

Daniela Lucena

daniela.lucena@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Lucena, Daniela, «Arte, arquitectura y vanguardia durante el primer peronismo», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 22, pp. 30-50.

RESUMEN

El trabajo trata los vínculos entre la vanguardia concreta liderada por Tomás Maldonado y un grupo de estudiantes de arquitectura de la UBA. A partir de 1948 el grupo de artistas y arquitectos se constituye como un frente de lucha por la arquitectura moderna y la renovación cultural, y emprende una serie de iniciativas sumamente novedosas en las que se fusionan arte, arquitectura y diseño. En este contexto, se analizan las fluctuantes relaciones del grupo con el peronismo, con la intención de complejizar el relato histórico más extendido sobre este periodo.

PALABRAS CLAVE

Vanguardia, peronismo, arquitectura, modernización cultural, arte concreto.

TITLE

Art, Architecture and vanguard in the first Peronism

ABSTRACT

This work addresses the links between the artists of the Concrete Avant-garde led by Tomás Maldonado and a group of students of architecture of the Buenos Aires University. From 1948 the group of artists and architects constituted a front for struggle for modern architecture and aesthetic and cultural renewal, and undertakes a number of highly innovative and corrosive initiatives where merge art, architecture and design. In this context, are analyzed the fluctuating relations that the group engaged with peronism, intending to complexify the most widespread historical vision on this period.

KEY WORDS

Avant-garde, peronism, architecture, cultural modernization, concrete art.

Afiliación institucional

Docente de grado y de posgrado en UBA, FLACSO y UNLP

(Buenos Aires, 1976). Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral del CONICET e investigadora en el Instituto Gino Germani de la UBA. Sus publicaciones son *El deseo nace del derrumbe*, Madrid, 2011; *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*, Buenos Aires, 2009. Articulista en revistas nacionales e internacionales como *Ramona, Sociedad, Aurora y ERAS*, entre otras. En la actualidad desarrolla estudios sobre los cruces entre estética y política durante la última dictadura militar y los años ochenta en Argentina. Los avances de esta investigación pueden consultarse en el blog <www.culturaunderdelos80.com>.

Recibido marzo 21 de 2012

Aceptado Junio 19 de 2012

Arte, arquitectura y vanguardia durante el primer peronismo

Daniela Lucena

Algunas consideraciones sobre el peronismo y el campo cultural

En febrero de 1946 el Coronel Juan Domingo Perón se convirtió en el nuevo presidente de la República Argentina. Luego de gobernar durante seis años, en 1951 fue electo nuevamente presidente, pero este mandato es interrumpido por un golpe militar en 1955. Durante este periodo la redistribución de capitales —tanto económicos como simbólicos— y la incorporación de grandes masas de trabajadores al consumo, al estilo de vida urbano y al ejercicio de una ciudadanía plena impulsada y sostenida desde el estado tiene como contrapartida una serie de medidas de corte autoritario, como, por ejemplo, la disolución de los partidos políticos, la intervención de la CGT y las universidades, el reestablecimiento de la enseñanza católica en las escuelas públicas, la persecución a opositores, la censura y el control de radios y periódicos y la depuración de la corte suprema realizada por el nuevo gobierno, entre otras.

Son justamente estas disposiciones, tomadas en estrecha continuidad con las que impulsó el gobierno golpista anterior, las que refuerzan la identificación del peronismo con regímenes totalitarios como el nazismo o el fascismo por parte del amplio arco de opositores, que incluye a comunistas, socialistas, radicales, progresistas, liberales e incluso algunos conservadores. De este modo, el creciente conflicto social presente fundamentalmente en los años de la

guerra se reformula, luego de las elecciones de 1946, tanto en un enfrentamiento político entre oficialistas y opositores como en un intenso conflicto cultural¹.

El peronismo se convierte así, al decir de Carlos Altamirano, «en la pasión dominante, tanto para sus partidarios como para sus opositores»². La lucha contra el gobierno se inscribe «en la causa de la civilización contra la barbarie»³; para aquellos que defendieron sus políticas, en cambio, fue el enfrentamiento de la nación, su pueblo y la justicia social contra el cosmopolitismo, la oligarquía y la *intelligentsia* antinacional las que se dirimen en este constante conflicto.

En este contexto, la gran mayoría de los miembros adscritos al campo cultural mantienen con el peronismo una posición de rechazo sumamente conflictiva, puesto que, además de asimilar al gobierno con el nazifascismo, lo consideran un actor político retrógrado y anti-moderno, y lo condenan por su manifiesto desprecio por la «alta cultura» y sus preferencias por las expresiones de la cultura popular.

No es posible comprender la experiencia de los productores culturales en aquellos años si no se tiene presente lo que representa el gobierno de Perón para la gran mayoría de ellos. Si bien se trata de un tema complejo y álgido en las distintas evaluaciones, y no es la intención de esta exposición agotar las variadas perspectivas existentes, resulta necesario señalar las coordenadas del debate para poder ubicar el caso que aquí se analiza. En este sentido, reponer esta difundida caracterización del peronismo entre los grupos de intelectuales y artistas resulta de especial interés por dos razones ligadas a la propia dinámica del presente estudio. Primero, debido a los testimonios de los actores entrevistados, quienes se hallan aún hoy profundamente atravesados por esta divisoria de aguas; segundo, a causa del interés explícito de complejizar, a partir de las posiciones de los artistas concretos en relación con el gobierno de Perón, está extendida y parcial visión del peronismo que se reproduce, a su vez, en no pocos análisis historiográficos sobre el periodo en mención.

Polémicas en torno al Salón

Los vínculos del peronismo con los miembros del campo artístico se encuentran en el periodo estudiado atravesados por la tensión y el enfrentamiento. Así, los cambios propiciados por el Estado en los programas del Salón oficial y su uso para fines políticos ajenos al campo constituyen un foco de conflicto permanente⁴.

¹ Véase sobre este tema los textos de T. Halperín Dongui, *Argentina en el callejón*, Buenos Aires: Ariel, 2006 y Luis A. Romero, *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: FCE, 2001, cap. IV.

² Carlo Altamirano, *Bajo el signo de las masas*, Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 52.

³ Calos Altamirano, *Bajo el signo de las masas*, p. 41.

⁴ A. Giunta, «Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo», en M. Penhos y D. Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Ed. del Jilguero, 1999.

El privilegio de ciertos temas —generalmente ligados a la representación de las costumbres regionales y el mundo del trabajo—, la aparición de nuevos premios ministeriales, la asignación de jurados no representativos, la realización de nuevos salones —regionales o para estudiantes, por ejemplo—, el cambio en el día de apertura y los horarios de visita, el aumento del monto de los premios y la decisión de ocultar el nombre de los autores de las obras para evitar favoritismos son algunas de las medidas con las que el gobierno buscó fomentar el pluralismo estético, apoyar el desarrollo de la actividad artística y democratizar el espacio elitista del Salón.

Estas acciones, que constituyen una directa intromisión del Estado en la autonomía y las reglas del campo, fueron motivo de disgusto y cuestionamiento para los artistas y críticos. Para ellos, tales decisiones no solo no lograron cumplir los objetivos de pluralismo y democratización sino que además atentaron contra la calidad artística del evento y afectó directamente la libertad de creación y expresión.

En efecto, la actuación de personajes como el Ministro de Educación Óscar Ivanissevich, médico cirujano que a su vez ofició como interventor de la Universidad de Buenos Aires, no hizo más que reafirmar dichas percepciones.

En la edición del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1948, el ministro intenta que el cuadro de Pettoruti «Sol en el ángulo» fuera rechazado por el jurado encabezado por los artistas Raúl Soldi y Cesáreo Bernardo de Quirós, quienes, pese a las presiones oficiales, resolvieron aceptar y exhibir el envío. Tras el frustrado intento, Ivanissevich pronunció un polémico discurso⁵ en la inauguración del Salón, en el que realiza una clara distinción entre realismo y abstracción, caracterizando formas «normales» y «anormales», define el deber del arte como la expresión de la belleza y no «la fealdad, la anormalidad ni la perversión» y caracteriza al futurismo, el surrealismo, el fauvismo y el cubismo como «la manía de los audaces y de los anormales que quieren singularizarse un poco», por una parte; y por otra, se refirió a los deberes del artista asignándole una función al arte cuando proclama que «no sería justo ni digno que el artista, pretexto de que el arte es libre se desinteresara de su país [...] e hiciera de su arte o bien un entretenimiento egoísta o bien un arma o un veneno para la sociedad en que vive». Según él, el artista es «hijo de su pueblo» y el arte «no es una isla desierta sino un país poblado y civilizado, es una función social».

Las presiones y declaraciones de Ivanissevich en contra de las manifestaciones de vanguardia, impregnadas de contenidos patrióticos y religiosos, no se agotan en este episodio. Al año siguiente, en la apertura del Salón Nacional Ivanissevich insiste en definir al arte abstracto como el refugio de los fracasados, clasifica a estas producciones de «aberraciones visuales, intelectuales y morales», a los artistas que lo practican de «anormales, estimulados por la cocaína, la morfina, la marihuana, el alcohol y el *esnobismo*» y sostiene:

⁵ Discurso inaugural del xxxviii Salón Nacional de Artes Plásticas de 1948, publicado en *ramona*, 17 (octubre de 2001): 59.

El arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina Peronista, porque es esta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobrehumano. No cabe en la Doctrina Peronista porque ella nace en las virtudes innatas del pueblo y trata de mantenerlas, estimularlas, exaltarlas. Porque quiere la verdad y quiere lo bello [...]. Entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas, abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido, que admira la belleza en todos sus sentidos⁶.

Declaraciones como esta, que fácilmente remiten a los juicios estéticos del nazismo⁷, no hacen más que reforzar la tensión entre la gran mayoría de los miembros del campo cultural y el gobierno. Sin embargo, a pesar de la fanática actuación del ministro y de las sugerencias temáticas delineadas por el Estado a través de los premios ministeriales, el Salón incorpora en los años del gobierno peronista diversos estilos y temas, incluyendo tanto a artistas opositores del gobierno como a aquellos que hacen alusión en sus obras a los cambios sociales realizados por el Estado.

En este sentido es importante señalar que, tal como remarca la historiadora del arte Andrea Giunta, el campo artístico local no contó prácticamente con artistas adeptos que sacralizaran al gobierno peronista con sus obras y tampoco se registraron durante el periodo estudiado «exposiciones de corte político que implicaran descalificaciones o eliminaciones sistemáticas de obras y artistas, tal como había sucedido en el caso de España y Alemania»⁸. Asimismo, y contra la visión más extendida de los artistas acerca de las políticas del peronismo hacia las artes, no se registraron en estos años quemas de obras, ventas masivas o proscripciones de artistas o producciones, como sí ocurrió de modo constante en el nazismo.

Por otra parte, varias iniciativas que tomaron otros funcionarios del gobierno peronista en la misma época contradicen abiertamente las grotescas expresiones sostenidas por Ivanisevich. La gestión del abogado y artista plástico Ignacio Pirovano como director del *Museo Nacional de Arte Decorativo* y presidente de la *Comisión Nacional de Cultura* —que se tratará más adelante— representó una importante alternativa a las declaraciones reaccionarias que profesaba el ministro. También ciertas medidas adoptadas en relación a la planificación urbana, en las que la arquitectura moderna jugará un papel destacado, contradicen el espíritu antimoderno de las declaraciones del ministro.

Peronismo y arquitectura

El arquitecto Borthagaray señala acertadamente que «el concepto de trogloditas que las clases cultas y la inmensa mayoría de los universitarios [...] adjudicaban al peronismo,

⁶ Discurso publicado en la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Año III, núm. 52, octubre de 1949, *ramona*, núm. 17, octubre de 2001: 62.

⁷ Por ejemplo, en la famosa exposición alemana «Arte Degenerado» de 1937-1938.

⁸ Discurso publicado en la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Año III, núm. 52, octubre de 1949, *ramona*, núm. 17, octubre de 2001: 162.

presentaba una inquietante fisura, y esta era a Universidad de Tucumán»⁹. Si se trata de gestiones modernizantes, la Universidad Nacional de Tucumán constituye, sin duda, un caso paradigmático.

Bajo el rectorado del Doctor Horacio Descole, interventor oficial de dicha institución desde 1945, se impulsó una profunda reforma de la estructura académica y se inició la creación de institutos universitarios con el ánimo de vincular la investigación con las necesidades específicas de la región. Así nace, en 1946, el Instituto de Arquitectura y Urbanismo (IAU), gracias a la iniciativa de los arquitectos Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco. Aunque la experiencia dura poco menos de seis años y la mayor parte de sus proyectos encaminados hacia el desarrollo urbano de la región no se concretan, interesa particularmente aquí que se considere la impronta de este Instituto ya que desde allí se promueve una didáctica innovadora, con una enseñanza sustentada, por primera vez, en los preceptos del Movimiento Moderno, como bien describe el arquitecto Borthagaray:

La Universidad Nacional de Tucumán fue una muy fuerte apuesta geopolítico-cultural de Perón, de crear un foco en el noroeste argentino, de irradiación y atracción hacia los países andinos. [...] Bajo el rectorado del brillante botánico Descole, el filósofo Rodolfo Mondolfo daba clases al lado de Walter Gieseking con su piano y Ernesto Rogers con un taller de proyectos. Dentro de este cuadro, a los luego legendarios locales Sacriste, Caminos y Vivanco (los maestros que César Pelli homenajea), se sumaron los italianos Peresutti, Calprina, Piccinato y Tedeschi. Con Catalano hicieron un proyecto grandioso de crear una Atenas en el Cerro San Javier. El peronismo pareció haber tomado el camino de la modernidad.¹⁰

El «camino de la modernidad» señalado por Borthagaray también parece confirmarse en algunos de los proyectos y obras de las distintas reparticiones estatales, como el audaz auditorio de Buenos Aires de Eduardo Catalano, que sería emplazado en el predio de la Sociedad Rural; los monoblocks proyectados por SEPPRA para las capitales provinciales; el barrio Los Perales, y los planes de Amancio Williams para Subsecretaría de Salud dirigida por Carillo o el Plan Regulador de Buenos Aires¹¹.

Sobre este último emprendimiento cabe recordar que las bases del plan fueron elaboradas por Le Corbusier en su visita a Buenos Aires en 1929, fruto de una iniciativa del concejal socialista Américo Ghioldi. Entre 1937 y 1938, los arquitectos argentinos Jorge Ferrari Ardoy y Juan Kurchan viajan a París y retoman el plan junto al maestro francés. A su regreso al país fundan, junto con Antonio Bonet, el grupo *Austral*, primera vanguardia arquitectónica del país y primera delegación argentina en los CIAM (*Congrès Interna-*

⁹ Juan Manuel Borthagaray, «Universidad y política», *Contextos*, 1, octubre de 1997: 22.

¹⁰ Juan Manuel Borthagaray, «Universidad y política», *Contextos*, 1, octubre de 1997: 22.

¹¹ Anahi Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires: Prometeo 3010, 2005, y Rosa Aboy, *Viviendas para el pueblo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

tionaux d'Architecture Moderne), asociación que reúne a las figuras más importantes de la Arquitectura Moderna.

Casi diez años más tarde es el intendente peronista de Buenos Aires, Emilio Siri, quien impulsa la realización del estancado proyecto de origen socialista, contrata un equipo dirigido por Ardoy, y convoca, como consultor, al arquitecto italiano Ernesto Nathan Rogers, quien se desempeña también como docente en la Universidad de Tucumán.

Ahora bien: el rumbo modernizante privilegiado en estos proyectos no es el único que emprendió el Estado durante el gobierno peronista. Es preciso señalar, a modo de ejemplo, que, en paralelo a estas medidas, el ingeniero Ramón Asís, exvicegobernador de Córdoba, desarrolló una propuesta titulada «Hacia una arquitectura simbólica justicialista» en la que propuso la construcción de monumentales edificios públicos en forma de esculturas de Perón y Eva:

La figura humana, por nosotros empleada, hace posible un simbolismo directo de interpretación, no solo por la vía conceptual sino también por los sentimientos, permitiendo la absoluta identificación de la obra con el observador. Ya no es solo la rectitud de una línea o la gracia de una curva la encargada de dar contenido a la arquitectura, sino que está la expresión y el ademán de la figura humana expresando sentimientos o conductas¹².

La idea monumentalista, expresada por el mismo proyecto, quizás se inspiró en la tarea de Eva y su intención de «llevar el espíritu de la revolución a todas las manifestaciones del arte». Para Asís, desde luego, es este el estilo más representativo para la nueva Argentina, dada su afinidad con las nuevas orientaciones estéticas y éticas del pueblo peronista.

Como bien señala la investigadora Anahí Ballent, la producción del Estado peronista en materia de arquitectura es diversa y en ella coexisten

repertorios formales rústicos y variaciones modernistas más o menos radicalizadas, junto a formas neoclásicas: un universo plural que desestima desde el inicio toda posible búsqueda de una «arquitectura peronista» o, en términos más generales, de una «estética peronista»¹³.

La selección de las formas elegidas para los distintos proyectos se realizó, de este modo, apelando al repertorio disponible y haciendo uso de tendencias preexistentes.

Recapitulando lo anterior, ni en relación con las artes plásticas ni en relación con la arquitectura existe la imposición, por parte del gobierno peronista, de una única tendencia que homogenice o limite la producción del periodo. El pluralismo estético del gobierno peronista genera la coexistencia de iniciativas modernizantes con otras de sesgo conservador, que conforma un escenario más complejo y matizado en el imaginario de los intelectuales y artistas contrarios al gobierno peronista. De este modo, las decisiones vinculadas a la forma y el estilo privilegiado en las obras o proyectos dependen más de los gustos e intereses de

¹² Citado en Ana Longoni, «Arquitectos de la desmesura», *ramona*, 17.

¹³ Anahí Ballent, «Chalecitos kitsch, columnas bóricas y Le Corbusier», *ramona*, 17: 14.

los funcionarios y de los gestores que se desempeñan dentro de la estructura del estado que de un programa estético preciso y delimitado¹⁴.

Hecha esta caracterización, que sintetiza a grandes rasgos la relación del peronismo con las artes visuales, podemos hacer foco, ahora sí, en los vínculos de los artistas de la vanguardia de arte concreto, los arquitectos modernos y el gobierno peronista.

Maldonado y los jóvenes modernos

En septiembre de 1948, tan solo unos días antes de conocerse las intolerantes declaraciones del ministro Ivanissevich en la apertura del Salón Nacional, se inaugura en la galería Van Riel de Buenos Aires la exposición *Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo*.

Allí se exponen los trabajos de los arquitectos milaneses Belgioioso, Peresuti, Rogers y de los arquitectos modernos Eduardo Catalano y César Jannello. Se exhiben también obras pictóricas y escultóricas de los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI), grupo radical de vanguardia liderado por Tomás Maldonado que, desde 1944, promueve en Buenos Aires la realización de un arte concreto inventivo, inscripto en la tradición del productivismo soviético y fundamentado teóricamente en los postulados del materialismo dialéctico de Marx y Engels (figuras 1 y 2). A contrapelo de las lecturas hegemónicas de la época en clave estaliniana, tal como lo indicaba el Partido Comunista Argentino (PCA), los textos de los concretos se encuentran más cercanos al humanismo utópico del joven Marx que a las rígidas lecturas de los filósofos soviéticos. Se trata de una línea interpretativa desafiante y original para la época, que apuesta a capacidad práctica, de trabajo, de los seres humanos y al arte como actividad emancipadora en la cual todavía sobreviven ciertos principios creadores que son negados en el trabajo alienado típico del capitalismo. Dentro de esta línea, lo concreto se define como una superación dialéctica de lo abstracto: un arte que no refleja ni representa la realidad, sino que la inventa. En este sentido, todo el arte representativo (tanto figurativo como no figurativo) se define como arte abstracto, que copia y cristaliza lo real volviéndolo ficticio e ilusorio (figuras 1, 2 y 3).

Retomando el tema, el repertorio de los participantes y las obras expuestas revelan la clara determinación de integrar arte, arquitectura y diseño: un objetivo que Maldonado tuvo en mente desde su regreso de Europa, en 1948. A la vuelta del Viejo Continente, el artista trajo a Argentina los plomos de los tipos *spartan sans serif*, la nueva tipografía creada en la

¹⁴ En este mismo sentido, una investigación de Clara Kriger sobre la producción cinematográfica durante el primer peronismo afirma que «la intervención estatal no incidió de manera significativa en las formas o los contenidos de los largometrajes de ficción. En consecuencia, el material fílmico de ficción producido en el periodo no es homogéneo, ya que contiene expresiones estéticas y culturales de distinto orden de las cuales no es posible hallar planteos políticos o programáticos específicos». Véase Clara Kriger, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 10.



FIGURA 1. Tapa de la revista *Arte Concreto-Invencción*, Buenos Aires, 1946.



FIGURA 2. Contratapa de la revista *Arte Concreto-Invencción*, Buenos Aires, 1946.



FIGURA 3. Galería Peuser, *Primera Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción*, Buenos Aires, 1946.

Bauhaus por Lazlo Moholy-Nagy y Nerbert Bayer y continuada por Max Bill, que ingresa por primera vez al país en aquella ocasión:

Maldonado vuelve de su viaje cargado de plomos y totalmente rapado. Los plomos eran una familia tipográfica —el etrusco— enraizada dentro de los más puros rasgos del groteske suizo-alemán, inexistente en el país y que después hubo que completar con una importación directa de Nebiolo; el rapado era una actitud frente al diseño, la maniobra matutina de afeitarse que integraba barba y cabello, resabios «del hombre prehistórico, no actual»¹⁵.

La tipografía creada en la Bauhaus circuló en Buenos Aires gracias a una nueva publicación: la revista *Ciclo*, fundada en 1948 por Aldo Pellegrini, Elías Pieterbag y Pichón Riviere, en la que se dan a conocer artículos que abordan debates modernos referidos al arte, la literatura y el psicoanálisis. Por otro lado, la abstracción de su formato «permitía eludir su inclusión dentro de lo artístico, lo arquitectónico, o lo publicitario»¹⁶. Con solo dos números, *Ciclo* resultó de especial interés ya que allí comenzó el trabajo de Maldonado y otros artistas concretos como diseñadores, a la vez que impulsó publicaciones de textos inéditos en el país y en Latinoamérica, como la primera traducción de un fragmento del *Trópico de Capricornio* de Henry Miller, un artículo de Max Bill sobre arte y construcción, una conferencia del arquitecto milanés Ernesto Rogers y las primeras versiones en castellano de Moholy-Nagy y Mondrian (figura 4).

Por otra parte, el armado de la exposición es uno de los primeros trabajos que Maldonado realizó junto a un grupo de jóvenes estudiantes de arquitectura —los «jóvenes modernos», según su propia autodenominación— que lo acompaña en sus nuevos proyectos de fusión de las artes.

Luego de contactarse en Europa con los referentes de la vanguardia constructiva de este continente y de replantear las búsquedas pictóricas del arte concreto, Maldonado se vinculó con algunos estudiantes de arquitectura sumamente críticos de la conservadora enseñanza ligada a tradición de *L'École des Beaux Arts* parisina, hegemónica en la recién creada Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Recordemos que la FAU, hasta entonces una Escuela dependiente de la Facultad de Ingeniería, comienza a funcionar en 1948 en la entonces intervenida Universidad de Buenos Aires tras la aprobación del proyecto de ley que presenta el diputado peronista Ricardo Guardo. En ese contexto, los cuestionamientos por los obsoletos contenidos curriculares de este grupo de estudiantes se suma el malestar por la pasividad de la gran mayoría de los docentes frente a la presencia del peronismo en la universidad.

Para los jóvenes modernos, entre quienes se hallan Juan Manuel Borthagaray, Carlos Méndez Mosquera, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg, Horacio Baliero, Carmen Cór-

¹⁵ Carlos Méndez Mosquera, «Retrospectiva del Diseño Gráfico», *Contextos*, 1: 51.

¹⁶ Verónica Devalle, «Tomás Maldonado y el tratamiento conceptual de la imagen», *de Signis*, 11(11), Barcelona, Gedisa, 2007.



FIGURA 4. Revista *Ciclo*, núm. 2, Buenos Aires, 1949.

dova, Marcos Winograd, Jorge Grisetti y Horacio Pando, la lucha por la modernización de los modos de enseñar y realizar la profesión se conjuga con la toma de partido por una de las dos fracciones en que la sociedad se halla dividida en esos años, motivo por el que no dudan en manifestar públicamente su adhesión a la causa antiperonista, tal como lo reafirma Méndez Mosquera:

Yo hice la Facultad durante el peronismo y la Universidad en ese momento era decididamente peronista. Y durante el peronismo los que éramos de izquierda, los modernos, éramos los más progresistas. Estaban también los comunistas, que eran grandes amigos, por lo menos míos. Imaginate que además, en el mundo de posguerra, del 45 al 48, 50, era un comunismo con particularidades culturales muy importantes. En Italia el PC italiano era fantástico, Gramsci era uno de esos enormes filósofos fantásticos [...] y toda esa cosa se veía en la facultad, bah, nosotros, la gente de la izquierda, la veíamos como una esperanza. Así que imaginate que si o si éramos contrarios a Perón, que era como un fascista *aggiornado* para nosotros, reaccionario, enemigo de la cultura, y todos los sabían, nosotros no lo escondíamos. Ojo, te habla un antiperonista, así que vos sabelo y podés poner en tu trabajo: «con su típico antiperonismo»¹⁷.

En este clima, las clases de la Facultad no resultan de gran atractivo para los estudiantes de la nueva generación, quienes, motivados por sus inquietudes, encuentran guías y referentes

¹⁷ Entrevista a Carlos Méndez Mosquera realizada por la autora, 2008.

fuera de las aulas. Ellos, interesados en las experiencias del Movimiento Moderno¹⁸ de la arquitectura, adoptan como maestros a arquitectos profundamente innovadores pero cuyas prácticas se inscriben mayoritariamente por fuera de la institución universitaria: Amancio Williams, Alberto Casares, Mario Roberto Álvarez, Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.

Cuando Amancio Williams, recientemente llegado de Europa, donde entabló un fructífero vínculo con Le Corbusier, quien establece el nexo entre Maldonado y los estudiantes de la FAU, varios de los cuales trabajan como ayudantes en su estudio de la calle Carlos Pellegrini¹⁹.

El contacto con Maldonado y los artistas concretos interioriza a los jóvenes modernos en los problemas de las vanguardias plásticas abstractas y constructivas y los pone al tanto de las búsquedas que los artistas concretos de la AACI transitan en ese momento.

Los familiariza también con la nueva tipografía traída de Europa por Maldonado, con su propósito de integración de las artes y su apuesta por el diseño industrial como disciplina integradora. El discurso maldoniano comienza así a formar parte del sustrato cultural en el que inscriben su propuesta modernizante.

En entrevista con Borthagaray, el arquitecto relata su primer encuentro con el artista concreto:

En esos años, como estudiante, tuve el privilegio de ir a trabajar gratis al estudio de Williams con otros compañeros, donde nos las pasábamos dibujando y dibujando y volviendo dibujar los magníficos proyectos del maestro, y donde también preparábamos nuestras entregas. Un día que estaba solo suena el timbre y yo venía bajando las escaleras como un bólido, me llevo por delante la puerta cancel y termino abajo y por suerte no pasé a través de los vidrios [...] entonces abrí la puerta y me encontré mirando a un gigante, que estaba parado dos escalones mas abajo ¡y 30 cm. me llevaba! Con la cabeza completamente rapada, cosa que entonces no se veía, con shorts, medias altas y unos botines, ahí estaba Maldonado. Así lo conocí, y debo decir que el que traccionaba todo el grupo era Maldonado, el carácter arrollador de Maldonado era una cosa distinta a todos. Porque creo que yo que Maldonado además de pintor, que lo es y muy importante, siempre fue un pensador, interesado por la cultura, la filosofía y la sociedad²⁰.

¹⁸ Siguiendo la definición propuesta por Jorge Francisco Liernur, el Movimiento Moderno «constituye una creación historiográfica producida entre 1927 y 1941, que alude a determinadas expresiones de la arquitectura europea y norteamericana de esos años, fuertemente identificadas con los congresos internacionales de Arquitectura Moderna». Véase J. F. Liernur, y F. Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, volumen I-N, Buenos Aires: Agea Clarín, pp. 141-157.

¹⁹ Amancio Williams (1913-1989) fue uno de los arquitectos más destacados del Movimiento Moderno internacional. Egresado de la UBA, en 1947 viaja a Europa para conocer a Le Corbusier, y junto a él colabora en la construcción de la Casa Curutchet (1949). Entre sus producciones se destacan la propuesta para el Aeropuerto de Buenos Aires (1945), el proyecto del Edificio suspendido de oficinas (1946), la Cruz en el Río de la Plata (1978-1980), el Pabellón de Exposiciones en Palermo y la Ciudad que necesitaba la humanidad (1974-1989). La *Casa del Arroyo*, también conocida como *Casa del Arroyo* —una obra concebida por el arquitecto en 1942 para su padre, el músico y compositor Alberto Williams—, constituye una de las producciones más originales y rigurosas de la arquitectura moderna argentina. Williams desarrolló además una intensa labor como docente y activo difusor de las propuestas más renovadoras de la arquitectura y el arte modernos.

²⁰ Entrevista con Juan Manuel Borthagaray realizada por la autora, Buenos Aires, 2009.

En su testimonio puede apreciarse el impacto que la figura de Maldonado produce en el grupo de estudiantes de la FAU, no solo por su labor como artista sino también por su trabajo intelectual. Además, en este caso, otro reconocimiento de gran peso se suma para otorgarle a Maldonado una posición diferencial ante estos jóvenes: la legitimación del «maestro» Williams, quien, a pesar de sus diferencias ideológicas, lo admira por su práctica como artista concreto. Borthagaray recuerda que

Williams, que era muy católico, nos dijo un día, con una gran cola de paja, que ese muchacho era «co-mu-nis-ta». Y claro, en esa época estaban totalmente excomulgados y estaban muy frescos todos los fusilamientos de curas y monjas de la guerra civil española y el ateísmo promovido por la URSS y la excomuniación que habían lanzado los papas de la guerra, que no me acuerdo ahora cual de todos ellos fue. El hecho es que dijo, como justificándose que él le diera la mano a los concretos: «esos muchachos son comunistas, pero a través de la belleza están mas cerca de Dios que muchos chupasirios». Entonces él tuvo una fe absoluta en ellos, sobre todo en la tarea de Maldonado, en sus direcciones artísticas y en la belleza del arte concreto.²¹

Asimismo la conferencia «Ubicación del arte concreto», dictada por Ernesto Nathan Rogers como cierre de la exposición *Nuevas Realidades*, resulta central en este sentido, al poner el énfasis en los puntos de unión que existen entre el arte concreto y la Arquitectura Moderna. De la mano de Rogers, figura de renombre internacional y director de la revista *Domus*²², el concretismo argentino gana un espacio para nada despreciable en una importante tradición «de poca historia pero de enorme peso: los Congresos del Werkbund, los planteos futuristas y constructivistas en torno a la posibilidad redentora de la tecnología, el ideario de unidad y fusión de las artes, los CIAM y la experiencia de Bauhaus»²³. Las palabras del reconocido arquitecto italiano, además de legitimar la propuesta de fusión de las artes, el diseño y la arquitectura motorizada en Buenos Aires por Maldonado, posiciona al artista concreto como un creador de avanzada en el campo de la arquitectura y como un referente ante el grupo de jóvenes estudiantes modernos de la FAU.

El frente por la arquitectura moderna

Desde esa nueva posición de liderazgo Maldonado redacta, junto a Méndez Mosquera y Bullrich, un texto en contra del arquitecto Alejandro Bustillo, quien ante los ojos de los jóvenes modernos representaba «el prototipo de lo reaccionario y arcaico»²⁴. El irónico

²¹ Entrevista con Juan Manuel Borthagaray realizada por la autora, Buenos Aires, 2009.

²² Fundada en 1928 por el arquitecto Pío Ponti, la revista ocupa un lugar de referencia internacional en temas vinculados con la arquitectura y el diseño. Herber Bayer, Max Bill, Paul Klee, Lucio Fontana, Le Corbusier y Charles Eames, entre otros, han colaborado con esta reconocida publicación elaborando sus portadas.

²³ Verónica Devalle, *La travesía de la forma*, Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 130.

²⁴ Carlos Méndez Mosquera, «Introducción», en Tomás Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997, p. 8.



FIGURA 5. Revista CAE, Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura, núm 2, Buenos Aires, 1949.

texto, que se publica en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura CEA*, núm. 2 (figura 5), cuestiona el proyecto de reglamento de la profesión de arquitecto presentado por Bustillo en el Consejo Profesional de Arquitectura y el estilo antimoderno elegido por el arquitecto en sus obras:

El proyecto, contrariamente a lo que harían suponer ciertos rumores poco sensibles a los valores intelectuales del Arq. Bustillo, es, sin duda, de su total invención, pues entre líneas, a través de su prosa tersa, cálida, insinuante alejandrina, es fácil descubrir la presencia de la misma mentalidad que fue capaz de plasmar, con serenidad helénica, esto es, sin remordimientos, el king-kong neo-clásico de la Plaza de Mayo que, como se sabe, está destinado, sin intención sarcástica (con la plata no se juega), a servir de Banco de la Nación²⁵.

Bustillo simbolizaba todo aquello que los jóvenes de la FAU repudiaban (el «desapego por la modernidad», el «diletantismo arquitectónico»²⁶) y sus obras eran vistas como «una afrenta al mensaje de la arquitectura moderna con la cual soñábamos, encarnada por Le Corbusier, Miës van der Rohe o Gropius»²⁷.

²⁵ Tomás Maldonado, «Un arquitecto en Berlina», *Escritos Preulmianos*, p. 67.

²⁶ Carlos Méndez Mosquera, «Introducción», *Escritos Preulmianos*, p. 9.

²⁷ Carlos Méndez Mosquera, «Introducción», *Escritos Preulmianos*, p. 9.

Tal como ocurriera durante los inicios de la vanguardia concretista porteña, es la irónica pluma de Maldonado la que se encarga de establecer, esta vez dentro de la lucha por la renovación arquitectónica y la fusión de las artes, ese otro del que es necesario separarse para conformar una identidad grupal propia capaz de cohesionar al nuevo frente de batalla reunido por el artista concreto.

A partir de 1949 comienza un periodo de intensa actividad de Maldonado junto al artista concreto Hlito y el grupo de jóvenes estudiantes de la FAU a favor de la promoción de la arquitectura moderna en el país. Al trabajo para la revista *Ciclo*, 2 y para el *Boletín del CEA*, en las que Maldonado y Hlito offician como diseñadores, se suma la realización del catálogo para la exposición *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo* en la galería Kraft (figura 6).

La muestra, organizada por Amancio Williams, presenta por primera vez en Buenos Aires obras de Le Corbusier, Beaudouin, Lods, C. Entwistle y Paul Nelson. Méndez Mosquera enfatiza el hecho de que la muestra «fue concebida con real criterio de diseño» y destaca la actuación de Maldonado para su «concreción «dentro de la gran línea de exposiciones derivada de la experiencia bauhausiana»²⁸.

Un tiempo más tarde, el mismo grupo se encarga de armar otra gran muestra en el Pabellón de la Sociedad Rural de Plaza Italia. Se trata de la *Exposición del Plan regulador de la ciudad de Buenos Aires*, en la que se exhiben fotos y maquetas de los proyectos arquitectónicos modernos impulsados por el gobierno peronista: el auditorio de Catalano, la Ciudad Universitaria de Tucumán y el plan de Ferrari y Kurchan, entre otros. Borthagaray recuerda que:

Fue una gran exposición la que hicimos en la Rural. Maldonado y Hlito habían armado unos paneles y unas letras, cosas de grafica, y había varias de las maquetes, inclusive una maquete de Catalano. Eso se inauguró con bombos y platillos, y en esa época ahí estaba el Regimiento de Infantería, entonces los fines de semana Plaza Italia era el lugar del amor porque todas las muchachitas de Buenos Aires iban a ver a los soldaditos. Era un lugar donde volaban los corazoncitos y las flechitas. Así que cuando la exposición se abrió fueron todas esas multitudes muy populares que andaban arremolinadas por Plaza Italia y Pacífico. Todos fueron a la exposición y entonces Ivanissevich la convenció a Evita de que esa era arquitectura comunista y que había que cerrar eso inmediatamente y así se clausuró la exposición. Y bueno, claro, también imagínate que Evita cuando tuvo que elegir el modelo para su Fundación tomó el modelo de la Facultad de Derecho [...]»²⁹.

Obviamente, una muestra con proyectos arquitectónicos modernos y con paneles elaborados por dos artistas concretos, Hlito y Maldonado, en un trabajo «equiparable a los realizados por Moholy Nagy y Bayer en la época posbauhausiana»³⁰, no puede sino despertar la ira del ministro.

²⁸ Carlos Méndez Mosquera, «Retrospectiva del Diseño Gráfico», *Escritos Preulmianos*, p. 51.

²⁹ Entrevista con Borthagaray realizada por la autora, 2008.

³⁰ Entrevista con Borthagaray realizada por la autora, 2008.



FIGURA 6. Catálogo de la muestra *Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 1949.

Sin embargo, como veremos a continuación, la modernizante estética del concretismo encontrará en la figura de Ignacio Pirovano un interlocutor atento y activo en la difusión y promoción de sus propuestas hacia el interior del gobierno peronista.

Pirovano, entre Evita y Maldonado

Desde 1937, Pirovano se encontraba a cargo del Museo Nacional de Arte Decorativo con sede en la antigua residencia de los Errázuriz Alvear, familia que lo ligaba por vía materna. La pertenencia a una familia de la alta sociedad porteña no es un dato nada menor. Primero, porque, a pesar de su procedencia «oligárquica», sigue a cargo del Museo, aun después del triunfo de Perón en el gobierno. Segundo, porque es esa misma ascendencia la que lo diferencia positivamente del resto de los peronistas ante Maldonado y los jóvenes modernos, como se refleja en las palabras de Méndez Mosquera:

Con Ignacio tuvimos una relación fantástica hasta que murió, yo lo apreciaba mucho. El único peronista paquete, pituco, que yo conocí, era Ignacio. Era un hombre de poder, rico, un aristócrata [...] era una figura fantástica. Y estaba enamorado de Maldonado, estaba fascinado con él, con

todo lo que hacía. Yo tengo muchas cosas de Pirovano porque era un pintor excelente. También fue funcionario del peronismo y uno de los pocos que movió cosas, que hizo cosas interesantes³¹.

Sumamente interesado en la propuesta estética del concretismo, visto con buenos ojos por el núcleo maldoniano, Pirovano entabló rápidamente una perdurable y fraterna relación con Maldonado, Hlito y los jóvenes modernos demostrando «desde el primer día una lealtad total con la promoción del arte concreto»³².

Desde el ámbito privado, en su rol de coleccionista, Pirovano se convierte en un férreo admirador e impulsor del arte abstracto y concreto. Su amistad con Maldonado juega un papel fundamental en este sentido. Maldonado lo guía en la elección de sus adquisiciones y marca de un modo fundamental la orientación de su colección, que incluye obras de Iommi, Espinosa, Julio Le Parc, Kosice, Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal, George Vantongerloo, Max Bill, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, J. Albers, Víctor Magariños, Sesortris Vitullo y el mismo Maldonado, entre otros. Dentro de su colección, centrada en las diferentes versiones de la abstracción nacional e internacional, el lugar que se le otorgaba a las distintas obras, la integración de cada producción con las demás y el diseño del espacio destinado a exponerlas revestían casi tanto valor como las piezas exhibidas en sí mismas.

El conjunto de obras reunido por el funcionario —que hoy integran el patrimonio del *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*— acusa el impacto causado por la renovación artística impulsada por el arte concreto e inscribe a ese movimiento local en una poética internacional, armando así un conjunto coherente —y arriesgado para la época—, que a la vez apuntala la identidad del propio grupo. Por una parte, se trata, según Talía Bermejo, de una colección que «testimonia la vehemencia del cambio introducido por los movimientos concretos desde 1945 y la renovación violenta de los lenguajes por la vía de la abstracción, constituyendo un caso inaugural en la Argentina de ese momento»³³.

Por otra, las acciones de Pirovano en relación a la compra de obras para conformar su colección dan cuenta de la aparición, en Argentina, de un nuevo modelo de crítico-coleccionista que, a partir de un profundo conocimiento del arte contemporáneo e implicación personal en sus derivas, adquiere sus piezas sentando posición acerca de los caminos, guiados por su criterio, que debe seguir el desarrollo artístico moderno.

Desde el ámbito público, en su puesto en el Museo, Pirovano no descuida sus compromisos con el gobierno. Entre 1947 y 1948 expone en las lujosas salas del Museo una serie de piezas pertenecientes a la colección del traje regional español, obsequiada por el gobierno

³¹ Entrevista con Méndez Mosquera realizada por la autora, 2008.

³² Entrevista con Borthagaray realizada por la autora, 2008.

³³ Talía Bermejo, «El coleccionista en la vidriera. Acerca de la definición de una figura pública (1930-1960)», en *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del CAIA: Poderes de la imagen*, Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Buenos Aires, octubre de 2001.

franquista a Eva Perón en su viaje a España, y luego de la muerte de la líder escribe en el Boletín del Museo un extenso y cálido texto en su homenaje. Pirovano es justamente quien encarga al escultor argentino Sesostris Vitullo, residente en Francia, la realización de un monumento en honor a Eva que finalmente no llegó a exhibirse, lo que puede ser un indicio de las tensiones estéticas dentro del régimen. Vitullo, artista cercano a la abstracción, representó una Eva Perón «arquetipo símbolo, libertadora de las razas oprimidas de América»³⁴ a través de un rostro elaborado en piedra, con dos caras rodeadas de laureles, que exhibían de un lado un perfil de Eva y del otro un perfil con rasgos indígenas. La obra, que antes de ser expuesta en el *Museo de Arte Moderno de París* había pasado por la Embajada Argentina en Francia, nunca llegó a las salas del Museo francés y fue directamente trasladada a un sótano, donde permaneció oculta durante años³⁵.

Estas acciones, estrechamente vinculadas a sus deberes como funcionario oficial, Pirovano gestiona paralelamente una serie de iniciativas destinadas a impulsar el desarrollo del diseño industrial en el país.

Por sugerencia de su amigo Maldonado, Pirovano visita, durante su viaje a Europa en 1950, a Max Bill. Las repercusiones de ese encuentro se hacen patentes en un artículo publicado en el Boletín del Museo de Arte Decorativo «Viaje a Europa y Oriente del director del Museo, Doctor Ignacio Pirovano»³⁶, en el cual se informa la próxima realización en Buenos Aires de una exposición de la «Bella Forma», título que alude a la propuesta del suizo sobre la *Gute Form*.

La fascinación por el trabajo de Bill y el programa activado por Maldonado en Buenos Aires se deben comprender en el marco de la proyección que desde su gestión Pirovano alienta para el país. En la Argentina moderna soñada por el funcionario, el diseño constituye un factor fundamental para alcanzar el nivel de los países desarrollados: «no hay verdadera ‘revolución industrial’ sin la correspondiente cultura de la forma industrial»³⁷, argumenta en una de sus propuestas. El camino señalado por el diseño representa, de este modo, «la posibilidad de progreso por partida doble: el aliento al desarrollo cultural y la activación del aparato industrial»³⁸.

³⁴ Citado en Orlando Barone, «Un gran escultor argentino - El necesario rescate de Sesostris Vitullo» en *Crisis*, 1(2), junio 1973: 66.

³⁵ La escultura de Vitullo fue traída al país por Guido Di Tella en 1996 y fue presentada por primera vez en Buenos Aires en 1997, en la Fundación Proa. Véase A. Giunta, «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo», en J. E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, 1999.

³⁶ *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, v(17), octubre-noviembre-diciembre de 1950: 7.

³⁷ I. Pirovano, *La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual*, Archivo Ignacio Pirovano, Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1951.

³⁸ María Amalia García, «Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial», en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró, FFyLL-UBA, 2000.

Coherente con su proyecto, Pirovano crea un centro de diseño en la prestigiosa mueblería Comte, una de las empresas familiares que administra junto a su hermano Ricardo, cuya dirección queda a cargo de Maldonado y en la que también colaboran Baleiro y Borthagaray. Guiado por estas mismas convicciones no duda en presentarse en persona en la casa rosada, ante un pedido realizado por Perón a la mueblería:

Resulta que un día Perón quería cambiar la alfombra de su despacho y llama a Comte y en vez de despachar un empleado, agarró las cintas métricas Ignacio Pirovano y fue y se metió en la casa de gobierno. Mientras pasaba la cinta entre las botas de Perón lo convenció de que había que hacer el gran diseño argentino, desde los aviones, las balas de mauser, los mates, las empanadas, todo tenía que ser diseñado. Y de ahí salió algo que él ambicionaba: la dirección de la Comisión Nacional de Cultura³⁹.

Como presidente de la Comisión Nacional de Cultura, cargo que desempeñó entre 1952 y 1953, Pirovano designó una Subcomisión de Diseño Industrial integrada por Hlito, Borthagaray y Bullrich y dirigida por Maldonado. Desde su nuevo cargo oficial Maldonado envía a Borthagaray a Estados Unidos, con el objetivo de entrar en contacto con los miembros del *Instituto de Diseño de Chicago* fundado por Moholy Nagy y con el *Museo de Arte Moderno* de Nueva York.

Sin embargo, el ambicioso proyecto no logra concretarse. Los enfrentamientos entre estos jóvenes y los otros miembros de la Comisión no tardarían en llegar:

Me acuerdo que una vez llegamos y había una gran reunión de señoras en el comedor del palacio Errázuriz y Maldonado pregunta «¿y esto qué es?», entonces Pirovano le dice «es la Comisión de la Empanada», y ahí no más nos empezamos a cagar de risa. Entonces una mujer, muy ofendida, nos dice: «Ah, si, ustedes se ríen, pero la gastronomía es la base de la cultura, manga de salvajes. En Europa esto nadie lo tomaría en broma». Entonces cuando empezaron las discusiones de que si la empanada salteña llevaba papa o no Maldonado nos mira y nos dice: «esto se va a la mierda»⁴⁰.

Las tensiones entre impulsos modernizadores y la reivindicación de ciertas tradiciones ligadas a la cultura popular no cesarían al interior del régimen, y la Comisión llegaría a su fin en 1953, en medio de una grave crisis política, a raíz de «un encontronazo» entre la actriz Fanny Navarro y Pirovano en el Teatro Cervantes, que derivó en la renuncia a su cargo de presidente de la Comisión.

Posicionamientos concretos

Las tensiones entre los funcionarios peronistas, propiciadas por la falta de un criterio único que orientara las políticas implementadas por los distintos actores del Estado, al igual que las marchas y contramarchas en las decisiones y los cambios en las valoraciones estéticas del

³⁹ Entrevista con Borthagaray realizada por la autora, 2008.

⁴⁰ Entrevista con Borthagaray realizada por la autora, 2008.

gobierno, fueron señaladas por varios investigadores como un rasgo característico del periodo. Más que insistir en este modus operandi típico del Estado peronista y sus actores interesa aquí cambiar el foco de la mirada y reflexionar sobre los posicionamientos de los artistas concretos en relación al peronismo. A partir de la recuperación de documentos, testimonios y prácticas que hasta ahora han sido dejadas de lado en la mayoría de los análisis historiográficos existentes puede notarse que resulta poco atinada la extendida versión que presenta a los artistas concretos y sus producciones como alejados «de la inmediatez de la política nacional»⁴¹.

Luego de un manifiesto rechazo inicial al gobierno de Perón, postura sostenida en paralelo a la militancia del grupo de arte concreto en el Partido Comunista Argentino (PCA), los artistas dejan de mostrar públicamente su descontento con las políticas peronistas e incluso llegan a formar parte de acciones oficiales. La muestra del *Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires*, la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, el envío oficial a la *Bienal de San Pablo* y los proyectos en torno a la *Comisión Nacional de Cultura* para impulsar el diseño argentino son algunas de las iniciativas del gobierno peronista que cuentan a los artistas concretos entre sus participantes.

¿Cómo comprender esta fluctuación de Maldonado y los miembros de la AACI en su relación con el gobierno? ¿Cómo explicar ese cambio de actitud que los lleva desde una posición abiertamente crítica a la participación en cargos y proyectos oficiales?

Sin duda, la nueva impronta del arte concreto en su versión maldoniana a partir de 1948, caracterizada por la confianza en el diseño como estadio superador del arte tal como se desarrolla en las sociedades capitalistas, constituye una variable que nos puede conducir a formular las respuestas a estos interrogantes.

Dentro de la nueva perspectiva de acción destinada a extender los dominios del arte tradicional y transformar artísticamente todos los objetos que rodean al hombre, no son pocos los intereses que unen la propuesta de Maldonado con los del gobierno peronista. Por una parte, la participación de los artistas concretos y los jóvenes arquitectos modernos en iniciativas oficiales debe comprenderse desde la confluencia de sus ideales con un sector del gobierno peronista que, al igual que ellos, confía en el desarrollo industrial, la tecnología, el diseño, la planificación, la modernización y la intervención de la política para lograr el bienestar del pueblo.

Por otra, no se puede dejar de lado la expulsión de Maldonado y los artistas concretos del Partido Comunista Argentino: el cambio desde una postura pública crítica al gobierno peronista a la colaboración en proyectos oficiales es también coincidente con el alejamiento de los artistas concretos del PCA⁴². Puede deducirse que esta ruptura implica un mayor grado

⁴¹ Véase A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 55.

⁴² Los artistas concretos son expulsados del PCA en 1948, en el marco del recrudescimiento de los debates entre los defensores del realismo y los impulsores de la abstracción, discusiones que

de libertad y autonomía en las decisiones de los artistas y en sus diagnósticos de la situación política. Maldonado y Hlito, como también el resto de los exmiembros de la AACI, difícilmente hubiesen podido ser parte de los proyectos oficiales de haber continuado en el PCA, encadenados a las decisiones de la línea partidaria. Muchos menos ocupar, como es el caso de Maldonado, cargos en el Estado peronista.

A diferencia del PCA, que se negó a aceptar los recursos del arte concreto como guía y referencia en el camino revolucionario privilegiando la figuración como instrumento de comunicación y concientización de las masas, el peronismo, con sus ambigüedades y ausencia de un programa estético, se muestra claramente ecléctico para incorporar y promover el programa del concretismo, sobre todo en su versión «diseño», aunque también como estilo pictórico.

Esta situación, pensada en términos de las luchas del campo, genera además intercambios simbólicos altamente reductibles para los artistas, hecho que también constituye un factor explicativo importante a la hora de analizar las participaciones oficiales de los artistas concretos (como, por ejemplo, en la gigantesca exposición oficial *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, definida como «el hecho cultural del 2º Plan Quinquenal» y en el envío oficial predominantemente abstracto a la Bienal de San Pablo en 1953).

Por último, no debe olvidarse que la propuesta del arte concreto tiene como principal destinatario no el minoritario público que asiste usualmente a los museos y galerías sino al pueblo: esepreciado y disputado aliado que el peronismo había logrado interpelar con mayor éxito que los partidos de izquierda.

En el imaginario popular, la victoria peronista se lee como la victoria de la justicia social y del pueblo trabajador, por tanto, el peronismo se autoproclama como la expresión política legítima de las masas. En este sentido no es sorprendente que Maldonado decida, ponderando la existencia de ciertas afinidades de peso entre su proyecto y algunos funcionarios peronistas, aprovechar el alcance masivo del cual gozan varias de las iniciativas peronistas para llegar a nuevos públicos con su propuesta estética.

En el camino hacia la ansiada meta de fusión de los lenguajes artísticos y liberación del hombre a través de sus capacidades creadoras, ningún camino parece ser desaprovechado por el artista concreto. Posicionado desde el campo artístico como un creador de vanguardia, Maldonado pone la política (partidaria o no) a disposición del arte, esa herramienta fundamental que, en última instancia, constituye desde su perspectiva el verdadero instrumento de cambio y transformación social.

terminan en la imposición dogmática del realismo socialista como estética oficial del comunismo argentino y la consiguiente expulsión de los artistas e intelectuales que promueven la libertad de creación.