –suspendieron sus exposiciones–, se abocaron a la militancia o pasaron a la clandestinidad. La historia del MAMBA, envuelta en esa dinámica demoledora, fue tan conflictiva como la del país en general. Por ejemplo, en la exhibición del **Premio Acrilicopaolini** (1973) realizada en el Museo, un colectivo de artistas (Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo) presentó la obra *Proceso a nuestra realidad*, una larga pared de ladrillos cubierta con afiches y una pintada que denunciaba «Ezeiza es Trelew». En el catálogo, los artistas declararon que el grupo «participa activa y concientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país» e incluyeron una fotografía de ellos mismos mezclados entre las multitudes de una manifestación popular que portaba una pancarta de Montoneros²⁸.



Artículo del Diario *La Opinión*, 10 de agosto de 1973

Ezeiza es Trelew en el 4° Salón de Artistas con Acrilicopaolini, MAM, agosto de 1973. Fotografías Juan Carlos Romero



²⁸ / 4° Salón de Artistas con Acrilicopaolini, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 3 de agosto-19 de agosto, 1973. El colectivo estaba compuesto por los artistas Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo. Romero recuerda otro componente de la obra: «Para cumplir con la consigna de hacer algo de hacer algo de hacer algo se hizo una tarjeta con la consigna “La sangre derramada no será negociada” y a la tarjeta iba atada una gota roja de acrílico que representaba la sangre». Vigo aportó la tarjeta. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Op cit*, 366.

A pesar de la opresión y la violencia, se realizaron exposiciones de relevancia. La ya citada **Arte de sistemas** reunió un extenso número de obras argentinas y extranjeras con la intención de exhibir «procesos más que productos terminados del “buen arte”». Participaron, entre los artistas internacionales Vito Acconci, Eleanor Antin, John Baldessari, Antonio Dias, Dan Graham, Joseph Kosuth, Mario Merz y Lawrence Weiner. Guillermo Whitelow, entonces Director del Museo, rescataba el «vasto gesto informativo» que la muestra ofrecía al público y aseguraba: «no cabe duda de que todo lo que aquí se presenta puede ser analizado más que disfrutado»²⁹.



Beuys, Joseph, *Joseph Beuys*. Fotografía blanco y negro s/papel, 37 x 27,5 cm

Coda. El pasado presente

Las obras analizadas no proponen una definición angosta del conceptualismo, sino un campo expandido de prácticas en el que arte e idea son inseparables.

Las futuras políticas curatoriales que se implementarán en el MAMBA se propondrán representar a todos los artistas que contribuyeron de modo significativo al arte conceptual, y ampliarán el perfil de sus colecciones. Más allá de la concentración local, el Museo posee también trabajos de Joseph Beuys, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Antoni Muntadas y Regina Silveira, entre otros. Además, especialmente durante los últimos quince años se realizaron exposiciones que revisan el legado del conceptualismo (entre ellas la nacional **En torno a la acción 1960-1990**, en 1999, y la internacional **Más allá de los preconceptos. El experimento de los Sixties**, en 2001) aparte de integrar al patrimonio obras recientes que exploran estos postulados (por ejemplo las de Jorge Macchi, Gustavo Romano y Miguel Rothschild). Las décadas que siguieron a la emergencia del conceptualismo vieron el desarrollo y la discusión de la nueva concepción estética. Nadie podía eludir este inmenso desafío a la forma y función de la obra de arte.

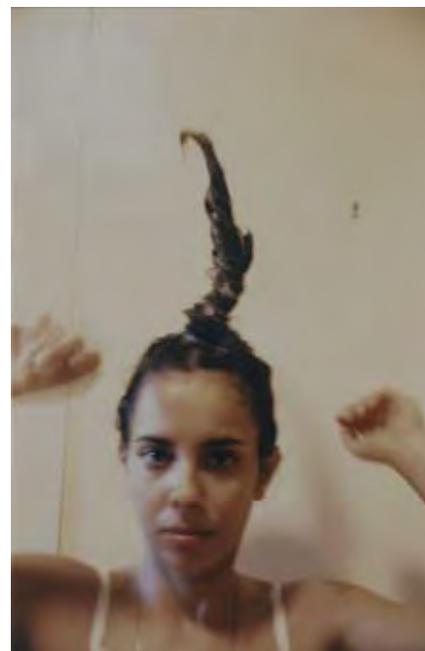


Regina Silveira trabajando en su exposición, MAMBA, 2000



Silveira, Regina, *Doblé (M.D.)*, 1987. Serigrafía, 17/28, 70 x 100 cm

²⁹ / **Arte de sistemas**, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, julio-septiembre, 1971. Jorge Glusberg, Director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), fue el responsable del proyecto. Jorge Glusberg, *Arte de Sistemas*, Buenos Aires, CAYC, 1971. Guillermo Whitelow, «Palabras pronunciadas en la inauguración de la muestra Arte de Sistemas» (documento inédito). La correspondencia interna del Museo revela el atractivo que ejerció la exhibición, por ejemplo, para los organizadores de Documenta 5 en Kassel. La crítica la leyó como «la última avanzada del arte», aunque también manifestó su confusión: «de todos los sistemas propuestos el que provoca mayor inquietud es “el arte como idea” sobre todo porque aún no se han establecido los códigos por los cuales han de ser apreciados». «Sistemas y poesías», *La Nación* (Buenos Aires) (31-7-1971). «Cien propuestas para un Arte de Sistemas», *La Razón* (Buenos Aires) (7-8-1971).



Mendieta, Ana, *Untitled (Cosmetic Facial Variations)*, 1972
Conjunto de 4 fotografías color documentando a Mendieta con shampoo y pelo,
48,5 x 32 cm, 48,5 x 32 cm, 48,5 x 32 cm y 32 x 48,5 cm (respectivamente)



Rafael Bueno, Armando Rearte, Martín Reyna, José Garófalo, Duilio Pierri, en Cemento, noviembre de 1984. Show de Pintura en vivo. Invitadas: "Las Inalámbricas"

Un recorrido sobre las exposiciones y obras en la colección del MAMBA (desde 1980 hasta la actualidad)

Daniel Capardi



Afiche de la exhibición La Anavanguardia, Espacio Giesso, 1982 y Afiche de la exhibición Bueno-Conte-Okner Trio Loc-Son, Café Einstein, c.1982

El presente trabajo intenta ser un recorrido por las actividades del Museo de Arte Moderno, en términos de exposiciones y obras que configuraron la colección en los últimos años, desde los inicios de la década del 80 hasta nuestros días. Así, el texto intenta un entrelazamiento entre obras, exposiciones y debates en torno a *corpus* discursivos de esos años y en relación con las políticas de gestión.

Los 80: la diseminación de la pintura

La década del 80 comienza con el tramo final de la dictadura y la guerra de Malvinas, hechos que parecen configurar parte de las características básicas para entender dicha década. Otro suceso relevante es el retorno a la democracia. Esta etapa posdictadura muestra la emergencia de una oxigenación de la escena artística, en que se reconstruyen las redes de comunicación interrumpidas por la violencia de Estado. En la pintura argentina de los años 80 hubo temas recurrentes, como las marcas de la violencia sobre la sociedad y la fragmentación social e intelectual. Se asiste a la liberación de la expresión personal del artista con todos los recursos disponibles, que buscan resaltar la espontaneidad del resultado. Cuando la pintura vuelve a la escena del arte provoca un momento de agitación y producción acelerada. Los artistas se agrupan, trabajan en colaboración, realizan diversas producciones o reuniones grupales de discusión. Algunos lugares determinan múltiples actividades: el artista Rafael Bueno organiza en su casa el Café Nexor y en el subsuelo del mismo edificio un espacio experimental llamado La Zona, en el que Alfredo Prior, Armando Rearte y el Grupo Loc-Son (Guillermo Conte, Luis Felipe Bueno, Máximo Okner), entre muchos artistas, presentan exhibiciones o acciones. El Café Einstein es un espacio donde la escena artística se reúne y dialoga, paralelamente a otros espacios más ligados a las artes visuales, como la Galería Arte Múltiple dirigida por Gabriel Levinas, el Espacio Giesso y el Centro Cultural Recoleta, que a partir de 1983 presentan el trabajo de jóvenes artistas.

En 1982, en el espacio Giesso, el crítico Carlos Espartaco presenta la exhibición **La Anavanguardia**, en diálogo con las propuestas de la época. Un año después Jorge Glusberg organiza **La Nueva Imagen**, a partir de la cual un ecléctico grupo de artistas conforman un movimiento que luego participa en eventos internacionales.



José Garófalo, Alfredo Prior y Martín Reyna, La Zona, c.1982



Laura Buccellato y Rafael Bueno, instalando en la muestra **Ex-Prisioneros 83**, curada por Laura Buccellato y Charlie Espartaco, Centro Cultural Recoleta, 1983



Charlie Espartaco y Federico Peralta Ramos, con obras del **Trío Loxon** en La Zona, 1983

Un año después se realiza *El Siluetazo* (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel), la primera y más recordada acción artístico-política que proporcionó una potente visualidad en el espacio público al movimiento de los derechos humanos y como producción de memoria crítica sobre los crímenes de la dictadura militar. La acción comenzó en la Plaza de Mayo, en la tarde del 21 de septiembre. Agrupaciones estudiantiles de los centros universitarios, los propios manifestantes convocados por las Madres de Plaza de Mayo y transeúntes de Buenos Aires prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó gran parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas realizadas sobre papel ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas, para exigir verdad y justicia. *El Siluetazo* señala un momento en que la iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales y toma cuerpo por el apoyo de una multitud.

La actividad del MAM en esos años

Durante este período la institución tiene tres gestiones: Guillermo Withelow (1977-1983), Roberto del Villano (1983-1989) e Inés Pérez Suárez (1989-1991), como directora general de museos a cargo del Museo de Arte Moderno. La inauguración del Centro Cultural Recoleta y el posterior fracaso de la idea de reunir distintos museos en ese espacio no impidió que alternativamente se utilizaran las salas del recién inaugurado Centro para algunas exposiciones del Museo. No obstante, el Museo de Arte Moderno seguía conservando su sede original en el 9º piso del Teatro Municipal General San Martín.

El 28 de abril de 1982, a unos días de iniciada la guerra con Gran Bretaña, se publica la noticia sobre la futura fundación de una institución que llevaría por nombre Museo de Bellas Artes 2 de Abril. La publicación *Arte al Día*, dirigida por Jorge Costa Peuser, y la AACA (Asociación Argentina de Críticos de Arte), presidida por Jorge Glusberg, lanzan públicamente la iniciativa de creación de un museo de Bellas Artes en Malvinas, que fue comunicada a la Secretaría de Estado de Cultura y difundida en la prensa masiva¹. En principio, se trataba de una donación de obras seleccionadas por la AACA cuya subasta o venta formaría parte de un fondo patriótico, que luego resultaría en la constitución de un primer grupo de obras pasible de ser ampliado para el «repositorio» del futuro museo. Como plantea Viviana Usubiaga, luego de perdida la guerra, ya en democracia:

la AACA realizó la donación de un lote de obras al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires identificadas como «Museo Islas Malvinas». Este corpus fue expuesto, junto a otras piezas, en la sede del Honorable Consejo Deliberante de la ciudad en una exposición denominada Nuevas obras del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1987².

1/ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales en la transición democrática argentina*, Buenos Aires, Edhasa [en prensa]. Una versión de este tema fue presentado como «Un museo beligerante. Las “bellas artes” durante la guerra de Malvinas», en las Terceras Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y difusión del arte, Centro Cultural Parque de España/AECID, Rosario, Argentina, 15 al 17 de junio de 2011.

En este período, si bien la sede principal del museo continúa en la calle Corrientes, algunas exposiciones se realizan intermitentemente en el Centro Cultural Recoleta con la coordinación de Guillermo Whitelaw, director del MAM, quien es reemplazado en el cargo por Roberto Del Villano. Una de ellas es la exposición **El objeto del objeto**, en marzo de 1983, que surge de la propuesta realizada por Luis Pereyra a un grupo de artistas invitados para producir un hecho artístico por selección de un objeto determinado, y luego producir otro por asimilación e intervención sobre el objeto anterior. El pasaje de un hecho a otro mostraría, en esencia, cómo cada participante manifestaba su propio estilo o forma de percibir las relaciones implicadas por semejanzas y diferencias. En el juego entre sustitutos y sustituido es necesario un componente identitario y de alteridad, que se parezcan en algo y al mismo tiempo sean diferentes³. Otra de las exposiciones realizadas en el Recoleta es **Grupo CAYC. 13 años del Grupo de los Trece**⁴. Jorge Glusberg, miembro del grupo surgido del Centro de arte y comunicación (CAYC), del cual fue su director, decía: «en más de una oportunidad he reiterado las circunstancias de su formación: la charla de Jerzy Grotowski en el CAYC el 12 de noviembre de 1971 y poco más tarde, la invitación a veinticinco artistas para formar un equipo de trabajo a la manera de un laboratorio»⁵. También la muestra **Ex-Presiones 83**, curada por Laura Buccellato y Carlos Espartaco, es considerada una de las primeras muestras institucionales donde se refleja la acción artística emergente. Compuesta mayormente por pinturas e instalaciones, se realiza en las salas del Centro Cultural Recoleta en septiembre de 1983. Desde el texto del catálogo advierten sobre la elección de la palabra que da nombre a la exposición:

*Hemos elegido esta palabra porque denota direcciones que apuntan al sentido múltiple de esta muestra [...] es un balance de jóvenes emergentes de la década del 80. El discurso visual y sus preferencias son heterogéneas, optimistas y despreocupadas por las soluciones técnicas. También se los advierte indiferentes a las generaciones que los precedieron. Se rompe la memoria como idea de recuerdo, no funciona como rescate, es arbitraria. La memoria es solo una puntualización, son como ráfagas, un guiño cómplice, un parpadeo. Una memoria interrumpida, no existe un continuum en sus indagaciones estéticas, no están obligados, y apelan a la discontinuidad en sus obras*⁶.



Tapa y contratapa del catálogo de la muestra **Ex-Presiones 83**, Centro Cultural Recoleta, 1983

2 / «No todas las obras que se donaron estaban vinculadas con el tema de las Malvinas; muchas de ellas eran trabajos menores, dibujos o copias de grabados dentro del lenguaje que cada artista desarrollaba por entonces. Si bien no se conserva documentación que contabilee y detalle la donación original, la lista de artistas cuyas obras pasaron a pertenecer al Museo de Arte Moderno incluye a Agüero, Alisio, Badii, Baglietto, Bertani, Bobbio, Bueno, Bullrich, Burton, Canale, Carballo, Caride, D'Avola, De Marziani, de la Mota, Díaz Rinaldi, Doffo, Dowek, Eichler, Eli, Esteves, Farina, Forner, Kemble, Kuitca, Melgarejo, Minujín, Monzo, Pacenza, Papparella, Pereyra, Pesce, Polesello, Prior, Raffaele, Ramos, Rearte, Santander, Seoane, Schusheim, Schwartz, Silva, Sirabo, Soibelman, Spampinato, Uría, Venier y Vidal», Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Op. cit.* La exposición sirvió para dar a publicidad a la donación se presentó en el Honorable Concejo Deliberante de Buenos Aires del 1 al 30 de junio de 1987.

3 / Participaron de ella Acha, Bissolino, Bueno, Cambre, Eckell, Frangella, Kuropatwa, Pereyra (que actuaba a la vez de curador de la exposición), Pierri, Prior, Rodríguez, Rodríguez y Stupía.

4 / Integrado originariamente por Bedel, Bedit, Dujovny, Ginzburg, Grippo, González Mir, Marotta, Pazos, Portillos, Romero, Teich, Zabala y Glusberg, en esa exposición también incluyó a Testa.

5 / Jorge López Anaya, en el folleto de la exposición.

6 / Laura Buccellato y Carlos Espartaco, **Ex-presiones 83**, pinturas e instalaciones, Centro Cultural Recoleta, Museo de Arte Moderno. Participaron los siguientes artistas: Aizenberg, Bianchedi, Bueno, Cambre, Conte, Eckell, Frangella, Garófalo, Iniesta, Kuitca, Lecuona, Levis, Monzo, Okner, Pierri, Pino, Pirozzi, Prior, Rearte, Santamarina, Schwartz y Zemorain.



Tapa de catálogo Premio Beca Pintura, MAMBA, septiembre de 1983

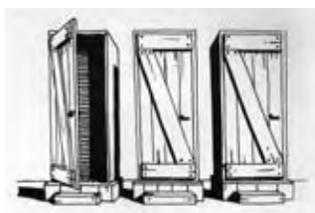
Desde el texto se aludía a «agujeros de la memoria resultantes de la parcialidad de la información –deformada, mediatizada–» y se señalaba que «las torpezas, errores se transforman en virtudes», a propósito de la explosión mediática de imágenes censuradas o desconocidas en los años de la dictadura. Pero también se refiere a un «entrecruzamiento de lenguajes, una suerte de mestizaje cultural» que provoca la prefiguración del nuevo lenguaje transformado en «dialecto pictórico», desde donde parece interpelarse lo regional. El nombre de la muestra redonda en un doble movimiento: manifiesta la presión del cerramiento de los años de la historia reciente y al mismo tiempo la idea de eclosión.

Unos meses después, en septiembre de ese año, se realiza el **Premio Beca de Pintura** organizado por la Asociación de Amigos del museo, que contó con la participación de muchos de los principales animadores de la escena.

La inauguración de la nueva sede tuvo lugar en septiembre de 1989. Allí se inaugura, en diciembre de 1989, la exposición de José Luis Cuevas, donde pudo apreciarse buena parte de la producción como pintor, dibujante, grabador, escultor e ilustrador de una de las principales figuras de la «generación de ruptura» con el muralismo mexicano y uno de los más destacados representantes de la nueva figuración.



La época de la posdictadura o de transición democrática significó también la necesidad de efectuar un cierre (tal vez, a la manera de balance) del conjunto de producciones de esta década. Tal fue el caso de la exposición **Los 80 en el MAM. Instalaciones de 27 artistas**, realizada en abril de 1991, con la curaduría de Silvia de Ambrosini y Alina Molinari?: «De alguna manera el objetivo era definir aquella producción en términos de una antología de corte histórica, o al menos establecer una lectura sobre el pasado reciente»⁸.



Se eligieron artistas que expusieron o comenzaron a exponer entre 1981 y 1990, «la selección integraba artistas que habían sido los jóvenes emergentes de comienzo de la década del 80 (Alfredo Prior, Duilio Pierri, Guillermo Conte o Juan Lecuona, por mencionar algunos) a los nuevos que comenzaron a exponer en la segunda mitad de la década y que luego serían clasificados como artistas de los 90, tal es el caso de Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros o Carolina Antoniadis, junto a artistas referentes como es el caso de Pablo Suárez»⁹. Viviana Usubiaga señala uno de los aspectos de esta exposición:



El criterio de la selección estuvo permeado por el propio relato que la revista Artinf fue construyendo sobre las prácticas artísticas transcurridas a lo largo de los años ochenta. [...] Aquella «curaduría editorial» que supuso la revista como espacio de difusión, crítica, reproducción y circulación de imágenes de la producción artística contemporánea se desplegaba ahora en el espacio del museo»¹⁰.

Tapa e interior del catálogo Los 80 en el MAM. Instalaciones de 27 artistas, MAMBA, abril de 1991

7 / Los artistas participantes fueron: Aguirrezabala, Ballesteros, Bianchedi, Bissolino, Bueno, Conte, Danziger, Dompé, Kreye, Lecuona, Molina, Monzo, Prior, Siquier, Antoniadis, Cambre, Causa, Eckell, Elia, Fazzolari, Jezic, Macchi, Medici, Paparella, Pierri, Schvartz y Suárez.

8 / Viviana Usubiaga, «Los 80 en el MAM, la instalación como balance y proyección de una década», en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Curaduría, Diseño y políticas culturales*, Córdoba, ESBA, Figueroa Alcorta, 2011, 259.

9 / *Ibidem*.

10 / *Ibidem*.

Obras en la colección

Algunas de las producciones que se analizan a lo largo de este texto se articulan sin forzar sentidos o pliegues arbitrarios en relación a su interpretación, en un tiempo en que el arte se movió sobre el terreno inestable de cambios, se apropió del pasado a través del dispositivo de la citación y lo concibió como un territorio disponible tanto para la sustracción como para la resignificación.

Esos años se caracterizan por la concordancia y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores, así como por el retorno a antiguas tendencias. En el panorama internacional, fue un momento de eclecticismo, determinado por tendencias de signo contradictorio como la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, que tienen como denominador común la recuperación de la pintura; recurren a temas mitológicos y a temas heroicos con gran expresividad cromática. Una característica de estos movimientos (sobre todo de la transvanguardia) es el nomadismo: el artista es libre para transitar por cualquier época o estilo del pasado y tomar libremente cualquier referencia de otros autores.

En nuestro país se realizan obras generalmente figurativas, con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario. Este horizonte heterogéneo privilegia la figuración, pero también permite el flotamiento de distintas formas de la abstracción. Si la pintura y el realismo de los años precedentes habían utilizado una pincelada contenida, ahora hacían estallar las formas, los colores y los temas como una reacción frente al arte conceptual. Afirmaba Kuitca: «Me interesa la pintura como campo que se expande, pero esa expansión no necesariamente tiene que ver con el volumen, con el salir fuera de ella. [...] la exploración de los límites dentro de la pintura»¹¹. La obra de Kuitca en la colección del museo pertenece a la serie *Siete últimas canciones*, presentada en una



Kuitca, Guillermo, *Siete últimas canciones*, 1986. Acrílico s/tela, 138 x 1190 cm

11/ Guillermo Kuitca, «Pintor sin límites pictóricos», *El Mercurio* (Chile) (5-3-2006).



Rearte, Armando, *S/T*, 1984. Tinta china sobre papel, 74 x 103

exposición en la Galería del Retiro (1985), después de la cual dejó de exhibir en el país por veinte años. Sus obras exploran temas que se desarrollan en relatos-narraciones subjetivas y privadas, donde se busca la relación con el espectador. El autor se refiere a esto como «algo privado, entre quien ve la obra y la obra misma»¹²; el teatro, como sujeto fenoménico, es la primera plataforma sobre la cual percibe el mundo¹³. También forma parte de la colección *Kremlin y castigo* (1983), obra realizada junto a Alfredo Prior; dos obras de la serie *Cómo hacer ruido* (1979) son dibujos donados por Kuitca que pertenecen al grupo de obras identificadas como Museo Islas Malvinas¹⁴.



Kuitca, Guillermo y Prior, Alfredo, *Kremlin y castigo*, 1983
Acrílico s/papel, 220 x 324 cm

12/ Guillermo Kuitca, «Pintor sin límites pictóricos», *Op. cit.*

13/ En este sentido, la obra de Kuitca nos lleva a una reflexión sobre el poder de los signos visuales, como el espacio dramático de una puesta donde se advierten desde perspectivas generales y aéreas (por la ubicación del espectador y la atmósfera que envuelve a los objetos) pequeños personajes y mobiliarios característicos en sus ambientes, cama, sillas, mesas, etc. Sus escenas (el teatro) se presentan como un encadenamiento de personajes cruciales y de mobiliarios dislocados, sobre espacios monocromos, que en su conjunto parecen formar un submundo underground, como una estética «después del desastre» donde seres y cosas conforman las trazas de una catástrofe. Sus focalizaciones personales producen una impresión irreal de la distancia.

14/ Viviana Usubiaga, «El lugar del arte en la crisis de la dictadura», *Imágenes inestables. Artes visuales en la transición democrática argentina*, Buenos Aires, Edhasa [en prensa]. Kuitca había expuesto dibujos bajo ese nombre en su muestra individual **Guillermo Kuitca. Obras 1978-79-80**, en la Fundación San Telmo, dirigida por Jorge Helft. Fue la primera de un ciclo de exposiciones de Jóvenes Valores organizada por dicha fundación. La pregunta lanzada por el joven artista también apelaba al deseo de ser «oído» en el medio. Fabián Lebenglik ha escrito al respecto: «Aquel ruido fue el aspecto ostensible de su anhelo por ser conspicuo»; «El joven Kuitca», *Guillermo David Kuitca. Obras 1982-1988, Op. cit.*

Cierto rechazo por la vanguardia es otra de las características de la pintura de los 80 frente al pasado cultural y la modernidad. Los pintores buscan y seleccionan imágenes de la tradición plástica y literaria de muy diversas procedencias, y las incorporan en su propia obra sin evitar el cruce (la mezcla) de estilos o conceptos. El artista de los setenta conservaba un espacio privilegiado para lo ideológico, y se interesaba en que dicho aspecto tuviera un reflejo inequívoco en su obra priorizando el interés social; en los ochenta, se asiste a una clara desideologización, así como a un dominio de lo hedonista.

En el caso de Duilio Pierri, la pintura pasa a ser una práctica dominada por la exaltación del subjetivismo individual como componente exagerado y caótico. *Mosquito* (1982), de la colección del Museo¹⁵, pertenece a su período en Nueva York. Se advierte en la pintura una cierta discordancia y tensión que aparece o pugna por aparecer, de manera a veces manifiesta y a veces subyacente o velada. Su trabajo comienza como un producto de la manipulación material de colores y formas en el gesto, el carácter y la presencia. En cuanto a sus procedimientos, se destacan las citas, la manera de evocar a los clásicos, a los artistas del Renacimiento y a los modernos, especialmente a los *fauvistas*. Al contrario de los artistas de la vanguardia, los pintores de esta década no quieren influir en la sociedad ni provocar una transformación del arte, aun cuando el acento puesto en esto no supone una marginación de las corrientes dominantes y un corte con la recepción dada por las convenciones pictóricas.



Pierri, Duilio, *Mosquito*, 1982. Técnica mixta s/tela, 130 x 176 cm

15/ Pierri se agrupa con amigos y colegas artistas —Schvartz, Stupía, Pirozzi, Pino y Pietra— para presentar la exposición **Sangre Italiana** (1996) en el Museo de Arte Moderno. Fabián Lebenglik escribe: «El carácter de la búsqueda no tiene retorno: es hasta las últimas consecuencias. Hay un componente fuerte de exasperación y locura que atrapa porque tantea los límites. Este tipo especial de manía establece un funcionamiento doble. Por una parte marca un corte violento entre el mundo exterior y el propio». Fabián Lebenglik, «Con la sangre en el ojo», *Página 12* (Buenos Aires) (21-05-1996).

La actitud de Pierri destaca su individualismo. Hay temas que recorren de manera transversal toda su producción, como ocurre con el paisaje, al que el pintor se dedicó últimamente. La obra *Mosquito* obtuvo el segundo lugar en el Premio Beca de Pintura organizado por la Asociación de Amigos del museo, en el noveno piso del edificio del Teatro Municipal General San Martín, en 1983.



Laura Buccellato y Alfredo Prior en el MAMBA

La figura emblemática del nómada conlleva una identidad en movimiento, una identidad frágil, e incluso una identidad que ya no es –como durante la modernidad– el único fundamento de la identidad individual y social. En ese sentido, la vida errante es una vida de identidades múltiples, a veces contradictorias, identidades plurales que pueden vivirse al mismo tiempo o sucesivamente. El espacio en el que viajan y residen estilos como múltiples apariciones de lo plural pareciera definir la pintura de Alfredo Prior. Como construcción intersubjetiva de la realidad, la pintura de Prior es una especie de mecanismo de suposición, como si se tratara de un juego en el que sólo se cree mientras se realiza. Las citas de géneros y estilos –entre el homenaje y la burla– le proporcionan una suerte de disfraz, de apariencia; en ese mismo punto, la apariencia deja de ser banal. Algunas de sus obras en la colección son *La entrada del color en Venecia* (1995) y *Un golpe de dados* (1981). En marzo de 2003, se realiza la muestra de Prior en el Museo, **Tribulaciones de un chino en Roma y otras tribulaciones sobre papel**, compuesta por pinturas, *collages* y dibujos que el artista realizó entre 1982 y 2002.



Prior, Alfredo, *La entrada del color en Venecia*, 1995. Acrílico y esmalte s/tela, 200 x 380 cm

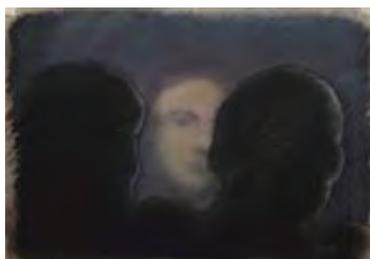
La práctica de la pintura es retomada como recurso exploratorio y expresivo, para resistir la intolerancia de la época o para interpretar los cambios que anunciaban la vuelta a la democracia. En la década del 80, emerge con frecuencia la recuperación de la figura. La recuperación de un lenguaje pictórico espontáneo y expresivo permitió también la representación de la marginación y la diferencia, temas que implicaron un cuestionamiento de los límites de la alta cultura y sus formas de legitimación. En el caso de Marcia Schwartz, participan de su obra toda una constelación de personajes y situaciones del mundo que revelan compromiso vital, distancia crítica, e intentan una reflexión –sin la mirada de la corrección política– sobre el valor de lo popular y lo marginal¹⁶.

16/ La artista elige el viejo género del retrato, actualizándolo (había caído en el desprestigio en los círculos artísticos) para construir una galería de personajes de la cultura *underground* –su serie *Los morochos*– al tiempo que Pablo Suárez retornaba al grotesco que ya había introducido en sus *Muñecas bravas* de los años sesenta.

La obra de Schwartz en la colección, *Sin título*, es una serigrafía de 1975 que se conecta con las obras del Museo de Malvinas. La artista recuerda: «Yo llevé una serigrafía que había hecho antes de irme, en el año 76. Llevé eso, y cuando voy a la inauguración la habían puesto abajo de la escalera. La idea me pareció espantosa, segundo, que la guerra ya estaba perdida. Pero hubo artistas que mandaron obras gigantes»¹⁷.

El cuerpo es un motivo reiterado sobre el que trabajan los artistas para construir un sistema cifrado, alusivo, exploratorio del propio sustrato pictórico. Los contrastes intensos y la gestualidad enfatizan la violencia en los temas de Ana Eckell. La diseminación de estilos que tiene lugar en la pintura de los ochenta alcanza a las obras de Armando Rearte; hacen referencia a las convenciones de la geometría y de la figuración en imágenes eclécticas, mezcla de estilos y parodia, para desactivar su fuerza por el cruce y la cita, como en el caso de *Sin título* (1981), *Ángel cayendo sin alas* (1985) y *Llamas del demonio* (1985). Respecto de la pintura de Osvaldo Monzo, Lebenglik comenta: «las relaciones no se juegan de manera dramática, sino entre los materiales y los colores, como evidencia de una preocupación sobre la técnica»¹⁸. Texturas, brillos y relieves sirven de enlace y cohesionan su producción, que cuestiona el sitio supuestamente banal en el que se suele ubicar a la imagen decorativa y al gesto apacible. La colección del Museo incluye su obra *Sin título* (1981).

Cambre, Juan José, *S/T*, s/f
Pastel s/papel, 34 x 38 cm



Completan el núcleo central de los ochenta las obras *Proyecto para la casa gato* (1982) de Luis Pereyra; *La Abuela Cata y Viviana y Malena* (1982) de Ernesto Pesce; *Sin título* (c. 1980) de Juan José Cambre; *Núcleo en expansión III* (1983) y *Del origen y de la muerte* (1983) de Juan Doffo (premio Beca de pintura de la asociación de Amigos del Museo de ese año); *Sin título* (1984) de Rodolfo Azaro, *Solitario o solidario* (1984) de Eduardo Stupía; *Paisaje* (1986) de Guillermo Conte, Martín Reyna, José María Garófalo y Carolina Antoniadis; *Volando en helicóptero* (1982) y *P.G. se quedó* (1981) de Rafael Bueno.

Pereyra, Luis,
Proyecto para la casa gato,
1982. Grafito s/papel,
66 x 48,5 cm



La mirada regional aparece entre las opciones dominantes de la década que definió los discursos artísticos. El fracaso del proyecto internacionalista de los años 60 permitió replantear el debate en torno a un regionalismo crítico. La pintura de los 80 indagó en el pasado para extraer olvidos, para agitar los temas y los géneros, y para promover el planteo de la voluntad de acción en un contexto de apertura, pluralidad y convivencia.

17 / Viviana Usubiaga, «El lugar del arte en la crisis de la dictadura», *Imágenes inestables. Artes visuales en la transición democrática argentina*, *Op. cit.*

18 / Sobre la muestra de Monzo en la galería Julia Lublin en 1989, Fabián Lebenglik, «Un cuadro es un mueble», *Página 12* (Buenos Aires) (11-8-1998).



Bueno, Rafael, *Volando en helicóptero*, 1982. Técnica mixta s/papel, 70 x 100 cm
Azaro, Rodolfo, *S/T*, 1980. Acrílico s/tela, 180 x 180 cm
Monzo, Osvaldo, *S/T*, 1982. Acrílico s/tela, 85 x 119 cm

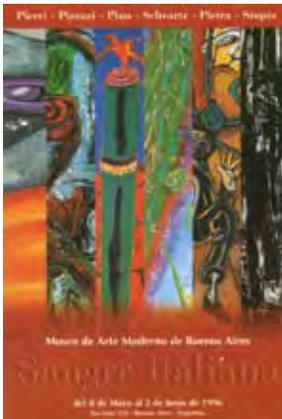


Eckell, Ana, *Paseo campestre*, 1984. Óleo s/tela, 150 x 130 cm
Antoniadis, Carolina, *Tímida señorita sobre pícaros hombrecitos*, 1987. Acrílico s/tela, 150 x 200 cm

El giro social y político fuera de la actualidad



Tapa catálogo, *Transparencia Azul*, septiembre de 1991



Tapa catálogo, *Sangre Italiana*, junio de 1996

p. 281 Afiche de la exposición *Gran formato en alta densidad*, abril de 1992

«Aún falta realizar el gran trabajo que el arte argentino se merece. No tengo dudas que tarde o temprano nuestros creadores ocuparan el centro de la escena, no sólo en forma local sino también en el contexto latinoamericano»¹⁹. De esta manera, Raúl Santana, el nuevo director del MAM, comenzaba a deslizar algunos objetivos del nuevo *statement* del museo.

En septiembre de 1991 se realiza la exposición **Transparencia Azul**. El título refiere a la lejanía geográfica o *finisterrae* y al resplandor azulado de la noche del verano escandinavo, ya que se trata de artistas de Dinamarca, Islandia, Noruega, Finlandia y Suecia nacidos entre 1945 y 1962²⁰. La década del 80 en estos países estuvo marcada por la tendencia internacional del neoexpresionismo alemán, pero en la mayoría de las obras exhibidas se manifiesta enfáticamente la expresión individual y la reflexión²¹. Un año después se presenta **Gran formato en alta densidad**, donde la idea central, observa Fabián Lebenglik, es: «recuperar la idea del pintor como héroe moderno que libra intensas batallas por la pintura». En el afiche de difusión de la exposición, en una fotografía de Alejandro Kuropatwa, se ve a los artistas vestidos como hombres de negocios, como una parodia sobre el ingreso de la pintura en la «economía de mercado»²².

Otra exhibición relativa a la pintura y los autores de los ochenta es **Sangre Italiana**. El director del museo acentúa la necesidad de poner en escena un punto de vista sobre el panorama de prácticas artísticas en cuanto al «problema» de periodizar y el concepto de «década». Nuestra historia, indica Santana, aun la más reciente, «está plagada de “actualidades” que hoy nada significan pues sucumben, víctimas de la propia ideología, en la dialéctica que instala lo “actual”». Y continúa: «al menos en lo ideológico, es posible señalar algunos puntos en común en este conjunto de artistas», refiriéndose a los puntos de partida que ellos tuvieron en la influencia e inserción de los grandes relatos contemporáneos, para «proponer nuevas articulaciones, imágenes originales»²³.

19/ Raúl Santana, en Mario Gilardoni, *El cronista comercial* (Buenos Aires) (6-4-1992).

20/ Jorge López Anaya, «Destacada exposición del nuevo arte nórdico», *La Nación* (Buenos Aires) (21-9-1991).

21/ Participan de esta exhibición los artistas Olav Christopher Jenssen, Silja Rantanen, Georg Guoni y las instalaciones pavimentales de Annette Senneby, Peter Zennström, Martti Ahiha, Jon Oskar, Jon Arne Møgstad, Peter Bonde, Lars Nilsson, Olafur Gíslason y Troels Wørsel; la selección de las obras estuvo a cargo de Maaretta Jaukkuri, del Museo de Arte Contemporáneo de Estocolmo.

22/ Los artistas participantes son Eugenio Cuttica, Juan Pablo Renzi, Casilda y Duilio Pierri. Como se indica, el tamaño es un dato accesorio de la pintura, pero es un punto de partida para esta exposición. Para Cuttica es un indicador de laboriosidad, con alusiones a la guerra del Golfo o la demolición del albergue Warnes, la historia es pintada como un violento estallido y con destellos románticos. El tamaño heroico también está en las obras presentadas por Pierri, con aspectos épicos. Algunas de las obras presentadas estuvieron expuestas en la Bienal de San Pablo en 1989, pero nunca fueron exhibidas en la Argentina. Renzi, en sus realizaciones más conceptuales, «pinta la pintura» sin abandonar la presencia de datos modernos, abre otros debates: la posmodernidad, el derrumbe de Europa Oriental o el quinto centenario de la conquista de América. Las tensiones entre la historia de la pintura y la vanguardia y sus modos de hacer están siempre presentes en sus realizaciones. Especialmente en el último tramo de su producción, su pintura se vuelve más gestual e incorpora símbolos estético-políticos como estrellas y martillos que remiten a diversos aspectos de la historia del siglo XX. Fabián Lebenglik, «Cuttica-Pierri-Renzi: tamaño gigante en una oferta de riesgo», *Página 12* (Buenos Aires) (14-4-1992).

23/ Formaron parte de esta exposición obras de los artistas Pietra, Pino, Pirozzi, Schwartz, Stupia y Pierri. Raúl Santana, *Huellas del Ojo. Mirada al Arte Argentino*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2005, 124-125.

**EUGENIO
CUTTICA
DUILIO
PIERRI
JUAN PABLO
RENZI**

**PINTURA DE
ALTA
DENSIDAD EN**

GRAN FORMATO

Inauguración: 8 de abril de 1992

MUSEO DE ARTE MODERNO
Av. San Juan 350 / Buenos Aires / Argentina

Pintura de alta densidad en gran formato es la unión circunstancial de tres artistas a partir del tamaño; pero más allá de este argumento, es revocar una pasión: pintar como esa aventura hoy descentrada que, no obstante, sigue siendo la afirmación de un deslumbramiento y sigue proponiendo máscaras y laberintos.

No hay nada intimidatorio en el gran formato: se trata de sumergirnos en esa materia hecha de sueños, pensamientos y visiones que, si por momentos evoca al mundo, más no sumerge en sus propios signos y nos descoloca como sujetos soberanos para embarcarnos en un acontecer donde los esquemas compositivos se transforman radicalmente: estas obras exigen entrar en ellas, recorrerlas como espacio de ficción o realidad, de presente o memoria o como escenario que de fragmento en fragmento se niega a totalidades.

Si las obras pequeñas nos imponen ir del todo a las partes, el gran formato nos impone ir de las partes al todo; y esto no es inocente sino una clave fundamental: la secreta cifra que trabaja y transforma al espectador para sumergirlo en la brillante acuñación artística de otros rostros de ese movimiento infinito: la vida.

Raúl Santana

MAM



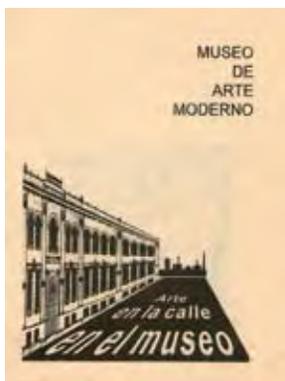
Fotografía: Alejandro Kurapatwa



Municipalidad de la Ciudad

Secretaría de Cultura

Dirección General de Museos



En el mes de junio de 1993 tiene lugar en el Museo la primera exposición dedicada a Joseph Beuys en la Argentina, con 72 dibujos, 18 objetos y una veintena de obras gráficas del autor. El compromiso social y el proceso artístico son aspectos que se aúnan en lo que él denominaba «plástica social». La muestra se complementa con mesas redondas y las acciones *In situ*, *En jaula* y *En aula*, de Remo Bianchedi, y la plantación de un roble por Nicolás García Urriburu. También se exhiben videos e instalaciones de artistas locales, y se realiza un seminario sobre Georg Jappe.



El arte público se ha caracterizado por poseer una gran fuerza política: al estar destinado a un espacio público, se convierte en una práctica política. Juan Carlos Romero se refiere a la muestra **Arte en la calle**, del grupo Escombros (Fernando Bedoya, Roberto Fernández y Carlos Filomía)²⁴, realizada en el museo en agosto de 1993, de la siguiente manera: «Hay artistas que han decidido ampliar sus espacios de actividad a la calle». Romero habla sobre una forma de muralismo urbano que ha tomado su propio camino:

Los artistas crean en la calle pero en este caso el marco es el museo. Por eso esta muestra es contradictoria como su título [...] todos han decidido presentar sus obras de tal manera que puedan «meter» la calle en el museo, tratar de integrar ambos espacios o sino «sacar» el museo a la calle.²⁵



Mar, una obra (acción) de 1993, es otro de los objetos de conciencia que el grupo realiza en el marco de esta exposición. Escombros utilizó 500 bolsas de residuos impresas con la palabra «Corrupción» y las acumuló en las puertas de entrada del MAM. Otras 500 bolsas fueron esparcidas en el suelo del primer piso. A su vez, estas bolsas fueron distribuidas en cajas; cada una de ellas llevaba un texto en el que se hablaba sobre la corrupción como forma de contaminación de la sociedad. Las obras donadas a la colección pertenecen a la primera etapa del grupo, cuando sus integrantes eran Horacio D'Alessandro, David Edward, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero.

Documentación exposición Grupo Escombros, MAMBA, agosto de 1993

En 1994 se realiza la exposición del Grupo CoBrA. Este nombre es un acrónimo de Copenhague-Bruselas-Ámsterdam, ciudades de procedencia de los fundadores del movimiento fundado en 1948 y disuelto en 1951²⁶. Sus ideas influyeron a la Internacional Situacionista, la Neofiguración o Pintura Neofigurativa, de mucha gravitación en la pintura argentina. En la práctica COBrA se arraiga como un movimiento que reacciona contra las tendencias abstractas informalistas para representar una nueva forma de arte figurativo.

Según Dieter Honisch y Hermann Polling, curadores-organizadores de la exposición del artista alemán Günther Uecker **El hombre vulnerado, 14 instrumentos apaciguados** (1996), la muestra es un autorretrato, en el mismo marco de la obra que describe el estado actual del trabajo y el ejercicio de la memoria. En la creación del autor alemán, realizada entre 1992 y 1993, el eje parece ser la reacción contra la xenofobia²⁷.

24 / D'Alessandro, Edward, Pazos, Puppo, Romero y Volco; actualmente, Altuna y Castro.

25 / Juan Carlos Romero, «Arte en la calle en el museo», texto en el folleto de la exposición, agosto de 1993.

26 / Participan de la exposición en el MAM Alechinsky, Brands, Bury, Cox, Atlan, Claus, Collignon, Doucet, Alfelt, Corneille, Balle, Appel, Bille, Constant, Ferlov Mancoba, Raine, Geenen, Hultén, Nieuwenhuys, Noiret, D'Haese, Vandercam, Istler, Ortvad, Rooskens, Wolvecamp, Jacobsen, Kemeny, Österlin, Svanber; obras colectivas de Kemeny-Szemere, Jorn-Asger Oluf Jørgensen, Van Lint, Pedersen, Tajiri, Lucebert, Swaanswijk, Thommesen, Ubac, Mancoba. También formaron parte del grupo CoBrA Dotremont, Calonne, Gear, Gilbert, Gudnason y Heerup. El arquitecto neerlandés van Eyck fue escenógrafo de las más importantes exposiciones del grupo. El movimiento también incorporó miembros de países como Islandia, Alemania y Francia.

27 / El hombre vulnerado recorrió el mundo a lo largo de diez años. Fue exhibida en América Central y meridional, Moscú, Kiev, Bratislava, Belgrado y Kaunas. Se presentó igualmente en Wellington, Sydney, Osaka, Tokio y Hong Kong. En 1961, Uecker formó parte del grupo artístico ZERO, con Heinz Mack y Otto Piene. En 1970 representó a Alemania en la Bienal de Venecia.

El espacio dinámico

En agosto de 1997 asume en la nueva gestión del Museo Laura Buccellato, quien anuncia la nueva programación, la presentación del nuevo auditorio y la incorporación de la nueva sala Perspectivas, cuya programación estaría dedicada exclusivamente a las nuevas tendencias. La idea central del plan de la nueva dirección es construir «un espacio dinámico que convoque a los jóvenes pero a la vez promueva la reflexión sobre diversas problemáticas del arte»²⁸. A la vez de una relectura de cierta tradición del arte argentino, las exposiciones programadas tempranamente intentan definir un recorrido del arte electrónico y la progresiva salida de la linealidad de los discursos artísticos, a partir de prácticas como las ambientaciones concebidas para videoinstalaciones o las surgidas del accionismo y la intervención urbana, entrelazadas con obras de *performance*. Varias exposiciones como las que se detallan a continuación son reflejo de ello.

La retrospectiva de Margarita Paksa (1997) incluye *Tiempo de descuento, cuenta regresiva, la hora cero* (1978), una de las piezas de video argentino más antiguo que se conserva, registrada en video y manipulada electrónicamente²⁹. En **Fuera de las formas del cine**, Oscar Bony exhibe cuatro films, indagaciones sobre el tiempo y el estatuto de la información presentados en el Instituto Torcuato Di Tella, en el marco de **Experiencias visuales 67**. Horacio Zabala expone en la sala Perspectivas *Ejercicios y Tránsitos* (1998), trabajos que adhieren a un conceptualismo ligado con lo social³⁰.



En agosto de 1997 y en septiembre de 1999 el grupo Ar Detroy exhibe en el Museo dos videoinstalaciones en cinco pantallas gigantes: *El Reflejo de lo Invisible* (1998) y *Un Acto de Intensidad* (1999)³¹.

Zócalo (1975), instalación presentada en el museo en agosto de 1998, es un trabajo arquetípico de la producción temprana de Jaime Davidovich. Esta obra fue realizada en el marco de los **Tape Projects**, serie de videos y videoinstalaciones que le dieron amplio reconocimiento³² al autor, que también presenta *Pintura en tiempo real* (2003).



Vistas de la exposición **Techstos y fotos** del artista Leandro Katz, MAMBA, julio de 2003

La videoinstalación *Camino de artista* (1999) de Marie Orensanz anticipa la exposición retrospectiva que se lleva a cabo en 2008. Leandro Katz exhibe *Días de aquelarre: Charles Ludlam y el teatro del ridículo*, y Eduardo Costa presenta en el Auditorio del MAMBA su film *Names of Friends: Poem for the Deaf-Mute (Nombres de Amigos: Poema para Sordomudos)* filmada en Super 8, en Nueva York (1969).

28 / Ana M. Battistozzi, «Nuevos aires en el moderno», *Clarín* (Buenos Aires) (23-8-1997).

29 / En 1992 realiza *El Descanso de Loretta*, una obra abstracta y psicodélica basada en la estética de los protectores de pantalla de las computadoras. Su origen en el terreno de las artes visuales ha dotado a su producción de un estilo particular, al principio ligado a la abstracción, aunque a partir de *Tenis* (1997) la imagen figurativa adquiere relevancia nuevamente. Rodrigo Alonso, *Hazañas y peripecias del video arte en Argentina, Cuadernos de Cine Argentino del INCAA* (Buenos Aires) Cuaderno 3 (2005).

30 / Esta exposición de documentos (anteproyectos, obras sobre diarios, etc.) remarcan una potente discursividad sobre proposiciones ancladas en el propio medio artístico y su contexto. Rodrigo Alonso, «Bocetos de una sociedad carcelaria», *Ejercicios y Tránsitos* [desplegable], Buenos Aires, MAMBA, 1998.

31 / A fines de septiembre de 1999 se presentó *Un acto de intensidad*, a partir de un video registrado en Salinas Grandes, Jujuy. Como muchos de los trabajos del grupo, plantea la relación del hombre con la naturaleza (remota, hostil, lejana, idealizada, con ciertos recursos de las composiciones de Caspar David Friedrich). La inmediatez de la acción recupera la presencia del espectador a través de la contemplación provocada por una suerte de relato poético de imágenes preñantes y en retardo.

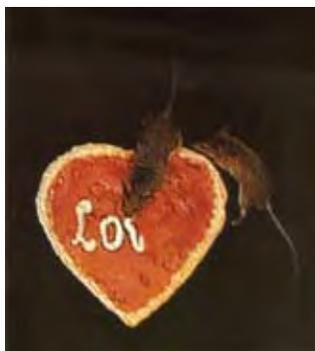
32 / Como ocurre con la mayor parte de sus obras, esta videoinstalación cobra sentido con la participación activa del espectador. En ella, una cámara de video establece un *travelling* rectilíneo por los zócalos de una habitación vacía, dando la idea de un *continuum* infinito. El resultado de la filmación luego se proyecta en un monitor ubicado en la misma sala.



La exposición del artista catalán Antoni Muntadas tiene lugar en el mes de agosto de 1997. Presenta *Portraits* (1995) y *Portrait* (1994), videoproyecciones, obras foto-serigrafiadas y una publicación, conjuntamente con *La siesta (The nap)*, videoinstalación del año 1995.



E-videncias (1998) de Maureen Connor, *Siempre el pasto del vecino es más verde* (1999) de Teresa Serrano, *Mecanismos ocultos* (1999) de Heidi Kumao, *En balance* (1999) de Annette Messenger o el proyecto *Dignidad* (2002) de Sylvie Blocher manifiestan con claridad cuestionamientos y posiciones en el contexto de las problemáticas de género, al interpelar la mirada masculina que construyen los medios de comunicación y la historia del arte, e intervienen en el imaginario social con una mirada alterna.



En octubre de 1998 inaugura la exposición de Yoko Ono con la instalación *Ex-it*. Ono fue uno de los primeros miembros del grupo Fluxus, entre los que se encontraban Víctor Maciunas, La Monte Young y Nam June Paik, entre otros. En las instalaciones expuestas en Buenos Aires se pone de manifiesto la vinculación con este grupo, determinante para su carrera³³. El trabajo de Ana Mendieta –empujada desde su propia vida a la extranjería y el nomadismo– expuesto en 1998 «logra una síntesis que relaciona sus acciones con la forma (silueta) de su cuerpo, el *land art* y los signos arquetípicos y esotéricos de religiones sincréticas y de ritos primitivos»³⁴.



Graffiti de SAMO (noviembre de 1997) es una exhibición de fotografías de Henry Flynt realizadas entre 1979 y 1991 que relevan *graffitis* del conocido pintor de la generación del 80 Jean Michel Basquiat, quien junto con Al Díaz se introdujo en el mundo del *graffiti*, pintando en los vagones del *subway* y zonas del Soho neoyorquino.

Sísifo (1999) del artista Antoni Abad, *Bocas de Ceniza* (1999) de Juan Manuel Echavarría, *Pierrick Sorin* (2000), *Franticek Klossner* (2004) y *Palabras textuales* de Gerardo Suter son muestras cuyo discurso plantea formas de la autorrepresentación de la imagen misma del artista como elemento signifiante desde la instalación, el video o la fotografía; o la reflexión y problematización del tema de la identidad del sujeto, ya como deriva personal o con un fuerte acento en el registro político.

Vistas de obras de las exposiciones de: *En balance* de Annette Messenger (1999) *Sísifo* del artista Antoni Abad (1999) y *Pierrick Sorin* (2000)

³³ / Jorge López Anaya, *La Nación* (Buenos Aires) (25-10-1998).

³⁴ / Gloria Moure, Ana Mendieta [catálogo], Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996, citada en el texto de la exposición en la sala Perspectivas, abril 1998.



Más allá de los preconceptos, el experimento de los sixties, MAMBA, 2001. Obra de Bruce Nauman



Yoko Ono, Marión Eppinger y Gabriel Valansi en la Inauguración *En Trance Ex it*, MAMBA, 2003



Echavarría, Juan Manuel, *Maxillaria Vorax* de la exposición *Bocas de Ceniza*, MAMBA, 1999

Las exposiciones han sido manifestaciones principales de toda política cultural, medios para conformar sensibilidades, encauzar gustos estéticos o configurar nuevos modelos museográficos y modificar el comportamiento de los artistas y de los visitantes. De esta forma, activan el proyecto o los procesos de los artistas, reafirmando la «conciencia de época» en el estatuto del museo.

Entre las exposiciones colectivas se destacan las siguientes: **Figuras del Presente, Colección del Château Rochechouart** (1999) es una muestra que se articula sobre el eje del presente y la memoria, con los artistas más representativos de la escena contemporánea³⁵. En marzo de 2000, **Brasil plural y singular** reunió artistas brasileños de varias generaciones. Cildo Meireles y Waltercio Caldas, figuras paradigmáticas del arte brasileño desde la década del 60, dialogan con artistas como Jac Leirner, Adriana Varejão, José Damasceno, Vic Muniz, Valeska Soares, Rosângela Rennó y Ernesto Neto, entre otros. **Black box recorder** (2001) es una colectiva de videoartistas que nos presenta información visual en un solo entorno, con relación a las convenciones del cine o la televisión a través de relatos críticos³⁶. A finales de julio de 2001, en colaboración entre el MAMBA y el CCC de Tours (Francia), se exhibe **Movimientos inmóviles**³⁷. **Fotografía Contemporánea de la Colección de la Caisse des Dépôts et Consignations de París** (2000) presentó obras de Christian Boltanski, Jean-Louis Garnell, Paul Graham, Valerie Jouve, Thomas Ruff y Wolfgang Tillman, entre otros. Para **Arte Contemporáneo. Brasil + 500 Argentina. Muestra del Redescubrimiento** (2001), la Associação Brasil+500 consiguió trasladar a Buenos Aires buena parte de la megamuestra del Redescubrimiento que tuvo una gran convocatoria³⁸ en San Pablo. **Más allá de los preconceptos, el experimento de los sixties**, con la curaduría de Milena Kalinovska, es una exposición presentada en mayo de 2001 como un notable repertorio de los discursos creativos de una generación que, aunque partió del minimalismo, rechazó su carácter neutral y su economía de medios. Esta exposición reúne 125 obras, realizadas en su mayor parte entre los años centrales de la década del 60 y la primera mitad de los setenta. La exposición **Distancia y proximidad** (2004) está dedicada a la mirada clara y rigurosa de Bernd y Hilla Becher y de los artistas fotográficos que ellos inspiraron, antiguos alumnos de su clase en la Kunstakademie de Düsseldorf. La muestra da cuenta de los fotógrafos más influyentes del momento³⁹.

35 / En esta se pudo apreciar obras emblemáticas como *Una donna* de Michelangelo Pistoletto; *Le Granier du chateau (El granero del castillo)* de Annette Messager y Christian Boltanski; las instalaciones *La tumba de Edgar Poe* y *Memoria* de Thierry Kuntzel; *Suspension*, *Des limites* y *Tableaux-photographiques* de Juan Bustamante, *Sin título* de Janis Kounellis; *Hysterical* y *Letter (number 10c) Brown* de Douglas Gordon; *Love seat* de Bruce Nauman; *Until you find another Schwalbe (Hasta que encuentres otra Schwalbe)* de Gabriel Orozco; *Soffleur* y *Défilé* de Suzanne Lafont; *Sin título* de Valérie Jouve.

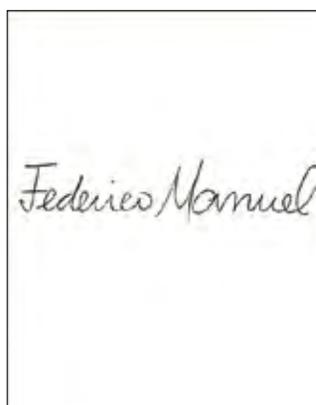
36 / Participan: Gordon, Von Weller, Buchanan, Mackie, Gussin, Macleod, Lowe, Dean, Dabal, Chodzko, Sinclair y Fagen, con curaduría de Simon Morrissey.

37 / Los artistas que la integran son: Macchi, Dolven, Colomer, Fontes, Parreno, Valansi, Bruzzone, Beecroft, Durand, Hugonnier, Scurti, Rondinone, Joseph y Tessi. La idea de la exposición (desde su nombre) hace referencia el efecto de desaceleración que atraviesan algunas obras producidas en los últimos años, una suerte de resistencia a la aceleración de la época, mediante un diálogo entre artistas argentinos y europeos sobre las formas de producción de la imagen y su capacidad para representar el movimiento y el tiempo y una reflexión sobre los regímenes de representación del film y la imagen fija de la fotografía.

38 / Este compendio del arte brasileño que va de la prehistoria a la actualidad se exhibió fragmentadamente en el Centro Cultural Recoleta, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Fundación Proa y el Museo de Arte Moderno. En las salas del Museo se exhiben las obras de los artistas contemporáneos Carlito Carvalhosa, Nazareth Pacheco, Ana María Tavares, Joao Modé, Mauro Restifje, Laura Lima, Tatiana Grinberg, Eduardo Coimbra, Sandra Cinto, Lucia Koch, Raul Mourao, Roberto Bethonico y Rubens Mano.

39 / Esta exposición abarca 76 piezas, algunas de ellas de gran formato. La selección de obras refleja tanto el método común de aproximación al objeto como la expresión artística individual de cada uno de los diez artistas participantes: Bernd y Hilla Becher, Gursky, Höfer, Hütte, Nieweg, Ruff, Sasse y Struth.

Revisiones



Tapa del catálogo **Federico Manuel**
Peralta Ramos, Restospectiva, MAMBA,
septiembre de 2002

Las exposiciones seleccionadas en el texto señalan la importancia de los contenidos que, de alguna manera, van definiendo el discurso de época a partir de la programación en una gestión. Las exposiciones que se señalan comportan su propio carácter de reserva o tradición para el despliegue de obras recientes (desarrollado en otra sección con el nombre de «Nuevas tendencias»). Al enunciar el pasado de ese relato sobre la actualidad, es necesario observar que en el tiempo cronológico de su presentación estas exposiciones dialogaban al mismo tiempo –aun cuando remitiesen a temporalidades diferentes, expresadas en sus contenidos– en el mismo espacio del Museo.

En la **Retrospectiva de Raúl Lozza** (1997) que abarcaba desde 1939 hasta 1997 se destacaban, además de las obras hechos relevantes de su trayectoria –piezas figurativas de tenor político, retratos de intelectuales, ilustraciones de un período anterior al concreto, documentos, publicaciones, fotografías, obras abstractas–, una sala en la que el Perceptismo encontraba su ámbito ideal y hasta un dibujo publicitario de 1939 que se adelantaba a sus propias ideas sobre la pintura. En la exhibición **Antonio Berni, Obra gráfica** (1999) se mostraban más de 100 obras (aguafuertes, *xilocollages* y tacos de grabado) de los arquetipos con los que el artista cimentó las sagas de Juanito Laguna y Ramona Montiel⁴⁰.

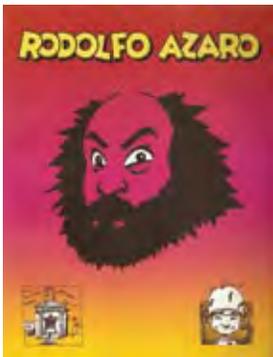
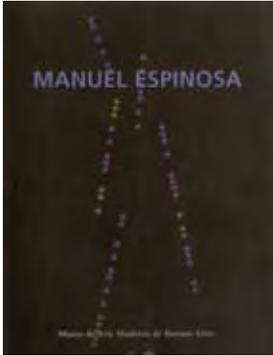
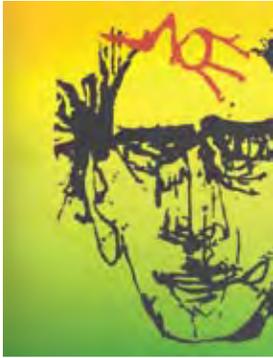
El Museo presenta una exposición retrospectiva e itinerante de dibujos, grabados y pinturas de distintas colecciones, españolas y argentinas, públicas y privadas, que abarca el período 1932-1979 de la producción de **Luis Seoane** (2000)⁴¹. Ricardo Carreira es considerado un artista conceptual *avant la lettre* de la década del 60; es rescatado en la exposición **Ejercicios** (2000) por la artista e investigadora Margarita Paksa y el Museo⁴². César Paternosto presenta una exposición pictórica de características singulares; si bien ciertamente es una reconstrucción de la muestra realizada en la Galería Carmen Waugh en 1971, el diseño expositivo en esta oportunidad despierta un nuevo interés. Paternosto propone una «visión oblicua», una mirada sesgada que debe concentrarse en los confines del cuadro (2001)⁴³.

40/ Las obras que pertenecen a la saga de Juanito le valieron el Primer Premio de grabado y dibujo en la XXXI Bial de Venecia (1962). La muestra se abre con las aguafuertes de escenas costumbristas del norte argentino (hombres que cargan hijos, colchones y pesados enseres como si la vida se cargara en las espaldas) que Berni estampó en 1951, valiéndose de técnicas de dibujo academicistas; pero enseguida, en diversos tonos de tinta, emerge Juanito, al que Berni describe en el video «como un chico que no pide limosna pero reclama justicia, que tiene un poco mi personalidad y que está lleno de vida y esperanza», rodeado por los desechos que la sociedad industrial y de consumo produce. El mundo de Ramona –«un personaje de arrabal como surgió de una letra de tango», dice Berni– es mucho más sofisticado, aunque padece la miseria del espíritu, que disimula con encajes, sedas y oropeles. «Ella goza transitoriamente del lujo imitativo de las vanidades del gran mundo», narra el artista.

41/ Organizada junto con el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y la Fundación Luis Seoane y con la curaduría de Valeriano Bozal, el recorrido de la muestra, que entre períodos de exhibición y de traslado abarca casi todo el año 2000, comienza en Santiago de Compostela, sigue en Buenos Aires hasta el 20 de agosto y luego termina en el Museo Caraffa de Córdoba.

42/ «La obra de Carreira produce una estrecha articulación entre materialidad y escritura [...] acercando o alejando el signo de la realidad señalada, reflexionando en todo momento como provocar la capacidad de entendimiento. La obra incide en el espectador para deshabituarse la mirada». Margarita Paksa, Ricardo Carreira, ejercicios [desplegable], Buenos Aires, MAMBA, 2000.

43/ La exposición, constituida por siete paneles realizados con la técnica del gesso y emulsión acrílica sobre tela, se completa con una fotografía que Tato Alvarez registró en ocasión de la ya mencionada muestra en la Galería Carmen Waugh. Este documento gráfico adquiere un doble significado: por un lado simula una visión especular –una sala dentro de otra sala–, y por otro, crea efectivamente un interesante vínculo que une la singular experiencia del pasado con su recuperación actual en el espacio del Museo.



Catálogos: Noé en línea.
Antológica. mayo, 2007; Manuel Espinosa. Antología sobre papel. octubre, 2003; Rodolfo Azaro. Retrospectiva, marzo - mayo, 2004

Antonio Seguí dona al Museo en el año 2001 una gran parte de su producción gráfica: 331 obras realizadas entre 1948 y 2000, de las cuales se exhibieron 240⁴⁴. **Homenaje** (2002) es una exposición de Kenneth Kemble y Silvia Torras donde se exhiben producciones que corresponden a un período que coincide con el de la expansión del informalismo.

Otras exhibiciones destacadas en el Museo fueron **Manuel Espinosa. Antología sobre papel**, de uno de los precursores de la pintura geométrica en la Argentina; **León Ferrari. Planos y papeles**, (mayo del 2003), dibujos y planos que señalan el periodo paulista del artista; **Rodolfo Azaro, Retrospectiva** (Marzo 2004) y la exposición antológica **Noé en línea**, donde el artista desplegó 250 obras en las cuales podía apreciarse toda la potencia visual de su obra. **En Torno a la Acción** (1999), bajo la curaduría de Rodrigo Alonso, es una exposición que recorre la historia del arte de acción en la Argentina (*performances, happenings*, intervenciones urbanas, etc.) desde sus orígenes hasta nuestros días a través de imágenes, objetos y documentos⁴⁵. Registra el nacimiento y la rápida expansión de estas manifestaciones durante las décadas del 60 y setenta, mientras que **Epígonos del Arte de Acción** (1999) registra el resurgimiento de la acción tras el retorno de la democracia e investiga algunos puntos de contacto entre las nuevas generaciones y sus predecesoras⁴⁶. Una muestra que refiere a este contexto es **Juan Carlos Romero. Violencia**, realizada en marzo de 2000. La curadora de la exposición, Cecilia Rabossi, se refiere a ella de esta manera:

Se inscribe en dentro de contexto histórico social de la década del 70 [...] el interés se centra en el proceso formativo de la obra más que en la obra acabada [...] nos informa sobre acontecimientos o temas del momento a través de fotografías, fotocopias u objetos, valiéndose de la secuencia, el ritmo y el trabajo seriado.

Una mirada sobre el cuerpo en la colección fotográfica del MAMBA, la segunda edición de la colección de Fotografía del museo, presentada en diciembre de 2004, continúa a la iniciada en 1999 (**Arte fotográfico argentino, Colección del Museo de Arte Moderno**, 1999) y constituye una guía de la fotografía artística argentina desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días⁴⁸. La curaduría fue de Laura Buccellato; Marcelo Grosman, Gabriel Valansi y Marion Eppinger conformaron el comité de selección de las obras.

44 / El conjunto de trabajos dan cuenta de distintas técnicas: monocopia, xilografía, aguafuerte y aguatinta, litografía, punta seca, serigrafía, grabado al linóleo y fotolitografía. En su obra gráfica, como lo entiende acertadamente Lebenglik, «hay menos filtros para el control», una visión panorámica da paso a una gran experimentación. Desde esta técnica, el artista cruza lo dibujístico con su oficio de pintor. Forman parte de esta colección series como *El teatro de la vida*, *Elefante de la pampa*, *Té para dos*, recurrentes paisajes, escenas urbanas y los autorreferenciales peatones con sombrero. Fabian Lebenglik, «Llegó un nuevo blindaje», *Página 12* (Buenos Aires) (3-4-2001).

45 / Desde los tajos y agujeros de Lucio Fontana hasta un grupo de piezas creadas o recreadas especialmente para la ocasión, la muestra recorre los momentos claves del accionismo en las artes visuales argentinas, dividida en dos subsecciones: arte en acción y epígonos.

46 / Artistas participantes: Marie Louise Alemann, Ar Detroy, Arte Destructivo, Batato Barea, Luis Benedit, Remo Bianchedi, Jorge Bonino, Oscar Bony, Rodolfo Bulacio, Anahí Cáceres, Delia Cancela, Eduardo Costa, Nicola Costantino, Jaime Davidovich, Marina De Caro, Jorge De La Vega, Raúl Escari, León Ferrari, Lucio Fontana, Nicolás García Urriburu, Edgardo Giménez, Carlos Ginzburg, Alberto Greco, Víctor Grippo, Grupo Capataco, Grupo Costuras Urbanas, Grupo Escombros, Alberto Heredia, Narcisa Hirsch, Roberto Jacoby, La Organización Negra, David Lamelas, Julio Le Parc, Sebastián Linero, Lea Lublin, Leopoldo Maler, Liliana Maresca, Vicente Marotta, Graciela Martínez, Marcello Mercado, Pablo Mesejean, Marta Minujín, Margarita Paksa, Juan Paparella, Hilda Paz, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Alfredo Prior, Héctor Puppo, Dalila Puzovio, Juan Carlos Romero, Eduardo Ruano, Rubén Santantonin, Juan Stoppani, Pablo Suárez, Edgardo Vigo, Horacio Zabala, entre otros.

47 / Cecilia Rabossi, **Juan Carlos Romero: Violencia**, Buenos Aires, Suplemento *Página 12* y Museo de Arte Moderno, 2000.

48 / Laura Buccellato afirma: «El espíritu de esta colección es preservar la identidad cultural que encierra e introduce al espectador en el goce que el lenguaje de la fotografía ha sabido conquistar a lo largo de más de un siglo». Esta edición contiene 330 obras fotográficas; su apreciación se divide en dos partes. La primera refleja la visión de tres artistas consagrados, Bandi Binder, Pedro Otero y Pedro Roth, incluidos en esta muestra como un referente que precede a la segunda, la de la actualidad de las nuevas generaciones. «Panorama fotográfico de colección», *Página 12* (Buenos Aires) (14-12-2004).

La colección *Últimas tendencias. Donaciones*



Vistas de la exposición y tapa del catálogo *Últimas Tendencias*, MAMBA, mayo de 2002

El MAMBA presentó en mayo de 2002 una exposición de más de un centenar de obras realizadas en los diez años precedentes por 65 artistas argentinos de dos generaciones, recibidas por donación. Dentro de las fuentes que refieren al arte de la década de los 90 se destaca el término arte *light* o *kitsch*, devenido de la utilización de elementos domésticos, cotidianos y baratos, o la apelación a la idea de recreación de atmósferas de artificio y cinismo, retrospectivos, resignificados y descontextualizados. Aun cuando también se inscriben obras sensibles a cuestiones sociales de época, se trata en principio de una década de prácticas relativamente dispersas, marginales y carentes de un programa explícito, sólo constituido en el plano del discurso, lo que permite considerar las obras de arte como piezas discursivas, promesas de renovación del lenguaje de época en el ámbito de la producción intelectual que plantean problemas de difícil visibilidad en otros campos. Al mismo tiempo que se disputan el poder, el reconocimiento y la legitimidad en una compleja red de interrelaciones donde se inscriben la dialéctica centro-periferia o margen, el valor de lo nuevo –al considerar la juventud como calificativo de valor–, la noción de progreso como superación de un pasado inmediato o la importancia de la categoría de grupo o movimiento.

Probablemente la principal dificultad que plantea la época, en concordancia con alguna observación anteriormente expresada, esté dada en la consideración de la idea de estilo. Esa década privilegia una concepción de arte basada en el proceso creativo, antes que en su resultado. Esto permite advertir la emergencia de ciertas flotaciones, procedentes de la tradición conceptual, orientadas por la hibridez y la interdisciplinariedad.

Nos referiremos a ciertos recorridos como episodios que determinan alternativas que no llegan a definir tendencias dominantes. Tal vez por eso, algunas producciones que configuran esta colección aparecen como piezas de subgénero que, de suyo, poseen una interesante historia formal y una dinámica propia, pese a la utilización o apelación a elementos que no le son propios (como la cita) y aun cuando no son formulados para una perspectiva crítica o interpretativa.

En el pasado, la geometría fue una de las tendencias que tuvieron un fuerte sustento teórico y conceptual como signo de estabilidad, orden y proporción; hoy ofrece una serie de significantes cambiantes e imágenes de confinamiento y disuasión. La crisis de la geometría es la del significado. No es posible establecer que la forma geométrica sea trascendental, o que sea una percepción visual de lo organizado. El interés por clasificar estas producciones es una labor tan imprecisa como precaria, ¿con qué propósito se inscribe la forma geométrica en esta cultura? ¿Por qué el imaginario geométrico ganó una importancia sin precedentes en nuestra iconografía pública? Para intentar una respuesta, mencionaremos algunas prácticas que deben ser examinadas en relación con su rol cambiante en la historia cultural en vez de un ideal (prioritario) de procesos mentales. De esta manera, la geometría es deconstruida mediante la producción de significados velados que el signo parece esconder⁴⁹.

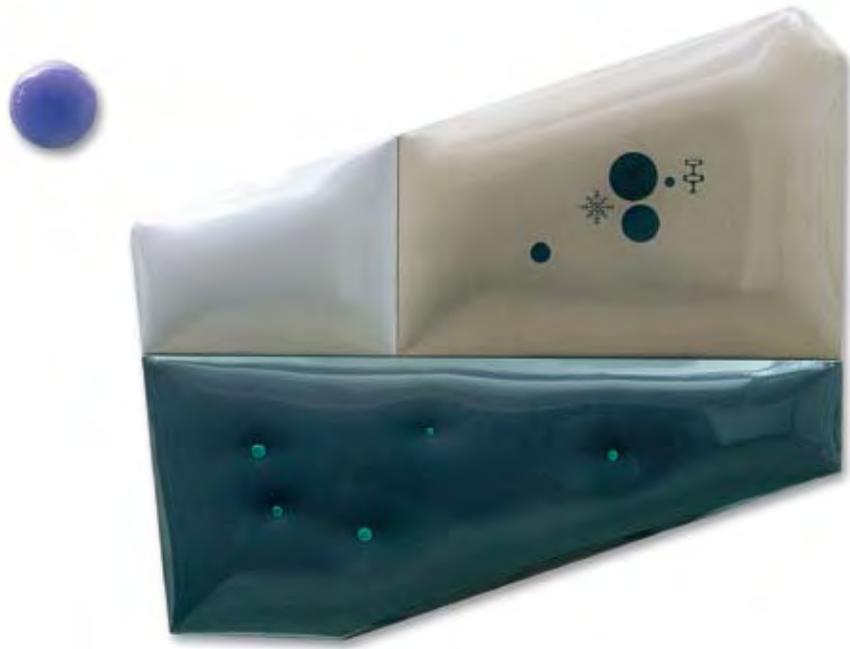
49/ «La copia es una de las tantas manifestaciones de lo frágil», dice el *Manifiesto Frágil*, texto firmado por Ernesto Ballesteros, Gachi Hasper, Fabio Kacero y Pablo Siquier.

Cada uno de los artistas que concurren en este espacio provisorio ejercita su propia noción de estilo. A partir de las especulaciones teóricas de la física de los últimos 80 años, Ernesto Ballesteros registra obsesivamente la maleabilidad de los encuentros y olvidos de cientos de líneas trazadas a lápiz en espacios que fluctúan desde mínimas extensiones hasta varios metros. Ballesteros, por lo general, usa menos elementos que ideas, sensaciones y atmósferas. Jugando el rol de artista conceptual, alude al lejós invisible de los dibujos, como en el caso de *37 vueltas empujando* (2001), perteneciente a la colección⁵⁰.



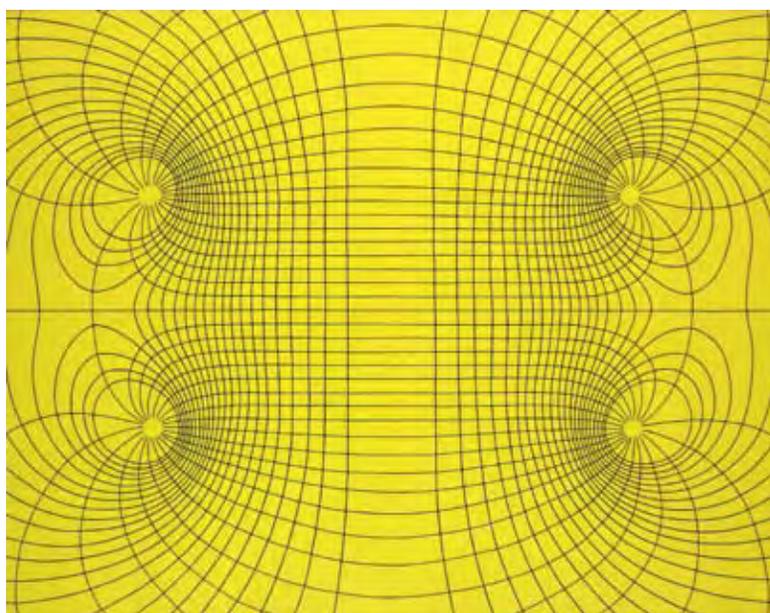
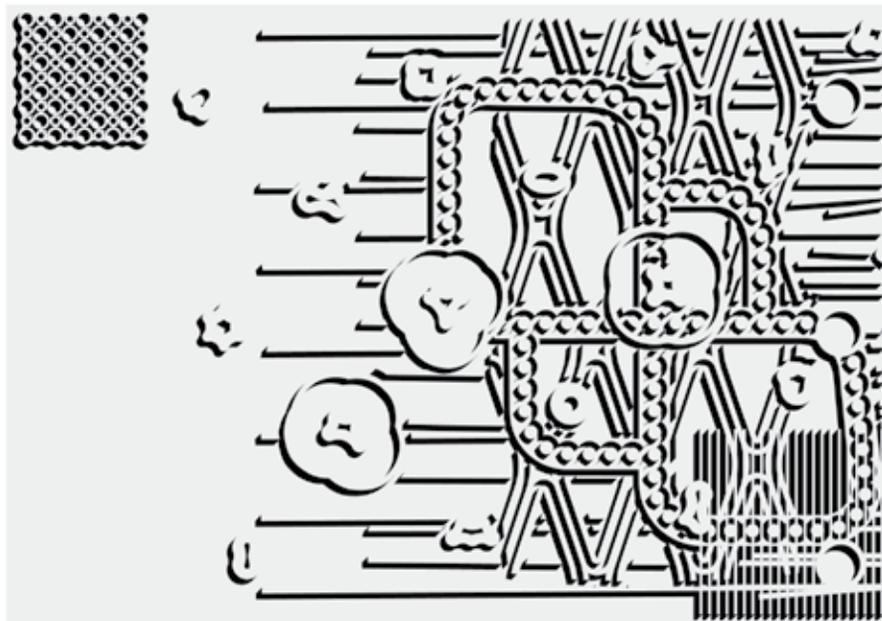
Kacero, Fabio, *S/T*, 2000
Película gráfica, gelatinas de color,
7 x 7 x 3,5 cm

Las configuraciones devenidas del lenguaje de la geometría (con sus procedimientos, reglas y ortodoxias) para sostener ideales de la organización social contemporánea (incluso como una estética militante) son ironizados por Fabio Kacero a través de los desdoblamiento del ego del artista en el uso del *corpus* geométrico. En distintos momentos de su producción (por caso, en la obra de la colección del Museo, *Sin título*, del año 2000), superpone diagramas, transparencias con motivos geometrizarantes, define su operación en un más allá de la obra y en un antes de la creación, en el que el Yo del artista se desdobra, provoca una tensión entre una «estudiada esquizofrenia» y un ejercicio zen.



Kacero, Fabio, *S/T*, 1999/2000. Madera, polifán, gomaespuma, tela plástica,
calcomanías y PVC, 93 x 145 x 6 cm

⁵⁰ / Muestra de dibujos sobre pared de Ernesto Ballesteros, *Líneas perdidas*, edificio del Correo Central, sede provisoria del MAMBA, mayo de 2007.

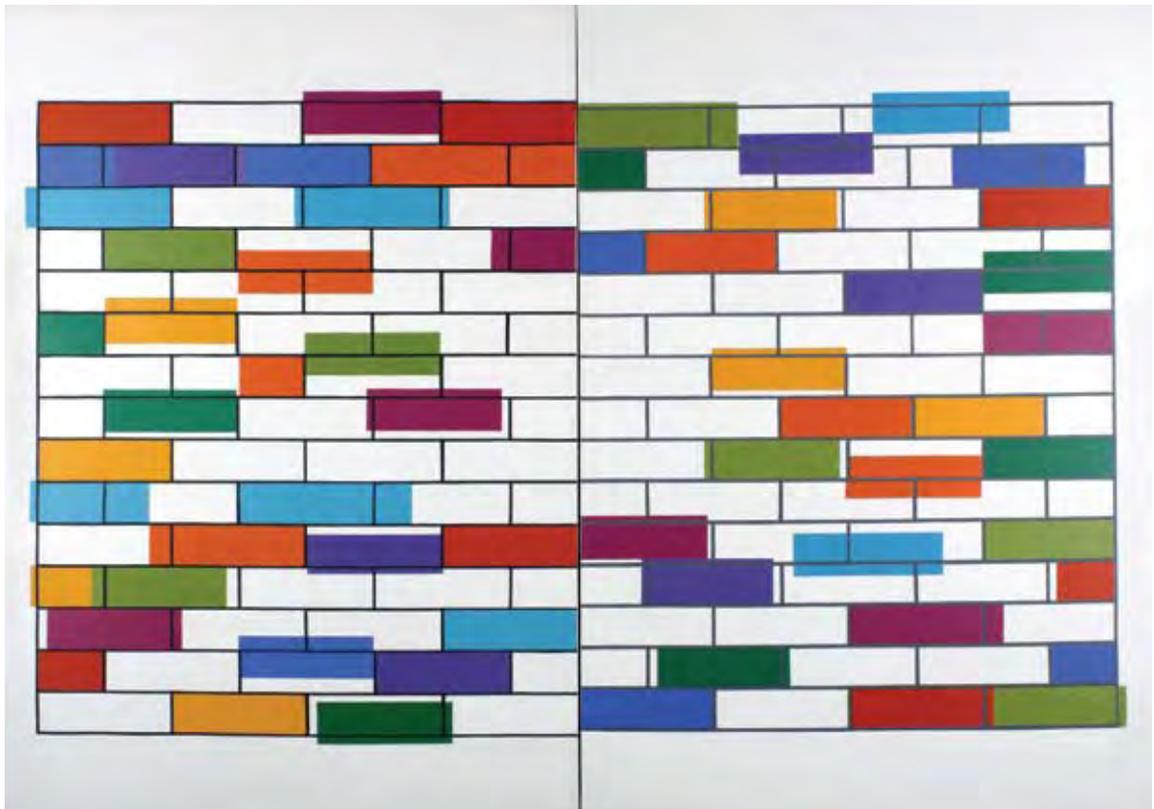


Siquier, Pablo, *9813*, 2002. Acrílico s/tela, 160 x 230 cm
Burgos, Fabián, *Ola invertida*, 1997. Acrílico s/tela, 140 x 180 cm

Una de las primeras obras de Pablo Siquier diseñadas con el uso de la computadora, 9813, provocó –según el autor– un cambio en su sistema de producción, que le permite derivar en otra división de trabajo una vez definido el cuadro en la pantalla. La constelación de puntos que originan las trazas y las formas pintadas deviene de la exploración de estructuras formales y constructivas, de motivos decorativos y representaciones abstractas en blanco y negro procedentes del lenguaje del diseño. Sus pinturas se constituyen a partir de una visión fundada en la observación y vivencia de la ciudad⁵¹.

Graciela Hasper procede en sus obras como un continuo geométrico. Su práctica apela a un sistema de lectura sensible potenciada en su despliegue como un juego de síntesis donde la geometría escapa a la redefinición de las formas espaciales o la cita a las tradiciones no representativas. La obra de Hasper indaga y convoca a la imperfección dentro de la perfección, como crítica al proyecto histórico de la Modernidad que reivindica opciones existenciales⁵².

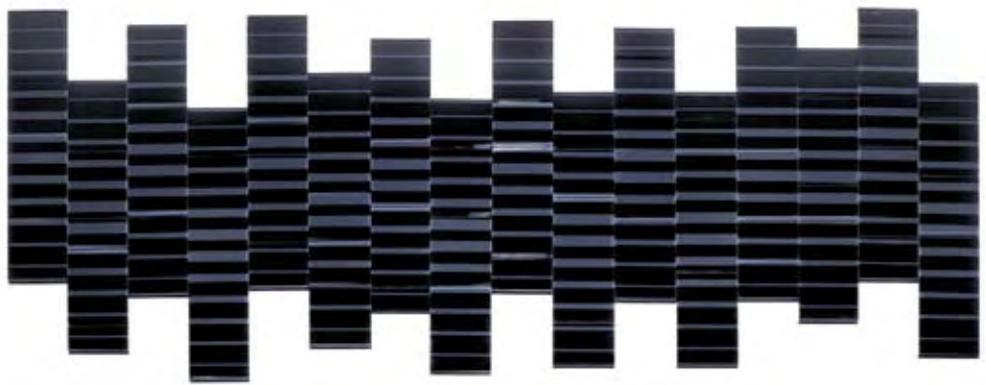
En otro sentido, la geometría de Fabián Burgos deconstruye el orden. La búsqueda de Burgos parecería ser empírica, al rescatar obras de la tradición. Aun sin interés por el proceso historicista, repara en el vínculo con las obras, más allá de lo conceptual y de la versión histórica, como en *Ola invertida* (1997).



Hasper, Graciela, S/T (Díptico), 2001. Acrílico s/tela, 197 x 300 cm

51/ Siquier cuestiona las certezas y predicados de la modernidad para dar lugar a una estética donde coexisten distintos opuestos (plano y profundidad, caos y armonía, razón y fantasía).

52/ Dice Hasper: «En la pintura hay un mundo para adentro. No es el mundo de mirar el afuera como en el video o la foto [...] Los dibujos y las pinturas miran para adentro, con los ojos cerrados».



Dorr, Lucio
S/T, 2001. Vidrio impreso y tallado,
 medidas variables

La referencia a la historia, la problemática de la producción del arte y su recepción están presentes en la obra de Nicolás Guagnini. A partir de la acción de los organismos de derechos humanos en la vía pública se gestó la imagen que el mismo autor consideró paradigmática de la situación de los desaparecidos y símbolo reconocible inequívoco: *30.000* (1997-2000), maqueta para un monumento en el Parque de la Memoria, pertenece a la colección del museo⁵³. La actividad de Guagnini se complementa con Karin Schneider en la Unión Gaucha Productions (UGP), una compañía de videoarte que presentó en el *Museo Phantom Limb (Miembro Fantasma)* (1997-1998), producto de una investigación sobre analogías visuales entre zonas claves del arte moderno de la Argentina, Brasil y Polonia que pone de manifiesto un «modernismo periférico», relegado o invisibilizado en relación con las narrativas dominantes. Otros artistas que utilizan dispositivos del arsenal geométrico, en este caso del *op art*, son Manuel Esnoz y Lucio Dorr, con sus obras pertenecientes a la colección, *Nothing Left to the Imagination* (2001) y *Sin título* (2001), respectivamente.



Como en el caso de Guagnini, para permitir la aparición fantasmagórica de episodios de la historia política Argentina, Graciela Sacco produce instalaciones de registros fotográficos parcelados de manifestaciones, como la obra perteneciente a la serie *Sombras del Sur y del Norte* (2001). El objeto transportable *Ulises*, de la serie *El emigrante: el secreto* (1992), también de la colección del MAMBA, es una maleta heliografiada, en alusión a los recorridos (o el acto de circular en la ciudad), que sirven a Sacco para localizar e interferir con sus imágenes la retórica publicitaria que define el espacio público. En mayo del 2004, Sacco presenta en el museo esta serie en la exposición *Sombras del Sur y del Norte*.

Sacco, Graciela, *A Dios Ulises*, 1997
 Heliografía s/valija, 36 x 50 13,40 cm

⁵³ / A medida que el espectador se desplaza alrededor del cubo comienza a percibir fragmentos, incluso repeticiones y distorsiones del rostro, que «aparece y desaparece», aunque existe un punto de vista ideal que permite la reconstrucción del rostro, de la memoria. Guagnini demuestra interés por aspectos de la obra con relación a las condiciones de producción (la situación en la que será mostrada o distribuida) en referencia a una economía alternativa del mercado del arte.



Sacco, Graciela
De la Serie *Sombras del Sur y del Norte*, 2001
Instalación, fotoserigrafías s/acrílico y sombras, medidas variables



Cáceres, Dolores
Si-No maquillaje de museos, 1999
 Intervención urbana, MAMBA,
 medidas variables

La era posindustrial se corresponde a un período consumista, a diferencia de la era industrial que fue productivo, incluso en imágenes. En esta época, la producción de bienes (*commodities*) se convierte en una semiabstracción, ya que se desconocen los procesos de producción. La imagen del producto es tan importante como su estructura y aplicación práctica, lo que determina que las anteriores discusiones del arte sobre definiciones en términos formales se den por resueltas; el envasado, la presentación y la resonancia cultural del objeto artístico conforman el nuevo espacio de indagación. La representación –en este tiempo– impregna las fronteras puramente imaginarias del yo y el otro, el dentro y el fuera, lo público y lo privado, el cuerpo y el objeto, y así sucesivamente. La obra se teoriza como un texto, o como el lugar de trabajo-actividad ejecutado con materiales culturales y de carga personal en obras como *Palenque* (2000) de Nushi Muntaabski; *Estimado u\$s 5.000.000-Bowl Quianlong* (1998) de Alicia Herrero; y en Dolores Cáceres, quien en el mes de julio del 1999 presentó *Si-No maquillaje de museos*, intervención sobre las ventanas de la fachada del museo con inscripciones de neón: sí, no, silencio, simulacro, síntesis, nobleza, nostalgia, noche, no quiero. La exposición se completaba con intervenciones en la línea C del subterráneo⁵⁴.



Herrero, Alicia, *Estimado u\$s 5.000.000 – Bowl Quianlong*, 1998
 Lámina de aluminio de 2 mm y esmalte, 60 x 270 x 15 cm

54 / Dice la artista, desde el texto de la exposición: «poner en movimiento tensiones entre el lugar y el entorno, el campo y el límite». «El proyecto de Cáceres, en su estrategia, busca demorar esa identificación, crear una semiautonomía de la esfera artística y trasladar su lógica hacia una crítica pública», Margarita Paksa, «Maquillaje es camuflaje» [texto del catálogo de la muestra], 1999.



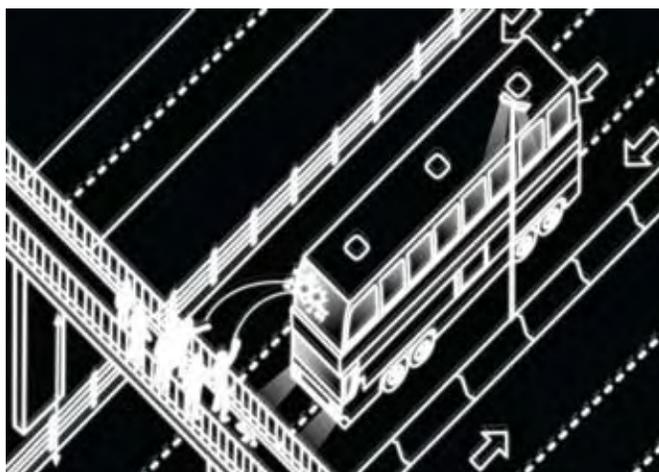
Gravinese, Diego, *¿Todavía no pensó en tener su propio hijo?*, 1993
Videoinstalación, medidas variables

Piezas como la pintura *Everyone needs a Madonna* y la instalación *¿Todavía no pensó en tener su propio hijo?* de Diego Gravinese, como también la instalación *La maravillosa armonía de la familia S* (1998) de Miguel Rothschild, también forman parte de la colección del museo.

Rothschild expuso en agosto de 2000 *Paraísos artificiales*⁵⁵, una instalación de objetos de consumo popular y más de doscientas fotografías de carteles que registraban la palabra *paraíso* (obtenidas en Berlín, Madrid o Buenos Aires) que servían para publicitar productos, artículos de consumo, comestibles o lugares, un *work in progress* con referencias lingüísticas idénticas, expuestas en actitud de artista coleccionista, que ironizan sobre la utopía de felicidad del mercado.



Rothschild, Miguel, *La maravillosa armonía de la familia S*, 1998. Instalación, medidas variables



Hernán Marina, *Un ataque sorpresivo*, 2001. Impresión fotográfica, 120 x 140 cm

En agosto del 2003, Hernán Marina presenta en el Museo su muestra **Men's Health**. Obras de este artista forman parte de la colección, como la instalación *Leadership* (2001) y *Un ataque sorpresivo* (2001), registro digital.

55 / «Para contrarrestar este lúcido raptó de demencia utiliza –desde otro conjunto de obras que puede leerse independiente– un “nivel”, que es ofrecido cual piedra preciosa que sirve para asentar armonía alienada entre los miembros de la “Familia S” o para “sincronizar” con sombreros a parejas ciclotímicas». Gustavo A. Bruzzone, «Un paraíso. Miguel Rothschild. Instalaciones», *Ramona*. Revista de artes visuales (Buenos Aires) 5 (septiembre 2000) 12.



Macchi, Jorge, *Música incidental*, 2000
Instalación, 220 x 150 cm

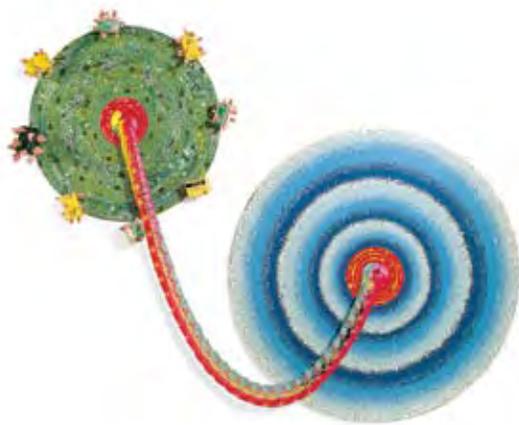
Algunos artistas se sitúan en este contexto a través de narraciones o construcciones creadas en textos o imágenes, donde se inscriben formas poéticas, paródicas o críticas, acontecimientos (verdaderos o irreales), experiencias o indagaciones personales, como en el caso de *Mi contundente situación*, de la serie *luso* de Guillermo Luso.

En la obra *Música incidental* de Jorge Macchi, el interés por la multiplicidad y la discontinuidad de soportes le permite establecer relaciones entre imágenes y materiales. En setiembre de 1998 expone *Seis historias de amor*, transmisión simultánea de seis videos cuyo audio puede ser escuchado de manera individual. También presentó el poema *Un charco de sangre*, sucesión de *cut-ups* de crónicas policiales pegadas en una pared. En la exposición **Evidencias circunstanciales**, una de las primeras en la nueva sala Perspectivas del museo, Macchi expone junto a Gustavo Romano, quien en *Pequeños mundos privados* presenta *La espuma de los días* y *La tarde de un escritor*. Esta última, perteneciente a la colección del museo, es una proyección que sólo muestra el esqueleto de una mano que escribe un texto invisible de manera continua.

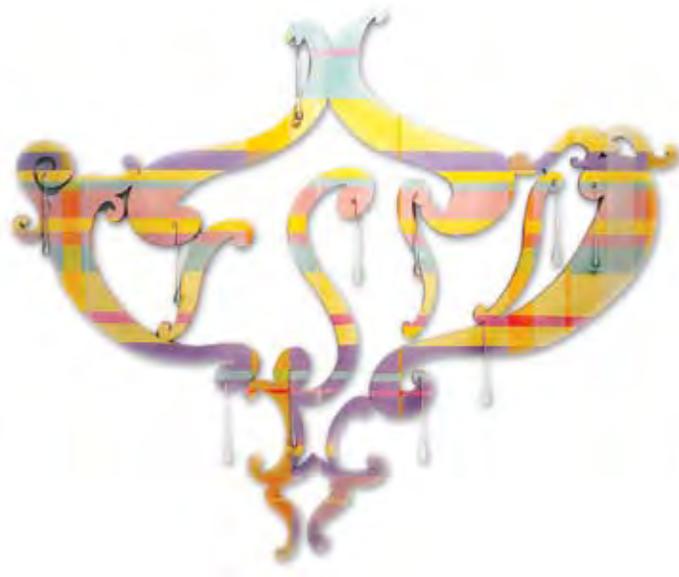
Lux Lindner utiliza para sus imágenes ficcionales el dibujo, cierto humor y formas industriales que remiten a la experiencia de una modernidad inconclusa o interrumpida, para una reflexión política sobre el presente y la tradición; *La mano perdida*, *San Lucas pintando a la virgen*, *Velatorio del primer soldado muerto* o *Bartolomé Mitre, traductor del Dante* (todas de 2000) integran la colección.



Lindner, Luis, *San Lucas pintando a la virgen*, 2000. Acrílico s/tela, 180 x 200 cm



Pombo, Marcelo, *S/T* (Díptico), 1994
 Acrílico s/madera, cartón, papel, alambres recubiertos, plásticos,
 medidas variables



Gumier Maier, Jorge, *Sin título*, 1995. Esmalte s/madera, 206 x 155 x 8 cm



Schiliro, Omar, *S/T*, 1993
 Elementos de plástico y vidrio con luz,
 180 x 80 cm

Algunos autores afirman que la utilización del término *light* es justamente para contraponerlo a cierto carácter utópico de los años 60. A través del uso de materiales dados o prefabricados, el efecto decorativo y cierta banalización en la presentación de los temas, abre la reflexión sobre la vulnerabilidad misma de los relatos como intento de abordar el mundo a través de miradas que entienden que el mundo no está dicho, o como alternativa a un orden inamovible que determina clasificaciones precarias. Como plataforma para absorber e integrar las diferencias culturales que entran en escena, algunos artistas agrupados en el Centro Cultural Ricardo Rojas reaccionaron con un esteticismo radicalizado, oponiéndose de forma manifiesta e intransigente al arte político⁵⁶, al mismo tiempo que definían su tendencia artística como antiinstrumental y enfrentada a la profesionalización del campo artístico. Un ejemplo puede encontrarse en el tratamiento banal de los objetos y pinturas, como en el díptico *Sin título* (1994) de Marcelo Pombo, que se distancia de la pretendida «inteligencia» de la producción artística actual. Jorge Gumier Maier también critica la producción artística absorbida por el carácter profesional del sistema del arte, a la vez que se opone a la estética «oficial», supuestamente clasista, de la historia del arte local. La obra en esmalte sobre madera *Sin título* (1995), presente en la colección, remite a otras obras enmarcadas dentro de la tradición del arte, alude a la pura sensación, mediada por registros de la vida del autor. La obra de Omar Schiliro comienza con la utilización de artículos de bazar para transformarlos en objetos *kitsch*. Sus lámparas, realizadas a partir de esos materiales, dan paso a una crítica sobre el modo de vida y gusto burgués, como en *Sin título* (1993).

Sebastián Gordín genera un sistema que imita al arte. Al afirmar que sus obras son «una forma de relacionar acontecimientos y objetos que parecen no estar conectados», responde a una lógica que involucra decisiones y narrativas. Sus maquetas, como *Procyón* (2001), son ambientes teatrales y distanciados, relatos que reflejan momentos, lugares e influencias surgidas de sus investigaciones personales. Otra obra del autor, *Nikita G* (2004) (Primer premio adquisición, Premio arteBA-Petrobras de Artes Visuales edición 2004) fue donada al Museo en 2011 por la Fundación arteBA.



Londaibere, Alfredo
Serie témperas sobre litografías de Venecia, 2001
 Témpera s/litografía, 15 x 25 cm c/u

Las obras de Alfredo Londaibere en la colección son de la *Serie témpera sobre litografías de Venecia* (2001) y *Sin título* (1998). *Gasparlandia* (2001) y *Sin título* (1991), de Miguel Harte, remiten al gusto popular a través del uso de materiales (plásticos) procedentes de la industria del consumo.



Harte, Miguel, *Gasparlandia*, 2001. Estructura de hierro, resina poliéster, fibra de vidrio, incrustaciones, pintura poliéster, 200 x 200 x 30 cm aprox.



De Girolamo, Martín, *Draghixa*, 2001. Siete piezas escultóricas, técnica mixta, medidas variables

El cuerpo es el referente clave y reiterado en la política de género; se entiende como una imagen fantástica del ego imaginario, compuesto de identificaciones que en los años 90 adquiere una importancia central. Nicola Costantino está presente con *Sin título* (1994), una instalación que hace referencia a la tecnología de la muerte, a través de un cerdo de silicona colgado de un mecanismo de transportación que lo lleva de un lado a otro. La recurrencia a la crónica histórica aparece en las obras de Cristina Piffer *Lonja* y *Mesada*, de la serie *Mesadas* (2002), pertenecientes a la colección del museo.



Costantino, Nicola, *Sin título*, 1994. Obra con movimiento. Calco con silicona



Astorga, Marcela, *S/T*, 1999. Sillón, acrílico s/tela de guata y mecanismos de sonido, 90 x 95 x 90 cm

Otras obras del MAMBA son el *Díptico 31*, de la serie *La Ausencia* (2001) de Santiago Porter; *Sin título XVI* (1988) de Marcela Astorga; *De frente tierras de la Patagonia* (1995-2002) de Mónica Girón; *Sin título* (2001) de Carlos Herrera, y *Uno y otro* (1999) de Ariadna Pastorini. En *Draghixa* (2001) de Martín de Girolamo, las figuras transitan entre el sensualismo y el exhibicionismo, a partir del lenguaje corporal insinuante y provocador proveniente del mundo de la pornografía (miradas, poses, accesorios), que resulta en escenas o situaciones sugestivas que refieren a una estética muy cercana al *kitsch*.



Erlich, Leandro, *Lluvia* (detalle), 1999/2000. Instalación, estructura metálica, agua, audio, luz, 230 x 170 x 45 cm

La práctica artística de los 90, además de los significados que el artista reflexiona y manipula activamente, contiene trazas de los procesos de subjetividad, siempre conscientes e inconscientes a nivel de una suerte de semiosis productiva, una construcción de significados por medio de signos en los que el espectador es tan vital como el proceso de producción mismo.

La obra *Lluvia* (1999-2000) de Leandro Erlich habla de un arte de estrategias basadas en la temporalidad y la presencia de la obra, tanto en referencia a un proceso mental como al objeto artístico.

Claudia Fontes presentó en **Tres días antes**, en septiembre de 1999, una instalación de tres piezas que explora distintos niveles de representación de una misma inquietud existencial. El material, la forma, el volumen y el punto de equilibrio del objeto son elegidos por la artista en las primeras etapas de su obra como metáforas de una sensación física específica⁵⁷. Se encuentran en la colección el objeto *Ofelia* (1996), y la instalación *La embajada* (2001).



Fontes, Claudia, *Ofelia*, 1993. Bolsa plástica llena de agua, motor que produce movimientos ondulatorios, 135 x 120 x 4 cm



Cali, Marta, *Modelo terminado*, 2002. Instalación, Render computarizado impresión lambda, acrílico, medidas variables

También pertenece a la colección *Bubbles* (2010) de Alejandra Seeber, donada por la Fundación Proa en 2010. En mayo de 2003, en la exposición **Trazados leves de incierto futuro**, Marta Cali realiza grafías inspiradas en un poema de Henri Michaux directamente sobre las paredes de una sala del Museo. Su instalación *Modelo terminado* (2002) forma parte de la colección. En *Boca corazón* (2000), Marina de Caro construye objetos textiles con una fuerte impronta cromática, desplegados en el contexto arquitectónico. Analía Segal, diseñadora gráfica y artista rosarina que incursiona en el mundo de los objetos, presenta su línea de azulejos escultóricos en la exposición Gene en octubre de 2003.

57 / En un medio donde las cuestiones relativas a la identidad sexual son poco discutidas públicamente, repararon en lo sensible y lo doméstico; algo que en otros contextos hubiese sido entendido como un tipo de esteticismo con objetivos concretamente políticos (por ejemplo, la afirmación de una sensibilidad minoritaria) se despolitizó, se generalizó, y se encasilló como síntoma de una actitud bautizada de light, lo que significaba una actitud «liviana» frente a cuestiones tanto estéticas como políticas.



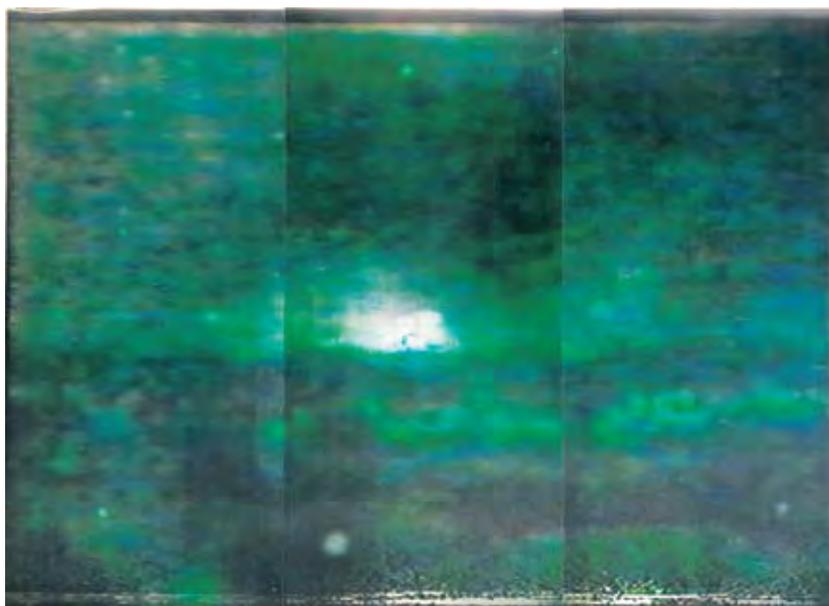
Pastorino, Esteban, *Garay y Lima Oeste* (detalle), 2001. Copia-c, 30 x 177 cm



Bruzzone, Dino, *Montaña Rusa* (maqueta), 2001

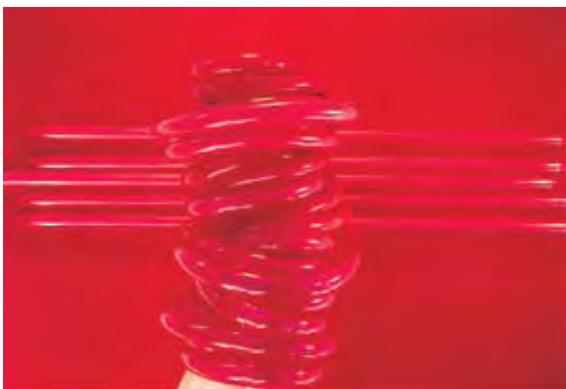
Dino Bruzzone presenta en septiembre de 2001 parte de la serie *Italpark*, que toma como punto de partida el parque de diversiones que funcionó en el centro de Buenos Aires durante tres décadas, símbolo mítico para varias generaciones⁵⁸. *Italpark* (fotografía) y *Montaña Rusa* (maqueta), ambas de 2001, son obras donadas a la colección. En julio de 2003, Esteban Pastorino, desafiando las convenciones y la gravedad, fotografía paisajes urbanos y suburbanos desde un barrilete, dispositivo que le permitió alcanzar con su cámara la altura necesaria para realizar tomas que convierten el paisaje en una especie de maqueta. *Garay y Lima Oeste* (copia fotográfica) y *Magdalena, provincia de Buenos Aires (backlight)*, ambas de 2001, son trabajos en la colección.

La exposición **Abstract**: reúne fotografías e instalaciones de Gabriel Valansi. Escogiendo imágenes de archivos, Valansi torsiona el método del abstract para aplicarlo a su propio trabajo. En una sala se exhibió (*1:72*): colgadas del techo, cómo un fósil, las partes de una maqueta de un avión nuclear B-52; en las paredes, proyecciones de los planos de su construcción; se podía percibir la instalación bajo una luz ultravioleta. *Kabul 2001-CNN-Bagdad 1991* (2000), una obra de grandes dimensiones, pertenece a la colección del museo. La imagen que se percibe en el movimiento frente al soporte lenticular es la superposición de catorce registros documentales de acciones bélicas. La colección también incluye otras obras del autor de la serie *Fatherland* (1998).



Valansi, Gabriel
Zeitgeist – Epílogo – Bagdad 1991 – CNN – Kabul 2001, 2001
Impresión digital de 14 pantallas de la CNN s/tres paneles de material lenticular, 240 x 360 cm

58/ Después de documentarse y seleccionar imágenes de archivos de los juegos en el parque, determina qué elementos descartará y cuáles mantendrá (reflejos, sombras, personas, colores, árboles) para construir un modelo en escala. Por último, realiza la fotografía final de la maqueta en su estudio.



Van Asperen, Mónica, *S/T*, 2000. Copia manual duraflex montado s/aluminio, 100 x 140 cm



Luna, Leonel, *El rapto*, 2002. Impresión s/polivinilo, 166 x 130 cm

Las fotografías de Leonel Luna que integran la colección son *El rapto* y *La vuelta del malón* (ambas del 2002), actualizaciones de temas épicos procedentes de pinturas de la historia del arte argentino. Julio Grinblatt presenta en el Museo en diciembre de 2001 **Usos de la fotografía**. La muestra incluye dos series: *Pasillos* y *Fotos de otros*, a la que pertenece la obra *Patineta*, en la colección⁵⁹. *Lluvia e Infinito recurso* (2001) son dos videoinstalaciones pertenecientes al patrimonio del Museo. *Todo lo de Afuera*, de Silvia Rivas, es una videoinstalación con imágenes que se reciben en el espacio, sustraídas de toda referencia contextual. Gabriela Golder está representada con la videoinstalación *La espera 1* (2001), donación de la artista. En mayo de 2004 expone *Silencio*, una videoinstalación que reflexiona sobre el lugar del silencio en la relación entre un hombre y una mujer⁶⁰.



Grimblatt, Julio, *Patinetta*. Serie *Fotos de Otros*, 2000. Gelatina de plato, 28 x 50 cm

59 / «*Pasillos* es la continuación de una serie iniciada por el artista durante sus dos primeros años como inmigrante en los Estados Unidos (vive en Nueva York desde mediados de la década del 90). Se trata de una proyección continua de diapositivas que muestran diferentes pasillos desiertos. En la otra serie, *Fotos de otros*, aparece una de las apuestas teóricas más interesantes que propone la muestra. En este caso, Grinblatt elige examinar, a través de la acción de otros, el modo en que la toma recorta ese punto único donde espacio y tiempo quedan separados de la realidad. Un fotógrafo (Grinblatt) toma fotos de otro fotógrafo en el exacto momento en que éste está disparando su flash. Es el acto mismo de fotografiar lo que atrapa al artista». Orlando Diego Speranza, *La Nación* (Buenos Aires) (21-12-2001).

60 / Gabriela Golder y Silvia Rivas, junto a Andrés Deneñri, presentan Video Instalaciones en la Fundación Telefónica, con la curaduría de Laura Buccellato.



Larrambebere, Patricio
Anécdotas de Coghlan, 2006
 Collage s/cartón, 70 x 50 cm



Vista de la instalación *ABTE-Agrupación Boletos Tipo Edmonson*, MAMBA, 2002

Entre otras obras que formaron parte de exposiciones, pero que se incorporaron posteriormente al acervo del museo, se cuenta *Introducción: Libros de Arena* de Mariano Sardón, una instalación interactiva que relaciona el movimiento de las manos en la arena con hipertextos de Jorge Luis Borges extraídos de la Web. También se incluye en la colección *Figura rosa* (2009) de Karina Peisajovich, quien concibe el color como orientador de su trabajo, aun cuando la especificidad de lo pictórico cede en sus propios códigos y tradición para contaminarse con otros lenguajes y procesos de pensamiento. En noviembre de 2002, Patricio Larrambebere presenta en el Museo **ABTE-Agrupación Boletos Tipo Edmonson**. Su obra *Anécdotas de Coghlan* (2006) es una reflexión sobre el trabajo que refiere a la memoria del tren y al modelo de la historia como reflexión sobre el pasado. La exposición **MOBO6 Dice: Oligatega Numeric**, del colectivo Oligatega, integrado por Mariano Giraud, Mateo Amaral, Leandro Tartaglia, Maximiliano Bellmann y Alfio Demestre presenta en noviembre del 2004 la obra *Carmen, Silencio modular* (2007), presente en la colección del museo. También integran el patrimonio *Sin título* (1997-99) de Bibi Calderaro y *Las aventuras de Guille y Belinda y el sentido enigmático de sus sueños* de Alessandra Sanguinetti.



Colectivo Oligatega, *Carmen*,
 Serie *Silencio Modular*, 2007,
 200 x 100 x 150 cm

Un problema casi crónico de los museos es la falta de políticas de colección; esto permite comprender el interés creciente por el archivo y también por la elaboración de un plan estratégico sobre qué coleccionar. La cuestión se vuelve dificultosa para un museo, en relación con lo que le impone su propia tipología. La colección de **Nuevas Tendencias** propone el desafío de interrogarnos sobre una actualidad cambiante, desde los acontecimientos que la provocan, la aparición de nuevos medios técnicos para la producción y distribución de imágenes y un cambio en nuestra comprensión del arte, con relación a las reglas que utilizamos para identificarlo. En ese sentido, la otra acción del museo es la exposición, es decir, disponer las imágenes de manera diferencial, mediante instancias que posibiliten una multiplicidad de relaciones posibles. En definitiva, generar un espacio para el pensamiento como forma visual de conocimiento, un cruce de fronteras entre el saber argumentativo y la obra de arte.

¿Qué obra coleccionar, cuando se trata de un autor contemporáneo cuya producción está a mitad de camino? La historia del arte contemporáneo es prematura; en perpetuo estado de devenir, alterna entre la novedad y el agotamiento crítico. De cualquier forma, la dificultad de construir una colección que dé cuenta del arte del presente no es sólo económica. La colección plantea estos interrogantes, mostrando de manera específica y productiva el arte de esta época.

Epígonos del siglo XXI

Laura Buccellato



Las nuevas generaciones, día a día, van originando innovadoras proposiciones que responden a diversas modalidades. En el nuevo milenio ha fermentado una pléyade de artistas que impone sus propios gustos e inquietudes y toma una cierta distancia de la tiranía del centro. Son artistas que rinden cuenta de sus *praxis* dentro del circuito del arte a partir de premios e instituciones, entre ellos el Premio Andreani, el Premio Klemm, el Premio MAMBA/Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías, el Premio Petrobrás, el Premio Curriculum Cero, los Salones Nacionales y Municipales, la Fundación YPF, Alianza Francesa de Buenos Aires, la Beca Kuitca, el grupo RIA y sus jornadas, la feria ArteBA, las Clínicas del Di Tella, el Centro de Investigaciones Artísticas del Proyecto Venus, el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires, el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural de España (CCEBA), museos y galerías, tanto las principales como las emergentes.

El arte contemporáneo le facilita a los artistas conectarse con la actualidad e intervenirla. Los soportes están al servicio de sus búsquedas, desde la intimidad del dibujo o el gesto de la pintura hasta ocupar y, si fuera necesario, invadir el espacio. Sus estrategias se tornan cada vez más eficaces y heterodoxas. Así vemos casos de pintura dibujada, de fotografía pictórica, de pinturas con fidelidad fotográfica e innumerables combinaciones donde transgreden tanto las técnicas tradicionales como el orden jerárquico y significativo de sus obras. Dentro de estas formulaciones encontramos obras como los paradojales dibujos de Mariano Vilela, los ploteos pintados de Carlos Huffmann y las irónicas obras conceptuales de Adriana Bustos.

Construyen sus imágenes en un ir y venir entre la historia y la actualidad, entre el pasado y el presente interferidos, entre lo sacro y lo profano, entre tantas otras dicotomías que impulsan y condicionan su significado; también marcan la distancia y la diferencia en la relación de independencia de las fuentes que los preceden. Como en el caso de las pinturas de Alberto Passolini, con sus anacrónicas parodias sobre la historia realizadas sobre tela, o las de Estanislao Florido, con citas metamórficas de la historia del Arte de manera interdisciplinaria entre la imagen fija y la imagen en movimiento.

De esta manera, toman distancia espacio-temporal de su matriz cultural. Tienen conciencia de actuar sobre un terreno fértil y magmático en el que radican sus reflexiones y su modo de metabolizar esta electricidad de formas, como Diego Bianchi, que se sirve de objetos del descarte industrial, o las instalaciones de Luciana Lamothe, quien con elementos cotidianos genera estructuras de corte arquitectónico.

Más allá de las tendencias del mercado y del circuito del arte, los artistas extienden sus fronteras. Es probable que estos tiempos de confusión global y demás problemáticas socioeconómicas hayan invitado a una reflexión más íntima y obligado a cada artista a seguir sus pulsiones emotivas y desentenderse de toda circunstancia corriente rectora, lo cual redundó en un caleidoscopio de reflexiones creativas con gramáticas propias. Esta modalidad se organiza a través de lógicas personales que originan lugares psicológicos, críticos y mentales.

Peisajovich, Karina, *Figura Rosa*, 2009
190 x 80 x 10 cm. Marco de luz (madera
y tubo fluorescente)

Dubner, Bruno, #3, 2007
Fotografía sin cámara, 1/3 + 2 P.A.,
100 x 130 cm

Se mueven en un clima lúdico, más distendido, ya no tan deslumbrados y urgidos por impactar con el juego artificioso de nuevas tecnologías o de una espectacularidad puramente escénica. Los grandes cambios tecnológicos de esta era digital vuelven a generar nuevas preguntas. Las manifestaciones electrónicas –como la imagen en movimiento– están en constante proceso evolutivo, pues sus lenguajes narrativos se vislumbran como un lenguaje expresivo, escurridizo y fluyente, en permanente cambio. Hoy se sirven de la red telemática, de un amplio abanico de representaciones e informaciones disponibles. Más que un uso tautológico, plantean una acción autoafirmativa relacionada con el efecto sorpresa frente a nuevas formas de conocimiento.

La intencionalidad se ha vuelto más notoria, sobre todo la omnipresencia cada vez mayor del artista, que construyen sintácticas propias a partir del lugar desde el que se expresan. Vemos imágenes que develan posiciones de un realismo objetivista, contrapuestas a otras más abstractas y otros artistas que, como precisan la complicidad del público para la realización de sus obras, las acercan a las experiencias de lo cotidiano. La dispersión de múltiples sentidos se expande con la misma velocidad, tanto hacia interpretaciones escépticas o irónicas como románticas. El arco de su expansión interrogativa parece no tener límites. Convive lo *micro* con lo *macro*. Cuando la mirada se focaliza aparece otra señal: lo híbrido como una cualidad surgida de la contaminación visual y cognitiva de fácil acceso a la información.



Chiachio, Leo y Giannone, Daniel,
Inquietante escena, 2008
Bordado a mano c/hilos de algodón,
seda y apliques de pompones y cintas
s/tela perteneciente a la Familia
Kampelmacher (c. 1930), 200 x 140 cm

Las obras de Esteban Álvarez, Nicanor Aráoz, Ernesto Arellano, Sergio Avello, Amadeo Azar, Nicolás Bacal, Gabriel Baggio, Eduardo Basualdo, Leo Battistelli, Florencia Blanco, Rosa Chanco, Leo Chiachio y Daniel Giannone, Juan Der Hairabedian, Bruno Dubner, Matías Duville, Tomás Espina, Leopoldo Estol, Mariano Ferrante, Estanislao Florido, Nicolás Goldberg, Verónica Gómez, Max Gómez Canle, Laura Glusman, Vicente Grondona, Fabiana Imola, Juliana Iriart, Estela Izuel, Magdalena Jitrik, Cynthia Kapelmacher, Irina Kirchuk, Silvana Lacarra, Fernanda Laguna, Martín Legón, Catalina León, Jazmín López, Mariana López, Ivan Marino, Julia Masvertnat, Gaby Messina, Eduardo Navarro, Máximo Pedraza, Debora Pierpaoli, Provisorio permanente, Florencia Rodríguez Giles, Rosana Schoijett, Cecilia Szalkowicz, Axel Straschnoy, Leandro Tartaglia, Mariana Telleria,

Luis Terán, Ignacio Valdez, Mariano Vilela, Adrián Villar Rojas y Ana Vogelfang son algunas de las tantas propuestas que pertenece al repertorio expositivo del Museo y que integran o integrarán próximamente la memoria y la reserva patrimonial del Museo.



Lamothe, Luciana
Fuego a la cumbre, 2006
Carbonilla, agujeros, pie de mesa,
fotografías. 540 x 500 x 80 cm



Battistelli, Leo, *El soplo/Oxalá e Ogum*, 2011. Instalación s/pared.
Hierro y porcelana esmaltada
Verbano. 128 x 120 x 3,5 cm



Florido, Estanislao, *La Ciudad Perdida*, 2010. Instalación de Video y Pintura
Animación digital, Óleo sobre papel entelado 200 x 100 cm



Tellería, Mariana, *Cuando juntos nos queda lejos*, 2010
 Barco: estructura realizada con soldadura de herrería,
 pintura epoxi, caireles de cristal, lámparas incandescentes.
 150 x 40 x 120 cm

Izuel, Estela, *S/T*, 2008. Fotografía digital, toma directa. 40 x 60 cm

Vilela, Mariano, *Flores recobradas*, 2010, 76 x 58 cm (con marco),
Paisaje recobrado, 2010, 71 x 86 cm (con marco),
Retrato recobrado, 2010, 90 x 81 cm (con marco)
 Grafito y barniz sobre papel



Artes mediáticas experimentales en el MAMBA

Jorge La Ferla y Mariela Cantú

Videoarte y nuevas tecnologías. Algunas aproximaciones

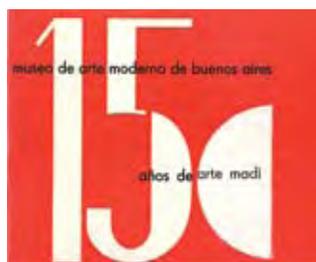
El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires ha mantenido una significativa participación en la historia de las artes tecnológicas contemporáneas. Revisar este vínculo nos permite establecer un estado de situación sobre la producción, exhibición y la conservación del videoarte y las nuevas tecnologías en nuestro país. El MAMBA, en su renovada sede de San Telmo, afronta el inicio de la segunda década del tercer milenio con el nuevo desafío de poner en escena una memoria de medio siglo con las artes mediáticas.

El año de la inauguración del MAM, 1956, recuerda la efeméride de la aparición en el mercado de la videograbación, como parte de la producción televisiva. Luego de tres décadas de su invento, esta innovación revolucionaría el funcionamiento televisivo, aunque por ese entonces sólo estaba disponible dentro del ámbito corporativo de los canales. La simultaneidad de la representación audiovisual –y su transmisión– significó una ruptura inédita en la historia de las artes y las comunicaciones. Cuando una década más tarde irrumpió el video en formato portátil, surgió la novedad del registro a través del primer aparato de producción de imagen electrónica ya disponible fuera de las estructuras corporativas de la TV. La televisión, pre video, instauraba en esa década los primeros nexos con el arte. Así fue como en 1952 había irrumpido el *Manifiesto del movimiento espacial para televisión* de Lucio Fontana, influido por el pensamiento espacialista que vincula el espíritu futurista de reivindicación modernista de las máquinas en la creación artística. La antológica declaración de Fontana se relacionaba con sus búsquedas con la luz y su recordada práctica con el neón, los tubos fluorescentes y la luz negra¹. Esa propuesta conceptual ampliaba al tubo de rayos catódicos la idea del trabajo con la luz y la electricidad. La lectura del manifiesto frente a las cámaras de la RAI se anticipaba a las experiencias que se iban a desarrollar pocos años después con las videoinstalaciones en el campo del arte; y dentro de la misma TV, cuando Roberto Rossellini enunció su manifiesto, *La TV como utopía*, que reivindica otros usos, educativos y creativos, para la TV.

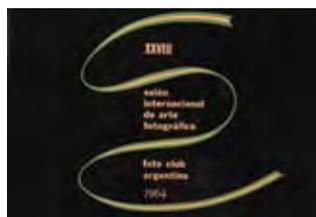
p. 308 Ar Detroy, *Diez hombres solos*, 1990
Still de Video

1 / También constituyen un antecedente las esculturas *Madí* de Gyula Kosice de los 40. En agosto de 1946 se presentó la **primera exposición Madí** en el Instituto Francés de Estudios Superiores.

La apertura del MAM antecedió por pocos años el *boom* de la década de los 60, que marcó un punto de partida en la experimentación sobre los soportes tecnológicos en sus relaciones con el arte y la política, el artista y el público, así como la experiencia estética y la vida cotidiana, que se pretendieron distanciadas del ámbito elitista de las bellas artes. Estas experiencias pioneras de las artes tecnológicas en nuestro país se fueron gestando como un acercamiento crítico de los artistas hacia los medios, sus lenguajes, sus efectos comunicativos y sus usos sociales.



Tapa del catálogo de la exposición 15 años de Arte Madí, MAM, 1961



Tapa del catálogo de la exposición Salón Anual Internacional de Arte Fotográfico, MAM, 1964

En el comienzo de la década del 60 se fundaron en la Argentina las empresas de los canales comerciales de aire de televisión, los cuales rápidamente tendrían una gran audiencia a nivel nacional. En 1961, la exposición **15 años de Arte Madí** organizada por el MAM supo extender un lazo sustancial entre el arte y la ciencia, y eligió recuperarlo en una exposición que incluyó soportes tan diversos como el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía, la música y la danza, pero también fotogramas y películas². Este inicio sería parte de una tarea fundamental de difusión y promoción del audiovisual artístico, concentrada en el ámbito del museo.

Tres años más tarde, se organizó el **Salón Anual Internacional de Arte Fotográfico**, que coincidió también con la primera proyección cinematográfica en el Museo: la película *Pampa Gringa*, de Fernando Birri (1963). Se abría, en ese momento, un camino para el arte contemporáneo a partir del diálogo entre los soportes artesanales tradicionales y las artes mediáticas, que reformularon las relaciones entre los dispositivos audiovisuales y el espacio del museo³.

Luego de casi una década del funcionamiento del canal estatal, a finales de los años 50 e inicios de los 60 se fundaron los canales locales de TV (Canal 13, Canal 9, Canal 11), en un inicio vinculados a las empresas de los canales de aire de los Estados Unidos (ABC, CBC y NBC). Un país acostumbrado al relato radial –un medio caliente, como lo definiría Marshall McLuhan–, iría habituándose masivamente a la presencia e influencia de la imagen televisiva, a la par del crecimiento de la clase media argentina del primer posperonismo de los años 60. Esta expansión mediática de la imagen electrónica y la publicidad televisiva iban a establecer ciertos parámetros de modernidad para una sociedad de consumo paulatinamente mediatizada, como estaba ocurriendo en el hemisferio norte, en medio del bienestar de la posguerra y de estados protectores que ampliaron los beneficios sociales y el consumo cultural.

El vínculo del arte con el audiovisual se iba a acentuar desde los medios masivos de comunicación, tanto públicos como privados, los cuales iban a tener mayor influencia que el cine, limitado al espacio de la sala oscura teatral y la pantalla blanca. Esta tendencia se relacionaba con otros movimientos generados en ámbitos internacionales, los cuales lograrían visibilidad a través del *Pop Art*, institucionalizando la relación entre los medios de comunicación masivos y la práctica artística. La apropiación de los objetos de la vida cotidiana significaba asimismo reconfigurar los modernos productos funcionales, como los electrodomésticos de marca, lo cual redundó en la

2 / Por la Argentina, participaron de esta muestra Eitler, Gutiérrez, Herrera, Kosice, Laań, Linemberg, Sabelli, Scopelliti, Stimm; por Uruguay, Rothfuss, Llorens, Uricchio; por Brasil, Eros, Oliveira, Vinholes; por Cuba, Darío; por Estados Unidos, Kasak; por Inglaterra, Batch, B. Elliot, M. Elliot, Moucho; y por Japón, Tanaka. Véase el catálogo de la muestra *15 años de Arte Madí* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1961).

3 / Sobre este tema véase Nekane Aramburu (ed.), *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis*. Buenos Aires, CCEBA AECID, 2008.



Jorge Romero Brest y Hugo Parpagnoli en la inauguración de la exposición de Hans Hofman, MAM, septiembre de 1964

confluencia del campo corporativo de las comunicaciones con el de las artes. En esta actitud predominaba la seducción, que podía incluir una aparente crítica al sistema de los medios masivos. El Instituto Di Tella (ITDT), epicentro de las prácticas artísticas experimentales de la época, era de hecho el producto de la iniciativa de una empresa nacional fabricante de autos y electrodomésticos. De esta manera, las acciones de algunos artistas se apropiaron de estos nuevos objetos de consumo masivo, fortaleciendo la imagen y función de la marca corporativa de la empresa que sostenía este laboratorio, recordado como una referencia en la historia del arte. «Así, es preciso destacar cómo la vanguardia encontró el apoyo de las instituciones asociadas al proyecto desarrollista, ya que la formación de una vanguardia era parte de sus intereses»⁴.

Un museo imaginado

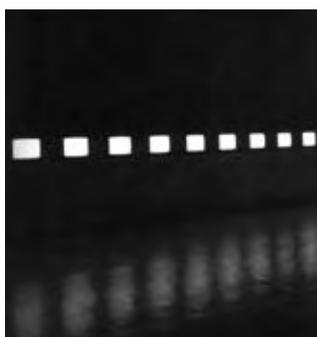
En este contexto, el MAM se instala también dentro del proyecto de modernización que fue la marca de la época, enfrentándose al desafío instaurado en el continente de propiciar un modernismo cultural que expresara la modernización económica⁵. Paradójicamente, a pesar de la enorme tarea social y simbólica que se le había encomendado en su creación, el Museo no tuvo sede propia hasta 1960, lo cual le valió el apodo de «Museo Fantasma». Para algunos, ésta podría haber sido una versión actualizada de la idea de André Malraux sobre el *Museo Imaginario*, texto reeditado hacía pocos años⁶, que discutía en esencia el concepto físico y espacial de la institución museística, la materialidad de las obras y las colecciones, proponiendo así una reflexión conceptual sobre el arte. No obstante, aquellos primeros años del antiguo MAM fueron auspiciosos para la expansión de sus actividades e ideas hacia otros espacios de arte, e iniciaron un derrotero de cuatro décadas que, si bien estuvo focalizado en las artes plásticas y ciertas vertientes vanguardistas contemporáneas, mantuvo fuertes vínculos con otros centros porteños dedicados a las artes tecnológicas. Este diálogo y expansión hacia otros centros de arte iba a mantenerse como política de colaboración a lo largo del tiempo, incluso cuando el museo ya tuvo sede propia. Entre estas instituciones, podemos citar el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella, en un vínculo que se iba a mantener hasta el año de su cierre, en 1970. Luego, el socio fue el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), hasta los 90. La primera sede física del MAM, del 7º al 9º piso del Teatro General San Martín, también resulta significativa por el valor de este complejo cultural y por su vínculo con las artes audiovisuales, con tan sólo considerar que en el piso superior a los del MAM funcionaría la mítica sala de cine Leopoldo Lugones⁷.

4 / María José Herrera, «En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60», *Arte Argentino del Siglo XX*, FIAAR, 1997. En esta circunstancia, las acciones artísticas *La Menesunda*, *Love and Life* y *los Microsucesos* desembocarían en otro manifiesto trascendente: *Primera obra de arte de los medios*.

5 / Néstor García Canclini, «Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?», *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

6 / André Malraux, *Les Voix du Silence*, París, Gallimard, 1951.

7 / El 4 de octubre de 1967 la Sala Leopoldo Lugones inició su actividad regular con la proyección de *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer (1927).



Oscar Bony, *Fueras de las formas del cine*, Instituto Torcuato Di Tella, 1965

Lamelas, David, *Situación de tiempo*, Instituto Torcuato Di Tella, 1967

Así también, cabe destacar que gran parte de los artistas y pensadores del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), del Arte de los Medios y de otras instituciones asociadas al trabajo con las artes mediáticas pasaron por el MAM a través de los años y participaron en muestras, conferencias y en las ediciones de varios premios impulsados por el museo. Entre ellos, podemos mencionar figuras trascendentes para las artes audiovisuales como Margarita Paksa, Oscar Bony, David Lamelas, Lea Lublin, Gyula Kosice y Jorge Glusberg, por sólo mencionar algunos.

El año 1966 estuvo marcado por un nuevo golpe de Estado y una política de censura y represión que se iba a extender hacia el campo de la educación y la cultura. En ese momento y contexto ocurrieron algunos hechos reveladores, como la recordada conferencia de Oscar Massotta en el MAM, *Materia y medios de comunicación de masas en la plástica argentina de vanguardia*, un manifiesto antológico sobre los procesos de apropiación de los medios desde el campo del arte, la mediatización de la persona, el nombre, el cuerpo y la obra del artista. Ese mismo año, se inauguró también en el MAM la exposición **Barbazul**, de Luis Benedit y Vicente Marotta, a la que asistió Alfred Barr, el recordado director del MOMA, Museo de Arte Moderno de New York. La invitación era indicadora del interés por la figura de Barr, quien ya estaba en la gran historia de los museos de arte moderno por haber fundado el departamento de cine dentro del MOMA, el cual luego extendería sus actividades al video arte y las instalaciones.

Durante la década del 70, tras el cierre del ITDT, Jorge Glusberg fundó el CAYC, que comenzó a funcionar como núcleo de los artistas interesados en la cuestión tecnológica, particularmente el video y la TV y que, por el momento, era la única institución que poseía equipos de video. Sólo a finales de los 70 entraron al país equipos destinados a escuelas de cine y video, productoras de TV y agencias de publicidad. En 1971, el CAYC organizó en el MAM la exposición **Arte de sistemas I**, acompañada por una conferencia y unas jornadas intensivas de discusión correspondientes a dicha muestra, actividades que proponían una conjunción de problemáticas que vinculaban el arte con la política y el pensamiento científico. Un conceptualismo ideológico que incluía, de manera pionera, una *praxis* con el pensamiento cibernético como parte de una posición revolucionaria. Este acto inaugural de Glusberg continuaría con una intensa actividad que lo ubicaría como pionero en la difusión de los más importantes videoartistas del momento en varias muestras antológicas realizadas alrededor del mundo⁸.



Orensanz, Marie, *Límites*, 1979. Still de video



Paksa, Margarita, *Tiempo de Descuento*, 1978
Still de video

⁸ Entre otras, podríamos mencionar las muestras *Grupo CAYC en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro* (1978); *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (CAYC, Buenos Aires, 1972), con obras de Juan Downey y Luis Benedit; *Third International Open Encounter on Video* (Ferrara, Italia, 1975), con trabajos de Jaime Davidovich, Douglas Davis, Valie Export, Shigeeko Kubota, Les Levine, Lea Lublin, Antoni Muntadas, Marta Minujín, Fabrizio Plessi, Nam June Paik, Martha Rossler, Francesc Torres y Jud Yalkut.



Vistas del Centro de Arte y Comunicación (CAYC)

Portada de las realizaciones en video producidas por el CAYC

Obra de Luis Pazos en la exposición *Arte de sistemas*, MAM, julio de 1971. Fotografía publicada en la Revista *IRAN*, Buenos Aires, octubre de 1971





Ar Detroy, *Diez hombres solos*, 1990. Secuencia parcial del video

Del MAM al MAMBA. Las artes tecnológicas

Tal como señalábamos al inicio, la relación del MAM con las artes audiovisuales y las nuevas tecnologías se prefiguró como un eje de interés desde los primeros años, siempre vinculado con las instituciones de referencia en la materia. Estas colaboraciones serían una de las marcas del MAM que se mantendría a lo largo de las décadas y desembocaría en una tarea sistemática desde finales de los 90 hasta la actualidad. Paralelamente, se profundizaría la relación entre diversas instituciones locales e internacionales de referencia con una intensa actividad autónoma, centralizada más adelante en el espacio que el Museo ganaría en su nueva sede de San Telmo, ya bajo su actual nombre de MAMBA.



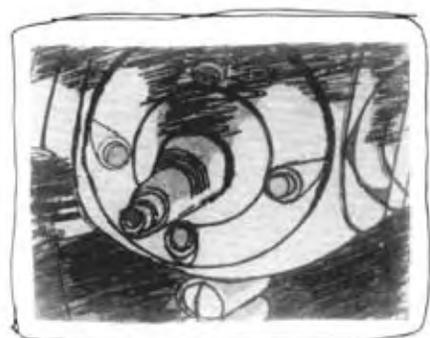
Proyección de videos en el ICI.
Tapa del catálogo de la exposición *La imagen sublime*. Muestra de video de creación en España, ICI, agosto - septiembre de 1988

Los últimos años de la década del 80 marcaron la aparición de una nueva generación de jóvenes autores, entre los cuales podríamos mencionar a Jorge Amaolo, Ar Detroy, Cristina Civale, Andrés Di Tella, Fabián Hoffman, Diego Lascano, Mario Levin, Jorge Macchi, Eduardo Milewicz, Boy Olmi, Carlos Trilnick, Eduardo Yedlin y Luz Zorraquín, cuya incipiente producción iba a exhibirse como parte de un proceso de institucionalización del video en tanto práctica artística. Los numerosos ciclos que se organizaron en diversos espacios, **Video Experimental Argentino** en el Centro Cultural Ricardo Rojas⁹, el ciclo **VideoEspacios** en el Espacio Giesso¹⁰ y variadas exhibiciones en el Centro Cultural General San Martín complementaron otros eventos que se iban a desarrollar a partir de la década de los 90. En ese momento, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) constituyó un espacio clave: su apertura con la muestra inaugural *La Imagen sublime* (1988) fue curada por el teórico español Manuel Palacio; tan importante como el acontecimiento que significó la proyección de la serie completa *El arte del video* (1988)¹¹, cuyo público desbordó durante una semana la sede

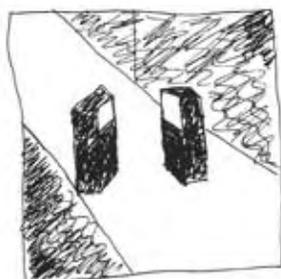
9 / El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires, se fundó en la vuelta a la democracia a inicios de los 80 y se convirtió en epicentro de la actividad video.

10 / Desde 1993 hasta 1995.

11 / Programa de TV producido por TVE y el INA, coordinado por José Ramón Pérez Ornia.



MONITOR 2



MONITOR 1

22

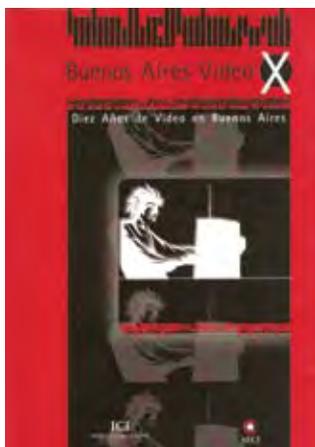


Boceto de la videoinstalación *Cosecha Negra* de Fabián Hoffman presentada en *Video Arte Internacional*, MAMBA, 1990

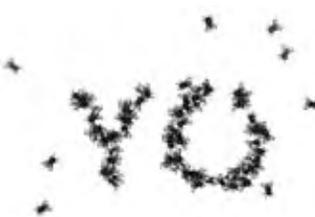
Still del video *Arde Gardel* (1991) de Diego Lascano

Still del video *Reconstrucción en el crimen de la modelo* (1990) de Andrés Di Tella y Fabián Hoffman

Still del video *Imágenes alteradas* (1993) de Sara Fried



Tapa de libro *Buenos Aires Video X. Diez años de video en Buenos Aires*, Buenos Aires, ediciones ICI, 1999



Still del video *Yo* de Antoni Abad exhibido en la exposición *Sísifo*. Antoni Abad, MAMBA, agosto de 1999

de la calle Florida. En este ámbito tuvo comienzo la muestra y competencia **Buenos Aires Video**, que llegaría a tener trece ediciones, desde 1988 hasta 1997. En el año 1997, el Museo retomó este destino histórico que lo vincula con las artes tecnológicas contemporáneas, el video arte, el cine experimental¹², las instalaciones y las nuevas tecnologías, incluido el comienzo de actividades del actual **Ciclo de Arte Sonoro Experimental**, coordinado por Jorge Haro¹³.

En la década del 90 se afianzó el campo del video arte en el país¹⁴. Desde la sede de la Fundación Antorchas se fueron desarrollando una serie de importantes actividades relacionadas con las artes audiovisuales. En 1992, se iniciaron los **Festivales Franco Latinoamericanos de Video Arte**¹⁵, que luego devendrían en la **MEACVAD, Muestra Euro Americana de Cine, Video y Arte Digital**, cuya última y décima edición se realizó en 2008. En este marco, el MAMBA participó activamente de todas las ediciones de las MEACVAD, dando particular importancia al video argentino e internacional. Un amplio panorama se inició con la muestra **10 años de Buenos Aires Video** en 1997, –que recuperaba una antología comprensiva de las muestras desarrolladas en el ICI. La sede del MAMBA en San Telmo se convirtió en un espacio de referencia, por el montaje de instalaciones en sus salas de exposición y por las muestras, conferencias y seminarios que se desarrollaron en su edificio, que complementaron la enseñanza y la investigación como parte del programa de exhibición del Museo en el auditorio y en sus salas. Los diversos ciclos de video¹⁶ y de cine experimental a lo largo de estos casi tres lustros establecieron un espacio de exhibición justificado por diversos criterios de investigación y curaduría que lo destacan dentro del ámbito de las artes audiovisuales en la ciudad de Buenos Aires. La relación del MAMBA con la MEACVAD continuaba las colaboraciones iniciadas en el ICI, y propiciaba recordadas exposiciones en la sede del Museo, como **Un monstruo de miradas**¹⁷ de Nam June Paik; *La siesta* (1997) y *El aplauso* (2002), de Antoni Muntadas; *Dignidad* (2002) de Sylvie Blocher; **Brasil: plural y singular** (2000), donde participaron obras de Eder Santos, Rosangela Rennó y Diana Domínguez; *Sísifo* (1999) de Antoni Abad; **Videoinstalaciones** (2000) de Pierrick Sorin; y *Pintura en tiempo real* (2003) y *The Live Show!* (2008) de Jaime Davidovich.



Vistas de la exposición *El aplauso* de Antoni Muntadas, MAMBA, 2002



Catálogo del Ciclo de Música Experimental del MAMBA

12 / Véase el cuadro *Cine Experimental*.

13 / Artista sonoro y compositor que coordina los Ciclo de Arte Sonoro Experimental del MAMBA desde 1997. Fundador de **LIMBØ**, Laboratorio de Investigaciones Multidisciplinarias Buenos Aires.

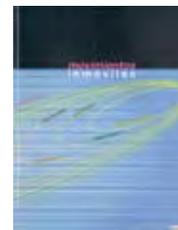
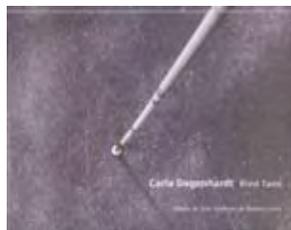
14 / Sobre este tema véase Carlos Trilnick y Graciela Taquini, «Una memoria del video en Argentina», *Buenos Aires Video*, Buenos Aires, ICI, 1993; Rodrigo Alonso y Graciela Taquini, *Buenos Aires Video X. Diez años de Video en Argentina*, Buenos Aires, ICI-AECI, 1999.

15 / Una ampliación internacional de los antológicos *Festivales Franco Chilenos de Video Arte* iniciados en 1980.

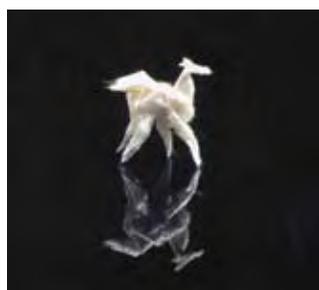
16 / Sucesivamente nominados *Video de Autor*, *Artes Electrónicas* y *Video Arte*, que estuvieron a cargo de Graciela Taquini, Victoria Sacco, Mariela Cantú y Victoria Simón.

17 / *Nam June Paik/Paul Garrin*, bajo pedido del Ministerio de Relaciones de Francia. Montaje en Buenos Aires coordinado por Laura Buccellato (ICI, 1995).

Tapas de catálogos de las exposiciones: **Carla Degenhardt. Blind Taste**, MAMBA, 2004, **Trasvases. Artistas españoles en video**, MAMBA, 2000, **Buenos días Buenos Aires, arte contemporáneo Suizo**, MAMBA, 2003, **Movimientos inmóviles**, MAMBA, 2001



Así también, en el plano internacional es importante rescatar exposiciones como **Blind Taste** (2004), de la artista austríaca Carla Degenhardt; **Trasvases. Artistas españoles en video** (2000), que contó con la proyección de *Los Lobos* (1995), de Francisco Ruiz de Infante, y la participación de Eulalia Valdosera, Pilar Albarracín y Jordi Colomer; y **Buenos días Buenos Aires**, arte contemporáneo suizo (2003), entre otras actividades.



Fontes, Claudia, *Monumento*, 2001, video, 5' 30". **Movimientos inmóviles**, MAMBA, julio de 2001

De esta manera, podríamos marcar una serie de muestras y actividades antológicas para el video en Argentina, que produjeron un intenso diálogo entre lo más destacado de la producción nacional con la internacional, en las que el MAMBA fue activo y permanente participante. Cabe recordar que la instalación *El partido de tenis* de Margarita Paksa se exhibió al mismo tiempo que la retrospectiva de Antoni Muntadas, el documental *Play it again, Nam* de Jean-Paul Fargier (1991) y una selección de videos de Robert Cahen, en el año 1998. Asimismo, podría rastrearse este impulso de colaboración entre artistas de países de diversas latitudes en montajes como **Movimientos inmóviles** (2001), que puso en diálogo obras de artistas argentinos como Jorge Macchi y Claudia Fontes con otras de Vanessa Beecroft, Jordi Colomer, Anne Katrine Dolven, Philippe Parreno y Alessandra Tessi.



Parreno, Philippe, *Ou*, 1996, video, 6', film 16mm. **Movimientos inmóviles**, MAMBA, julio de 2001



Tessi, Alessandra, *La Choix verte*, 1998, videoinstalación, 20'. **Movimientos inmóviles**, MAMBA, julio de 2001



Colomer, Jordi, *Pianito*, 1999, video, 3'. **Movimientos inmóviles**, MAMBA, julio de 2001



Gustavo Romano y Jorge Macchi en la exposición **Evidencias circunstanciales**, sala Perspectivas, MAMBA, septiembre de 1998

Jorge Macchi, *6 historias de amor*, videoinstalación, medidas variables. **Evidencias circunstanciales**, MAMBA, 1998



Las retrospectivas y exposiciones de referentes históricos como Margarita Paksa (1997), Jaime Davidovich y Leandro Katz¹⁸ se complementaron con las de nuevas generaciones como Ar Detroy¹⁹, Gabriela Golder²⁰, Diego Lascano²¹, Charly Nijensohn y Silvia Rivas²². Debemos sumar las muestras **Parque de Diversiones**, de Dino Bruzzone (2003); **Sombras del sur y del norte**, de Graciela Sacco (2004); **Evidencias circunstanciales**, de Jorge Macchi y Gustavo Romano (1998), *Tarde de un escritor*, sólo de este último (2001); y *Abstract (1:72)*, de Gabriel Valansi (2004).



Romano, Gustavo, *La tarde un escritor* (detalle). Videoinstalación, medidas variables

18 / La muestra *Techstos y rthotos*, en el año 2003, incluyó instalaciones y proyecciones, entre las que se cuentan el film *El día que me quieras* y el video *Paradox*.

19 / Durante el ciclo *Video de Autor*, en 1997, además del montaje de las videoinstalaciones *El reflejo de lo invisible* (1998) y *Un acto de intensidad* (1999).

20 / Con la exhibición del video *Tras los ojos de las niñas serias* en 1999 y el montaje de las videoinstalaciones *Silencio* (2004) y *Denegri-Golder-Rivas* (2005).

21 / Con la presentación del video *Arde Gardel* en 1997.

22 / Con el montaje de las videoinstalaciones *Todo lo de afuera* (2004) y *Denegri-Golder-Rivas* (2005).



Ar Detroy, *Acto de Intensidad*
 Videoinstalación presentada en el Museo,
 septiembre de 1999



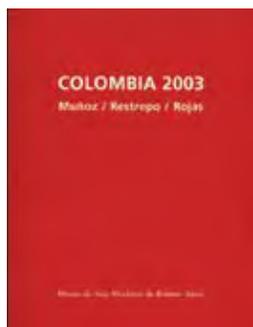
Rivas, Sivia, *Lluvia*, 2001
 Videoinstalación

Golder, Gabriela, *La espera 1*, 2001
 Videoinstalación





Douglas, Gordon, *Historical*, 1995. Instalación presentada en el museo en la exposición **Figuras del Presente**. Colección del Chateau de Rochechouart, MAMBA, marzo del 1999



Tapas del catálogos de la exposiciones:
Heavy Snowflakes, MAMBA, 2004 y
Colombia 2003 Muñoz / Restrepo /
 Rojas, MAMBA, 2003

El video monocanal y la delimitación de algunos de sus géneros fueron combinados con vertientes expandidas del video pensado para una pantalla. El MAMBA participó en 1999 del **Festival Internacional de Video Danza de Buenos Aires**, que convivió con las muestras de video de autor **Con acento italiano**²³; **En torno a la acción**²⁴; y a una selección de trabajos de Ricardo Pons. Se montaron las videoinstalaciones *Un acto de intensidad*, del colectivo Ar Detroy; *Tres días antes*, de Claudia Fontes; *Miembro fantasma: Historia de una no historia*, de Karin Schneider y Nicolás Guagnini; y *Camino de Artista*, de Marie Orensanz (1999). También son recordados los montajes de **Más allá de los preconceptos. El experimento de los sixties**, que ofrecía obras de Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Ligia Clark, Víctor Grippo, Bruce Nauman, Helio Oiticica, Piero Manzoni, Sol LeWitt y Cildo Meireles, entre otros; y **Black box recorder**, que incluyó a Douglas Gordon. Cabe mencionar que este artista escocés ya había estado presente en una importante exposición anterior, **Figuras del Presente. Colección del Chateau de Rochechouart**, con Thierry Kuntzel y Bruce Nauman, entre otros. Asimismo, resultan destacables los montajes de las exposiciones **Heavy Snowflakes** (2004), una muestra de arte contemporáneo finlandés con un atractivo abordaje desde lo *low-tech*, y **Escultura Medial. Escenas del Videoarte de Suiza** (2002), que incluyó instalaciones de Pipilotti Rist, Chérif y Silvie Defraoui, Eric Lanz y Alexander Hahn, entre otros. Una programación diversa, cuya continuidad y conceptos curatoriales fueron proponiendo, con diversos criterios, un panorama comprensivo de las artes electrónicas.

²³ / Con obras de Gianni Toti, Jorge La Ferla, Silvina Cafici y Marcello Mercado.

²⁴ / Con obras de Diego Lascano y Silvina Szperling.

En 2005, cuando comenzó la ampliación edilicia del MAMBA, el **Ciclo de Video** se mudó a la sede de la Alianza Francesa, se focalizó en el video argentino y latinoamericano, y presentó recordadas muestras comprensivas, como el programa **Argentinos en el exterior**²⁵; **Jaime Davidovich y The Live! Show** (2008); **Visionarios. Audiovisual Experimental en América Latina**²⁶. También Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Marcello Mercado y Carlos Trilnick presentaron antologías comprensivas de su extensa trayectoria²⁷. Cabe recordar que la recurrente apertura hacia Latinoamérica fue marcada por exposiciones tales como **Colombia 2003. Muñoz, Restrepo, Rojas** (2003) y **Sincronías. Artistas de Colombia** (2007), esta última montada en la sede transitoria del MAMBA en el Palacio de Correos. También se incluyeron proyectos ligados al campo de las nuevas tecnologías, el bioarte, la telemática y el arte digital que se asocia a otra actividad de colaboración significativa, como el **Premio Arte y Nuevas Tecnologías**, en conjunto con el Espacio Fundación Telefónica. Esta convocatoria retomó la tradición de las recordadas distinciones otorgadas por el antiguo MAM (Premios **Criterio, Ver y Estimar y Braque**), que alentaron históricamente la producción de obras del arte contemporáneo. Este premio se destaca en el ámbito nacional por distinguir trabajos y artistas del campo de las artes tecnológicas, por fomentar la producción de proyectos, y por inaugurar una instancia de exhibición periódica, ya que las obras son puestas en la escena del espacio expositivo²⁸ durante varios meses.



Galuppo, Gustavo, *La progresión de las catástrofes*, 2004
Video experimental, 8' 50"
Premio MAMBA/Fundación Telefónica



Mercado, Marcello, de la Serie *El Capital*, 1999/2001
Video Instalación. Animación monocanal. Medidas variables

²⁵ / Con obras de Gustavo Caprín, Sebastián Díaz Morales, Marula Di Como, Iván Marino, Marcello Mercado, Andrea Nacach y Miguel Rothschild, 2008.

²⁶ / Muestra organizada junto a Itaú Cultural. Véase <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827>.

²⁷ / Gustavo Galuppo, *Sunlight* (Ciclo de Video Arte, 2009); Hernán Khourian, *Áreas* (Ciclo de Arte Electrónico, 2002); Marcello Mercado. *Un recorrido antológico por su obra* (Ciclo de Video Arte, 2009) y *Un recorrido antológico por la obra de Carlos Trilnick* (Ciclo de Video Arte, MEACVAD, 2008).

²⁸ / En el Espacio Fundación Telefónica, con la curaduría de Laura Buccellato.



p. 322 Sardón, Mariano, *Libros de arena*, instalación interactiva, animación por proceso digital de imágenes en tiempo real, arena y vidrio, MAMBA, marzo de 2004

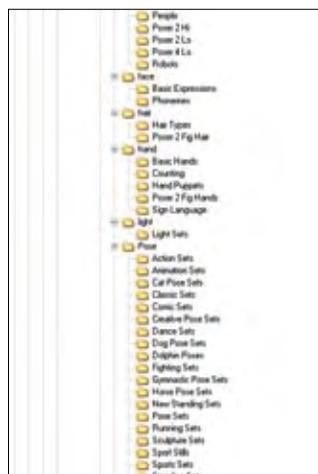
Juan, Andrea, *Rescate/Rescue*, 2001
Videoinstalación

Los diversos catálogos de estas exposiciones nos ofrecen una documentación detallada de los premios, un diario de bitácora de las diversas tendencias y autores que permitiría trazar un panorama de la producción de las artes mediáticas en el país. Las convocatorias han incluido tanto las categorías de Obras realizadas como las de Proyectos o Incentivos a la producción, lo cual involucra no solamente la premiación de piezas terminadas, sino de propuestas planeadas pero aún no materializadas, una suerte de laboratorio para *work in progress* que se concretan a partir de estos premios.



Tapas de catálogos *Arte y nuevas tecnologías*. Premio MAMBA/Fundación Telefónica: 2004-2003-2002, Catálogo y CD-ROM, Buenos Aires, EFT, 2005 / 2005, Catálogo y CD-Rom, Buenos Aires, EFT, 2006 / 2008-2009, Catálogo y CD-Rom, Buenos Aires, EFT, 2010.

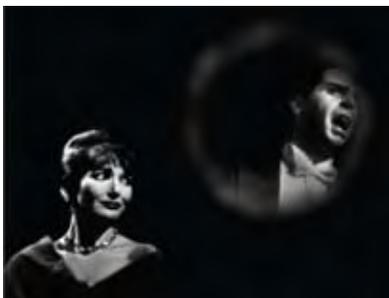
Los permanentes cambios tecnológicos del mercado hacen emerger nuevas áreas de producción y conflicto cuando los artistas se apropian de determinados dispositivos y los desvían de sus usos originales, un proceso que suma nuevas problemáticas para la configuración de archivos de las artes tecnológicas. La vinculación con el museo, modelo contemporáneo contenedor de estas prácticas artísticas, es cuestionada por los cambios en la materialidad de las obras y las tecnologías. La obsolescencia de los soportes y la extrema hibridez tecnológica de las obras nos remiten a un complejo estado de situación en cuanto al montaje de las obras, su conservación y archivo. Por ejemplo, las recientes obras premiadas de algunos jóvenes artistas de las últimas ediciones de los premios MAMBA/Telefónica, que trabajan con una gran diversidad de dispositivos y soportes, señalan serios problemas respecto a su puesta en escena expositiva, montaje, conservación y archivo. Las obras del grupo Proyecto Biopus, Andrés Denegri, Estanislao Florido, Iván Marino, Leandro Nuñez, por sólo citar unos pocos, son cinco modelos de artista para armar que han ido incursionando a lo largo de estos años en un amplio espectro de manipulación artística de gran variedad tecnológica –para el caso de Denegri y Marino, va del video arte a las instalaciones, del documental calculado a los dispositivos de vigilancia–. Sólo considerando los portafolios que pueden circular de estos jóvenes artistas, en forma de documentación a partir de los mencionados catálogos de las muestras en el Espacio Fundación Telefónica (EFT), podemos preguntarnos sobre cómo archivar una obra tan amplia, diversa y trascendente. ¿Cómo se plantea la conservación de la obra de esta camada de jóvenes artistas que incursionan alternativamente en el video arte, el cine experimental, el *net art*, las instalaciones programadas, la robótica y los espacios sonoros inmersivos? Son cuestiones cruciales sobre la documentación y los archivos, aún no resueltas de manera sistemática por ningún centro, institución o museo de nuestro país, que perduran en la preocupación de los mismos artistas por conservar su trabajo, difundido a través de estas convocatorias.



Solaas, Leonard, *Intimidad*, 2005
Imagen digital, 320 x 200 cm. Premio MAMBA/Fundación Telefónica



Denegri, Andrés, *Diálogos (en los bancos de una plaza)*, 2010. Video instalación, medidas variables. Premio MAMBA/Fundación Telefónica



Marina, Hernán, *Le Partenaire*, 2007. Stills de video. Premio MAMBA/Fundación Telefónica

Este vacío, cubierto recientemente por los premios MAMBA/Telefónica es una respuesta a un entorno aún volcado al fomento de las artes clásicas y a una idea de alta cultura que, en el mejor de los casos, sigue dedicando al cine nacional una gran inversión monetaria. La falta de consideración sobre el resto de los medios que exceden este marco del séptimo arte se vio acompañada por la ausencia de políticas serias de financiamiento y subvención de proyectos para las artes visuales y sonoras tecnológicas y los nuevos medios, tanto como para la formación de archivos de conservación y consulta.

A pesar de este estado de orfandad, nuestro país cuenta con una prolífica trayectoria de las artes electrónicas, particularmente canalizada en el video arte, las videoinstalaciones y los nuevos medios, y que el MAMBA viene documentando en un importante acervo de artes electrónicas y nuevas tecnologías que ha conservado a lo largo de estos últimos tres lustros.

Gran parte de la historia de las artes electrónicas y de los nuevos medios ha pasado por el MAMBA, un lugar de referencia en la materia. Por eso, en esta nueva etapa que se avecina en la remodelada sede de San Telmo, se plantean serios desafíos, para continuar con su destino histórico vinculado a las artes mediáticas y los nuevos medios.

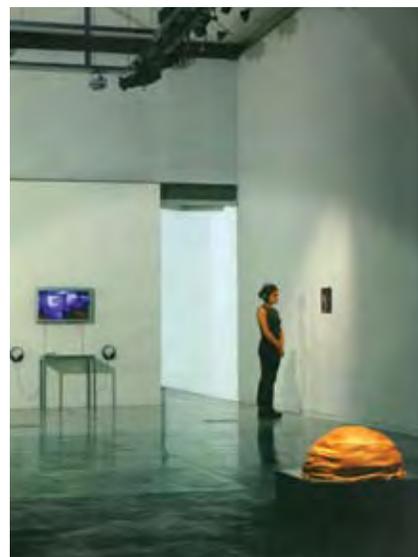
PREMIO MAMBA / FUNDACIÓN TELEFÓNICA ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

La primera edición, en 2002, premió a *De Cuerpo Presente*, de Margarita Bali y Francisco Colasanto en la categoría Premio Limbo a Proyecto Multidisciplinario Experimental; *Men´s Health*, de Hernán Marina, en la categoría Arte Digital y/o Multimedia; *20/12*, de Mariano Cohn, en la categoría Video Experimental; y *Voice Pattern*, de Mónica Jacobo, en la categoría Premio Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno. La segunda edición de 2003 premió a *Oveja Eléctrica*, de Santiago Peresón, en la categoría Premio Limbo a Proyecto Multidisciplinario Experimental; *Urde #1*, de Javier Sobrino, en la categoría Arte Digital; *Mi adorable mariposa (El Aleteo)* de Ana Claudia García, en la categoría Video Experimental; y *8 casas perfectamente iguales*, de Mara Facchin, en la categoría Premio Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno. La tercera edición de 2004 premió a *Proxemia v.1*, de Mariela Yeregui, en la categoría Premio Limbo a Proyecto Multidisciplinario Experimental; *Pictobacillus Helveticus*, de Lux Lindner, en la categoría Arte Digital; y *La progresión de las catástrofes*, de Gustavo Galuppo, en la categoría Video Experimental. La cuarta edición de 2005 premió a *Moebius Display*, de Martín Bonadeo, en la categoría Gran Premio a las Nuevas Tecnologías; *Alexitimia*, de Paula Gaetano, en la categoría Premio Limbo a Proyecto Multidisciplinario Experimental; *Gen, Palabra, Bit*, del grupo Proyecto Biopus, en Incentivo a la Creación; *Intimidación*, de Leonardo Solaas, en la categoría Arte Digital; *I2OFF.ORG+R3NDER.NET*, de Iván Ivanoff y José Jiménez, en la categoría Arte Multimedia Experimental; y *ELEUVVDEE+(zerointerferencia). Seis6 cantos en torno a la afasia y otras interferencias*, de Leonello Zambón, en la categoría Video Experimental. La quinta edición de 2006 premió a *Sobra la falta*, del grupo Proyecto Biopus, en la categoría Gran Premio a las Nuevas Tecnologías; *Proyecto -San R]-)*, de Jorge Castro, en la categoría Premio Limbo a Proyecto Multidisciplinario Experimental, ex aequo; *Lingua*, de Iván Marino, en la categoría Premio Limbo a Proyecto Multidisciplinario Experimental, ex aequo; *Biosonora*, de Oliverio Duhalde, en Incentivo a la Producción; *Luciérnaga Sonora 2.0*, de Julia Masvernat, en la categoría Arte Multimedia

Experimental y *Gong*, de María Antolini, en la categoría Video Experimental Monocanal. La sexta edición, de 2009, premió a *Diálogos (en los bancos de una plaza)*, de Andrés Denegri, en la categoría Gran Premio Proyectos; y *Dead Underground*, de Carlos Trilnick, en la categoría Obras realizadas. En la muestra de 2010 fueron incluidas obras de diversos artistas, entre los cuales podemos mencionar a Carlos Trilnick, Hernán Marina, Marcolina Dipierro, Estanislao Florido, Graciela Hasper, Andrés Denegri, Nicolás Bacal, Mónica Heller, Eduardo Imasaka, Fabián Nonino, Leo Núñez, Azucena Losana, Juan Sorrentino, Axel Straschnoy, Christian Wloch, Leonello Zambón y Antonio Zucherino.

Al cierre de esta publicación se adjudicaron los premios de la séptima edición 2010-2011. El Gran Premio se otorgó a Sebastián Díaz Morales por su obra *El ojo del espejo*, y los primeros premios fueron para Jorge Caterbetti por *THUMOS (Corazón-Impulso)* en la categoría Proyectos y para Yamil Burguener por *Spill over ber* en la categoría Obras realizadas. Otros artistas premiados en las distintas categorías son Christian Wloch, Marcello Mercado, Ananké Asseff, Nicolás Bacal, Marcelo Galindo, Camilo Ernesto Guinot, Laurence Bender, Gabriela Golder, José Javier Plano, Claudia Flores Colominas, Cintia Clara Romero, Cristián Segura.

Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA/Fundación Telefónica 2004-2003-2002, Catálogo y CD-ROM, Buenos Aires, EFT, 2005; *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA/Fundación Telefónica 2005*, Catálogo y CD Rom, Buenos Aires, EFT, 2006. *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA/Fundación Telefónica 2006*, Catálogo y CD Rom, Buenos Aires, EFT, 2008; *Arte y Nuevas Tecnologías. Premio MAMBA/Fundación Telefónica 2008-2009*, Catálogo y CD Rom, Buenos Aires, EFT, 2010



Gaetano Adi, Paula, *Alexitimia*, 2005/2006
Escultura robótica. Premio MAMBA/Fundación Telefónica al Arte y a las nuevas tecnologías



Yeregui, Mariela, *Proxemia v.1*, 2004/2005. Instalación robótica interactiva, medidas variables. Premio MAMBA/Fundación Telefónica al Arte y a las nuevas tecnologías

Cine experimental en el MAMBA

Victoria Simon



Durante las décadas del 60 y 70 surge en Buenos Aires un grupo de cineastas que produce obras de marcado rasgo autoral, en consonancia con los movimientos cinematográficos de Europa y los Estados Unidos. En esos años, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires incluye dentro de su programación algunas proyecciones de estas obras y exhibe trabajos que, desde otros lenguajes, se acercan a las posibilidades experimentales de la imagen fija y en movimiento, como la *Sinfonía visual en dos movimientos*, de Alicia Terzian, una obra musical con proyección simultánea de diapositivas.



Las piezas audiovisuales realizadas durante las décadas mencionadas son revisitadas en sus proyecciones del MAMBA, tanto las que se refieren a las vanguardias históricas nacionales e internacionales como aquellas contemporáneas que se exhiben con mayor asiduidad a partir de mediados de los años 90.

En 1994 se proyecta *La Pasión Según San Juan*, de Narcisca Hirsch, y en 1997, bajo la dirección de Laura Buccellato se **programa 2x1**, una serie de cortometrajes de la misma cineasta.

Alicia Terzian. Gentileza
Diario *La Nación*
Narcisca Hirsch. Archivo
Narcisca Hirsch



Still de *Legítima Defensa* de Marie Louise Alemann, 1980,
Super 8, 8'



Still de *La Pasión según San Juan* de Narcisca Hirsch, 1992/93,
16 mm, color, 36'

A partir de entonces, en el marco del **Ciclo de Cine** se invita a curadores como Diego Curubeto y Graciela Taquini, quienes a fines de los años 90 programan las películas más importantes de la vanguardia francesa de principios de siglo, con obras de Germaine Dulac, Jean Cocteau, René Clair, Man Ray, Fernand Léger y Marcel Duchamp.

En ese mismo período, se incorpora al MAMBA el cineasta Claudio Caldini, quien coordina la actividad del **Ciclo de Cine Experimental** hasta 2004.



Daniel Hirsch, Graciela Taquini y Claudio Caldini en el Museo de Arte Moderno

Adieu monde, la primera proyección de esta nueva etapa, incluye las obras sobresalientes del cine experimental argentino de las décadas anteriores, con filmes de Silvestre Byron, Horacio Vallereggio, Marie Louise Alemann, Jorge y Laura Honik, Narcisa Hirsch y Gustavo Charif.

Asimismo, la muestra de **Oscar Bony. Fuera de las formas del Cine**, con curaduría de Laura Buccellato, incluye cuatro cortometrajes experimentales en Súper 8 que el artista presentó por primera vez en el Instituto Torcuato Di Tella en 1965.

Entre 1998 y 2004, bajo la coordinación de Caldini y, hacia el final del ciclo, con la colaboración de Sergio Subero, el MAMBA exhibe un número importantísimo de obras de artistas de distintas épocas y procedencias, entre los que podemos destacar a Maya Deren, Kenneth Anger, Walter Ruttmann, Hans Richter, Eduardo Newark, Alejandro Jodorowsky, Norman McLaren y Wilhem Hein.

Durante estos años, el museo vuelve a proyectar cine de autor en un ciclo curado tanto por Graciela Taquini como por Claudio Caldini, con clásicos de Jacques Tati, Wim Wenders, Fritz Lang, John Ford, Ingmar Bergman y Robert Bresson, entre otros.



Vista de la exposición **Oscar Bony. Fuera de las formas del cine**, sala Perspectivas del Museo de Arte Moderno, marzo de 1998. Desplegable y frames de los cortometrajes

En 2010, retomando la actividad en torno al cine experimental, el MAMBA inaugura el ciclo de proyecciones audiovisuales con la presencia de Philippe-Alain Michaud, curador y encargado de la colección de filmes del Centro Georges Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno de Francia (invitado especialmente a presentar una compilación de cine experimental sobre la ciudad moderna), y lo cierra con la proyección de las piezas experimentales del realizador Pablo Zicarello, con música en vivo.

Philippe-Alain Michaud, curador de la colección de filmes del Centro Georges Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno de Francia, Alianza Francesa, 2010

Valérie Mréjen, Alianza Francesa, junio de 2011

Niños asistiendo al ciclo de Cine de animación del National Film Board de Canadá. Curadora Irene Blei, Alianza Francesa, julio de 2011





El diseño industrial

Ricardo Blanco

Un recorrido histórico, el MAMBA y el diseño industrial



Catálogo **La Buena forma industrial en Alemania**, MAM, 1963



Folleto de Harpa. Exposición **Harpa Muebles Contemporáneos**, MAM 3 al 21 de diciembre de 1962

El diseño industrial en la Argentina tiene una historia escalonada por hechos que, desde distintas miradas, fueron ubicando esa disciplina en un universo propio en el que hubo incontables exposiciones, diseñadores, productos, empresas, escuelas, etc. Entre los etcéteras se destacan dos hechos muy importantes a través de los cuales la disciplina se instaló en lo institucional, la Universidad y el Museo para quedarse, para comenzar a participar de la cultura argentina: en 1960 abrió la Escuela de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza y también se fundó la carrera en la Universidad Nacional de La Plata. Estos actos marcan la institucionalización oficial de la enseñanza del diseño industrial en Argentina.

Otro hecho de esos años que empezó a estructurar una historia muy rica en eventos fue la exposición **La buena forma industrial en Alemania**, organizada por el Instituto Industrial de Stuttgart, que se realizó en las salas de exposición en 1962. Se presentaron productos de alto nivel tecnológico que posicionaban al diseño industrial en su dimensión técnica, pero atendiendo a la belleza necesaria en esos productos. «¿Quién no siente la belleza que emana de la forma de un avión, de la expresión de flotar, de la agilidad de la velocidad?» Esta pregunta, incluida en el catálogo, introduce el tema de la belleza en los productos técnicos.

El Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires fue la institución que, desde el comienzo, previó la importancia de la disciplina.

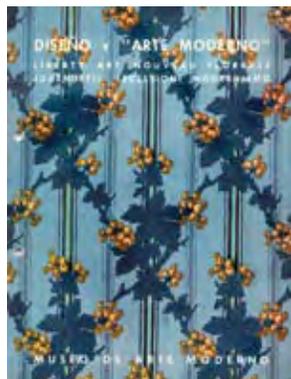
En un recorrido histórico, se destacan los siguientes hechos. El diseño industrial argentino estuvo presente en el MAM desde diciembre de 1962. Allí, en su sede del Teatro San Martín, se expusieron los **Muebles Modernos de Harpa**, estudio devenido en empresa formado por los arquitectos Hardoy, Aizenberg, Rey Pastor y Aubone. Fue una muestra de alta calidad, basada en la racionalidad formal y constructiva propia de los autores, enrolados en la modernidad clásica.

Al año siguiente, en mayo de 1963, se hizo la **Primera Exposición Internacional del Diseño Industrial** en la sede del MAM en el Teatro Gral. San Martín. La exposición, que ocupó dos pisos completos con objetos de diseño argentino e internacional,



Catálogo 1ª Exposición Internacional de Diseño Industrial, MAM, 2 al 31 de mayo de 1963

“En el Museo de Arte Moderno se hará la 1ª Exposición de Diseño Industrial”. Artículo del Diario *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de abril de 1963



fue organizada por el CIDI –Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, la emblemática organización dependiente del INTI que dirigía el Ing. Basilio Uribe– y curada por Gerardo Clusellas. La gráfica fue realizada por el Grupo Onda de Iglesia, Fracchia y Ascencio.



En 1965 Alberto Churba y su estudio, que incluía a Víctor Carozza, presentaron en la sede del MAM del Teatro Gral. San Martín una serie de muebles, cristales, alfombras y textiles de exquisito gusto y alta calidad productiva.

También en la sede del MAM del Teatro San Martín, en 1966 se realizó una exposición donde se mostró una reseña del diseño histórico internacional que agrupó la manifestación denominada **Liberty, Art Nouveau, Secesión, Modernismo o Jugendstil**. Esta exposición puso de manifiesto la preocupación por poner al diseño de objetos utilitarios en una comunicación valorativa cercana al arte.

El CIDI utilizó nuevamente los salones del MAM en los años 1971 y 1973 para exponer productos de diseño nacional, y en 1986 el MAM presentó la exposición **Esculturas Urbanas** en el Museo de Luján, con elementos producidos por los propios diseñadores.

En 1999 el MAMBA aceptó formar una colección propia de diseño industrial y diseño gráfico; con un curador especial, comenzó la colección de diseño argentino que a través de donaciones, conforman el actual patrimonio.

Catálogo y afiche de la exposición Diseño y Arte Moderno. Liberty, Art Nouveau, Floreale, Jugendstil, Secession, Modernismo, MAM, 28 de octubre –26 de noviembre de 1966



Vista de la Exposición Diseño Industrial Estudio CH, MAM, 1971
Vista de Exposición de Diseño, MAM, c. 1969



Ya en la sede de la calle San Juan, en 2001, la exposición **Diseño Industrial Argentino** presentó una cantidad importante de productos diseñados y realizados en Argentina en las décadas del 40 al 80, es decir, entre los pioneros y la época del boom industrial, que quedaron como patrimonio del museo. Fue interesante una anécdota que representa claramente el interés despertado por la exposición: en una pared del museo se colocó una serie de paneles con imágenes de objetos con la leyenda «BUSCADA»; esta estrategia con ironía sirvió para encontrar algunas piezas que estaban en propiedad privada.



Vistas de la exposición **Diseño Industrial Últimas Décadas**, MAMBA, 2003

La Colección Permanente de Diseño Industrial, que forma parte del patrimonio del museo, contiene algunas piezas importantes para la historia de los objetos diseñados en la Argentina, en especial en el campo de los muebles. La silla *W* de César Jannello es un original de la época que muestra el tipo de tecnología utilizada en esos momentos, la síntesis, la economía de medios y los materiales, simples pero bien utilizados. También la silla que Antonio Bonet desarrolló para la casa OKS, que fue una de las «buscadas» y donada por su dueño. Es importante, porque no hubiera sido conocida y evaluada en la realidad, ya que era de propiedad privada. Otros modelos, como el *BKF*, están como reproducción, a la espera de encontrar un original o de la época.



Catálogo **Iconos del Diseño Francia Argentina**, MAMBA en el MARQ, 2008

No obstante, el concepto de original de un producto (y no de la idea) no es una pauta clara para definir, dado que el diseño contiene en su esencia el sentido de reproducción, es decir, ¿cuál es el original en una producción seriada? Otros objetos han sido producidos en series limitadas; algunos son piezas únicas, pero con la condición de poder ser reproducidas.

Estamos seguros de que en cuanto pueda haber una exposición permanente podremos analizar las piezas del diseño argentino. La variedad de productos de la colección permite reconocer el fuerte accionar de los profesionales de varias épocas y de variada formación que han contribuido a la cultura material de la Argentina.

En 2003 se realizó otra exposición que amplió este patrimonio, titulada **Diseño Industrial Últimas Décadas**, con la que se completó el siglo en cuanto a manifestaciones de diseño industrial.



Poster de la exposición **Animales Urbanos**, MARQ, 2009

En 2007, el MAMBA, sin sede fija debido a las obras de ampliación que se realizaban en su edificio, utilizó salas del edificio del Correo Central para una exposición que se tituló **Balance del Diseño Industrial 2000-2005**, en la que se percibió que frente a la crisis, los diseñadores industriales habían salido a producir ellos mismos sus obras. Allí se pudo ver una cantidad importante de piezas; muchas de ellas quedaron en el patrimonio. Entre lo presentado hubo piezas de mobiliario y de objetística, desarrolladas tanto en Buenos Aires como en el interior del país, cosa que antes no había sucedido.

En 2008 se realizó en el MARQ (Museo de Arquitectura y Diseño), conjuntamente con la Embajada de Francia, la exposición **Íconos del Diseño Francia-Argentina**, en la que una cantidad de productos emblemáticos franceses se confrontaron en paralelo con productos de diseño argentino.

También en el MARQ, en octubre de 2009 se realizó una muestra por invitación a diseñadores llamada **Animales Urbanos** referida a equipamiento urbano, básicamente asientos, algunos de los cuales pasaron a formar parte de la colección permanente del MAMBA.



Joselevich, Eduardo y Finger, Fanny
Fotograma, c.déc. 60. Módulos plásticos blanco y negro
montados s/bastidor, 11,14 x 10,40 cm c/u

Sintetizando, a comienzos del siglo XXI, el MAMBA asumió el compromiso de recopilar y proteger las piezas de diseño en sus dos características particulares: el diseño gráfico como expresión visual comunicacional con fuertes relaciones con las expresiones pictóricas, y el diseño industrial, que si bien por definición participa del universo de la producción, sus resultados son los que definen y determinan el entorno objetual cotidiano y la cultura doméstica de una sociedad. Estas dos expresiones fueron tomando forma de colección al determinar una razón casi de Perogrullo, las piezas o diseños se seleccionaron en tanto fueran realizadas por diseñadores argentinos o residentes en el país (por ahora). Así, ciertas piezas populares no están en este patrimonio. Haber considerado incluir un diseño anónimo lo hubiera ubicado en una colección de «antropología objetística» y no en una de objetos definidos por su belleza proyectada, intrínseca e influenciadora. Las pautas que se contemplan para que una pieza participe de la colección son variadas; depende del tiempo de realización, la estética de ese momento y la relación entre ambas; depende de la calidad de producción del objeto; y se considera su implicancia en el medio social, cultural y económico, su capacidad de generar reacciones en el observador y de ser representativo, de alguna manera, de la identidad cultural argentina. Esta identidad no se percibe en los estilemas de las formas, pero sí en las maneras de diseñar, con economía de medios; en la adecuación a los sistemas productivos, sin alardes tecnológicos ni de invento; en el respeto a la función que debe cumplir y en la vinculación estética con las características del momento. La búsqueda de la belleza, el respeto al usuario y la síntesis productiva son características del diseño argentino.



Jannello, César
Silla W, 1944
Varilla y madera, 81 x 38,5 x 48 cm



Bonet, Antonio; Kurchan, Jorge y Ferrari Hardoy, Jorge
Sillón BKF, 1938. Varillas de acero y cuero, 96 x 77 cm

Una pequeña historia del diseño industrial argentino

Los años 20 y 30 en la Argentina ya eran propicios para desarrollar ideas nuevas e implementarlas. La construcción de edificios de categoría todavía tenía el auge del comienzo del siglo XX.

En los años 20, la sucursal de Moscú de la firma sueca Nordiska debió dejar de equipar a los palacios zaristas; en búsqueda de ciudades en las que hubiera residencias que pudieran utilizar sus piezas, eligieron Buenos Aires. Esta empresa, que llegó a tener una escuela de ebanistas, era productora de sus modelos de muebles; hizo construir un edificio por el arquitecto A. U. Vilar en Florida y Marcelo T. de Alvear y adhirió a la modernidad rápidamente.

Otra empresa productora de muebles fue Comte, dirigida por los hermanos Ricardo e Ignacio Pirovano. Allí fabricaron el equipamiento del Hotel Llao Llao de Bariloche, bajo la dirección y el diseño de muchos modelos del Arq. Alejandro Bustillo y el francés Jean-Michel Frank. Estos proyectos de mobiliario se orientaron a la búsqueda de un «estilo Bariloche», se apeló al uso de materiales del lugar, como el cuero de ciervo o la madera nativa.

En los últimos años de la década del 30, se produce en Buenos Aires un acontecimiento que se puede definir como el nacimiento del diseño en la Argentina. En diciembre de 1938 se presentó un sillón que se convirtió rápidamente en el exponente del diseño moderno. Se llamó primeramente *Austral*, por el nombre del grupo en el que los arquitectos autores expresaban sus ideas; así se presentó en diciembre de 1938. Luego cambió por *BKF*, nombre que surge de las iniciales de sus autores: Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. En 1941, se presentó en la exposición de la Dirección de Cultura y fue ganador del primer premio en el Salón de Artistas y Decoradores. Los autores habían trabajado con Le Corbusier y estaban embebidos con las ideas de la modernidad. En el *BKF* el uso de cuero y varilla de construcción no es sólo el resultado de una búsqueda estética, sino que es producto de resolver un objeto con los materiales industriales existentes en el país (en el caso de la varilla de construcción) y de posible reposición y cantidad en esa época, (como el cuero). Además, introdujo un concepto que aún se mantiene en el diseño argentino: la preeminencia estética de los objetos sobre la cierta funcionalidad accesoria.



Bustillo, Alejandro, *Sillón Llao-Llao*, 1935. Madera y cuero, 68 x 56 x 51 cm

Alrededor de los años 40 se producen hechos importantes para el diseño argentino que aún hoy tienen repercusión. En 1940, en el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) se abrió un concurso de diseño para muebles encuadrados en la orientación del diseño orgánico. Allí, comenzaron su camino a la fama Charles Eames y Eero Saarinen. De la Argentina, estuvo presente un modelo de hamaca en cardón del arquitecto Julio Villalobos, quien recibió una mención. Su participación en un evento internacional demuestra que la motivación por el diseño estaba imponiéndose en la Argentina. Otro evento no precisamente relacionado con el diseño, sino con el arte, sucedió en 1944 cuando se editó el único número de la revista *Arturo*, en la que empezaron a aparecer las ideas de los artistas concretos. El *Movimiento Arte Concreto-Invencción* tenía como ideólogo al joven artista Tomás Maldonado, quien hasta hoy es considerado uno de los gurúes más importantes entre los teóricos del diseño, y que fue director de la mítica escuela alemana de Ulm, heredera de la Bauhaus.



En los años 50 aparece, bajo la dirección de Tomás Maldonado, la revista *Nueva Visión*; a su vez, el diseño se concentra en dos casas comerciales dirigidas por arquitectos que pasaron de hacer mobiliario y equipamiento diseñado específicamente para cada obra a realizar productos en series limitadas pero reiterables: estas empresas o estudios fueron Six y Harpa.

Simultáneamente, las industrias comenzaban a generar sus propios productos desarrollados por diseñadores contratados. El trabajo de estos diseñadores y sus obras se conocieron gracias a la labor del CIDI, dirigido por Basilio Uribe.

Ya en los 70, otras dos empresas lideran el mundo del mobiliario de diseño: **Stilka**, con Celina Castro y Estudio CH, dirigida por Alberto Churba, un diseñador de envergadura internacional. Otro fenómeno fue **Buró**, una empresa argentina que compitió con firmas internacionales en igualdad de condiciones en lo referente al diseño. Asimismo, las empresas productoras de artefactos domésticos comenzaron a usar diseñadores: **Aurora**, **Noblex**, **Continental**, **Televa**, **Siam** y **Fate** fueron las más conocidas.



Gonda, Tomás, *ATMA*, s/f
Aviso Publicitario, 70,2 x 50 cm.
Colección Diseño Gráfico del MAMBA

Jiménez, Nicolás, *Compre ahora este televisor Siam*, 1968/69. Aviso publicitario para diarios, 39,3 x 19,2 cm
Colección Diseño Gráfico del MAMBA



Jiménez, Nicolás, *Siam fabricó su primera heladera comercial en 1931, 1968/1969*
Copia de Aviso para diarios, 15,3 x 35 cm. Colección Diseño Gráfico del MAMBA

En los comienzos de los 80 se realizaron obras importantes, como el Plan de Escuelas y Hospitales, donde se diseñó el equipamiento completo. Comenzó el diseño de autor que se refugia en las galerías de arte como medio expresivo, y con la democracia aparecieron estudios como Visiva, que legalizaron las nuevas expresiones.

En los 90 comenzaron las exposiciones de diseño en el MAMBA para formar las colecciones de Diseño Industrial y Diseño Gráfico, que lograron registrar hasta el 2000 los trabajos de estudios ya establecidos de los egresados profesionales, de las empresas que disponen de la labor permanente del diseño y de los estudios que atienden simultáneamente a varias empresas.

Luego de la crisis de 2001, el diseño de autoproducción toma carta de ciudadanía, al generar barrios de diseño como Palermo y colmar las exposiciones y salones de diseño. Las circunstancias políticas y económicas de la época no empañaron, sino que potenciaron la creatividad de los diseñadores argentinos.

En la colección de Diseño Industrial del MAMBA se encuentran los diseñadores más veteranos y los más jóvenes. La perspectiva histórica nos llevó a reconocer en los más antiguos, los trabajos que perduraron; de los más jóvenes, sus trabajos tal vez subsistan o ellos se orienten en otra dirección profesional y dentro de unos años no participen más de la disciplina, sólo quedará su trabajo actual. Estas circunstancias también hacen a la historia del objeto cotidiano.



Vista de la exposición de la **Colección Diseño Industrial Argentino – Últimas décadas**, julio de 2003



Leiro, Reinaldo y Gaité, Arnaldo
Sillón Rolo, 1970/1971
Estructura de tubo de acero cromado,
almohadones cilíndricos de espuma
de poliuretano, 80 x 83 x 64 cm





Aczel, Susi
Sillón, 1954
Tapicería con cáscara, 83 x 68,5 x 63 cm



Eisler, Martín
Sillón doble, déc. 50
Madera y mimbre, 74,5 x 92 x 80 cm



Testa, Clorindo
Sillón ángulo, 1966/1967
Cuero y madera, 67 x 62 x 62 cm



Baliero, Horacio
Sillón Madrid SNG/M, 1971
Metal cromada, acero inoxidable y cuero, 68 x 67,5 x 76 cm



Koen, Claudia y Quaglia, Ernesto
Butaca Mooby, 2005
Estructura metálica tapizada, 74 x 90 x 72 cm



Girod, Gastón
7D2, 1994
Estructura metálica y cuero, 90 x 80 x 60 cm



Lascano, Patricia
Sillón Equis, 2006
Chapa, tubos, barra de aluminio, goma eva y cuero,
terminación anodizado natural, 65 x 60 x 65 cm



Battista, Diego
Sillón placentero, 2004
Fibra de vidrio, cuero ecológico o natural, contrapeso
de hierro fundido en la base, diámetro: 101 cm, altura: 70 cm



Loos, Hernán
Silla, 1960, Hierro cromado y pana, 81,5 x 51x 60 cm

Loss, Hernán
Silla Doble altura, 1964
Caño redondo plegable y Madera, 76 x 48 x 63 cm.



Loos, Hernán
Silla con cordones plásticos, 1957
Hierro y cordones plásticos, 68 x 57, 1 x 62 cm



Castro, Celina, Leiro, Reinaldo y Gaité, Arnaldo
Silla SH, 1964
Madera laqueada, 82 x 47 x 50 cm

Álvarez, Julio
Silla Leggera, 1960
Madera laqueada y asiento cuero, 85 x 42 x 54 cm



Publicidad sobre la silla SAT, 1970

Blanco, Ricardo
SAT Silla apilable, 1970
Madera y tapicería, 75,1 x 44 x 52 cm

D'Alessandro, Juan
Silla Castelar, 1980
Madera y suela, 75 x 51,5 x 50 cm

Carozza, Víctor
Silla Modelo VC 6205, 1976
Pinotea con lustre poliuretánico y tejido natural, 74 x 48,5 x 45 cm





Blanco, Ricardo
Silla PLAKA, 1972
Silla plegable calada en un pieza de
multilaminado, 75 x 50 x 50 cm





Blanco, Ricardo; Fauci, Osvaldo; Mariño, Mario;
Backis, Pedro y Ferrari, Héctor
Pupitre y asiento escolar, 1980
PRFV y metal sintetizado con poliamida
Pupitre: 64 x 59 x 41,5 cm / Asiento: 57 x 32,5 x 36 cm



p. 344 Portillo, Alfredo y Wolanow, Celina
Silla giratoria Modelo 1002, 1966
Metal cromado y cuero, 80 x 50 x 53 cm

Leiro, Reinaldo, *Sillón 300*, 1968
Metal y cuerina, 79 x 46,5 x 58 cm

Doujan, Jorge y Daguerre, Jorge
Silla Delta, 1975. Tubo doblado, bastidor
metálico y tapizado en cuero, 76 x 46,5 x 57 cm

Leiro, Reinaldo, *Sillón SNS00*, 1985
Tubo y asiento de acero con resortes tapizado
en tela acrílica, 80 x 63 x 63 cm

Eirin, Guillermo, *Alunizaje*, 1982
Tubo de acero, asiento multilaminado,
respaldo de estructura metálica recubierta de
goma, 82 x 50 x 48 cm

Ambasz, Emilio, *Silla Flux*, 1995
Plástico y tapizado, 101,5 x 62,5 x 52 cm

Gieso, Osvaldo, *Silla de metal cromada*, 1984
Metal cromado, 103 x 40 x 45,5 cm

Benedit, Luis Felipe, *Silla alta*, 1998
Madera de cedro, cuero y patas de plata
fundida, 84 x 41 x 37 cm

Neumarkt, Alan y Estudio Piquero y Asoc.
Silla Calvin Klein, 1988
Madera, 73 x 40 x 40 cm



Mathov, Carlos
Sillón Munar, 1992
Varillas, planchuelas y caños
Medidas variables



Cabeza, Diana
Banco Hoja, 1995
Madera de lapacho,
patas en fundición de aluminio,
210 x 76,2 x 40,3 cm

p. 347 Churba, Federico y Lixklett, Patricio
Sillón Donna, 2007
Tejido en alambre sintético,
diámetro: 75 cm altura: 42 cm

Sarmiento, Alejandro
Banco Circus Stool, 1991
Cartón fibra y remaches pop,
44 x 48 x 48 cm

D'Alessandro, Juan
Banqueta apoyapié Shusko, 1982
Madera, 36 x 30,5 x 30,5 cm

Rapaport, Manuel y Sabattini, Martín
Banco Patagónico, 2002
Madera de lenga de alta densidad,
forro de cuero de chivo curtido artesanal,
35 x 35 cm



Sarmiento, Alejandro, *Silla Ruperta Iron*, 2004.
Caucho reciclado y acero







Nápoli, Roberto
Televisor Micro 14 NT 320, 1975
34,5 x 32,5 x 32 cm

Colmenero, Julio
Televisor Televa 14", 1976
29,5 x 33 x 32,5 cm

Nápoli, Roberto,
Televisor 17" NOBLEX", déc. 90
Carcasa en madera laminada laqueada
en amarillo, 35,7 x 52,3 x 27,5 cm

p 348 Nápoli, Roberto y Taboada, E.,
TV Barret, 1968. Carcasa forrada en
cuerina negra, metal, 48 x 49 x 36 cm



Koğan, Hugo
*Radioreceptor Modelo
Lark II*, 1967
18 x 24,5 x 6 cm



Nápoli, Roberto
Radio Giulia, 1975
17 x 6,8 x 2,40 cm



Grichener, Silvio
Calculadora Cifra 121, 1972
8 x 21,5 x 30,5 cm

Carbonero, Isidro y Asoc.
Terminal para juegos, 1992
Gabinete metálico, 13 x 30 x 31 cm

Grichener, Silvio
Calculadora Fate 211, 1971
11,2 x 25 x 35 cm

Colmenero, Julio
Plancha, 1982
Metal, baquelita, cable en goma
forrado en tela, 9 x 11 x 18,5 cm

Kogan, Hugo y Asoc.
Linterna de mano - Modelo Blitz, 1987
6,8 x 6,8 x 19 cm

Kogan, Hugo y Asoc.
Linterna de mano - Modelo Blitz, 1987
8,2 x 8,2 x 25 cm

Compaired, Héctor
Encendedor piezoeléctrico
Magiclick III, 1975
6 x 2,6 x 22 cm



Kogan, Hugo
Encendedor piezoeléctrico
Magiclick, 1968
3,5 x 17,5 x 2,6 cm



Garat, Carlos
Magiclick Fuego, 1985
2,2 x 2,2 x 22,8 cm



Sanso, Ricardo
Cenicero excéntrico, 1970
Acero, diámetro: 11,5 cm, altura: 5,2 cm



Poggio, Fernando
Cenicero, 1998/2001
Aluminio mecanizado, anodizado y grabado, diámetro: 15 cm



Scornik, Ariel
Cenicero Panaí, 1975
Chapas de hierro pintada y niquelada, diámetro: 14,5 cm, altura: 5 cm



Giménez, Edgardo
Torres gemelas, 1969
 Madera laqueada y remate
 de acrílico con luz,
 180 x 40 x 60 cm



Giménez, Edgardo
Salero, 1968
 Porcelana, 20,1 x 4,5 x 4,5 cm
Vaso, 1969
 Vidrio, 15 x 8,4 x 8,4 cm
Ceniceros, 1968
 Porcelana, 10,5 x 14 x 14 cm

Giménez, Edgardo
Plato Las Calas, 1968
 Porcelana
 Tazón: 7 x 12,9 x 12,9 cm
 Plato chico: 24 x 20,5 x 20,5 cm
 Plato Grande: 27 x 23,5 x 20,5 cm

Sánchez, María y equipo técnico Lumilagro

Equipo matero, 1997

Plástico inyectado y soplado,
37,5 x 21,5 x 13 cm

Reissing, Pedro

Mate con bombilla, 1993

Acero inoxidable y nobuk. Bombilla de alpaca
Mate: 10 x 9,5 x 4,3 cm / Bombilla: 19 x 10 x 2,5 cm

Chernoff, Jorge y Diez, Fabián

Mate, 1990. Plástico, 9 cm de diámetro

Lascano, Patricia

Frutera a TALEGA, 2007. Latón semiduro, acabado níquel y plata brillante, 34,5 x 28 x 14,5 cm

Cervini, Analía y Kayser, Juan

Bowls Fusion, 2005

Vidrio soplado, diámetro: 30 cm, altura: 7,5 cm

Boccaro, Colette

Vajilla, 1950

Gres cerámico. Medidas varias

Scornik, Ariel

Juego de vajilla de mesa, 1972

Chapa repujada y enlozada. Taza con base de aluminio fundido y anodizado.
Medidas varias





Wolfson, Martín y Fischman, Darío
Lámpara de pie HI-HAT, 2002
Aluminio anodizado y pantalla difusora
de acrílico, 180 x 38 cm

Glusberg, Gaspar, *Lámpara X97*, 1991
Lámpara metálica pintada en negro
Alto: 16 cm, Diámetro: 30 cm



Beiras del Carril, Roberto; Marinic,
Gustavo y Caballín, Diego
Lámpara blanquita, 2000. Cerámica
esmaltada, lámpara globo o gota
Alto: 14 cm, Diámetro: 13 cm



Cabrejas, Eduardo, *Lámpara de escritorio
Modelo 3598*, 1970. Acero, 47,5 x 20 x 30 cm



Gómez, Roberto; Bartolomeo, Eduardo
y Postigo, Alejandro, *Lámpara HÉLICE*,
2002. Pantalla difusora y estructuras en
DIFOLAM blanco, 62 x 26 cm

Perfectos Dragones, *Lámpara Cerebro*,
2004. Cuero ecológico, aluminio
anodizado, 20 x 20 x 40 cm.



Zuckermann, Matías, *Lámpara Bulb*,
2000. Aluminio compuesto y anodizado.
40 x 15 x 10 cm





Detalle exposición **Colección Diseño Industrial Argentino - Últimas décadas**, piezas de Ferrum diseñadas por Juan Cavallero, julio de 2003



Cavallero, Juan, *Marina*, 2001
Lavatorio, 18,5 x 84,5 x 51 cm



Portaluppi, Guillermo y Alkalay, Andrea
Calefactor Orbis Calorama, 1991
Chapa de acero embutido en una pieza,
panel de controles en termoplásticos,
63,5 x 50 x 22,5 cm

Portaluppi, Guillermo
Calefón Orbis Hidromax, 1996
Chapa de acero embutido y
enlazado con panel de controles en
termoplástico, 62,5 x 30,5 x 21,4 cm



Álvarez, Hugo; Sobrado,
Daniel; Turkientaub, Gustavo
y Wainstein, Andrés
Estufa eléctrica, 2001
Estufa eléctrica con tubos de cuarzo,
59 x 28 x 15 cm

Portaluppi, Guillermo
Horno empotrado Orbis, 1998
Chapa de acero embutido, con
enlazado autolimpiante,
93 x 59,6 x 60 cm

Agens
Calefactor a gas
Metal, 43 x 42,5 x 17,5 cm

Friedenbach, Miki y Asoc.

Lavaautos Washing Carts, 2001

Equipamiento móvil, 210 x 74 x 155 cm

Urtubey, Martín; Iglesias, Diego y Ruggeri, Adrián

Andador 2 en 1, 2004

Materiales PP, PS, PE + electrónica, 88 x 29 x 27,5 cm

Porreca, Rodolfo

Free-bug, 1996

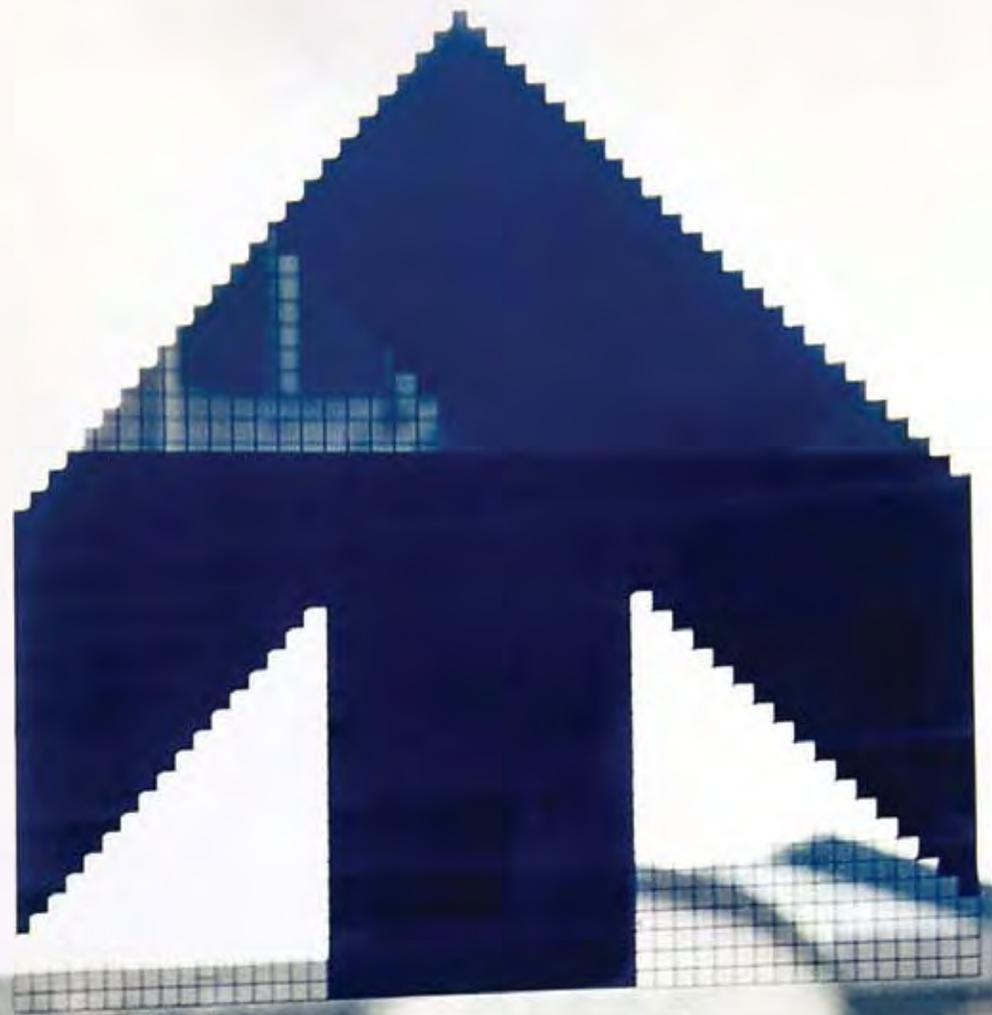
Ciclomotor plegable, 98 x 98 x 33 cm



Naso, Eduardo y Simonetti, Eduardo
Buzón Correo Argentino, 1994
Cuerpo en plástico termoformado
y base metálica,
135 x 48 x 41 cm

Koçan, Legaria,
Anido Consultores de Diseño,
Parquímetro, 1999
Materiales diversos
294 x 66 x 66 cm





Construcción de una memoria gráfica

Enrique Longinotti



Colmenero, María Luisa, *CIDI*, 1970. Logotipo aplicado en catálogo *Argentina en el Diseño Industrial CIDI*
Shakespeare, Ronald, *Harrods*, 1975. Logotipo
Jiménez, Nicolás, *Canal 13*, 1969. Logotipo aplicado en folletera *13. Aniversario 1959/1969*
Cánovas, Eduardo, *Blindex*, 1964. Logotipo

Los objetos del diseño gráfico suelen inscribirse en lo efímero por las mismas razones que le dan existencia: la oportunidad temporal que los suscita, el evento que comunican o señalan, la levedad del material impreso y las dificultades de archivo y conservación. Estos objetos suelen presentarse en dos fases temporales de sentido. Inicialmente, son creados para instrumentar la comunicación visual, en diferentes y muy diversos soportes y medios. Una vez consumada esta función, aparece la pregunta por aquello que permanece. Sería un error grave estimar en poco a aquellos objetos que habitan el dinámico mundo de lo cotidiano. Como los gestos, o el tono de la voz, o las pequeñas costumbres, los objetos gráficos –afiches, señales, tipografías, revistas, libros, *packaging*– son quizás los más reveladores de la “piel cultural” de una época. Y entendemos la piel cultural como el lugar del intercambio, en este caso, un intercambio semiótico que es casi como el aire que se respira. No se lo ve porque se vive de él y en él. Este aire, estas membranas, estas interfaces comunicacionales son, sin embargo, cosas, artefactos, productos.

Son éstos los rasgos que hay que tomar en cuenta al momento de apreciar la labor archivística y clasificatoria que está llevando adelante el MAMBA. Percibidos en su momento como absolutamente actuales y, por lo tanto, prescindibles, muchas de las piezas de diseño gráfico de la colección son ahora un tesoro escaso, que recorre varias décadas de gráfica argentina e internacional.

La **Colección de Diseño Gráfico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires** es así un *work in progress* que lleva prácticamente diez años de vida consciente y una rareza en nuestro medio, tan inclinado a la amnesia cultural. En efecto, el dictamen sobre lo que vale la pena ser guardado o preservado depende, las más de las veces, de la existencia de un campo disciplinar, de una práctica reconocida que da nombre propio a sus producciones. Se requiere también la amplitud de miras que posibilita la incorporación entusiasta y progresiva de lo contemporáneo en lo memorable. Y sobre todo, la voluntad de coleccionar, de coleccionar, de co-leer los objetos y los signos, en un conjunto que va cobrando sentido a medida que se desarrolla en el tiempo.



Gonda, Tomás, *Kabimicina*, s/f, prospecto farmacéutico.

La colección es en sí misma un reconocimiento a la relevancia del diseño a lo largo del siglo XX y por supuesto su energía creadora en el siglo XXI. Comentaba en ese momento Ricardo Blanco:

*Su evolución le permitió generar su propio universo y, ser uno de los referentes más intensos de la cultura material de nuestro tiempo. Este es el motivo de su inclusión en los museos como reservorio de la memoria de una sociedad (...). Llama la atención ubicar objetos de diseño en un contexto que no es habitual, aunque en otros museos del mundo, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, los hay hace bastante*¹.

La Dirección del museo señalaba "...es la primera colección de diseño que está radicada en un museo argentino, el que no sólo hará de guarda de la misma, sino que la prestará para mostrarla en el interior del país o en el exterior de acuerdo a las normas museológicas"².

Precisamente, la conexión entre museo y diseño es bastante reciente y cuasi inédita en nuestro país como para no darnos cuenta de la importancia del origen de este acervo. El 1º de agosto de 2001 la Directora del MAMBA, Laura Buccellato, a partir de una propuesta de la Asociación de Amigos del Museo³, daba inicio al armado de la Colección Permanente de Diseño. El 29 de septiembre del mismo año, se la inauguraba para el público. El corazón y la semilla de esta colección era la donación realizada por Jaki Morgan, viuda de Tomás Gonda, de su obra gráfica. Como señalara acerca de este legado Ricardo Blanco, curador de la Colección Permanente desde entonces, "no sólo la calidad de las piezas sino el carácter internacional de las mismas, marcan el criterio que va a ir teniendo la colección"⁴.



Gonda, Tomás, *Pantofenicol*, s/f, packaging



Gonda, Tomás, *Oleovac "v"*, s/f, packaging

1 / "El Diseño ahora tiene su lugar en un museo de Buenos Aires", *Clarín*, Suplemento Cultural, Buenos Aires, 29 de septiembre de 2001.

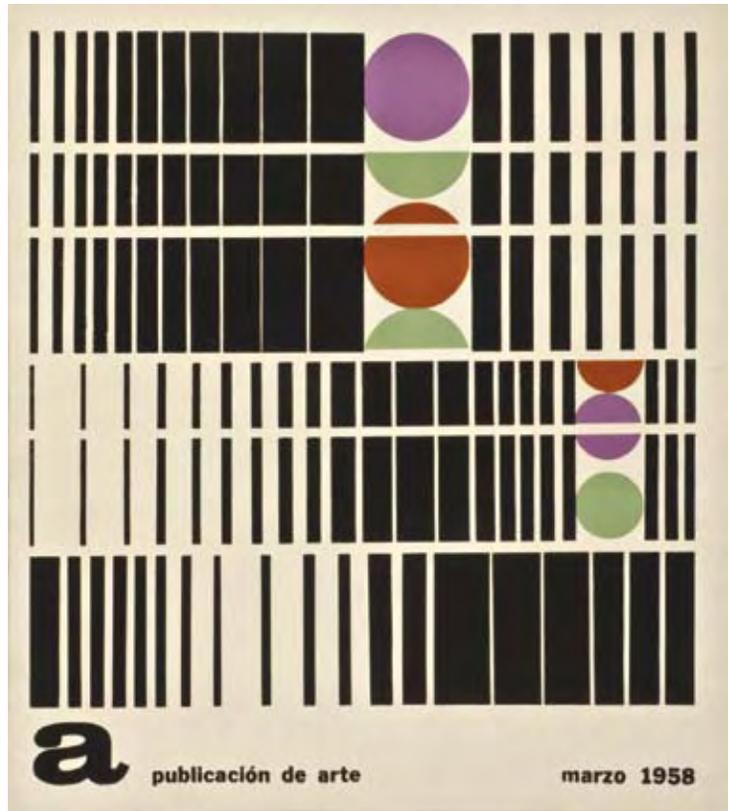
2 / Blanco, Ricardo, "¡Esto recién empieza!", *El Cronista*, Suplemento Arquitectura, Buenos Aires, 24 de octubre de 2001.

3 / *Ibidem*.

4 / *Ibidem*.



Gonda, Tomás, 1956, 1956
Tarjeta salutación de fin de año



Gonda, Tomás, *a publicación de arte*, 1958
Portada de la revista

Gonda, Tomás, *2. Exposición de Arte Publicitario Japonés*, 1959
Tapa de catálogo

Gonda, Tomás, *Karin-Meta Janina Abarbanel and David Barry Grossman*, 1987
Invitación de casamiento





Tapa del Catálogo 3er. Exposición de Arte Publicitario Norteamericano en Buenos Aires, MAM, 1963

Es que este núcleo original, este “nudo gondiano” es el emblema del origen cuasi mítico del diseño gráfico en la Argentina. En su texto para la mencionada exposición **Tomás Gonda. Obras de diseño gráfico**, decía Carlos Méndez Mosquera: “conjuntamente con la feliz idea de inaugurar un nuevo espacio permanente que el Museo asigna al Diseño industrial y Gráfico, vuelve a presentarse su obra que ya forma parte del archivo del Mamba. La obra de Tomás Gonda (1926-1988) es parte indiscutible del primer capítulo del desarrollo del diseño gráfico moderno argentino en la década del 50”⁵.

En un breve repaso de las exposiciones que fueron dando sentido a un “lugar” para el diseño gráfico, podemos mencionar:

En 1963 la **3a Exposición de Arte publicitario norteamericano**, de la 41st Annual Advertising & Editorial Art & Design del Art Directors Club de New York, y el club de directores de Arte. La dirección de arte del catálogo fue de Seymour Schwast y Juan Carlos Distéfano.

En 1971 **Afiches Polacos. Teatro-Opera-Conciertos**, una importante muestra y donación de la Asociación de Artistas Polacos al MAMBA.

En 1972 **Afiches japoneses**, en la que ya aparecían trabajos de Shigeo Fukuda. En 1985, la muestra Carteles artísticos contemporáneos del Japón, reforzaba la vinculación entre gráfica y arte.



Afiches de las exposiciones: **Con nuestros mejores augurios**, MAMBA, 1988. **Tomás Gonda A life in design**, MAMBA, 1996. Tapas de los trípticos: exposición **Diseño Gráfico Argentino**, MAMBA, 2002 y exposición **Diseño Gráfico Argentino Décadas del '80 y '90**, MAMBA, 2004

En 1977 **El afiche polaco en su desarrollo histórico**, que presentaba un panorama razonado de su evolución en un conjunto de paneles.

En 1987 **De nuestra mayor consideración**. Organizada y auspiciada por la ADG (Asociación de Diseñadores Gráficos y el Museo de la Ciudad, isotipos, logotipos y aplicación en papelería

En 1988 **Con nuestros mejores augurios. Diseño gráfico en tarjetas y otros mensajes**, una segunda iniciativa que se focalizaba en la gráfica de las salutations empresariales de fin de año.

En 1996 **Tomás Gonda A life in design**. Se trató de una amplia muestra gestionada por la ADG para el MAMBA y creada por la Anderson Gallery de la Virginia Commonwealth University, EE.UU. y cuyo libro a cargo de Phillip Meggs, fue editado en 1993.

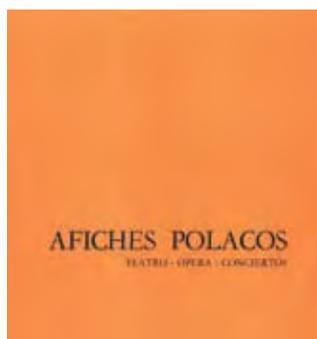
En 2001, la ya mencionada **Colección de Diseño Argentino**, que reunía la de Diseño Industrial curada por Ricardo Blanco y la donación de la obra de Tomás Gonda.

En 2002 **Diseño Gráfico Argentino en la Colección del MAMBA**, que marca el inicio público de la colección, con curaduría de Ricardo Blanco.

En 2004 **Diseño Gráfico Argentino. Décadas del 80 y el 90**. En el texto de presentación, se reafirmaba la necesidad de conocer a los autores del diseño, a los “profesionales con nombre y apellido”. Se trataba de más de 200 piezas entre 1980 y 1999.

5 / **Tomás Gonda. 28 de septiembre al 28 de octubre de 2001. Obra de diseño gráfico**. Donación Jaki Morgan. Prólogo del catálogo, 28 de septiembre de 2001.

Objetos que el diseño ha generado y la sociedad ha reconocido



Guillermo Whitelow y Jorge Romero Brest, en la inauguración de la exposición *Afiches Polacos*, MAM, 1971

Tapa de Catálogo *Afiches Polacos*, MAM, mayo de 1971

Esta frase de Ricardo Blanco en 2001, señala un tipo de relación entre actividad proyectual y pública. En este sentido, Buccellato comentaba: “Un primer criterio de selección para cada objeto es el de haber sido resultado de una intención de diseño, mientras que una segunda instancia sumará otros que diluyan el cada día más lábil límite entre arte y diseño...”⁶. Y Blanco proponía casi un debate: “...estos objetos, estas piezas de comunicación, en tanto que se han pensado y hecho en forma repetida y para ser usados ¿deben ser mostrarse con las huellas del tiempo o deben ser reparados? ¿Cuál es el criterio de “original” de algo que ha sido proyectado para repetirse?”⁷.

La tensión entre original/obra, y reproducción/producto habita el sentido mismo de esta colección. En efecto, la dificultad para definir o simplificar el asunto nos pone en contacto con la capacidad del diseño para redefinir aspectos de la cultura contemporánea, en su tradición moderna.

Un abordaje posible es el de considerar el efecto museístico del tiempo. Quizás desde ese punto de vista la noción de “original” recupere un aura no ya esencial sino épocal. Los historiadores de la cultura material afirman que muchos de los objetos más numerosos de una cultura anterior suelen ser los que menos se conservan, precisamente por su abundancia que los vuelve fácilmente desechables por sus contemporáneos. En este sentido, el diseño gráfico recupera el aura pérdida del objeto reproducido cuando, treinta o cuarenta años después de haber sido concebido o impreso, su presencia física se vuelve relevante por escasa, y su *corpus* material es visible y atesorable. Este cuerpo evidencia las huellas simbólicas y tecnológicas de la época de su fabricación. Es ahí donde la importancia de una colección de diseño gráfico encuentra su sentido. En un mundo que parece sólo querer vivir en la mera virtualidad de las imágenes, las piezas de la Colección Permanente recuperan la condición histórica y artística, material y estética de un patrimonio amenazado de trivialidad.



Cieslewicz, Roman, *Harnasie*, s/f, afiche cultural



Lenica, Jan, *Alban Berg Wozzeck*, 1964, afiche cultural

6 / Citada en “Presenta el MAMBA la primera Colección de Diseño Argentino”, *El Cronista*, Suplemento Arquitectura, 26 de septiembre de 2001.

7 / *Colección de Diseño Argentino. 28 de Septiembre al 28 de Octubre de 2001*. Catálogo de la muestra. Ricardo Blanco. Curador de la Colección Permanente.



Badi, Aquiles, 2º Sal6n Nacional de Artistas Decoradores, 1937. Afiche

Una lectura general de la colecci6n de dise1o gr1fico podr3a ser entendida como un itinerario, como un viaje en el que hay paradas imprescindibles, hitos de la cultura gr1fica argentina que no pueden dejar de visitarse. A su vez la presencia internacional est1 atestiguada por las obras de Tom1s Gonda y por una valiosa antolog3a de afichistas polacos, entre los que cabe mencionar obras de Roman Cieslewicz, Ian L3nica, Henryk Tomaszewski, entre otros.

Afiches: la imagen total

Podemos afirmar que, hist6ricamente, el afiche es el formato de mayor intensidad comunicativa para el dise1o gr1fico. Es un g3nero con una enorme tradici6n y de gran impacto y pregnancia para la comprensi6n de una sociedad. El afiche es el lugar en que el dise1o gr1fico encuentra su potencial de significaci6n, a trav3s de un uso experto de las im1genes y su capacidad ret6rica. La colecci6n tiene varias piezas de gran relevancia. Algunas por su valor hist6rico, como por ejemplo un afiche del artista argentino Aquiles Badi, de 1937, para el **Segundo Sal6n Nacional de Artistas Decoradores**, a1o en el que precisamente preside la reciente Sociedad de Artistas Pl1sticos (SAAP). En esta categor3a, el grupo de afiches de *Pum en el ojo*, "studio" de publicidad fundado por Amaldi en 1902, permite reconocer en una versi6n local los lenguajes expresivos que se estaban gestando en el dise1o gr1fico moderno.



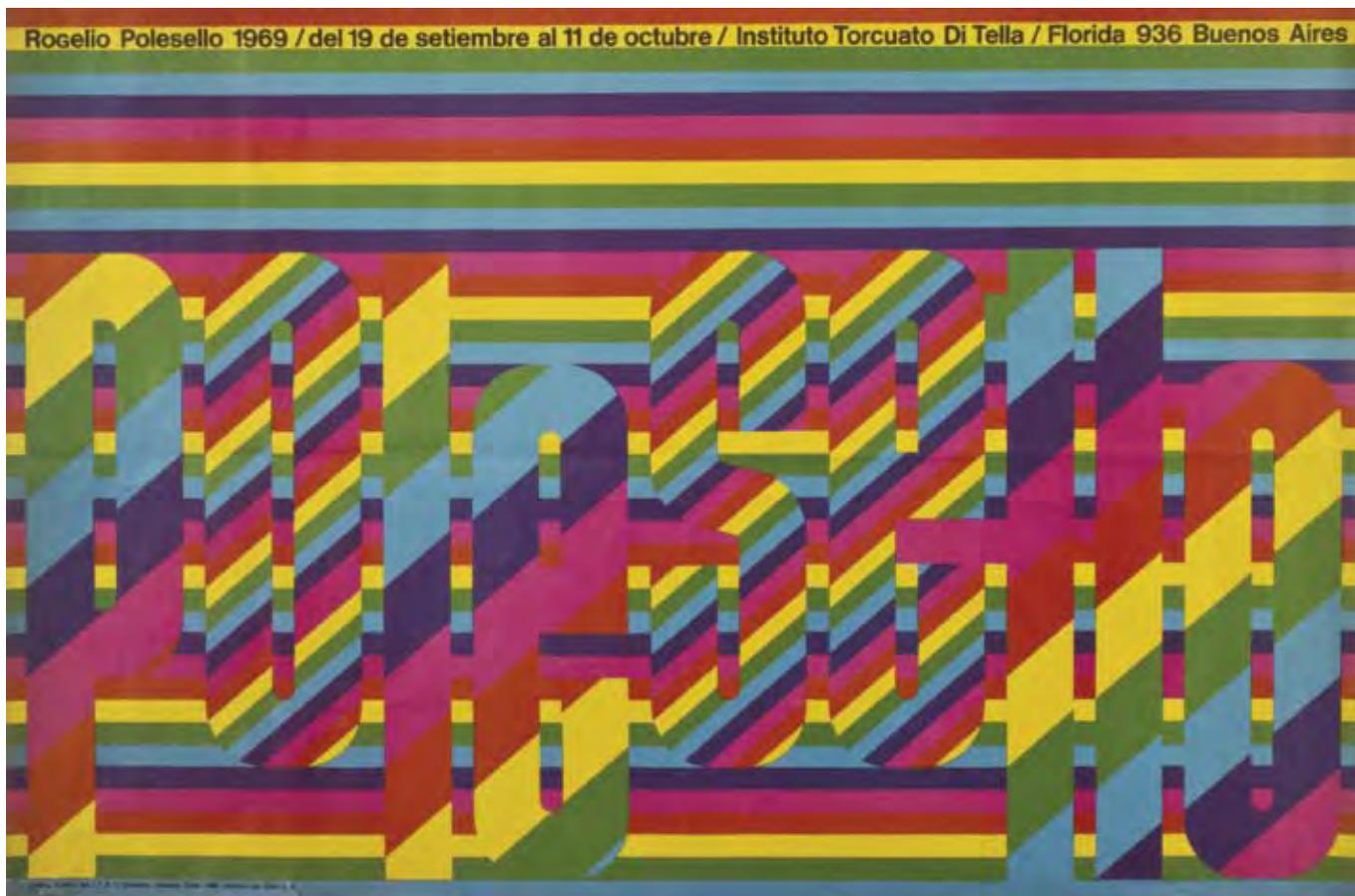
Dist3fano, Juan Carlos
SIAM 1910/60 Medio siglo gestando progreso, 1959
Afiche, 109 x 72 cm

Los 60 y la gr1fica cultural

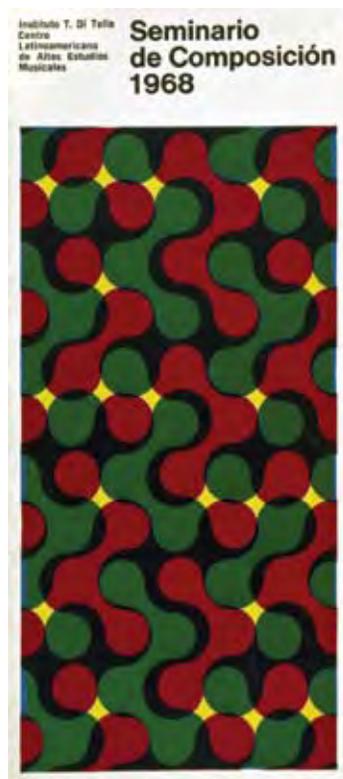
Los afiches correspondientes a la producci6n comunicacional del Departamento de Dise1o Gr1fico del Instituto Di Tella (1960/1969), dirigido por Juan Carlos Dist3fano, son en s3 mismos un territorio de investigaci6n de las posibilidades formales, expresivas, semi6ticas y t3cnicas de una acci6n comunicacional entendida inmediatamente como una estrategia de dise1o gr1fico. Un linaje de piezas de gran calidad e innovaci6n y que en su momento, y tambi3n ahora, son signos ineludibles del dise1o gr1fico argentino. Desde el afiche para *Los Nogales de Dist3fano* (1962), con su notable asimilaci6n de las t3cnicas del *collage* y virtuosismo morfol6gico del que anuncia la muestra de Rogelio Polesello (1969) firmado por Dist3fano, Fontana y Soler, nos encontramos con una amplitud y variedad de lenguajes e idiomas gr1ficos realmente sorprendente. Se trata de la aparici6n, en la escena social y cultural, del dise1o gr1fico ejercido como lenguaje espec3fico y la pieza comunicacional entendida como obra visual en un sentido aut6nomo, en su propia coherencia est3tica y experimental. Este aire de 3poca, que en realidad es la marca personal de estos artistas/dise1adores, nos permiten incluir en el mismo terreno estil3stico a Norberto Coppola y la veta tipogr1fica de Rub3n Fontana.



Dist3fano, Juan Carlos
Los Nogales, 1962
Afiche, 45,2 x 31,3 cm



Distéfano, Juan Carlos; Fontana, Rubén
y Soler, Carlos, *Polesello 1969*, 1969
Afiche de la exposición *Polesello* en el
Instituto Di Tella, 71,1 x 108,5 cm



Coppola, Norberto
Seminario de Composición 1968, 1968
Programa del Instituto Di Tella
22,7 x 10,2 cm



Fontana, Rubén
Concurso de Becas 1969/70, 1969
Programa del Instituto Di Tella
22,8 x 10 cm

Las corrientes del momento iban y venían de la gráfica suiza a la americana. El afiche que anuncia el N° 1 de la revista *Summa*, diseñado por Carlos Méndez Mosquera en 1963 es, en su austeridad, todo un símbolo de un emprendimiento editorial de gran relevancia para la arquitectura y el diseño de la Argentina. El afiche para Fate *Tiene Calle* de 1971, es de claro cuño publicitario con un anclaje gráfico cabal y sintético.

Andralis, Juan
Artaud 66, 1966
 Programa, 22,8 x 10 cm



Coppola, Norberto,
Séptimo festival de Música Contemporánea, 1968
 Programa, 22,8 x 30 cm



Coppola, Norberto
Berni, 1967
 Afiche, 29,9 x 57,9 cm



Distéfano, Juan Carlos y
 Fontana, Rubén
Beyond Geometry, 1968
 Afiche, 19,2 x 29,2 cm



Fontana, Rubén
Zazzpium, 1967
 Programa, 10 x 23,1 cm



Méndez Mosquera, Carlos
Tarjeta giratoria Fate, 1969
 Tarjeta de salutación, 18 cm
 de diámetro

Tiene Calle. Fate el neumático argentino, 1971
 Afiche, 37,5 x 26,6 cm

Campaña de Seguridad Fate el neumático argentino
 Afiche, 67 x 25 cm

Feliz Año 1985, 1984
 Afiche, 19 x 56,8 cm





Cavallero, Juan, *Grupo Uno*
Afiche, 64,6 x 50,1 cm



Cavallero, Juan, *El país de no me acuerdo*. María Elena Walsh
Tapa de LP, 31,5 x 31,4 cm

Por su parte, la obra gráfica de Edgardo Giménez es un conjunto de producciones de enorme versatilidad, tanto técnica como iconográfica, cualidades que fueron reconocidas en su propio momento en diversas partes del mundo. En Giménez podemos apreciar un arco de tiempo que abarca más de tres décadas, y sus avatares estéticos, tecnológicos y culturales.

Es muy interesante recorrer sus trabajos desde los 60 a los 80. Como un itinerario de la evolución de la gráfica y las competencias de los públicos. De los *collages* y fotomontajes, a los objetos, maquetas y muñecos fotografiados, pasando por las paletas psicodélicas. Siempre presente, una intensísima conexión comunicacional, una gran capacidad para encontrar el recurso, la estructura, la imagen pregnante y los varios sentidos del humor.

Y entre muchas otras piezas, la *Gioconda Pop* de Pino Milas, para la Escuela Panamericana de Arte, de 1965, fue un ícono publicitario durante muchos años, y representa una de las operaciones más exitosas a nivel de la cita cultural en el imaginario social.

Y como detalle, el sobre del LP *En el país de Nomeacuerdo*, de María Elena Walsh, por Juan Cavallero, nos retrotrae a un momento cultural irreplicable.



Milas, Pino, Serie *Bogey blues*, 1968. Afiche, 72 x 48,4 cm

Milas, Pino, *Escuela Panamericana de Arte*, 1968. Afiche, 86,5 x 69,5 cm



Giménez, Edgardo
 Arte Actual 1962, 1962
 Afiche, 56,9 x 17,8 cm

Delia Puzzovio Cáscaras, 1963
 Afiche, 59 x 24,3 cm

Agrupación Baires. Danza
 Contemporánea TAF, 1964
 Afiche, 60,4 x 22,3 cm

Fuera de Caja, 1970
 Afiche, 45,5 x 55,5 cm

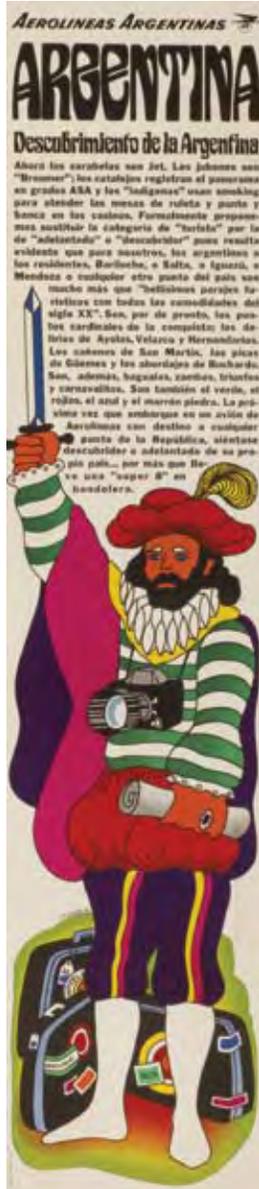
Jorge Romero Brest
 Homenaje, 1989
 Afiche, 71 x 38,8 cm



Colmenero, María Luisa
 3ra. Muestra del Entorno. Regalos de buen
 diseño para las fiestas de Fin de Año, 1968
 Afiche, 58,4 x 30 cm



Colmenero, María Luisa
 7ª Muestra del buen diseño
 y la imagen de Empresa, 1969
 Folleto-afiche, 58 x 30 cm



Smoje Oscar

Aerolíneas Argentinas EEUU, 1968. Afiche, 104,6 x 24 cm

Aerolíneas Argentinas Argentina For Export, 1968. Afiche, 104,5 x 23,6 cm

Aerolíneas Argentinas Argentina, 1968. Afiche, 104,5 x 23,6 cm

Aerolíneas Argentinas América Latina, 1968. Afiche, 104,7 x 24,5 cm

Alfredo Alcon - Leopoldo Torre Nilsson

El santo de la espada

con
Evangelina Salazar

Evangelina Salazar

Lautaro Murua - Néstor Alterio
Ana María Picchio - Alfredo Iglesias
Néstor Pellegrini - Onofre Lovero
Walter Sobrie - Miguel Bermúdez
Eduardo Paulowsky - Juan Carlos Lamas

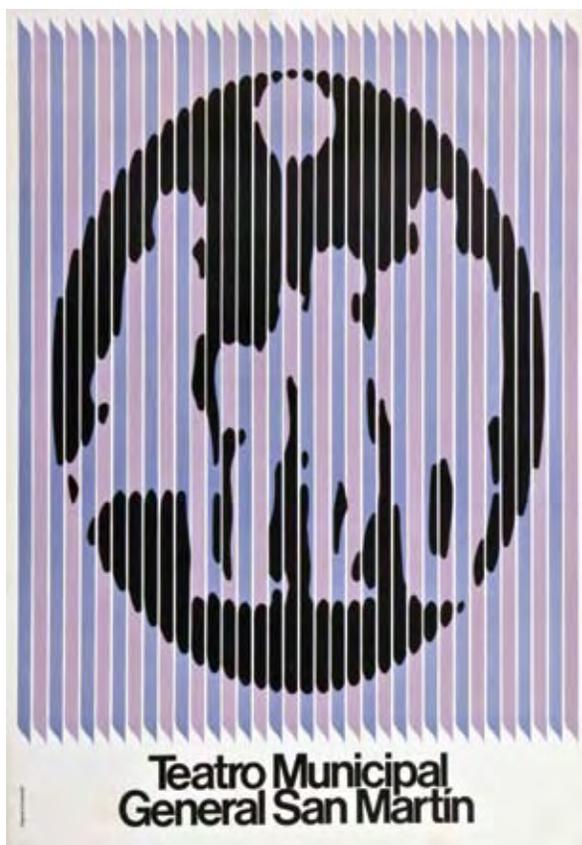
Diego Vazri - Aldo Barbero
Oscar Brizuela - Mario Casado
Banda de santiago original
Grabada en discos Philips N° 5.085.583
Mercedes Sosa canta
"Adios a Belgrano"
de Felix Lamas

Libro Original: Ricardo Rojas Adaptación:
L. Torre Nilsson y Vilces Petit de Murat
Libro Cinematográfico:
Beatriz Guido y Luis Pico Esteada
Música: Ariel Ramírez
Escenografía: Pancho Morpurgo
Fotografía: Amal Di Salvo

Composición: Antonio Bonoli
Vestuario: Beatriz Durante
Maquillaje: Orienda Wilson
Productor Ejecutivo: Juan Sires
Una producción de: Leopoldo Torre Nilsson
y Marcelo Simonetti para Cinematográfica Nalpa.

Los 80 y las imágenes “opulentas”

Hay en la colección ejemplos valiosos de la actividad de diseño de afiches para instituciones como el entonces Teatro Municipal General San Martín, con obras de Edgardo Giménez (1981) y luego Carlos Gallardo (entre 1983 y 1985), que ponen en evidencia el desplazamiento estético que las técnicas de la imagen aportaron al diseño gráfico. Nuevas experimentaciones y nuevas posibilidades técnicas producen, en las manos de estos diseñadores, una profusión de afiches que fueron comprados de manera incesante por un público que reconocía en ellos un valor estético, y llenaba de sentido el circuito de comunicación cultural de una institución pública. Entre ellos algunos muy relevantes como el institucional de 1981, de Giménez, con sus rostros de la tragedia y la comedia en sendos frascos o aquellos para el Grupo de Titiriteros, de Giménez (1981) y de Gallardo (1984).



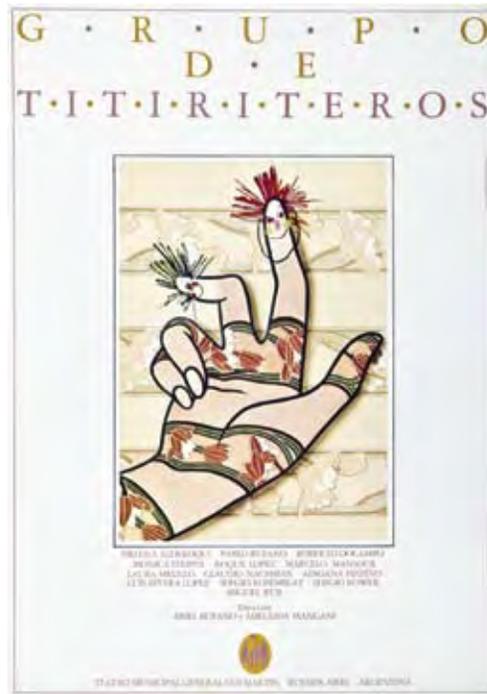
Giménez, Edgardo, *Teatro Municipal General San Martín*, 1981
Afiche, 69,8 x 49,1 cm



Gallardo, Carlos, *Teatro Municipal General San Martín*, 1983
Afiche, 70 x 50 cm



Pedroza, Gustavo, *El Gran Circo Criollo*, 1982
Afiche, 70 x 50 cm



Giménez, Edgardo, *Teatro Municipal General San Martín*, 1981
Afiche, 72,3 x 49,8 cm



Gallardo, Carlos, *Grupo de Titiriteros*, 1984
Afiche, 68,4 x 49 cm



Lo Bianco, Juan, *Happy End*, 1986
Afiche, 69,7 x 49,7 cm

Marcas y señales: Ideografías argentinas

La colección ofrece ejemplos muy interesantes para una historia de las marcas gráficas en la Argentina. Marcas que ya son del inconsciente colectivo, como por ejemplo, la de *Blindex* (1964) o la de *Cerámica Zanon*, ambas de Eduardo Cánovas. El isotipo para la *Universidad Tecnológica Nacional (UTN)* de Ricardo Blanco, realizado en 1966, sigue siendo hoy en día, un signo reconocido y estable en su vigencia gráfica.

Elementos del pionero Sistema de Señalización de la ciudad de Buenos Aires (1971/73) de González Ruiz y Shakespear, –tótem, señal de indicación y parada de taxis–. Del estudio Shakespear, un clásico como la marca de *Harrods* (1975), de la cual hay aplicaciones originales en bolsas y papel de regalo, o el emblema del *Plaza Hotel* (1976).

De Gustavo Pedroza, la marca para *Subterráneos de Buenos Aires* (1988) que llegó a estar grabada en los viejos cospeles, o la de *Documenta*, que acompañó a los estudiantes de diseño gráfico de la FADU.



Emplazamiento del Totem en espacio público

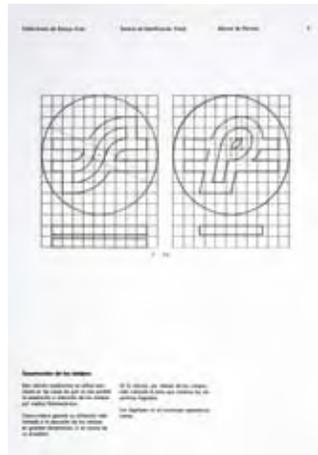


Shakespear, Ronald
Alfabeto de Signos, 1978/79
Señal de indicación, 50 x 70 cm

Totem Centros Deportivos Municipales, 1978/79
Sistema de Señalización, 69,3 x 50,2 cm



Pedroza, Gustavo
Subterráneos de Buenos Aires, 1988
 Manual de Normas de Identificación,
 29,7 x 29,7 cm



Subterráneos de Buenos Aires, 1988
 Afiche, 110 x 74 cm



Canovas, Eduardo
Municipalidad de Buenos Aires, 1974
 Logotipo

Shakespear, Ronald
Plaza Hotel, 1975/76
 Logotipo

Cánovas, Eduardo
Cerámica Zanon, s/f
 Isotipo

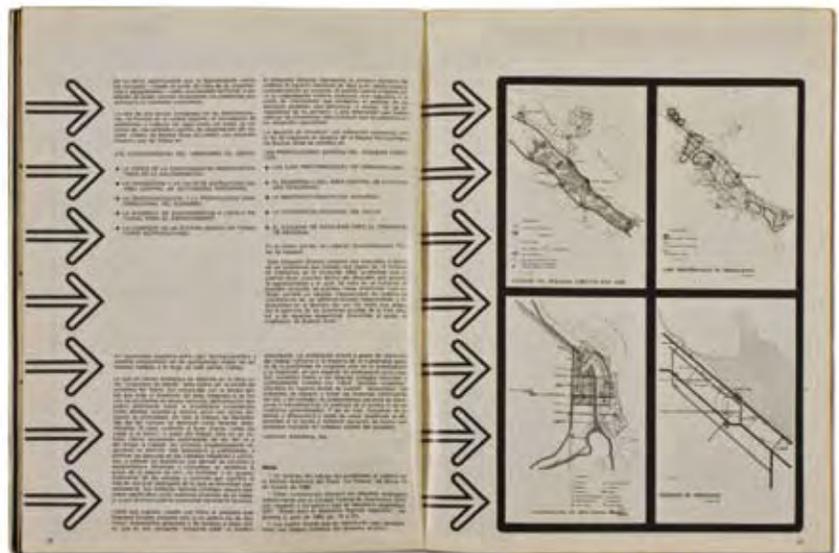
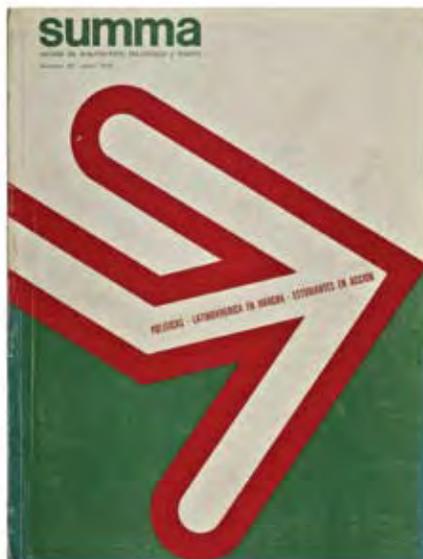
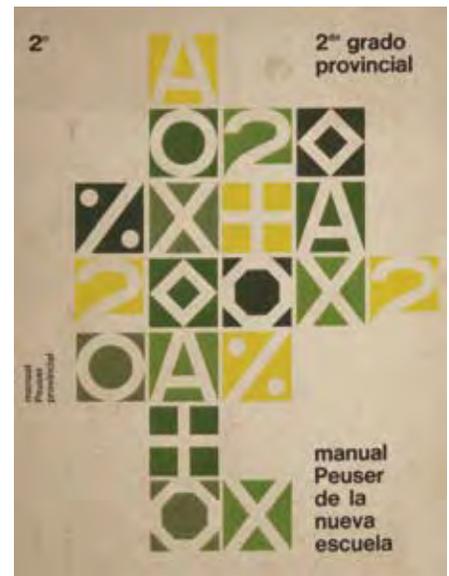
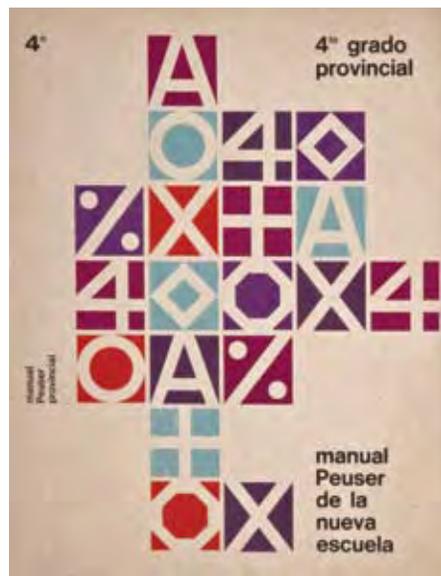
Blanco, Ricardo
Universidad Tecnológica Nacional (UTN), 1966
 Logotipo

Alcaide, Olcar
CP 67 Librería Técnica, 1984
 Logotipo

La colección contiene también trabajos de Rómulo Macció, María Luisa Colmenero, Nicolás Jiménez, Roberto Rollié, Alfredo Saavedra, Carlos Fracchia, Olcar Alcaide, Oscar Smoje, Juan Cavallero, Eduardo López, Héctor Romero, Luis Wells, Ángela Vasallo, Sergio Manela, Alejandro Ros, Juan Lo Bianco, sólo por mencionar algunos. Estas referencias ofrecen claves interpretativas para una comprensión local del diseño gráfico, y proponen una matriz de información y consulta que requiere ser continuada y completada.

Fracchia, Carlos
Manual Peuser de la nueva escuela:
 4° grado provincial, 1957
 Tapa de libro, 21,9 x 17 cm

Manual Peuser de la nueva escuela:
 2° grado provincial, 1957
 Tapa de libro, 21,8 x 16,7 cm



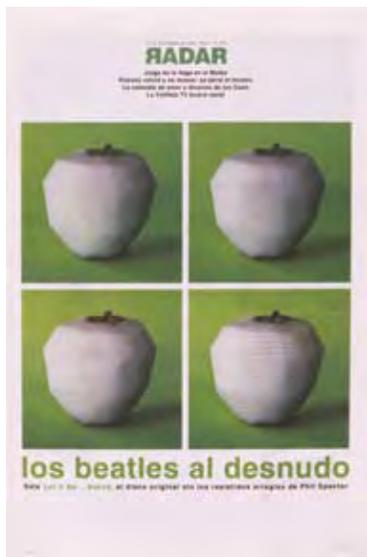
Jiménez, Nicolás, *Summa*, 1970. Revista, 30 x 23 cm



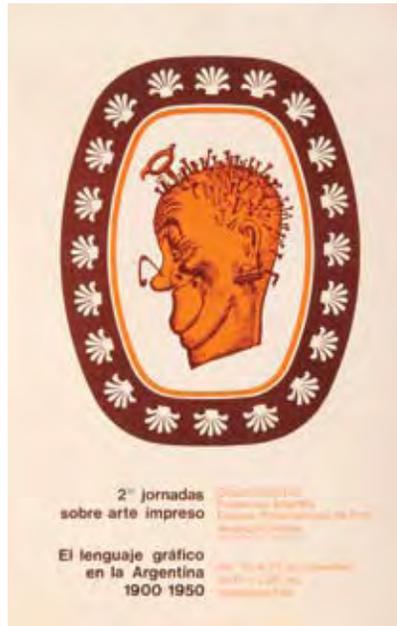
Smoje, Oscar
Crisis 45, agosto 1986
 Revista, 31 x 23,1 cm
Crisis 50, enero 1987
 Revista, 31 x 23,1 cm



Ros, Alejandro
Los Beatles al desnudo, Radar, 2003
 Tapa de suplemento, 43 x 28,5 cm
Esta boca es mía, Radar, 2003
 Tapa de suplemento, 43 x 28,5 cm
Borges habla, Radar, 2003
 Tapa de suplemento, 43 x 28,5 cm



Vasallo, Ángela, Cáceres, Martín y Taboada, Gabriela, *Summa+65*, 2004. Revista, 34 x 24,5 cm

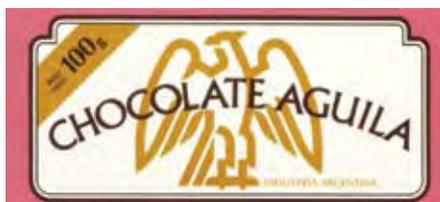


López, Eduardo, *Mundial 78*, 1978. Afiche, 74 x 50 cm
 Rollié, Roberto, *2das jornadas sobre Arte Impreso*. Organizadas por Fundación Argentina, Escuela Panamericana de Arte, 1982. Afiche, 44,5 x 28,5 cm
 Rollie, Pane y asociados, *1ra. Muestra de Diseño en Comunicación visual platense*, 1981. Afiche, 59,5 x 39 cm

Saavedra, Alfredo; Alcaide, Olcar y Homs, Helena, *Diseñadores gráficos 1984*, 1984. Afiche, 73,7 x 26,8 cm
 Jiménez, Nicolás, *Blanco Diseño*, 1988. Afiche, 42 x 21,6 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata, 1963. Afiche, 68,50 x 47 cm



Fraccia, Carlos
 Colorin, s/f, aplicación de diseño de imagen corporativa. Medidas variables



López, Eduardo y Romero, Héctor
 Chocolate Aguila, 1983
 Packaging

Fenoglio, 1986
 Packaging

Pallone, Mónica
 Witcel, 1996. Packaging contenedor de
 mini catálogos de papeles creativos

Designer Paper, 1997. Packaging
 contenedor de posavasos de papel
 y corcho para evento lanzamiento del
 Paper Point, Centro Cultural Borges.

Pallone, Mónica; Caterbetti, Jorge y
 Brandimarte, Daniel
Designer Paper, 1996. Packaging
 contenedor de catálogos de papeles
 creativos

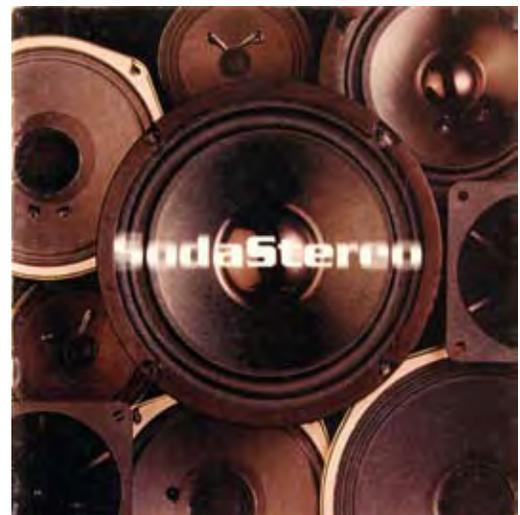
Conqueror, 1997. Packaging para
 resmitas de papeles y sobres

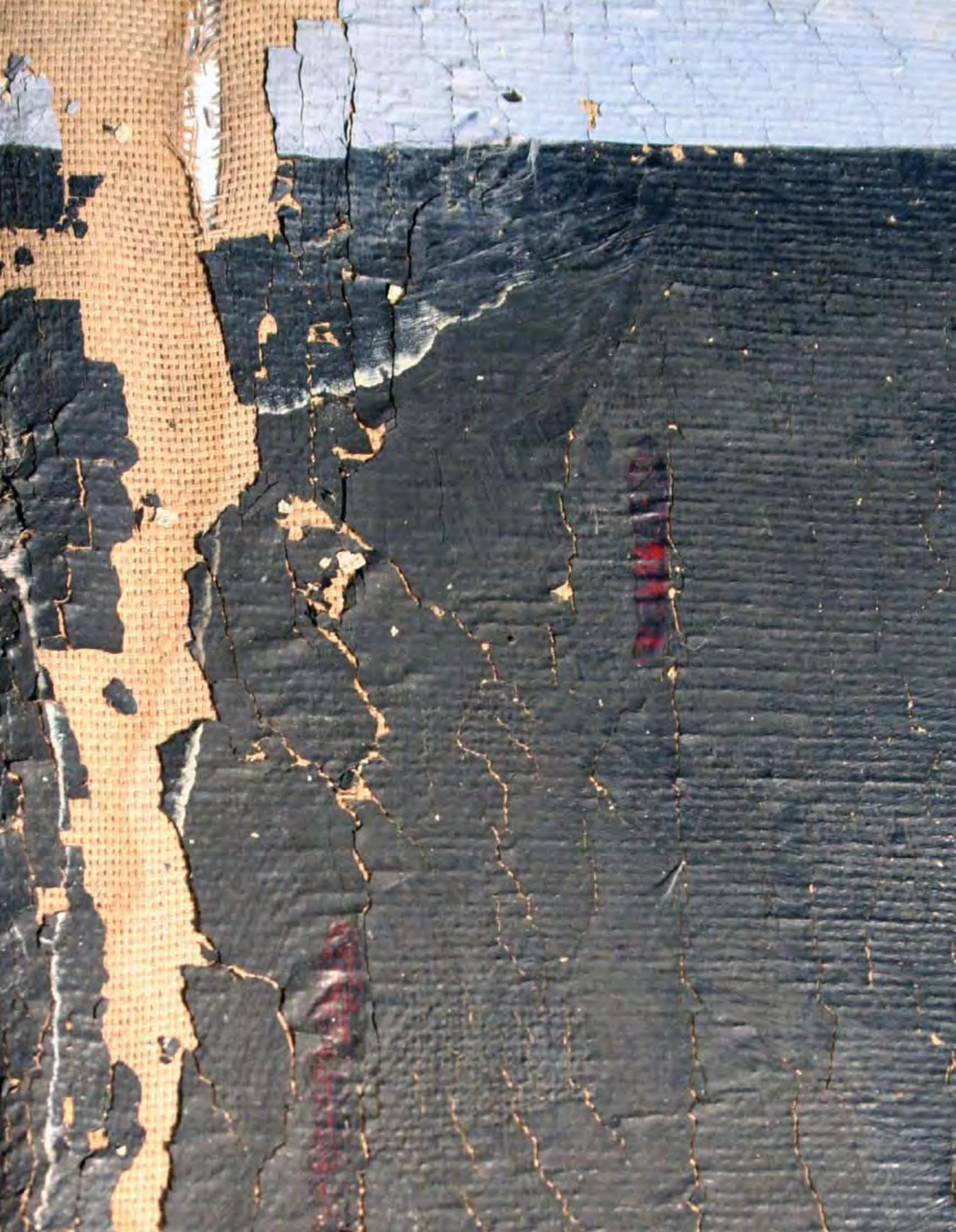


Ros, Alejandro
Bersuit Hijos del Culo, 2000
 CD Tapa, centro y booklet

Sabina y Paez Enemigos Íntimos, 1998
 CD Tapa, centro y booklet

SodaStereo - Sueño, 1995
 Programa





MAMBA

Problemáticas de una colección de arte moderno y contemporáneo

Pino Monkes



Taller de restauración del MAMBA

Los materiales involucrados en el objeto obra de arte, la técnica de aplicación y su proceso de envejecimiento, históricamente han sido motivo de preocupación y reflexión, tanto para conservadores y restauradores como para los propios artistas. La experiencia plástica del siglo veinte rompe lazos con el pasado, no sólo en aspectos ideológicos o conceptos, sino en cuanto a la idea de *permanencia* que el arte tradicional clásico proyectaba.

Hacia mediados del siglo XX a través de procesos evolutivos se termina de elaborar un programa de acción y gestión para la práctica de la restauración del arte tradicional, fundamentado en principios ético/profesionales, basados en la supervivencia de la imagen, su estética y la valoración de su instancia histórica.



Pino Monkes en tareas de restauración

La Conservación Preventiva, desde su establecimiento como disciplina de base científica, ha ido evaluando los distintos procesos históricos de las prácticas artísticas para adaptar reflexivamente sus propias metodologías de interpretación e intervención. Tal actitud se ha dado a partir de una mirada autocrítica sobre los criterios y tratamientos tradicionales que reconocen con perplejidad su limitada eficacia ante los recursos materiales y planteos metamateriales que desde la modernidad se explicitan. Más aún, al entrar en el campo del arte contemporáneo, desde que se estableció la categoría de arte efímero, las difusas barreras entre lo material e inmaterial y el constante surgimiento de nuevas manifestaciones y soportes, se plantea la necesidad de un nuevo posicionamiento de parte del conservador-restaurador frente a las diferentes propuestas.

Los materiales a los que el artista recurre desde las primeras vanguardias comienzan a adquirir entidad comunicativa *per se*, desde los utilizados como soporte hasta los que aportan color: la autorreferencialidad del papel de diario impreso en obras cubistas de Emilio Pettoruti; telas estampadas, fósforos, cartones, hilos, fragmentos de revistas y otros elementos que componen los primeros collages abstractos de Juan Del Prete; y las primeras apropiaciones de materiales y soportes propios del entorno industrial del movimiento Arte Concreto Invención, como aglomerados y placas de diversa tecnología para soportes (fundamentales para el planteo de marco recortado) y esmaltes de uso doméstico para el aporte de color. Arte Concreto Invención contaba entre sus

p. 384 Squirru, Carlos, *La gruta non sancta*, 1964
(Detalle previa restauración, v. p. 392.)

integrantes a Tomás Maldonado, Manuel Espinosa, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Juan Melé y Alberto Molenberg; pertenecían al grupo Madí Arden Quin, Gyula Kosice y Martín Blaszko, entre otros.

Tomás Maldonado exaltaba la inigualable belleza del esmalte *al Duco*; Carmelo Arden Quin, en sus primeros trabajos de marco recortado, aplicaba el color a muñeca¹ y no con pinceles, aglutinando el pigmento con aceite de lino doble cocido –muy común por aquellos días en ferreterías–, un esmalte sintético de marca francesa Ripolín –que según el propio artista, fue utilizado invariablemente por el grupo Madí como blanco en el año 50²– y en las últimas décadas recurrió a la pintura de automóviles aplicada con atomizador.

El fundamentalismo del planteo de Raúl Lozza lo llevó a elaborar un sistema de base matemática que él mismo designó *qualimetría*, para la íntima unidad entre forma y potencialidad del color, cuyo diálogo determinará la armonía de la obra. El acabado final, fruto de la técnica del pulido a mano, se sumará como variante operativa –a su juicio fundamental– a las especulaciones de forma y color como inquietud permanente en su obra desde la fundación del Perceptismo.

Un trabajo del artista, propiedad del MAMBA, planteado con los habituales planos de madera terciada coloreada sobre un fondo rígido blanco³ que originalmente tenía una tonalidad fría, había sido cubierto por un barniz del que no se tenían datos acerca de la época de aplicación y naturaleza, no era del artista. El amarillento, producto de la oxidación del barniz, modificó las relaciones originales de color previstas por el autor, consignadas en patrones al dorso.

En oportunidad de la retrospectiva del artista en el museo en 1997, se intervino la pieza en su presencia para recuperar las cualidades ópticas originales de ese fondo en aspectos de matiz y acabado final, lo cual se llevó a cabo con su técnica del esmalte pulido, desestimando los habituales levantamientos de barniz, tan comunes en la restauración de pintura de caballete tradicional.



Obra de Raúl Lozza,
detalle del acabado final

1/ Técnica pictórica en la que el pincel es reemplazado por una almohadilla de tela fina con algodón en su interior. La pintura se carga con la muñeca y se deposita por presión en el soporte elegido.

2/ Entrevista con el autor, año 2001.

3/ Dicho fondo que hacía de muro, fue denominado portátil, ya que en el período de los coplanares y posteriormente en el Perceptismo, el fondo jugaba un papel preponderante en las relaciones tonales con los planos de color.



Lozza, Raúl, *Síntesis mural N° 310*, 1953. Óleo y esmalte s/madera terciada, 136 x 110 cm



Martín Blaszkó revisando los planos originales de la obra en el MAMBA

Las reflexiones vertidas por Martín Blaszkó en una entrevista de 1999 para la recuperación de sus esculturas blancas del período Madí, en línea con el pensamiento de Lozza, son un claro ejemplo de la problemática que plantea el deterioro en este tipo de piezas, en las cuales el respeto por la historicidad de la capa original está determinado por la limpia lectura del campo coloreado:

“...lo importante es que el color sea uniforme, porque no es una pintura, un cuadro. Acá hay un lenguaje y es el de los ritmos formales. La obra impacta por la línea, por lo formal, no es un cuadro. El blanco tiene que ser neutro, para que uno sienta la dinámica de los ritmos.”⁴

En este caso, más allá de la relevancia o no de la instancia histórica de la capa de color, hubo que encarar la reconstrucción y montaje de pequeños módulos faltantes con la información y aprobación del artista.



Obra emplazada. Exposición 18 esculturas para la ciudad, 1978

Conquista espacial, obra con clara reminiscencia Madí, formó parte de la muestra **18 esculturas para la ciudad** en 1978. Está realizada en cuatro grandes módulos planos de aluminio de 3mm de espesor, ensamblados y pintados con esmalte sintético blanco, y pequeños planos pintados con esmalte negro sobre estos últimos. Estos pequeños planos negros fueron pintados por Blaszkó en aquellos días, ante la urgencia de entrega de la obra para la muestra, aunque el proyecto original tenía previsto esos planos en aluminio recortado, suspendidos a 5mm de los planos grandes.

Obviamente no hubo dudas a la hora de plantear la propuesta de tratamiento, tanto en lo referente a esa capa pictórica y la instancia de su historicidad como a la solución para esos pequeños planos negros, ya que se conocía su morfología, material, espesor y color.

Se optó por la remoción total de la capa pictórica por los daños que presentaba, ya que desde aquella muestra de 1978 pasaron muchos años hasta que fue donada y transportada al MAMBA junto a otras piezas con importantes problemáticas de deterioro.

Se desmontó cada uno de los planos unidos en un eje central virtual por tornillos de bronce, y se levantó la capa pictórica. Desengrasado el metal, se dio una capa de imprimación para metales no ferrosos y dos capas de pintura epoxi (la original era un esmalte sintético industrial). El blanco fue modificado en valor y matiz. Si bien el original había sido un blanco puro, el tono elegido para la nueva capa fue consensuado con Blaszkó; se optó por un blanco neutro, tan distante de un blanco puro de partida como del blanco degradado de la obra dañada, muy amarillento por la oxidación del aglutinante y la mala situación de guarda.

Los pequeños planos de aluminio se elaboraron de acuerdo al diseño que el autor tenía en su poder y fueron colocados exactamente en los lugares que originalmente les había asignado, flotantes, a 5 mm de los grandes planos principales.

4 / Extracto de una entrevista con el autor en 1999.



Blaszko, Martín, *Conquista espacial*, 1978
Aluminio esmaltado, 197 x 104 x 99 cm



Boceto del artista. Indicaciones para el armado de la obra

El recurso de los materiales industriales perdura en mixturas con el tradicional óleo, desde el breve estallido del Informalismo y el posterior retorno a la figuración a principios de los 60.

El informalismo de fines de los 50 suma a su paleta todas las posibilidades materiales que la industria doméstica ofrece: pintura sintética, asfáltica, adhesivos, barnices para madera, y en particular la pintura en pasta⁵ por su bajo costo, posibilidades expresivas y mecánicas que la emparentaban con el óleo. También utilizaron distintas cargas y aditivos para la producción de empastes y variedad de texturas, además del recurso del collage con elementos y materiales de diversas características físicas y visuales.

Una marcada inestabilidad estructural, debido a la mecánica de acumulación y superposición de materiales no siempre compatibles, ha caracterizado a este colectivo de piezas: fisuras y levantamientos de capa pictórica o *collage*, arrugas por exceso de aditivos y pulverulencia por escasez de aglutinante. Todo ello, sumado al gran peso de las obras, ha originado tal panorama de fragilidad en obras de Luis Felipe Noé, Enrique Barilari, Alberto Greco, Antonio Seguí, Emilio Renart, Luis Wells, Grupo Sí de La Plata, entre otros.



Biocosmos de Emilio Renart
Emplazamiento en el museo



Filminas de cabeza
(Estado anterior)



Reconstrucción de filminas: soporte de mylard, coloreadas con Paraloid B72 y pigmentos. Montaje



5 / Pintura industrial "en pasta" aglutinada con aceite de lino doble cocido para adelgazar con aguarrás mineral, utilizada en muros y aberturas. Su uso decae hacia fines de la década del sesenta.



*Estado anterior de la obra Bioscosmos
antes de la restauración*

- Vista del interior de la obra
- Desprendimiento de patas de apoyo
- Roturas generalizadas

Registro de la restauración parcial de la obra
en el taller del Museo





Squirru, Carlos, *La gruta non sancta*, 1964. Esmalte en aerosol y pintura para pizarrón s/tela, 174,5 x 174,5 cm



Rotura del soporte textil y levantamientos de la capa pictórica por un inadecuado almacenamiento en ámbitos de alta humedad relativa



Detalle de craquelados con levantamiento de la capa pictórica y rotura con pérdida del soporte textil

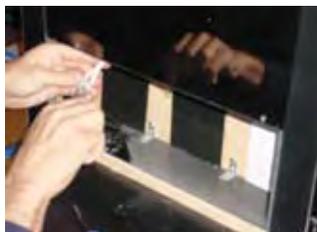


Puede observarse la colocación de un injerto con tela extraída de los dobleces de laterales del soporte textil original, y la reposición de la capa pictórica con acuarela y pigmentos aglutinados con Resina acrílica Paraloid B72



Extracción de suciedad superficial vía acuosa

Detalles del proceso de restauración de la obra *La gruta non sancta*: Debido a su estado de extrema fragilidad y multiplicidad de daños, la obra, fue entelada sobre un tejido de lino. Adhesivo utilizado: Beva 371, fórmula Berger



Gordin, previo a la inauguración de **Últimas Tendencias**, revisa el circuito que hace funcionar los distintos dispositivos electrónicos y mecánicos de *Procyón*

Materiales constitutivos de la obra: madera, fórmica, personajes en masilla epoxi, color acrílico, árbol de cristal, sal gruesa (de reposición en cada exhibición), cilindros de acero pulido, y accesorios diversos para recrear detalles de ámbitos internos del edificio

Muchos de ellos luego consolidarán el retorno a la figuración sin abandonar esas estrategias materiales, como Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge De la Vega, Ernesto Deira, Antonio Seguí, Jorge Demirjian.

El arte óptico incorpora el acrílico, los metales reflectantes, el movimiento real y la luz como soportes para sus trampas visuales, donde entran en juego las problemáticas de fragilidad y caducidad inherentes a muchos materiales de producción serial con expectativas de reposición y la previsible discontinuidad de fabricación y obsolescencia de sistemas y dispositivos para generación y distribución de energía, por ejemplo en obras de Julio Le Parc, Gregorio Vardánega, Martha Boto, Armando Durante y Eduardo Sabelli.

El *Pop* en su afán de romper etiquetas de géneros y disciplinas para ligar arte y vida, abrirá totalmente el espectro de recursos, actitud que desde entonces se reafirmará en el campo plástico a través de la apropiación, por parte de los artistas de nuestros días, de todo recurso que las nuevas tecnologías ofrecen. Todo ello ha ampliado el horizonte de estrategias del conservador-restaurador (especializado o no en dicho período), exige un abordaje interdisciplinario junto a colegas de otras disciplinas o períodos, curadores, científicos, los propios artistas y especialmente desde la expansión de la tecnología como medio de producción, a técnicos y, profesionales de esas áreas específicas.

Últimas Tendencias en la colección del MAMBA, exhibición del año 2002, reafirma tal actitud con obras que representan la década anterior, de tipologías diversas y múltiples apropiaciones de recursos, desde los tradicionales medios artísticos a hibridaciones de recientes tecnologías. En estas obras conviven materiales de disímiles características de permanencia, con tiempos y mecanismos de deterioro que todavía desconocemos o intuimos, lo cual llevó a un análisis detallado para el acopio por parte de la institución, de distintos dispositivos y elementos de repuesto⁶ con riesgo de obsolescencia o desaparición.

Aquellas nuevas preguntas con las que nos acercamos al arte moderno y contemporáneo con la necesidad de interpretar para intervenir, se agudizan ante la inestabilidad inherente de los nuevos medios de oferta tecnológica. En éstos, más allá del diseño de un entorno climático personalizado, suele ser inexistente la interfase propia de la obra tradicional donde se advierten los principios de fatiga físico-química a los que todos los materiales están expuestos. De esta manera se ve modificado el concepto de conservación, al reflexionar sobre las producciones basadas en migraciones permanentes para perpetuar contenidos, debido a las mutaciones constantes, apariciones y desapariciones de formatos o sistemas operativos y la amenaza permanente de pérdida ante el menor descuido.

6 / Muchos de ellos, elaborados por los artistas y con valor de repuesto por fragilidad inherente o discontinuidad de fabricación en otros casos.

Tal desarrollo lleva al conservador, en su reflexión, a particularizar cada propuesta. Aquí reside la mayor problemática para el conservador de arte contemporáneo: no tiene un objeto de estudio homogéneo que pueda compartimentar en problemáticas para elaborar una estrategia metodológica, ya que en el arte contemporáneo, todo recurso material o inmaterial, es propio; los límites de actuación del artista contemporáneo se expanden cada día y el conservador readapta su rol del mismo modo.

En las últimas décadas, se puede ver con mayor frecuencia al conservador involucrado en la producción del trabajo en la sala junto al artista, sobre todo en las obras que discurren en el espacio, –como las instalaciones– o exhiben problemáticas personalizadas de presentación. Se lo puede ver colaborando, coordinando, sugiriendo, estableciendo estrategias de desplazamiento y montaje, y documentando cada uno de los procesos que se articulan en torno a los distintos relatos curatoriales, en claro compromiso con la investigación, documentación y divulgación.

A pesar de las problemáticas que enfrenta el conservador de arte contemporáneo, los contenidos emergentes: estética, objetividad, historicidad, eficiencia, funcionalidad e información, siguen operando como referentes con quienes dialogar.



Gordin, Sebastián, *Procyón*, 2001
Técnica mixta, medidas variables

AUTORES

Agustina Bazterrica

Lic. en Artes (UBA) / Escritora e investigadora independiente

Ricardo Blanco

Doctor / Arquitecto / Profesor Emérito Universidad de Buenos Aires

Laura Buccellato

Historia del Arte (UBA) / Directora Museo de Arte Moderno

Mariela Cantú

Lic. en Comunicación Audiovisual (UNLP) / Docente Facultad de Bellas Artes UNLP

Daniel Capardi

Artista / Investigador / Curador independiente

Silvia Dolinko

CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de General San Martín

María Amalia García

CONICET - FFyL-UBA / UNTREF

Valeria González

Lic. en Historia del Arte (UBA) / Docente de Arte en UBA, UNTREF y UTDT Curadora independiente

Jorge La Ferla

Realizador de video, TV y multimedia. Master in Arts, University of Pittsburg / Universidad de Buenos Aires, Universidad del Cine, Universidad de Los Andes, Bogotá

Adriana Lauria

Docente e investigadora (UBA) / Curadora del Centro Virtual de Arte Argentino (www.arteargentino.buenosaires.gob.ar)

Enrique Longinotti

Arquitecto / Profesor (FADU, UBA) / Director de la Maestría en Diseño Comunicacional (DiCom) de la FADU-UBA

Florencia Malbrán

CONICET - UNR / Curadora Independiente / M. A. in Curatorial Studies, Bard College, Nueva York

Pino Monkes

Lic. en Artes Visuales / Profesor UMSA, IUNA / Restaurador MAMBA

Cecilia Rabossi

Lic. en Artes (UBA) / Investigadora y curadora independiente

Cristina Rossi

Doctora en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Buenos Aires (UBA) / Investigadora y Profesora FFyL-UBA / Curadora independiente

Victoria Simon

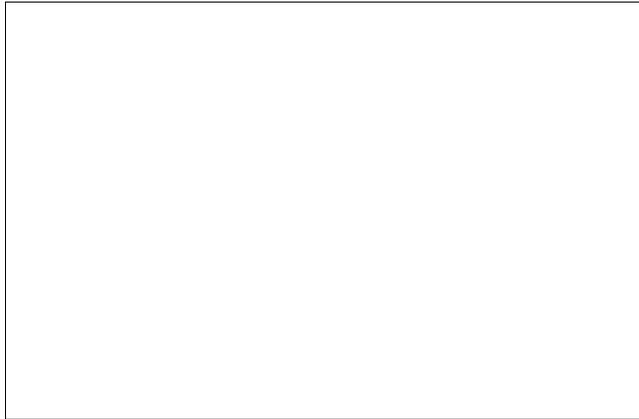
Lic. en Ciencias de la Comunicación (UBA) / DEA en Arts de la Scène et du Spectacle y Maîtrise en Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles, Université Paris 8, Paris / Docente UNTREF

EQUIPO DEL MUSEO

Gestión y Programación: *Mercedes Claus, Micaela Mendelevich, Valeria Orsi, Guadalupe Ramírez Oliberos* / Relaciones Institucionales y Prensa: *Mónica Poggio* / Administración: *Juan García, Vicente Sposaro* / Investigación: *Laura Casanovas, Micaela Mendelevich, Valeria Orsi, Guadalupe Ramírez Oliberos* / Conservación de Patrimonio y Restauración: *Pino Monkes* / Patrimonio: *Adrián Flores, Celestino Pacheco, Jorge Ponzone* / Centro de Documentación y Biblioteca: *María Inés Afonso Esteves, Mónica Lerner, Alejandro Atias* / Educación: *María Eugenia Arostegui Sebastián, Renata Cervetto, Cristina Godoy, Daniela Riva Rossi* / Montaje: *Claudio Bajerski, Daniel Carrizo, Jorge López* / Mantenimiento y Seguridad: *Aida Acosta, María Álvarez, Patricia Ceci, Elva Da Silva, Catalina Fleitas, Esther González, Selva Suárez*

INDICE

- 9 **Presentación**
Laura Buccellato
- 12 **Museo de Arte Moderno de Buenos Aires**
La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético
Agustina Bazterrica
- 45 **Reapertura del Museo 2010**
Laura Buccellato
- 48 **La colección del MAMBA a través de las vertientes figurativas**
Cecilia Rabossi
- 90 **Relatos inacabados**
La abstracción constructiva en la colección del MAMBA
Cristina Rossi
- 142 **Ignacio Pirovano en la institucionalización del arte moderno. Génesis y derroteros de una colección**
María Amalia García
- 154 **De la huella en la materia al objeto imaginario**
Adriana Lauria
- 172 **Alberto Heredia**
Laura Buccellato
- 186 **Caminos del grabado como arte moderno. Una lectura de la obra gráfica en el MAMBA**
Silvia Dolinko
- 208 **Mamba: fotografía**
Valeria González
- 236 **Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires**
Florencia Malbrán
- 268 **Un recorrido sobre las exposiciones y obras en la colección del MAMBA (desde 1980 hasta la actualidad)**
Daniel Capardi
- 304 **Epígonos del siglo XXI**
Laura Buccellato
- 308 **Artes mediáticas experimentales en el MAMBA**
Jorge La Ferla y Mariela Cantú
- 326 **Cine experimental en el MAMBA**
Victoria Simon
- 328 **El diseño industrial**
Ricardo Blanco
- 358 **Construcción de una memoria gráfica**
Enrique Longinotti
- 384 **MAMBA. Problemáticas de una colección de arte moderno y contemporáneo**
Pino Monkes
- 397 **AUTORES**
- 399 **DATAMAMBA**
- 401 **MAMBA / Patrimony: Texts in English**



DATAMAMBA constituye una base de datos biográficos y gráficos del patrimonio del MAMBA. Es un *work in progress* en permanente investigación y actualización. Contiene Anexo del Índice analítico de este libro. Para ingresar al mismo deberá hacerlo con la clave inscripta en esta tarjeta.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Av. San Juan 350. Buenos Aires. Argentina.
mambamail@gmail.com
www.museodeartemoderno.buenosaires.gob.ar
TE: 54 11 4300 9139

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires : Patrimonio / Laura Buccellato ...
[et.al.]; edición
literaria a cargo de Laura Buccellato y Cecilia Rabossi ; con prólogo de
Laura Buccellato. - 1a ed. - Buenos Aires : Asociación Amigos del Museo de
Arte Moderno, 2011.
400 p. ; 22x28 cm.

ISBN 978-987-27159-1-5

1. Arte Argentino. I. Buccellato, Laura II. Buccellato, Laura, ed. lit. III.
Rabossi, Cecilia, ed. lit.
IV. Buccellato, Laura, prolog.
CDD 709.82

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida en cualquier forma o por cualquier medio electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabación o cualquier otro archivo y recupero de información, sin la previa autorización por escrito del titular de los derechos sobre esta obra.

Impreso en Argentina. *Printed in Argentina.*

Este libro se terminó de imprimir en el mes
de Diciembre de 2011, en los talleres de
Proietto y Lamarque s.a.

Fecha de catalogación: 24/11/2011