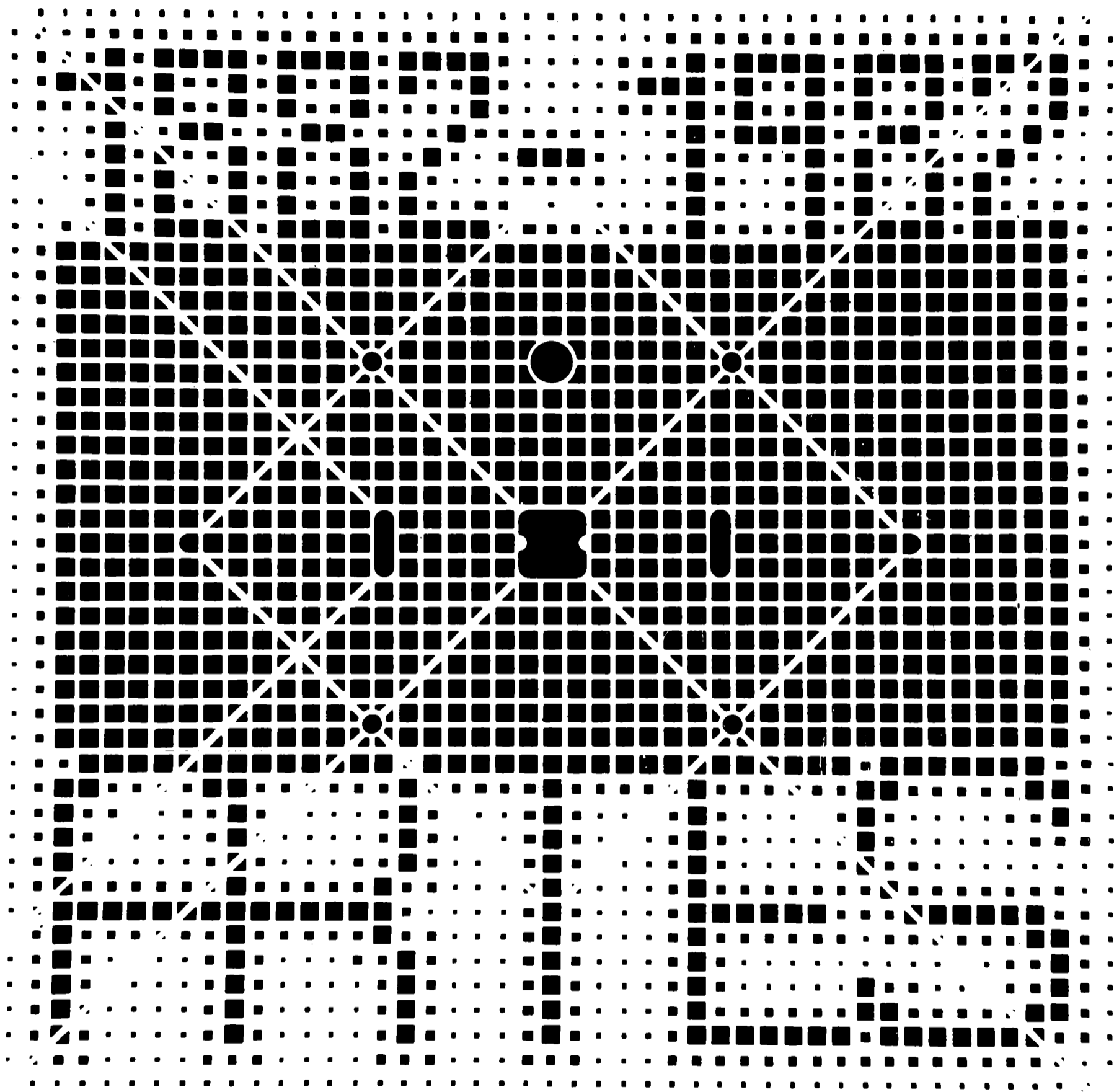


Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata



Diccionario Temático
de las Artes en La Plata

Celia Ford de
Sbarra

Diccionario Temático
de las Artes en La Plata

agosto 1982


CELIA FORD DE SBARRA

Diccionario Temático de las Artes en La Plata

Obra publicada bajo la dirección de
ANGEL OSVALDO NESSI

INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
1982

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD

RECTOR: Dr. Guillermo G. Gallo

SECRETARIO GENERAL: Odont. Tomás C. Fucini

SECRETARIO ASUNTOS ACADEMICOS: Dr. Jorge Alfredo Bolzan

SECRETARIO SUPERVISION ADMINISTRATIVA: Cr. Juan Carlos Arévalo

SECRETARIO DE EXTENSION CULTURAL Y DIFUSION: Arq. José María Marquínez

GUARDASELLOS: Dr. Federico Enrique Christmann

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

DECANO: Lic. Jorge César Armesto

SECRETARIO ACADEMICO: Dñr. Ind. Ricardo Antonio Denegri

SECRETARIA ADMINISTRATIVA: Susana Díaz Navarro

JEFE DEPARTAMENTO DE PLASTICA: Prof. Carlos Alberto Martínez

JEFE DEPARTAMENTO DE DISEÑO: Dñr. Com. Vis. Eduardo Rodolfo Tizio

JEFE DEPARTAMENTO DE MUSICA: Prof. Alicia Leonor Amado de Naon

JEFE DIVISION MATERIAS INTERDEPARTAMENTALES: Lic. Néstor R. Candi

JEFE DIVISION INGRESO A MUSICA: Lic. Juan Angel Sozio

DIRECTOR DEL INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO: Dr.
Angel Osvaldo Nessi

ABREVIATURAS

B.A.	Buenos Aires
C.E.A.L.	Centro editor de América latina
E.C.A.	Ediciones culturales argentinas
E.C.T.A.S.E.	Ente para la construcción del Teatro argentino, Sociedad del Estado.
F.C.E.	Fondo de cultura económica.
I.H.A.A.A.	Instituto de historia del arte argentino y americano.
M.A.N.	Movimiento de arte nuevo.
P.B.A.	Provincia de Buenos Aires.
U.N.L.P.	Universidad nacional de La Plata.

Diseño de la tapa: Patricia Sambartolomé

Este diccionario ha sido publicado con la colaboración de:

Pedro Albarracín	P.A.
María F. Apreada de Di Masi	M.F.A. de D.M.
Carla Baradello	C.B.
Teresita Berón	T.B.
Ricardo Blanco	R.B.
Roberto Bravi López	R.B.L.
Romualdo Brughetti	R.B.
Fernando Bustillo	F.B.
Néstor Candi	N.C.
Héctor Cartier	H.C.
Elsa E. M. G. de Cingolani	E.E.M.G. de C.
Comisión de cultura del Colegio de abogados	C.C.
Alfredo Conti	A.C.
Estela M. Court	E.M.C.
Norberto de la Torre	N. de la T.
Ricardo Denegri	R.D.
Alicia Donattone	A.D.
Miguel Angel Escalante	M.A.E.
Alberto Gray	A.G.
Tito Guillaume	T.G.
Investigaciones musicales de La Plata (Síntesis de un trabajo sobre <i>La música en La Plata, desde su fundación hasta 1950</i>) constituido por Virginia C. de Barbero, Ofelia Blanco, Carmen Giménez de Karakachoff y Nora Orbea)	I.M.L.P.
José Augusto López	J.A.L.
Jorge López Anaya	J.L.A.
Graciela Lorenzo	G.L.
Elisabeth McDonnell	E.M.
Mónica Merbilhaa	M.M.
Arturo F. Montagu	A.F.M.
Alicia Amado de Naón	A.A. de N.
Angel Osvaldo Nessi	A.O.N.
Ercilia M. Ordoqui	E.M.O.
Ebe Peñalver	E.P.
Néstor Picado	N.P.
Norma Posca	N.P.
Sergio Alejandro Pujol	S.A.P.
Mario Reynoso	M.R.
Abel Robino	A.R.
Adriana Rogliano	A.R.
Jorge Romero Brest	J.R.B.
Julio Sager	J.S.
Luis Patricio Saraví	L.P.S.
Graciela Taquini	G.T.
Nelly Tomás	N.T.
María Emilia Vignati	M.E.V.
Edgardo Antonio Vigo	E.A.V.

LA CIUDAD ANTE EL ESPEJO

Si hubiésemos de buscar una clave que explique el éxito de tantos artistas platenses más allá de las fronteras nacionales encontraríamos, como es lógico, una forma nueva de existencia, una constante diacronía ligada al contexto social, a la vez agredido y consagrado por la expresión del misterio, de la forma que ordena el caos primordial o del “desorden creador” que aspira a rescatar al hombre enajenado en la sociedad de masas. La Plata ha sido fiel caja de resonancia; ha sido capaz de compensar el decalage con que los movimientos estéticos se recibían en el país antes de 1924. La sincronización del arte argentino con las vanguardias fue obra de un platense: el título feliz de su autobiografía convoca, a su vez, a la ciudad ante el espejo, la otra dirección de la perspectiva, desde nosotros.

1882, ab urbe condita. En el pajonal agreste se edifica la ciudad neoclásica. La más rigurosa forma, basada en la geometría, instaura el damero con diagonales. El país se halla en la euforia del positivismo que sucede a la anarquía romántica. Organizar es la consigna. La plataforma y el damero señalan la afirmación y la seguridad frente al desorden topográfico: nivelar, canalizar, pavimentar, urbanizar, cultivar, educar. . . Todos los verbos del orden, de la autoridad, del triunfo del hombre sobre la naturaleza –el Museo de ciencias naturales, la escultura que adorna y evoca, como el grupo marmóreo de la Primera Junta del que resta un Cornelio Saavedra en el parque homónimo, y los palacios del gobierno–. Es la epopeya del progreso, de las actitudes postulativas, que tienen su respaldo en los versos admonitorios de Almafuerte.

Los años que siguen, ya con la influencia de la Facultad de humanidades, nos llevan desde el Centenario hasta 1924: regreso de Emilio Pettoruti a la Argentina y fundación de la Escuela superior de bellas artes. Este período ve la entrada del impresionismo (Malharro enseña en La Plata, en la Escuela de dibujo del museo, fundada en 1906), del art nouveau, la gran crisis de la Reforma universitaria del dieciocho, la poesía clasicista y las doctrinas de Marasso y de Ripa Alberdi. Artistas como Pagneux y sobre todo Boveri, Travascio, el primer Vecchioli, Montesinos y muchos otros trabajan en variadas líneas estéticas, mientras persiste una cansina nota posromántica que no alcanza a teñirse de simbolismo, reino de Vargas Vila y el Claro de luna. . . Este confusionismo que agría las reflexiones de Ripa en 1921 es el que ha hecho reaccionar a algunos jóvenes, quizás los mejor informados, quizás los que ya marcaba la llama del genio. De todos modos, la ciudad de Rocha es todavía una aglomeración tributaria de subdesarrollo; el orden drástico, la disciplina sin merced que Pettoruti da a su pintura y a su vida misma son el reflejo de una vigencia histórica.

Entre 1924 y 1939 el pasado y el futuro luchan entre sí con variada suerte. Hay una generación de poetas de cuño intimista; una tentativa de ordenar el universo estético. La vida ciudadana se divide en las ideologías excluyentes del gobierno y de la oposición; en las artes el orden es la enseñanza académica y como en política, la oposición solo recibe menosprecio. Los primeros graduados de la Escuela, formados por Antonio Alice –clásico naturalista– y por Rodolfo Franco, oriundo de la estética “nouveau”, inician la ruta a las provincias y a América: Bongiorno, Calabrese, De Santo, Elgarte, Ciocchini, Speroni, Lanziutto, Martorell (la lista es mucho más larga) han documentado la realidad indígena, han preparado, de lejos y con fluctuantes niveles, la justificación del enfoque sociológico y antro-po-cultural que hoy se han puesto, diríamos, de moda; mientras que los artistas con experiencia de Europa –Brughetti, Riccio, Martínez Solimán, Vecchioli– se atuvieron a un arte más formal ecléctico, derivado sea del impresionismo, del expresionismo o de Cézanne. La reforma artística a través de los planes de estudio de la Escuela de bellas artes (1939) generó un impulso hacia una mayor integración profesional. Históricamente era el resultado de fuerzas conservadoras que se apoyaban en la norma, la disciplina, la tradición; aunque esta palabra merece siempre un comentario aparte.

“La tradición –ha dicho Heidegger– que se recibe y transmite en sobre cerrado, es más lo que oculta que lo que revela”. Por otra parte no debe olvidarse que La Plata es una ciudad joven; y “jóvenes –rezaba un decir muy caro a los estudiantes de los años 40–, son los que no tienen complicidad con el pasado”. Aunque no recuerdo ahora el autor, admitamos que va bien con una tesitura futurista. La consigna era, pues, renovar.

Pero la renovación, por lo menos en las artes, no se hizo con vistas al futuro. Los planes nuevos de la Escuela de bellas artes, el edificio igualmente nuevo inaugurado hacia 1938, la depuración del cuerpo de profesores, todo parecía augurar un futuro brillante a la enseñanza artística. Sin embargo, en ella pervivía un tiempo sofisticado que actualiza las diatribas de Marinetti sobre el amor a Italia: arias de ópera, pero imposibilidad de formar un coro; menosprecio de la música reciente (con la excepción de Gilardi) y de ciertos instrumentos como la guitarra; tajante división entre pintura, escultura, dibujo, escenografía, grabado; agresividad o condescendencia para aludir al arte de vanguardia son aspectos que explican superficialmente por qué la escuela en su período de máximo orden exterior, no mostrase el surgimiento de ningún graduado de garra, como se decía entonces; por lo menos los que fueron brillantes alumnos de ese plan desaparecieron con su diploma en la tierra de nadie. “L’exactitude n’est pas la vérité”.

La racionalización, el encauzamiento de la enseñanza por leyes que cosifican la creatividad no es algo que afecte a las artes en forma aislada, aunque el arte sea más sensible a la presión que otros dominios. Lo que se afecta es el estilo de vida suscitando un círculo vicioso en el que causa y resultado son términos intercambiables. Hay una organización vital y otra letal; cosa que también ocurre con el desorden. De todos modos, las consignas rígidas alteran la vida individual, la década peronista, compleja y versátil en sus trabajadas direcciones, se opuso al arte nuevo. Como todas las revoluciones fue conservadora en materia cultural, hizo prevalecer una actitud seudotradicionalista y normativa. En arte se tomó el rábano por las hojas; de modo que en 1955 fue preciso comenzar de nuevo.

La Escuela de bellas artes, y también el Conservatorio de música fueron –mientras el teatro y el museo de artes plásticas quedaban al margen– los focos en cuyas aulas se estructura, en pro o en contra, una actitud frente al arte. La escuela tuvo sus nuevos planes en esta etapa. La integración cultural del artista, que no “pasó” en el Conservatorio en 1954, se realiza con el bachillerato de la escuela a partir de 1956.

Ya antes de 1955 algunos jóvenes como Vigo y Guereña, expusieron “objetos” y difundieron ideas que, lógicamente, cayeron en saco roto. En 1958 López Osornio (que después irá al Japón en 1960-62, donde conoce y expone con el grupo Gutai), envía un cuadro informal al Salón de Mar del Plata, que también lógicamente es rechazado. El clima estaba a punto en 1960 cuando hace explosión el grupo Si (V.) formado en el contacto con un gran pedagogo de la enseñanza artística: Héctor Cartier, y bautizado en una tarde de octubre por Rafael Squirru. La tarea que se imponen sus integrantes consiste en reivindicar el gesto y la andadura creativa; en asumir, intuitivamente, una filosofía de la existencia a través de la valoración de lenguajes artísticos, evitando el exceso de las inhibiciones académicas que anulan.

Fue un estallido de euforia que duró poco. Falto de ambiente, el grupo se dividió, como ocurre en todo movimiento comprometido, cada uno en la búsqueda de su propia senda. Sólo quedaron en el aire algunas disertaciones y una breve semblanza aparecida en EL DIA: crítica en cierto modo reinventada, libre de apriorismos, insuficiente pero no reticente.

Y pasaron cinco años hasta que la pequeña redada de artistas pudo ser integrada nuevamente, esta vez a nivel nacional. La experiencia se llevó a cabo con el apoyo del Museo de artes plásticas. De allí salieron, no sólo la sigla del MAN: Movimiento de arte nuevo, sino también la más enérgica sacudida creativa y doctrinaria que conociera La Plata desde los años de Pettoruti. El grupo platense no pasaba de diez; pero los artistas de Buenos Aires y del interior los identificaban de inmediato. Solían afirmar que en La Plata había algo distinto, algo auténtico. Sin duda era así: Córdova Iturburu señalaba que la gente de La Plata se identifica por el color; evidentemente, entre este color y el color cansado de la pose hay una actitud vital distinta. El color, en la plástica, es la libertad y el lirismo.

Esa nota de color no tardaría en desvirtuar el informalismo, en invadir, en cierto modo, el rigor formal de la geometría. En la perspectiva de lo que resienten las comunidades frente al arte de las grandes metrópolis, hubo una frontera borrosa entre el arte local y el arte universal; y el resultado fue que la identidad se fue perdiendo.

Por otra parte, los acontecimientos históricos a partir de 1966 desalentaron la creatividad artística: La Plata, en mayor medida que Buenos Aires, pierde su imagen; los artistas se quedan en casa, los centros como Bellas artes y el museo deponen su liderazgo. Para los jóvenes del sesenta pasó también la edad de la aventura; para los jóvenes del setenta, parece no haber llegado: el péndulo de que hablaba Guillermo de Torre (la aventura y el orden) permanece detenido en uno de los extremos. ¿Estamos, pues, en el orden? Para saberlo habrá que esperar todavía.

EL EDITOR

ACADEMIAS DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA

En La Plata funcionaron diversas academias, generalmente de dibujo y pintura, como parte de una enseñanza artística privada, que suplía la ausencia de establecimientos oficiales. Los datos que poseemos, la cronología, no son siempre fidedignos: se han venido transmitiendo por vía oral y deben ser confrontados con documentos más confiables.

Uno de los primeros en llegar a La Plata sería don *Antonio del Nido*, pintor andaluz oriundo de Granada y atraído a nuestro medio por la casa Botet, importadora de artículos suntuarios y obras de arte. Abrió el maestro su escuela en 1898 y llegó a contar entre sus alumnos a Enrique M. Blancá y a José D. Fonrouge, quienes definieron sus vocaciones en la creación personal y en la enseñanza artística. Un peldaño más hacia la crónica evocativa de costumbres nos enfrenta con el gran número de los que, sin llegar a ser artistas, pasaban a integrar ese sustrato del buen gusto y la iniciación que tanto necesitaba la urbe: Adela Ringuelet, distinguida por el maestro a causa de sus dotes para el dibujo a pluma sobre seda; Horacio Sagastume, que luego estudió medicina; Roberto Menegazzi, abogado, quien recuerda que Emilio Pettoruti fue su profesor de dibujo en los últimos años de la Academia, cuando ya había pasado de su local, 6-47 y 48, a diagonal 77 esquina 6 (año 1908).

Del Nido no gustaba de la pintura al aire libre: amante de la ejecución minuciosa, “bordaba en el caballete paisajes irreales e ideales crepúsculos” (José Ma. Rey). En 1896 ilustró, junto con Martín A. Malharro, el libro de Martiniano Leguizamón *Recuerdos de*

la tierra, editado por F. Lajouane de Buenos Aires, cuya portada, con un típico dibujo de rancho, firmó en la fecha citada. En 1903 obtuvo el primer premio de pintura en el primer Salón que se abrió en La Plata, con un tema: *Quijote*.

Muerto Del Nido en 1911 (?) le suceden en la dirección de la Academia su ex alumno Blancá, Atilio Boveri, José D. Fonrouge, Julio Anselmino y Federico Garbet, profesor, este último, de la Escuela graduada anexa, en cuya enseñanza implantó el uso de la acuarela.

Mariano Montesinos Ausina, a quien Pagano y Córdova Iturburu confunden con su hijo Mariano Montesinos, nacido en La Plata en 1904, había nacido en Valencia en 1859. Estudió dibujo y pintura bajo la dirección de su padre, don Rafael Montesinos, director de la Escuela de bellas artes de aquella capital, individuo de mérito de su Academia y pintor honorario de cámara. Después de terminar sus estudios en la academia San Fernando, de Madrid, llegó a la Argentina en 1888, contratado por la casa Botet, la que llegaría a contar también a Bouchet y Del Nido entre su personal de expertos. Montesinos comparte con sus colegas una actividad muy precursora, a tal punto que, según algunas versiones, su Academia provincial de bellas artes habría sido fundada en 1894. Pasaron por ese taller Juan Cruz Mateo, Juan Manuel Gavazzo Buchardo —quien se vincularía más tarde en París con el grupo de Guttero, Merediz, Horacio Butler y Numa Rossotti—, Carlos Ringuelet y Rodolfo Luzuriaga, los cuales evolucionaron más tarde hacia la caricatura. Instalada en 54 y 6, esquina diagonal 79, en los altos de lo que fue el Teatro Olimpo, fue un activo centro de cultura: el grupo “Renovación” daba allí sus

funciones; y se contaba, entre los amigos, a Francisco Vecchioli, a don Emilio B. Coutaret, infaltable jurado en los certámenes de fin de curso con que se daba el estímulo tradicional de premios y menciones a los alumnos de la Academia. Durante algún tiempo, tuvo Montesinos por socio a José Bouchet (1848-1919), pintor gallego, alumno del gran Blanes y de Ciseri en Florencia, reivindicado calurosamente por Schiaffino y Pagano, y adscripto al Museo de ciencias naturales por el doctor Moreno.



Es posible que el Centro de bellas artes haya sido el fundador, antes de 1905, de la tercera academia: un taller libre sin profesor, semejante a aquella Academia Suiza de París en la que Pissarro comenzó a nuclear el plantel del impresionismo. En el *Taller libre* hacen sus armas y camaradería varios protagonistas del futuro inmediato: Emilio B. Coutaret, Mariano Montesinos, Pedro Vucetich, Antonio de Larrañaga, José María Rey, quien escribiría posteriormente: “Fue la primera sociedad platense de índole cultural y artística. Publicó una fugaz revista en colores. Dictó un curso nocturno para obreros que duró diez años”. La revista, dirigida por Coutaret, fue algo insólito: tenía reproducciones litográficas en colores de paisajes, caricaturas, acuarelas. . . Aunque sólo aparecieron tres

números, la fecha ¡1902! parece increíble, si pensamos que hoy, con todos los adelantos de la técnica gráfica, es poco menos que imposible una publicación semejante. La carátula, con el título *Artísticas*, estaba ya influida por el diseño del art-nouveau.

La cuarta academia importante fue la de *Rodolfo Bezzicchieri*, fundada después de 1905, año de su radicación en La Plata. Por conjeturas de Salvador Calabrese, que fue uno de sus alumnos preferidos, debió nacer hacia 1864. En Pesaro, su ciudad natal en la provincia *delle Marche* (era *marchesano*) había una fábrica de cerámica muy conocida, en la que él y un hermano suyo aprendieron el oficio de decoradores.

“Cuando yo ingresé —explica el profesor Calabrese— encontré que ya estaba Francisco De Santo con sus grandes condiciones para el dibujo y la pintura. Tanto, que Bezzicchieri me dijo: —Acá hay un muchacho *bravo*. Bravo, naturalmente, quería decir muy bueno. De ahí nos conocimos con Pancho, así como con otros. . . Miotti, también estaba Ricardo Sánchez y después Raúl Bongiorno, entre los que yo recuerdo. ¿En qué año? Sabe, tengo tantos que me he olvidado. A ver. . . voy a echar cuentas. Yo nací en el 02, y más o menos estuve en la escuela hasta los doce, es decir, fue en 1914. ¡Fue ayer, no más! Bezzicchieri era decorador: hizo muchos trabajos en La Plata y en otros lugares. Estaba al servicio de una empresa de pintura, la de Cagliari-Wolcan. Ellos tomaban todas las decoraciones para los edificios construidos por el gobierno de la provincia. Allí trabajaba; y también en casas particulares. A veces el maestro tenía que ausentarse: iba al interior de la provincia, a practicar su oficio de decorador. Usted pregunta qué enseñaba. Al principio yo dibujaba, como se hacía en-

tonces, con láminas y qué sé yo... Después yo tomé el aprendizaje un poco por mi cuenta: empecé a hacer lo que quería, y él me permitía que lo hiciera. Yo tomaba como modelos a mis compañeros, que me posaban, y me ejercitaba en eso: hacia *retratos*. —¿Ya se había despertado su vocación de retratista? —¡Sí, sí! Tanto que, con De Santo, fuimos a practicar el oficio. De alguna manera, en aquel tiempo, había que ganarse la vida. Y trabajamos retocando retratos. Eso se hizo bastante en La Plata. El lo hacía, no con Darlan, el hombre que tenía casi todo el negocio de retratos al lápiz: estaba con uno, no sé si norteamericano, Mr. Owen, a quien le gustaba bastante el alpiste. Andaba todo el día... Bueno, él decía que tomaba con Monteverde, el gobernador, de quien era muy amigo.



Academia de dibujo y pintura, dirigida por Cleto Ciocchini (último a la derecha). Calle 49 N° 678. Año 1918.

”Las decoraciones de Bezzicchieri fueron numerosas: zaguanes al estuco, cielos rasos, paredes, molduras, recubrimientos, gobelinos. Pintó una casa que estaba en diagonal 79 entre 55 y 56. Pintaba directamente sobre el revoque o revestimiento alisado: zaguanes... todo decorado por él. También una casa en la que estuvo el Banco

Crédito provincial, 46 esquina 7: todo el cielo raso pintado por Bezzicchieri. Eso es lo que recuerdo ahora”.

Otro testimonio completa la información y agrega detalles. “Aquí tengo a uno que estuvo con Bezzicchieri en 1927 —acota Ernani Angel Ongaro. En la Academia estudiaron De Santo, Bongiorno, Suero, Maggi, Salas, Sánchez, un tal Bof, Concili. En la confitería París, de 54 y 7, los murales que estaban en el salón eran de Bezzicchieri. Hay también en Mater Dei un gobelino, firmado por él, en la calle 45, 13 y 14. También el doctor Unchallo poseía un gobelino firmado por el maestro. Algo notable: este hombre hacía los gobelinos que parecía la fibra teñida, como si estuviesen tejidos en vez de pintados. ¡Qué maestro! Mi amigo me cuenta que una vez lo visitó una cantante lírica, la Petracci. Lo visitaba porque este hombre, italiano del norte, era muy conocido y apreciado. Y aquí un dato importante: los ex alumnos de su academia —Bongiorno, Calabrese, De Santo, Salas, Sánchez y Suero—, todos pasaron a la Escuela superior de bellas artes, donde se graduaron. La Academia funcionó en diagonal 74, entre 41 y 42, del lado de los números pares. Le alquilaba el local a una tal Fila: tenía dos habitaciones pequeñas donde vivía, y cobraba tres pesos por mes por la enseñanza”.

Cuando murió el artista, en 1928, Ricardo Sánchez prosiguió como director de la Academia. La trasladó a la calle 16, 51 y 53, lugar donde instalaría más tarde su propio taller de cerámica, mosaico y arte decorativo. Sánchez fue un pionero en esa especialidad. Cuando se fundó el taller de mosaico en bellas artes, fue su organizador y primer profesor. (V. Cerámica - enseñanza).

La Sociedad estímulo de bellas artes

—evidente recuerdo de su homónima en la Capital Federal— sostuvo y apoyó otra academia: la del pintor francés radicado en Buenos Aires, Antoine Pagneux. Según el testimonio de Ernesto Riccio, que fue alumno y luego adjunto del director, funcionó entre 1907 y 1913, fecha en que, suspendida la ayuda estatal, no logró sostenerse y fue cerrada. Era una de las academias importantes de La Plata. “La enseñanza era seria —escribe el ex alumno en el libro de homenaje a Pagneux, con documentos recogidos por Fernand Maillaud, éd. du Centre, 1932; pág. 19-21— y, por lo mismo, severa. No se copiaban grabados, como era corriente en la ciudad desde hacía mucho tiempo; de modo que los alumnos difícilmente podían llevarse cuadros para darse tono frente a sus amigas. Los que estudiaban como pasatiempo se cansaban pronto, así que los alumnos eran poco numerosos. El director prefería tener un solo alumno sincero, antes que comerciar con la Escuela para lograr un mayor número. Hombre muy honesto y sincero, prefería ver cerrada su Escuela antes que cambiar su línea de conducta”.

Una de las glorias de Pagneux es haber tenido como alumno a un pintor del talento de Ernesto Riccio, y haber querido “como a un hijo” al joven Antonio Alice.

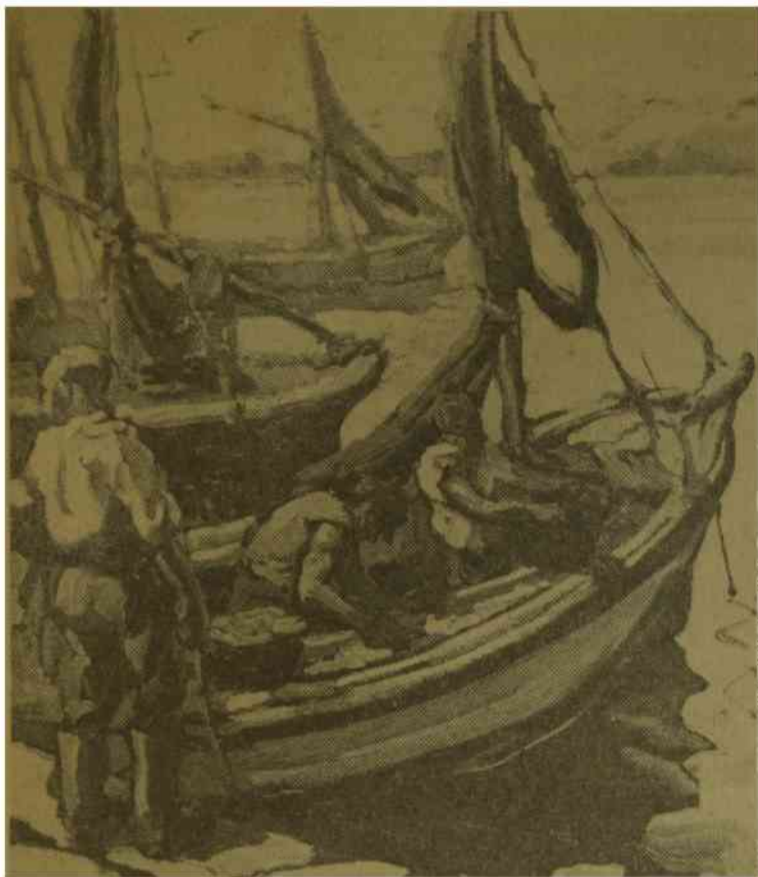
La Academia Montesinos funcionó subsidiada por el gobierno de la provincia, que en esos años se destacó por su generosidad en el otorgamiento de *becas* para estudiar en Europa. Pero el primer curso organizado por un instituto oficial fue la *Escuela de dibujo* de la Universidad, instalada en el Museo de ciencias naturales en el año 1906. Al comienzo era una especie de curso de dibujo para entomólogos; pero muy pronto hubo de hacer frente a los

requerimientos de numerosos estudiantes que aspiraban a una enseñanza artística. En ella se formó mucha gente que, tanto en la artesanía como en la creación desinteresada, llegó a ocupar lugares muy destacados, que no excluyen la jerarquía nacional e internacional. Entre sus profesores cabe mencionar a Martín A. Malharro y a Emilio B. Coutaret. Discípulo del primero fue Antonio Travascio; de Coutaret, Emilio Pettoruti. El ambiente del Museo proveía, además, una inagotable cantidad de estímulos, en forma de piedras, restos fósiles y arqueología, en los que los alumnos inquietos buscaban el contacto con la naturaleza. De allí surgió el Centro de estudiantes de bellas artes, que, en 1909-12, publicó una importantísima revista, *ARS* (V.). Con el tiempo, la Escuela se trasladó a la calle 51, entre 10 y 11, del lado de los números pares, lo que la emancipa, en cierto modo, de la tutela preferentemente científica del Museo. Allí estuvo durante un lapso muy breve: en 1924 se traslada nuevamente, esta vez a los altos del Teatro Argentino, como anexa a la nueva Escuela superior de bellas artes de la universidad, fundada, precisamente, en 1923, pero cuyos cursos se inician en abril de 1924.

El edificio de la calle 51, donde ahora está el Hotel La Plata, era un palacete hermoso. Tenía un pasaje que salía a la calle 50. Allí funcionaron los salones de arte del diario BUENOS AIRES (V. CRITICA DE ARTE).

Después de la Escuela de dibujo, en 1923, fue la sede del Museo provincial de bellas artes (V.). En 1930, cuando Emilio Pettoruti se hace cargo de la dirección del Museo, le parece que el local quedaba lejos del centro, *extra-muros*, según sus palabras. La humedad, las goteras del techo arruinaban las obras. Por eso solicita el traslado al

Pasaje Dardo Rocha, en la esquina de 49 y 6.



Ciocchini, Cleto – Pescadores. Pinacoteca del Jockey Club. La Plata.

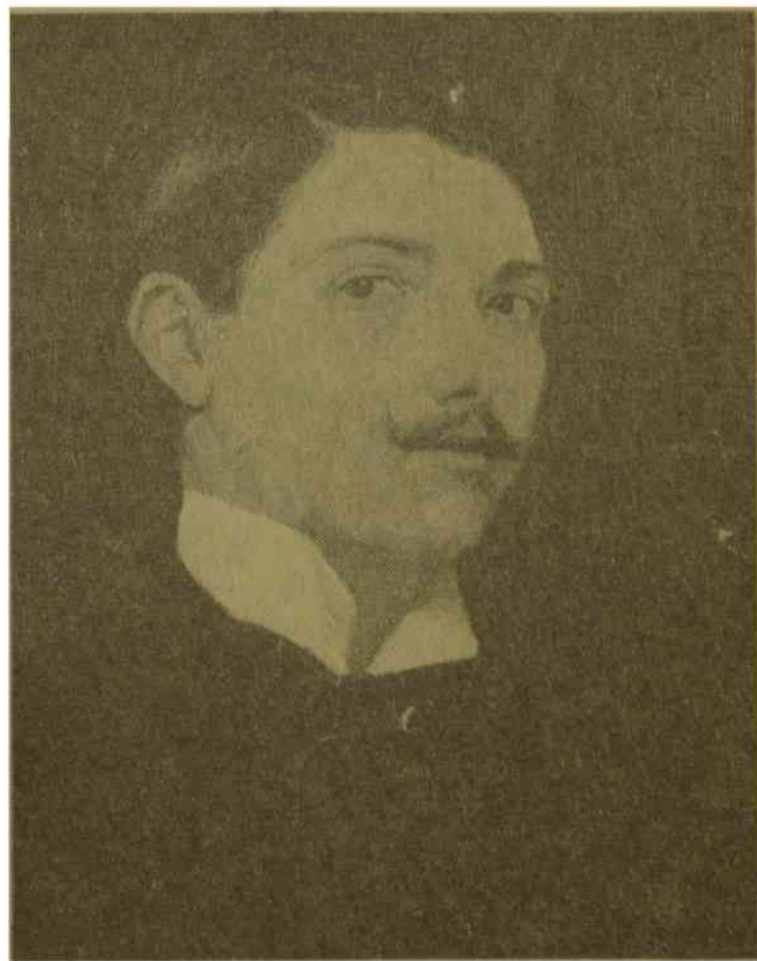
Para terminar con la enseñanza artística de aquellos años, recordemos que Enrique Blancá y Emilio Pettoruti abrieron un taller libre en el que enseñaban dibujo y pintura. Cf. E.P., *Un pintor ante el espejo*, pág. 17.

V. También, en este mismo *Diccionario*, los artículos: ACADEMIA-TALLER BRUGHETTI; PEÑA DE BELLAS ARTES; TALLER DEL VIEJO MOLINO; DIBUJO (enseñanza).— A.O.N.

ACADEMIA - ESCUELA - TALLER DE FAUSTINO BRUGHETTI

En julio de 1902 la población culta de La Plata se vio sorprendida por un inesperado acontecimiento: una muestra del artista argentino Faustino Brughetti. ¿Por qué la sorpresa, el asombro vivo en los ojos y la mente de quienes visitaron la sala colmada de pinturas de la Bolsa de comercio, de la

calle 7 entre 45 y 46? Por una razón singular: en esa exposición el pintor desechaba todo vano figurativismo, toda acartonada concepción de la pintura, todo anecdotismo trivial y, de pronto, el color y la luz, la mancha y el vibrante toque del pincel, un modo de sentir el cuadro como adelantado de la gran corriente impresionista, se hacía presente en la capital bonaerense. ¿Cómo había nacido esta corriente en las artes, explícitamente en la pintura? Asomó, en Italia, a mediados del siglo XIX en la obra de los “machiaioli” y, en la década del 70, en Francia adquirió coherencia a través de los razonamientos científicistas que invocaban los colores del prisma, las leyes de los contrastes simultáneos de los colores, la validez de los tonos divididos, el uso de los complementarios, como síntesis del hecho pictórico.



Brughetti, Faustino (1877-1956) – Autorretrato (1899). Oleo - tela. Museo Uffizzi, Florencia.

Nacido en Dolores, provincia de Buenos Aires, el 6 de setiembre de 1877,

Faustino Brughetti a sólo dos años de la fundación de La Plata, se radicó con sus padres en la capital bonaerense en la que el progenitor itálico desarrolló su labor de arquitecto-constructor. Frecuentó el Colegio de los salesianos y el Nacional; pero su vocación por el arte hizo que mi abuelo dispusiera el anhelado viaje de estudio del hijo a Europa, lo que ocurrió en octubre de 1896 al embarcarse éste en el puerto local con destino a Génova y su ingreso posterior en la Real academia de bellas artes de Roma. En ese instituto superior permaneció tres años, viajando a París en compañía de Rogelio Yrurtia, a comienzos de 1900 con el propósito de visitar la Exposición universal y continuar sus estudios en la Academia Julián. Juntos, escultor y pintor recorrieron la exposición, y admiraron la obra de Rodin exhibida en un pabellón parisino. Sólo pocas semanas permaneció el pintor en esa academia: no aceptaba la enseñanza estereotipada que allí se impartía. Su temperamento y el clima estético de la época exigían otras aperturas, de tal manera que en la primavera, de regreso en tierra italiana, pinta *Lavanderas*, óleo que abre un camino inédito hacia la modernidad. ¿Cómo? Por el tratamiento de la luz y cierta construcción de la forma con un sentido fundamentalmente plástico. Con este óleo, entre marzo y octubre de 1900 y en el curso del año siguiente, otros de técnica impresionista, expuestos en noviembre de 1901, de vuelta al país, en el salón de LA PRENSA de Buenos Aires, y meses después, en ausencia del artista—que había vuelto a Italia al no tolerar el ambiente tan ajeno a sus sueños creadores—, presentados por mi abuelo paterno en la sala platense.

Dijimos del asombro de los visitantes y el diario EL DIA, en la pluma de Benito Lynch, lo concreta así para sus

lectores: “La tendencia artística de Brughetti lo revela hombre de temperamento y conoedor de las arduas dificultades que presenta su carrera: ataca los temas con valentía y con pasión. La escuela impresionista moderna requiere un técnico hábil, una mano muy segura, un ojo muy avezado y un sentimiento artístico muy ponderable”. Y continúa el escritor: “Hemos oído algunas críticas a aquellas manchas verdes y amarillas, que los profanos se empeñan en mirar de cerca y en tratar con tanta dureza. Sin embargo, cuánto esfuerzo, cuánto estudio, cuánta energía y cuánto tiempo transcurrido representan para el artista esas notas de color, aparentemente burdas y groseras, que adquieren relieves y armonías con sólo saber mirarlas”. Este comentario inteligente coincidiría con el juicio de Eduardo Sivori, en presencia de la segunda exposición de Brughetti (Salón Freitas y Castillo, Buenos Aires, 1905) al decir: “Estas manchas de color, esos tonos verdes, azules, rojos, amarillos, todavía no pueden ser comprendidas por nuestro público. Esta pintura se adelanta a su tiempo”.

Mi padre siempre se consideró un pintor moderno. Un cultor del sentimiento estético y de los ideales de un nuevo humanismo que se vino gestando en la centuria decimonona con el realismo de Courbet, más tarde con los impresionistas unidos bajo el común denominador de “la fraternidad universal de la luz”, sin olvidar a los “macchiaioli”, ni a los divisionistas, ni a los simbolistas y expresionistas nórdicos. Así pudo anotar en su *Autobiografía* aún inédita: “Mi impresionismo era natural y sentido, y de la naturaleza sacaba sólo la esencia de las cosas, la expresión de ellas. El análisis, el detalle desaparecía para dar cabida tan solo al momento psicológico de la

creación, para obtener la síntesis que embargaba mi alma. . . El ambiente, el clima, la hora, el efecto eran fuente, para mí, de inspiración”. Valga, coincidentemente, la palabra de Sigwart Blum (*Argentinos en las Artes: Faustino Brughetti*, E.C.A., 1963) quien al leer la citada autobiografía, anota: “En otras páginas –válido es consignarlo– explica cuidadosamente la teoría de Newton acerca de la luz y los colores complementarios, y también habla de la ‘ciencia colorística’ y del asombro que Pío Collivadino y otros argentinos le manifestaron ante sus conocimientos de la nueva técnica”.

Faustino Brughetti fue un auténtico impresionista, un apasionado cultor de la pintura al aire libre, y también del simbolismo, del arte social, del expresionismo “avant la lettre”. Su pintura nacía de una concepción del arte a la altura de los tiempos de su formación, cabalgando entre dos siglos. Su ideal pictórico se alía a la par a una densidad humana manifiesta en sus telas, en especial en las *Expresiones de arte humanista*, a las que Jorge Larco encuentra “concomitancias con el posimpresionismo alemán de Slevogt o de Münch”; y *Luz y sombra* –una joyita– se relaciona con Bonnard y aun con el Picasso de la primera década del siglo”. En lo que atañe a nuestro país, el crítico pintor lo ubica entre los artistas que florecían en los años 1915-1925: Victorica, Daneri, Guttero, Thibon de Libian. Categórica es su afirmación: “Qué gamas sutiles y refinadas las adornan (sus pinturas), sin recurrir a estridencias ni destellos luminíscicos, a los que no fueron, ni siquiera exentos, Fader y Thibon de Libian”.

Me he referido suscitadamente a las aportaciones técnicas y expresivas de Faustino Brughetti en vista de la enseñanza que constituiría el eje de las lecciones en su academia, fundada el

10 de julio de 1915, ya arraigado el pintor en La Plata, después de un tercer viaje a Europa, por cuya obra mereciera premios y elogios en muestras internacionales celebradas en Italia en 1909 y 1910 (Cruz al Mérito, medallas de Oro y Plata en Roma, Nápoles, Liorna, Montecatini, Cetigine, Montenegro). Abrió su Academia a la que asistieron jóvenes estudiantes que no sólo aprendían a dibujar y pintar, sino también a razonar acerca de las formas del arte plástico, de la pintura a las artes decorativas, de la historia del arte a la música.

¿Cómo surgió la Academia Brughetti? Con la adhesión de personalidades platenses, Almafuerte, Alejandro Korn, Juan Vucetich y otros distinguidos ciudadanos, que hicieron posible el otorgamiento de becas a los alumnos no pudientes. Atilio Boveri salía a pintar paisajes “au plein air” con mi padre, y discípulos destacados fueron, entre otros, Adolfo Travascio, Raúl Bongiorno, Carlos Pacheco. ¿Plan de Estudios? Dibujo al lápiz, a pluma, comté y fusain; pintura al óleo, al pastel, a la acuarela, la figura era tratada a través de la estampa, del yeso, del natural, con modelo vivo y el desnudo. El paisaje, en la estampa, la copia, para adiestrar la mano y entrar en el secreto de la alquimia de los colores y los tonos, y del natural, en los atractivos rincones del bosque, en donde maestro y alumnos plantaban su caballete.

No quedaba allí el adiestramiento del futuro artista, o del cultor de las artes ornamentales. Se estudiaba Ornató, en las formas ya aludidas en la interpretación de la figura, más composición e invención. Presente estaba, por igual, la naturaleza muerta (flores, frutas, animales). Claro, la *base de la enseñanza* residía en la *Geometría*: elementos de la geometría, teoría de

las sombras, perspectiva lineal y aérea, asignaturas profundizadas por el alumno en el curso de cinco años. Cabe agregar: la anatomía (Osteología y Miología), o sea, proporciones del cuerpo humano y actitudes y expresiones. Composición e invención se aliaban a la Historia del arte, con sus innúmeros ejemplos universales, sin olvidar el arte precolombino de América, en tanto que las clases de música se centraban en teoría y solfeo y en el estudio de la guitarra, de la que mi padre fue un excelente intérprete y compositor. A los cursos obligatorios (dos veces por semana) se sumaban los cursos libres. Para obtener el título de profesor era preciso seguir el método didáctico aplicado, obteniendo con nueve puntos el diploma de profesor elemental y con diez puntos el de profesor secundario. En verdad, en buena medida el pensamiento artístico de Brughetti está condensado en *Mi Credo*. Pedagogía artística (El tecnicismo), La Plata 1926. Su credo se asienta en el estudio de la geometría, la perspectiva, el ornato, la figura, la anatomía, el colorido, seguido de reflexiones sobre el arte y los artistas y el sentimiento estético. En síntesis extrema, afirma el maestro: "Mi credo artístico expresa todos los estados de alma: el poético, el filosófico, el religioso", sobre la base de lo plástico y lo pictórico, dualidad que perseguía en su expresión. En *Mi Credo* habla del modo de interpretar las sensaciones, lo interno y lo externo; de la técnica apropiada; de la interpretación. En su pedagogía artística, se detiene en los elementos preparatorios de las artes del dibujo, sin olvidar, que: "El arte pictórico es una ciencia imaginativa. . . que la imaginación creadora no tiene limitaciones en absoluto", que el pintor debe buscar "la síntesis", siéndole indispensable "una sólida preparación

técnica e intelectual". Para él: "El sentimiento estético ha nacido merced a la armonía que reina en el universo".

La Academia - Escuela - Taller no solamente gozó de prestigio por el artista que la dirigía, sino también por ser centro cultural de la ciudad. En la nota necrológica del 7 de junio de 1956, al día siguiente del deceso del artista, dijo LA PRENSA: "Su Academia de La Plata era el obligado cenáculo que congregaba a pintores, amigos del arte, de la literatura y de la música". Nueve años antes, José León Pagano, al comentar una muestra de Brughetti en LA NACION (29 de octubre de 1947) dijo: "Su acción de pintor y de maestro se desarrolló a lo largo de media centuria, aquí y en La Plata. Esta referencia basta para definirlo, para justipreciar la fecundidad de su ejemplo". Lo confirma el doctor Alfredo D. Calcagno, presidente de la Comisión de Homenaje a la memoria del artista, en el primer aniversario de su muerte: "Contribuyó poderosamente —escribe el ex presidente de la Universidad nacional de La Plata— no sólo a la formación artística de sus discípulos sino a la de un gran sector de la población, que es una de las formas menos frecuentes de la ciudadanía. . . El maestro actuó en estos casos hasta por sola virtud de presencia, con la lección ejemplar y la sugestión de su obra creadora y de su vida consagrada al arte". Y agregaba Calcagno: "Fue un gran laborioso, con una laboriosidad voluntariosa, sacrificada y feliz. Sacrificada y feliz: no había para él contradicción entre el duro trabajar y la dicha del trabajo honesto y limpio: limpio de ansiedad lucrativa, limpio de afán mezquino y de intención aviesa".

De las reuniones en la academia, surgió la Asociación Artística Platense, en 1925, de la que mi padre fue

presidente, dando existencia al Primer salón de artistas platenses, en el que figuraron todos los pintores, escultores, dibujantes y grabadores de la ciudad. La fundación de la Peña de bellas artes (V.), nació de conversaciones en el taller de 11 y 55. El Ateneo Almafuer-te se gestó en su cálida atmósfera cultural. En verdad, no hubo idea noble, en el plano del arte y de la estética, que no hubiese sido cobijada y alentada en ese ámbito. En la Academia, el artista exhibía permanentemente su obra y por ella pasaron autoridades provinciales y municipales, artistas, poetas, escritores, músicos y amigos de las artes.

Faustino Brughetti tenía un alto concepto del arte y de la enseñanza artística. Hacia los años postreros de su vida, fue el intérprete pictórico de las riberas del Río de la Plata, por cuya obra Antonio Alice lo denominó “pintor del Río”. Celebraba, en los pintores jóvenes, la abstracción plástica y el formalismo visual, porque “enseña—decía— a entonar bien”. Quería, en La Plata, que “los espíritus más contradictorios y de las más opuestas tendencias”, se unieran, como en los dos salones de la Asociación artística platense, hacia un alto “ideal estético” que él encarnó. — R.B.

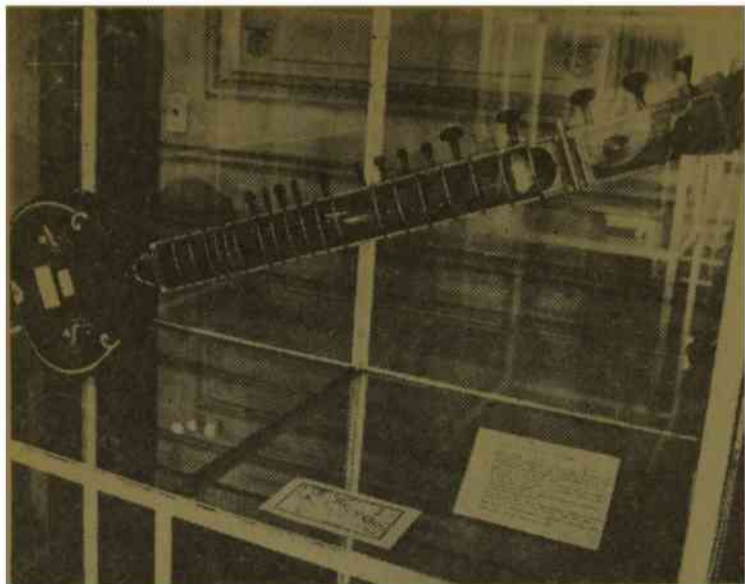
V. también *Academia profesional de bellas artes* en la entrada CONSERVATORIOS.

AGRUPACION ARGENTINA DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS

Fundada por Adolfo Morpurgo en 1931, comprendía una gran colección de instrumentos de cuerda renacentistas, barrocos y dieciochescos, reunidos pacientemente a lo largo de muchos años. Morpurgo, profesor de violoncello y director de orquesta, la hizo actuar con gente de gran musicalidad,

quienes ejecutaban la música antigua con el criterio de una experiencia moderna. En otras palabras, él actuaba para oyentes acostumbrados a la música contemporánea. No era, pues, un ortodoxo ni un investigador empedernido: no concebía esos conjuntos eruditos, con ejecutantes muy sabios, pero que suelen exhibir graves limitaciones de musicalidad y técnica. Su agrupación era más bien ecléctica; pero encantaba al auditorio mediante la resurrección de viejos manuscritos y partituras, óperas y conciertos en los que los nombres peregrinos de los instrumentos, sus formas extrañas y la manera de obtener el sonido, los títulos intencionados, cómicos o poéticos de la música, la expresividad de la batuta—que recordaba las finas cadencias de la música de corte, en la que dirigir era una forma de etiqueta... todos estos valores de asociación agregaban imágenes, dentro de una iconografía inédita para nuestras latitudes, que convertían a la orquesta en espectáculo.

Morpurgo actuó en La Plata muchas veces con su Agrupación de instrumentos antiguos, especialmente en la Escuela de bellas artes, donde fue profesor de violoncello y de conjunto de cámara y orquestal. Un sentimiento nostálgico, característico de nuestra ciudad universitaria—que conoce la historia sin haberla vivido, a causa de su fundación reciente— colmaba los auditorios del Palacio municipal o de Bellas Artes, que amaban ese redescubrimiento de Europa en la música, en una época en que el concepto de *Eurindia*, de Ricardo Rojas, alcanzaba su mayor vigencia. Rodolfo Arizaga, en su *Enciclopedia de la música argentina*, destaca que “con la Agrupación argentina de instrumentos antiguos, Morpurgo rescató numerosas obras olvidadas o transcriptas para instrumentos modernos, una encomiable labor de



Sitar (persa se = tres; tar = cuerda) – Laúd de cáscara, de cuello, largo 126 cm. Colección Azzarini, Facultad de bellas artes. La Plata.

restauración de estilos de otras épocas que contribuyó a su mejor conocimiento y difusión en los medios musicales del Río de la Plata. Dirigió en su instrumentación original la ópera *Eurídice*, de Jacobo Peri, y otras de Claudio Monteverdi”. Entre estas últimas cabe citar *Combattimento di Tancredi é Clorinda* e *Incoronazione di Poppea*. Y también la *Opera del mendigo*. Entre los ejecutantes figuraron músicos que normalmente integraban los cuartetos y conjuntos orquestales más famosos del país, como Carlos Sampedro, Luis Bellotto, Angel Mollo, Enrique Mariani, la esposa del maestro Morpurgo y su hija Ponchi (hoy conocida escenógrafa) quienes se desempeñaban en el clave; Federico López Ruf, bajo de viola, viola del perdón, viola da gamba, etc., etc.

Lamentablemente, cuando instituciones de Estados Unidos y de Europa mostraron interés en adquirir la colección, los encargados de nuestras direcciones de cultura desestimaron el ofrecimiento de Morpurgo para que quedara en el país; y así fue finalmente vendida a un organismo cultural de Oslo (Noruega) donde permanece desde entonces. – A.O.N.

ALIANZA FRANCESA

No hemos logrado obtener, a pesar de haberlo solicitado en varias oportunidades, una historia de la institución que tanto ha contribuido al conocimiento de la cultura francesa entre nosotros. La Plata estuvo desde sus orígenes, influida no sólo por hombres como Pedro Benoit, Grenier, Coutaret, Delachaux y tantísimos otros intelectuales y artistas, sino que además la generación argentina de los fundadores estaba profundamente marcada por la filosofía, la arquitectura, la música, la pintura, el grabado, las letras y aun las modas de Francia.

No sabemos, en consecuencia cuándo se fundó la Alianza, ni por quiénes. Conocemos, desde hace unos veinte años, su trayectoria de difusión y promoción del idioma, la literatura, la historia del arte, la exhibición y el comentario de muestras artísticas realizadas en su local de la calle 59, 7 y 8, las cuales han comprendido el auspicio prestado a jóvenes de la ciudad, que muchas veces carecen de otras oportunidades para dar a conocer sus obras e ideas. Desde sus orígenes, probablemente como un desprendimiento del Círculo francés (V.) todos estos actos de cultura se han caracterizado por un buen nivel y, en todo caso, una seriedad que no puede ser puesta en duda. Lamentamos, en consecuencia, que las precisiones de toda esa actividad tan importante deban quedar postergadas, en el momento mismo de cumplirse el Centenario de la Plata. – A.O.N.

ARS

Publicación oficial del Círculo homónimo, que apareció en La Plata entre el 1/6/1909 y el 1/8/1912. Las 18 entregas comprenden 21 números, pues los ejemplares 7-8, 11-12 y 13-14 son

dobles. Formato: 25 x 16 cm. Hay una colección completa encuadernada en dos tomos, propiedad de la familia Rey, que gentilmente facilitó para la consulta, dado que la revista es casi inhallable en nuestros días. El índice temático sólo aparece en el primer tomo (números 1-17). La impresión es a dos columnas, sobre papel satinado en algunos ejemplares, y opaco y grueso en el resto. Se han conservado solamente dos carátulas: una ilustrada por Emilio Coutaret (Nº 1) en color sepia sobre cartulina verde claro; la otra, por Reinaldo Olivieri, sobre idéntico material pero en color gris (Nº 21).

Los fines de la revista fueron informar sobre las actividades del Círculo "Ars", de los conservatorios y de las academias de arte: exposiciones placentenses y metropolitanas, conciertos, poesía y literatura. La diagramación y el estilo de las ilustraciones son las típicas del art-nouveau. La numeración corrida alcanza a 668 páginas, que firman: Martín A. Malharro, José Ma. Rey, Emilio Coutaret, Rafael de Diego, Nina Gagren, Julián Aguirre, Arturo Rubinstein, Godofredo Daireaux, José Santos Chocano, Félix Weingartner, Marciano Brum, Emile Morhardt, Evelina Marracini, Nicolás Granada, Eduardo Zamacois, Armando Ibarlucía, Wenceslao Usher, Carlos Quiroga, Rafael Zingel y otros. Varias academias de arte se mencionan: la Sociedad "Estímulo de bellas artes", dirigida por Antonio Pagnaex; la "Peruginio", cuyo director era Augusto Bolognini, y la Academia provincial de bellas artes, con Mariano Montesinos y José Bouchet (V. ACADEMIAS). Entre las revistas de arte de la época se citan ATHINAE y PALLAS.

Los principales ilustradores fueron Atilio Boveri, Reinaldo Olivieri, José Ma. Rey, Francisco Vecchioli, "Aslaff"

(Juan Falsa), Emilio Pettoruti y Emilio B. Coutaret.

La revista comprende varias secciones: *Bajo el dintel*, *Mirando la avenida*, *Cháchara mensual*, *Tinta fresca*, *Del cercado ajeno*, *Lápices, pinceles y cinceles*. En el primer número se transcriben las deliberaciones de los egresados del Museo para la redacción de su carta orgánica, de la que surgirá el "Círculo Ars" y la revista homónima, órgano de difusión de sus actividades. También se anuncia la creación de cursos libres de dibujo, sin profesor y conferencias para el repaso de clases para egresados y alumnos. Más tarde, al modificarse el artículo 3 del Reglamento, la inscripción se hace extensiva a quienes lo soliciten.

Mirando la avenida recoge comentarios de estudiantes que salen del Normal y tomando la avenida Monteverde, se detienen ante las vidrieras con cuadros, o con anuncios del comisionado municipal instando a construir, sobre plazas y avenidas, edificios de cierta elevación: "embellecer las calles es una escuela popular de estética". *Cháchara mensual* también aporta el comentario de estudiantes. En los números 11 y 12 menciona el alboroto que produjo la Exposición del Centenario, entre los jóvenes que debían participar en ella. *Tinta fresca* publica anécdotas (v. gr. la de un artista y su modelo); poesías de José M. King (Rey), Alcides Greca, Rafael U. Diego, Carlos Quiroga, Rafael Zingel y Aída y Armando Ibarlucía. *Del cercado ajeno* son transcripciones, v. gr. *El crepúsculo de los ídolos*, extracto de un artículo de LA NACION, de Eduardo Schiaffino, comentario acerca del movimiento artístico del siglo pasado y comienzo de éste. Se dice que las salas de la calle Florida se multiplican y que, a la venta de pintura española, se agregaban ahora la italiana y la francesa. Lamenta el

desconocimiento total de la obra de arte y que se considere al retrato verdadera pintura de historia. Otro artículo, de Marciano Brum, considera a Franz Liszt como el creador del poema sinfónico moderno. Con el título *La enseñanza del dibujo y las reformas*, de LA PRENSA, hay una referencia a la importancia del método en las escuelas. En el ejemplar N° 6 se transcribe un artículo de la revista ATHINAE, firmado por Godofredo Daireaux con el título *Martín Malharro*. En el N° 21 el artículo *Schumann sinfonista* lo firma Félix Weingartner.

Lápices, pinceles y cinceles: son anuncios de concursos y exposiciones en Buenos Aires, se mencionan el primer premio a la arquitectura otorgado al proyecto de Félix Distasio, la *Bella Molinera*, y el premio Municipalidad de Buenos Aires, otorgado al arquitecto Luis Brogg por la fachada de la calle Esmeralda 1051. Se dice que en la *Sociedad Estímulo* de La Plata, se prepara una exposición humorística que se abrirá en los salones del diario BUENOS AIRES. Otra noticia: el señor Emilio Artigue, residente en París desde hace 40 años, regresa a la capital para dirigir un curso en la Escuela nacional de pintura. En un artículo firmado por Emilio Coutaret acerca del 2º Salón de Arte Francés, llevado a cabo en Buenos Aires, menciona, entre otras cosas, el *Retrato de Roca* realizado por Bonnat, la *Vierge* de Perrault, la tela de Cazin, *Madelaine*; critica desfavorablemente el cuadro de Aubert, se entusiasma con la tela de Geoffroy y dice que hasta la caricatura se ha hecho un sitio en el salón con una obra de Forain. En otro artículo dice que Ernesto de la Cárcova es designado inspector al artista (sic.) por el gobierno, con el fin de controlar la conducta y el aprovechamiento de los becarios en Europa. Otra

nota firmada por Emilio Coutaret comenta que en la calle Florida N° 537 expone Luis de Servi, autor de algunos paneles del Museo de ciencias naturales y de cuadros que luego desaparecieron del Senado de la provincia de Buenos Aires por ostentar algunas figuras semidesnudas; la exposición también contó con los retratos de José Ramos Mejía, del coronel Arias y de Francisco P. Moreno. Sigue Coutaret con el comentario del salón L'Aiglon, de Florida N° 654, con pinturas francesas de Fernand Maillaud y Antonio Pagneaux entre otros. En el N° 5 de la revista el artículo *Artistas platenses* hace referencia a una exposición efectuada en 1903 por el diario BUENOS AIRES; a los becarios en el extranjero, al movimiento artístico que comienza ya en La Plata y por último al artista Atilio Boveri con fotos de cuadros del mismo pintor. Con las caricaturas de Aquiles Zacarías y José V. Caselli se presenta Juan Falsa. En otros números de esta sección se dan las siguientes noticias: José Fonrouge expone en el salón del diario BUENOS AIRES; en las vidrieras de la calle 7 entre 53 y 54 se exhiben, entre los cuadros donados para la rifa del Círculo Ars, los de los pintores Reinaldo Olivieri, Juan Falsa, Ernesto Riccio y Emilio Pettoruti. A la exposición de arte Lombarda de Milán, ha sido admitido el escultor Emilio Andina, autor de la obra *Los naufragos* que se encuentra en el paseo del bosque de esta ciudad. Para la exposición Internacional de arte del centenario, muchos miembros de países se han interesado para que se les conceda un buen espacio; Ernesto de la Cárcova tendrá en ello una intervención muy importante, España envía cuadros de Goya, Murillo, Rivera, Velázquez y Greco. Los profesores de la Escuela de dibujo del Museo: Martín Malharro, Miguel Rosso, Emilio Coutaret, Rober-

to Berghmans, Alejandro Bouchonville, José M. Rey, Roberto Lehmann Nitsche, Nicolás Besio Moreno, Santiago Roth y Valentín Berrondo, presentan a sus alumnos en la 4ª Exposición de sus trabajos. Augusto Bolognini exhibe en casa Serra un retrato del malogrado Ramón L. Falcón. Faustino Brughetti expone en casa Sánchez, Pazos y Cía, los premios obtenidos en sus exposiciones de Italia. José Fonrouge ha autorizado que se manden a hacer tarjetas postales con un dibujo suyo y que su producido sea para el Círculo Ars. Se comenta la caricatura hecha por Emilio Pettoruti a Atilio Boveri. En otros artículos se dice que con motivo de los festejos del Centenario, se ha llevado a cabo, en los salones del diario BUENOS AIRES, una exposición que tuvo por fecha de inauguración el día 9 de julio: allí se vieron acuarelas de Emilio Coutaret, trabajos de Atilio Boveri, de Manuel Rosso; marinas de Mariano Montesinos, óleos de José Bouchet, bocetos plásticos de Alfredo Bolognini, Luis Sánchez de la Peña, Carlos Dillon, Germán Lozano, Reinaldo Olivieri, Manuel Coutaret, Emilio Pettoruti, Ernesto Riccio y Juan Falsa. Sigue el anuncio de exposiciones en Buenos Aires y caricaturas de W. Paunero Usher en La Plata. Extensa crítica de la Exposición del centenario, firmada por Emilio Coutaret; carátula de Martín A. Malharro—*Gaucha con guitarra*— para un libro del doctor Lehmann Nitsche. Más adelante se anuncia un concurso de dibujos para ilustrar la revista, en el que fueron premiados José Speroni, Reinaldo Olivieri, Francisco Vecchioli y Juan Falsa. Enseguida un comentario de la caricatura expuesta por Pettoruti en una vidriera de Gath & Chaves. Informe sobre la Segunda exposición del Círculo (cuyo reglamento aparece completo) a inaugurarse el 19 de no-

viembre de 1912. Otro dato: Enrique Blancá y su auxiliar Emilio Pettoruti han logrado suplantar las viejas prácticas de la copia de cromos por un sentido más práctico de la enseñanza, en la Academia provincial de bellas artes, calle 53, esquina 5. En la misma sección, *Un mes en Córdoba*, exposición de Pettoruti en el diario BUENOS AIRES. Y por último: en el Salón nacional de 1912 hubo adquisiciones oficiales para dos artistas platenses—José Fonrouge y Francisco Vecchioli con sus cuadros *El tabernero* y *Paisaje*. En *Ecos del círculo* se menciona la designación de Emilio Coutaret como director del museo; y posteriormente, la de éste y Atilio Boveri como corresponsales en Europa. En la sección *Crónica* se informa que los señores Moretti y Brizolara resultaron premiados en el concurso internacional, Monumento a la Revolución de Mayo; que egresan los primeros cartógrafos, y que el *Monumento a la Primera Junta*, del escultor Rossi, ha sido colocado en la plaza homónima. En *Variedades* aparecen los temas: la fotografía como arte; el 3º Congreso internacional del dibujo, realizado en Londres en 1908, y los puntos a tratar; hallazgos importantes como telas de Tintoretto, Palma el Joven, Corona Fiamingo y Vicentino en la restauración de la iglesia San Julián de Venecia y antiguos restos de fortificaciones de la época de Felipe Augusto en París; en otro artículo se documenta cómo con la aparición de art-nouveau resurge la tipografía; le sigue el comentario sobre las gestiones que Schiaffino está realizando para instalar el Museo en el pabellón argentino y por último un artículo sobre el futurismo en donde Marinetti da consejos a sus poetas.

En la sección *Anécdotas* se comenta lo que le pasó a Biagio de Cesena cuando Miguel Angel lo pinta en la

Capilla Sixtina; el entredicho de Paganini con el cochero que lo lleva al teatro Opera de París; Rossini y su obra el *Barbiere di Siviglia*; un comentario, firmado por Rubén Darío, cuenta que cuando a Querol le encargan el *Monumento a los sitios*, se inspira en una conferencia de un periodista de Zaragoza. Le sigue la broma de algunos jóvenes con el manifiesto la escuela excesivista y como final hay una anécdota entre el maestro Thalberg y Chopin. En *Prontuario de conocimientos* se da consejo para quitar las manchas del papel de dibujo y la limpieza de los compases. En *Cartas abiertas* se da respuesta a toda correspondencia que llega al Círculo. En *Apuntes y conferencias*, aparece extractada una disertación de Jorge Selva donde insinúa que debemos ir a la búsqueda de un arte propio que nos caracterice; para él han hecho arte nacional Balerini, Della Valle, Bouchet, Giúdice, Víctor de Pol, Malharro, Sívori, de la Cárcova, Collivadino. Le sigue el artículo de Emile Morhardt titulado *Dibujo de niños* y un comentario: por qué no evoluciona el sistema de música pentagramado, idea que retoma en el artículo siguiente José V. Caselli. Hay después, una breve biografía de Beethoven; una conferencia de José Fonrouge en el teatro Moderno de esta ciudad y, como final, dos programas de dibujo, uno de ellos implantado en 1905 por Martín Malharro. (V. DOCUMENTOS). En *Libros, revistas y diarios*, entre otras, se menciona a PALLAS, dirigida por Atilio Chiappori. Bajo el título de *Musicales* se anuncian las actividades de los conservatorios. En la sección *La lectura de la obra de arte*, Gigi Michelotti da su opinión sobre el lenguaje en literatura, poesía y obra plástica. *Sobre temas de arte* hay un artículo firmado por Emilio Coutaret referente al sonido y al color. Le

sigue un comentario de Schaffino en LA NACION en donde se refiere a la conveniencia de reunir las obras de artistas argentinos para su mejor difusión. Con el título de *Futurismo* Emilio Coutaret se explaya sobre el tema: aparecen los párrafos más significativos del manifiesto; nombra algunos adeptos. Le sigue el comentario sobre el Salón nacional que fue digno de estímulo, aunque no estuvieron los consagrados.

Con motivo de la muerte de Martín Malharro, la revista le dedica en su homenaje el ejemplar N° 18. Allí aparecen dos extensos escritos, uno firmado por José M. Rey y el otro por Emilio Coutaret.

Por todo este rico y variado caudal de ideas, de hechos y sugerencias; por la espontaneidad del juicio crítico; por la excelente presentación; por sus textos que hoy leemos con curiosidad y asombro; por su excelente diseño gráfico y sus ilustraciones, ARS tiene una gran importancia en la cultura artística del período 1909-1912. De un modo u otro, casi todos sus colaboradores iban a ser protagonistas en la vida cultural de La Plata. — E.E.M.G. de C.

ARTESANIA

Escultores, yesistas, picapedreros, vitralistas, herreros forjadores, bronceiros —toda la gama de las *artes y oficios*, artes aplicadas, decorativas o como quiera llamárselas—, hicieron la ornamentación de una ciudad que, por su época de fundación, nace en pleno dominio de la estética y el diseño neoclásicos. Esos obreros especializados iban a ser, además, los primeros maestros de artesanía basada en el dibujo de ornato, imprescindible en la herrería artística, la escultura y la pintura decorativas en la técnica del *stucchino* —yeso alisado con plancha



"Art-nouveau" en La Plata – Sanatorio del Sindicato de la carne – 43-4 y 5.

caliente que remeda el mármol, cuyos ejemplares existen todavía en columnas, en alguno que otro zaguán de los que fueron casas señoriales o palacios. Bien conocida de los platenses era la decoración cenital del Teatro Argentino, debida a Speroni y Boveri, quienes por cierto desbordaban la línea artesanal para elevarse al muralismo.

Los descendientes de aquellos artesanos recuerdan los nombres unidos a obras de paciencia y perfección: Pedro Catella, italiano, realiza los falsos capiteles corintios del Coliseo Podestá, así como la escultura ornamental de la fachada. A él se le debe, al decir de su familia, la escultura decorativa del Palacio del Congreso, en Buenos Aires.

Gonzalo Zárate, por su parte, realizó moldes para los capiteles de cemento de la Catedral. Era un artesano que dibujaba muy bien y manejaba la talla en piedra dura. Con Carpinelli –uno

de los más antiguos picapedreros de La Plata–, talló y colocó los zócalos para la estación del Ferrocarril Sud, en granito de Sierra Chica. Su hijo, también de nombre Gonzalo, que llegó a estudiar dibujo y pintura en Bellas artes, trabajó con Speroni en las guardas decorativas del Museo de ciencias naturales, adaptadas o inspiradas en el arte precolombino de México. También decoró, siendo aún muy joven, el teatro del Lago, en el Bosque. En los años inmediatos a la Primera guerra, don Gonzalo dejó de pintar “porque se moría de hambre”. Después de dedicarse a tareas más prácticas en su taller de marmolería y afines, retoma, en sus últimos años, los instrumentos de pintor. Quedan cuadernos de apuntes, paisajes de Punta Lara, jardines, retratos, alegorías y viñetas que hoy constituyen una interesantísima iconografía de la ciudad con sus tipos y rincones inconfundibles.



Zárate Carlos – Tumba para Gonzalo Zárate (el busto es del escultor Scalisi). La Plata, Cementerio.

El doctor Carlos Zárate, médico y escultor, a quien la inclinación por las artes le viene por herencia, nos ha proporcionado valiosos testimonios. Su palabra, rotunda y emotiva, descubre nombres, hechos y fechas, juicios y pasajes anecdóticos que resumen una parte considerable de la artesanía en La Plata.

Broncería

“Zaro y Valsecchi tuvieron un taller durante muchísimos años. Valsecchi era un gran fundidor y un gran obrero: extraordinario, porque él fundía las piezas en un pequeño horno, y era una maravilla. El taller primitivo databa de 1905: fue la famosa broncería de De la Serna. Cuando el dueño murió, hacia 1937-38, quedaron ellos, alquilando abajo todo un salón muy grande, que quedaba en 10 N° 1076, donde ahora está la Escuela de periodismo: allí estaba el taller de fundición, galvanostegia, embutición y cincelado, pulido, etcétera.”

“Poco antes de retirarse Valsecchi —explica su ex socio señor Zaro— quien estuvo conmigo cerca de veinte años, entró en la firma José Craco. Con él trabajamos juntos más de cuarenta años, sin que mediara jamás una disputa. Trabajamos en el taller de 11-54 y 55, hasta mediados de 1981, cuando las ordenanzas municipales nos obligaron a desalojar. Entonces vendimos las herramientas y Craco también se retiró. Ultimamente quedó un joven que había aprendido el oficio con nosotros, Miguel Araya, cuyo taller está en diagonal 73 esquina 55. Se dedica a broncería y afines, prácticamente a la *restauración* de objetos antiguos que era, desde hacía ya bastante tiempo, la misma actividad de nosotros.

En La Plata hubo otras broncerías, aunque la nuestra era la más antigua. Una, desaparecida hace ya muchos años, estaba en 46, 5 y 6. Su dueño, un tal Verdi, era un artesano muy capaz. Después estaba Bonelli, que trabajó más en vidrieras, también muy bueno. Valsecchi era, además de fundidor, hojalatero. En la época de De la Serna, se hicieron las cloacas para la Casa de Gobierno. De la Serna se especializaba en sanitarios y broncería. En aquellos años se fabricaban arañas muy buenas,

en talleres en los que trabajaban hasta veinte personas. Cuando vino el fluorescente, las arañas desaparecieron. Hoy han vuelto otra vez, con un diseño distinto”. Actualmente, un artesano, Canegalli, fabrica arañas, especialmente las en forma de lira, de estilo esbelto y ornamentado.

“Nosotros —termina el señor Zaro— hicimos la restauración de la araña de la Presidencia de la universidad, y, antes, la del Coliseo Podestá. También hacíamos trabajos en obras, restauración de artefactos de plata, dorado, plateado, placas de bronce para el cementerio y para muchos edificios: teníamos modelos de placas y letras: el cliente seleccionaba según sus preferencias, se ponía la inscripción y luego se fundía”.

Retomamos ahora el testimonio del doctor Zárate.

“Zaro y Craco eran gente verdaderamente seria.. Nosotros también tuvimos, en el taller de papá, fundición de bronce y cobre. En 1921 hicimos la réplica del *Cristo* de la iglesia del cementerio, después que se quemó, siendo cura párroco Giacubini, aquél que tenía el famoso *Almacén del cura*. Al quemarse la Iglesia, nosotros rehicimos al *Cristo*, que quedó muy dañado: papá lo trajo al taller, modeló uno igual en cera, que se fundió *a cera perdida*. Y el que lo fundió fue un italiano, Luigi, que era buen probador de vino y también probaba el ácido con la boca.

Los Antonini fueron los constructores que más trabajaron en el cementerio, para hacer la parte del frente. Hoy está exactamente igual que cuando se terminó: el frente de entrada no ha sido tocado. Esas formas de recoba, donde están las nicheras, se desplegaban a cien metros a cada lado del pórtico. A continuación, el muro era

de ladrillos, asentados en conchilla, como fue la construcción originaria en La Plata.

Vitrales

Había un vitralista (no recuerdo el nombre) en Buenos Aires que hacía todos los *vitraux* para las bóvedas. Era un especialista en la técnica: hacía verdaderos *vitraux*, el vidrio coloreado y horneado, para la parte de los ventanales. Su oficio era extraordinario.

Eso fue allá por 1927-30. Porque a La Plata vinieron muchos buenos artistas corridos por la miseria que hubo en el país, y que no permitía ganarse la vida. Entonces, los cementerios eran los únicos lugares donde podía ganarse un peso. Vitrales, puertas fundidas de una sola pieza, en bronce, se fabricaban en Buenos Aires y se las traía a La Plata. En aquella época, una puerta de bronce fundida de una sola pieza podía costar 200 pesos. Hoy parece increíble. Recuerdo que mi padre compró treinta y tres estatuas —que vinieron para una exposición en 1926— por 3.300 pesos. Estatuas de mármol de Carrara, para colocar en monumentos funerarios. ¡Había algunas que medían dos metros! Y dos metros las alas. ¡Qué maravilla de artesanía! Eso se hacía en Carrara, se traía y se vendía; lo cual da una idea del valor de nuestro peso.

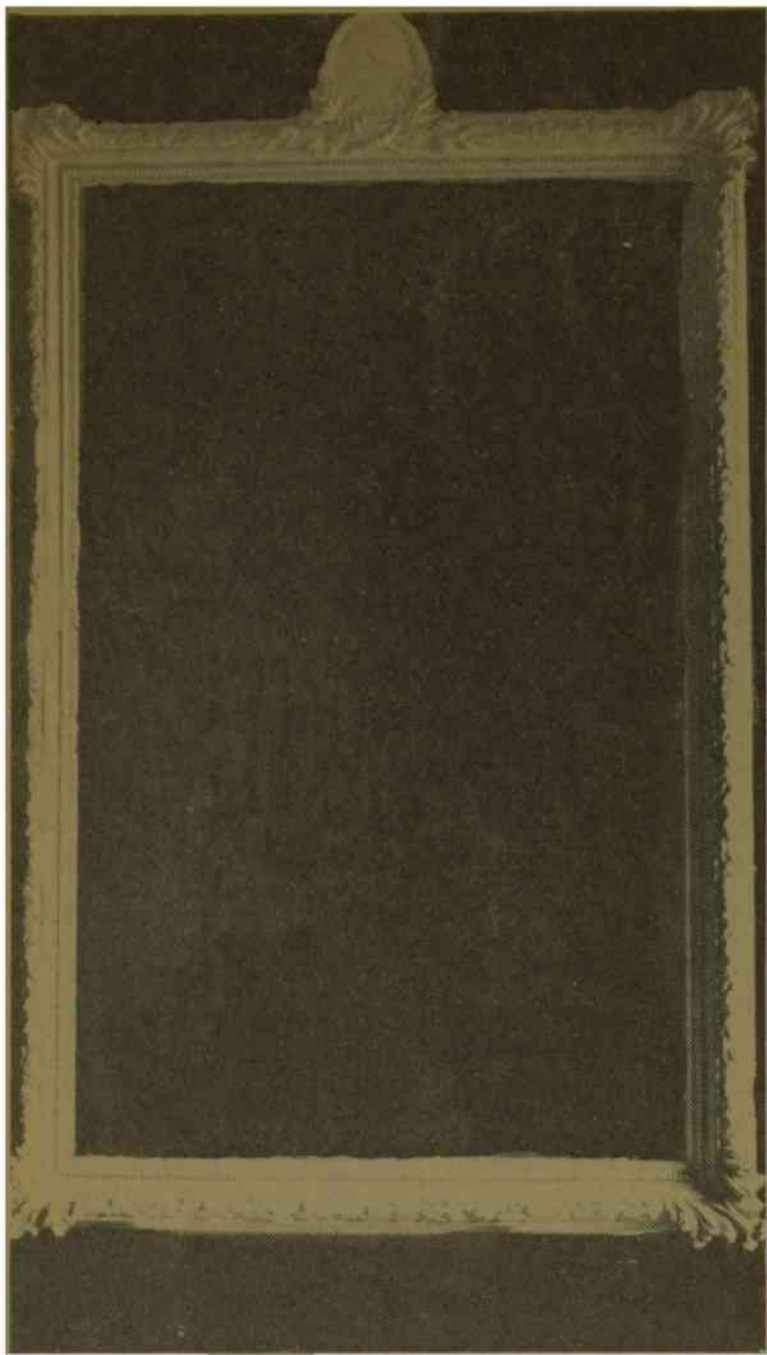
Yo he tenido la gran suerte de vivir en un ambiente donde mi padre, por ejemplo, era un hombre que gustaba de la literatura, la buena música; que pintaba y hacía escultura. Entonces tuve la oportunidad de conocer a un mundo de gente que me dejó impactado desde pequeño. Por ejemplo, yo lo veía venir a Speroni a charlar con papá —un hombre que era una institución. Para mí, ver a ese hombre con su atuendo: sombrero de ala ancha, ese moño volador, esos bigotazos, esa modalidad de ser así, entre seria y chaba-

cana, me dejaba tan impresionado! Lo mismo cuando venía Silva Lynch, un escritor de primera, con sus hermosas patillas blancas, a charlar de música, de literatura. . . para mí era un deleite.

Usted me pregunta sobre la relación de mi padre con Antonio Alice. Fue a través de la pintura; porque él fue primero a la Escuela de dibujo de la Universidad, estudió dibujo en Bellas Artes y luego se relacionó con Alice, con quien empezó a pintar. Alice vivió un tiempo en La Plata, después se fue a vivir a Buenos Aires, y mi padre se relaciona entonces con Speroni. La fecha debe haber sido hacia 1914, quizás entre el 12 y el 16: me oriento por los cuadritos y por algunas cosas que tenían que ver con el Teatro del Lago. Hubo un concurso al que se presentaron, entre otros, Boveri, Speroni y mi padre, a la sazón tan joven que el jurado le preguntó si ese proyecto lo había hecho él. Mi padre dijo: —Es muy fácil. Traíganme lápiz y papel y yo les demostraré que lo hice. Entonces le dieron la decoración. Hizo allí unas musas: la Música, la Lírica, la Tragedia. . . en cada columna una alegoría. Eso desapareció todo. En el antiguo Cine París (calle 7 entre 47 y 48) pintó paisajes de Punta Lara en los recuadros de los palcos. También decoró los cielos rasos. A la gente le llamaba la atención que fuera tan joven: pintaba, por eso, rodeado generalmente de una cantidad de mirones.

Talla en madera

Al único tallista que conocí fue a un tío de mi señora, que se llamaba. . . Amador Balsa. Fue uno de los buenos tallistas que tuvo la ciudad. Murió octogenario. Fue el autor de la mayoría de los altares de La Plata. Era un ebanista gallego, de esos a quienes el aserrín se le subía al techo y echaba humo. Por supuesto, era de esos tipos



Ongaro, Ernani Angel – Marco para el retrato de Dardo Rocha (1960) – madera dorada en lámina de oro. Concejo deliberante, La Plata.

rebeldes, muy anticlerical (lo que no le impedía hacer altares y santos, con gran lujo de detalles). Poseía el manejo de la herramienta, y todo lo que rodea o importa el oficio finísimo de la ebanistería. Hombre extraordinario, creo que debe haber sido uno de los mejores ebanistas que ha tenido la ciudad. Los altares son maravillas. Otro tallista extraordinario fue Daniel Pacha. Balsa trabajó en varias iglesias de La Plata, pero no sabría decir cuándo; porque para esos artesanos, el trabajo era sin tiempo: ya sabían que ganaban cinco u ocho pesos por día, y los días pasaban y se hacía el trabajo a la perfección. Lo de Balsa puede haber

sido cuarenta o cincuenta años, a partir del Centenario.

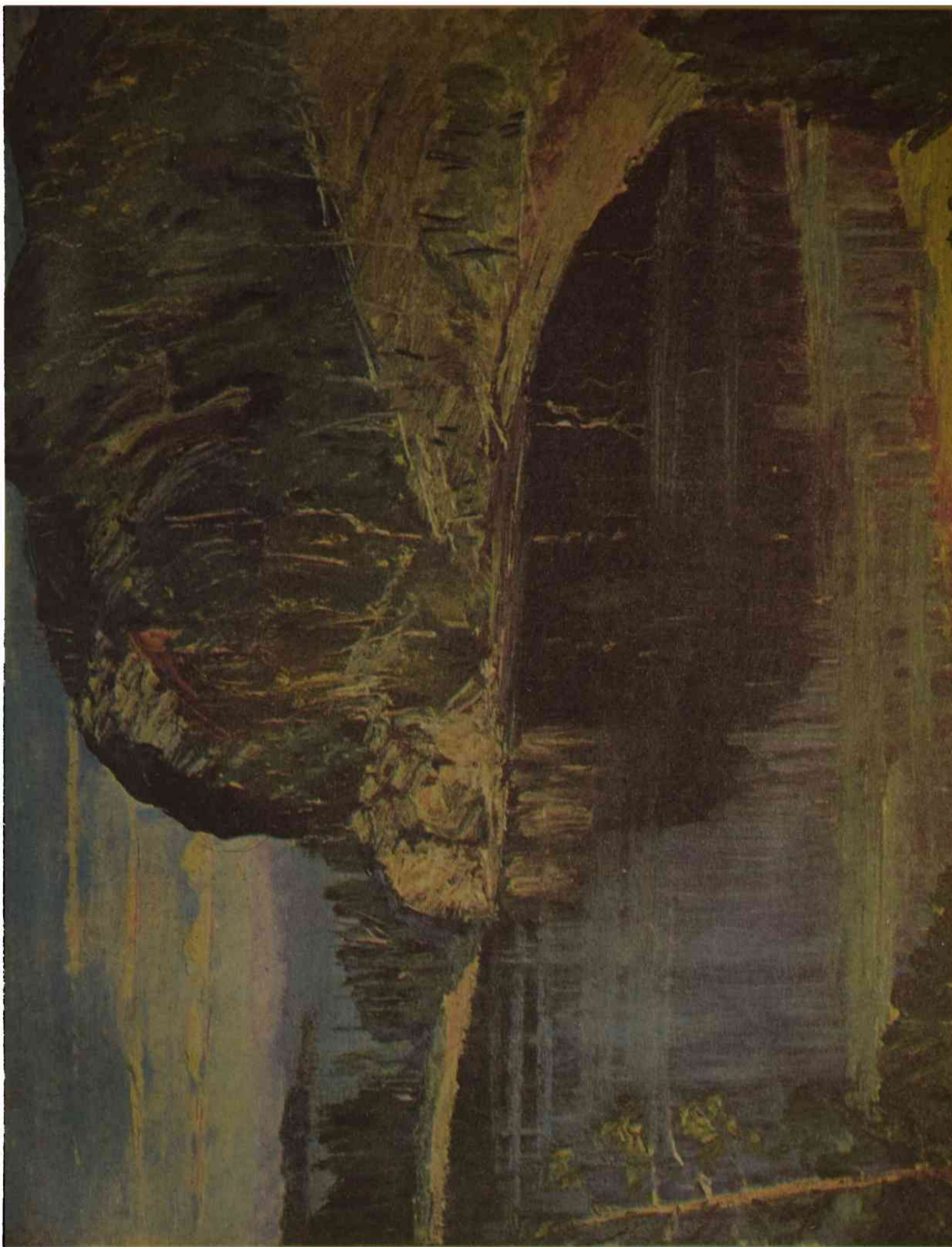
Decoradores, estucado, etc.

Para eso, nosotros teníamos a un canario que era tasselista: el tasselista del taller. Como pasador, extraordinario. También trabajaba en estuco. Hacía las columnas. Vivió donde yo tengo ahora el taller, no recuerdo con precisión la fecha, el 80% del tiempo en estado de ebriedad, lo mismo que el fundidor Luigi, allá por los años 20 ó 21. Realizaban hermosas obras, aunque lamentablemente eran víctimas del alcohol.

El decorado en estuco fue muy importante, y había empresas que lo realizaban empleando artesanos de excelente oficio.

Talla en piedra

En el cementerio hubo obras hermosas que se han destruido. Por ejemplo, una bóveda que fue demolida para construir otra, la bóveda del general Hornos, ejecutada en dolomita. La dolomita está ahora en los cimientos de esta casa y en algunas de mis esculturas. Tenía un vaso en la parte superior que pesaba 500 kilos. Piedra dura, de color amarillo, en la que se habían tallado molduras preciosas, que ahora no hay obrero que las haga. No. No hay. La máquina reemplazó, evidentemente, a la artesanía de la piedra, del granito. Del mármol no hablemos, porque no queda nadie. Figúrese que muere papá, y había que hacer como 50 inscripciones en hebreo para el cementerio israelita. En Buenos Aires había dos o tres viejitos que no quisieron hacerlas, por no venir a La Plata. Tuve que hacer yo las inscripciones hebreas en granito, y procedí exactamente como lo hacía papá: él marcaba las inscripciones sobre el brillo del granito con papel carbónico.



Riccio, Ernesto – Paisaje de los lagos del Sur – óleo s/cartón, propiedad particular.

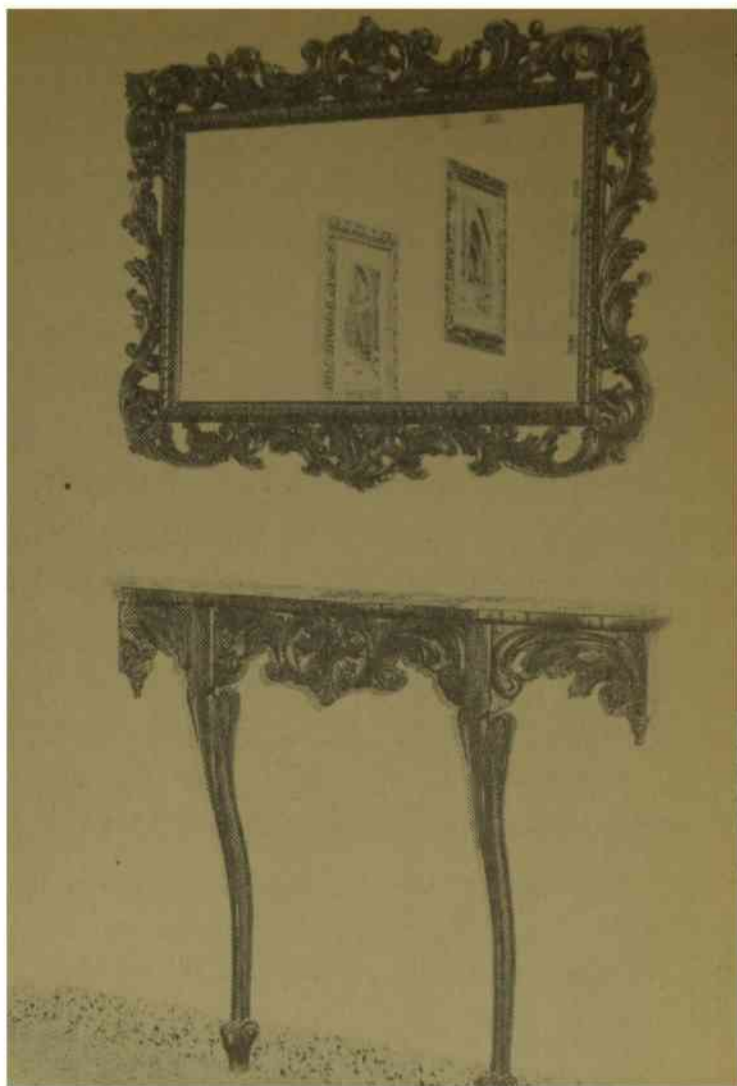
Después de dibujar y calcar las letras, corté con un diamante siguiendo las marcas; después con una herramienta *que no era de vidia* todavía, tallé, en el término de más o menos un año, las 54 o 55 inscripciones.

Mi padre murió en 1957, hace 34 años; motivo por el cual yo comencé haciendo el monumento para su tumba, réplica de un monumento que él construyó para el profesor de Geografía del Colegio Nacional, doctor Herrera. Como el hombre era del Norte, quiso su viuda hacer algo que rememorase la montaña, y algún detalle donde los pájaros pudiesen beber. Entonces mi padre lo hizo con una fuente excavada en la piedra, en la que el cuidador echaba todos los días con su regadera un chorro de agua.

Mi padre amaba la naturaleza; así que, con los trozos de granito sobrante del zócalo de la Estación, realicé una obra similar a la citada, y encargué al escultor Scalisi el busto para la tumba. La paleta y los pinceles, que aún conservo, me sirvieron de modelo para una alegoría en la que figura el nombre de mi padre”.

El siguiente testimonio alude concretamente a la *talla en madera*, y fue proporcionado por el profesor Raúl Pacha.

“Mi padre, Eugenio Pacha, era ebanista; mi tío, Daniel Pacha, tallista; aunque, en la práctica, las especialidades se intercambiaban según viniera el trabajo. Estudiaron en la antigua Escuela de Dibujo cuando aún estaba en el Museo de ciencias naturales. Después estudiaron con Cleto Ciocchini, en la academia que éste dirigía. Hay una foto donde está Ciocchini con su padre y varios alumnos, fechada en 1918. Tío Daniel era más autodidacto que mi padre, quien siempre pintó, además de ejercer su oficio de artesano.



Pacha, Eugenio – Espejo y dessoir (1956) – talla en madera, propiedad de la familia del tallista. La Plata. Conjunto y detalles.

Los trabajos de ambos hermanos eran muy variados, desde la fabricación de muebles de estilo hasta la instalación y equipamiento de locales, como por ejemplo el que instalaron en Solmor, la antigua Casa Garganta, diagonal 80 y 50. Otros trabajos se hicieron, según creo, en el Hospital español. Mi padre practicaba también la marquetería. Andaba muy bien. En aquella época podían hallarse en La Plata excelentes artesanos; así, el viejo Balsa, un ebanista de primera línea, y también mi tío, Juan Ortiz, experto ebanista que trabajó muchos años en Comoglio. Había un buen artesano que se llamaba Collar, tallista que trabajó con Lazzarini: es decir, mi padre estaba encargado del taller y tenía a este obrero en la talla. En los años Cincuenta empezamos a remozar un poco la Sala del Teatro Argentino, y le

propusimos a F. Varela, entonces director, hacer tallas y mascarones. Yo lo fui a ver a Collar, quien hizo unas tallas preciosas: figuras alegóricas como las máscaras de la Comedia y la Tragedia, representadas en cada frontón de los palcos. También había unos detalles ornamentales como de laureles, todo muy bien trabajado. Era un realizador muy habilidoso, sacaba la materia con una gran limpieza, esa limpieza del golpe de gubia que no necesita retoques. ¡Qué lindo cuando a la talla no se la tortura con la lija!

Mi padre y mi tío tuvieron la *Mueblería, ebanistería y talla* de Pacha Hermanos en la calle 10 entre 54 y 55.

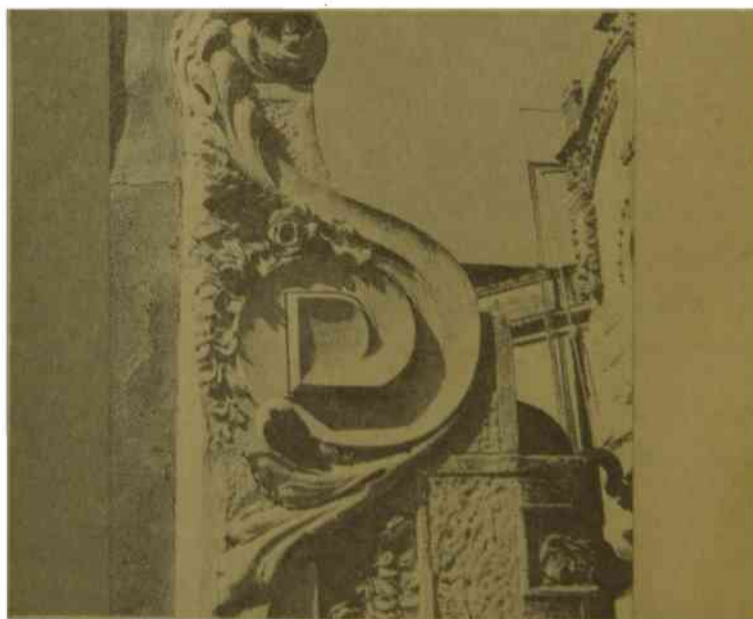
Música

Una artesanía muy importante es la relacionada con la fabricación y restauración de instrumentos musicales. Si bien no tenemos noticias de luthieres famosos, y si los trabajos de E. Zabalet para la fabricación de flautas no han pasado de la etapa experimental, en cambio la restauración y afinación de pianos tiene nombres notables, como los de Angel Pezzotti (padre) cuyo taller de afinación lo ha continuado su hijo. También son trabajos realizados a conciencia los de F. Kayser, basados no tanto en la manualidad práctica como en investigaciones acerca de mecanismos y materiales del piano, y, en general, de toda clase de instrumentos antiguos, como los de la Colección Azzarini (V.). Bajo su dirección trabajó un obrero hábil en artefactos de relojería y otros menesteres, A. del Villano. Otro restaurador de instrumentos de viento y de cuerdas fue el músico italiano Raúl Rolandi, quien llegó a la Argentina —disconforme con el régimen del presidente Tito de Yugoslavia— en 1950. Rolandi, que obtuvo su título de profesor de clarinete en el conservatorio de su ciudad

natal (Fiume) fue además un copista de partituras verdaderamente excepcional en la Facultad de bellas artes.

Letreros, fileteado, decoración y restauración de carruajes.

“Yo empecé con los hermanos Sisti —explica Ermani Angel Ongaro— en las artes menores; aunque había cursado, sin terminar, los cursos de dibujo artístico, en la Escuela de dibujo, con Ciocchini, y la carrera de Pintura, con Alice y Vecchioli en dibujo de los cursos superiores. Los Sisti tenían un gran taller de letreros y decoración de vehículos diversos. En ese tiempo se usaban los carritos decorados —venían nada menos que Bezzichieri a decorarlos, o José Speroni, el padre. ¿Cuándo fue? Allá por el 30, hasta el 34 ó 35. Allí se hacían los carritos para la *Panadería del Cañón*, que tenían un cañón pintado en la parte de atrás; también para la *19 de Noviembre*, entre otros. Lo de Sisti era en la calle 42, entre 4 y 5; un gran taller, una empresa: eran los hermanos Sisti, Carlos, Francisco, Rafael y Tito, el más joven, que murió hace unos dos años, después de haber estado en la mueblería de Comoglio, 51 y 5. Con ellos aprendí, ¡las cosas que aprendí, con esos monstruos que venían! Se hacía la

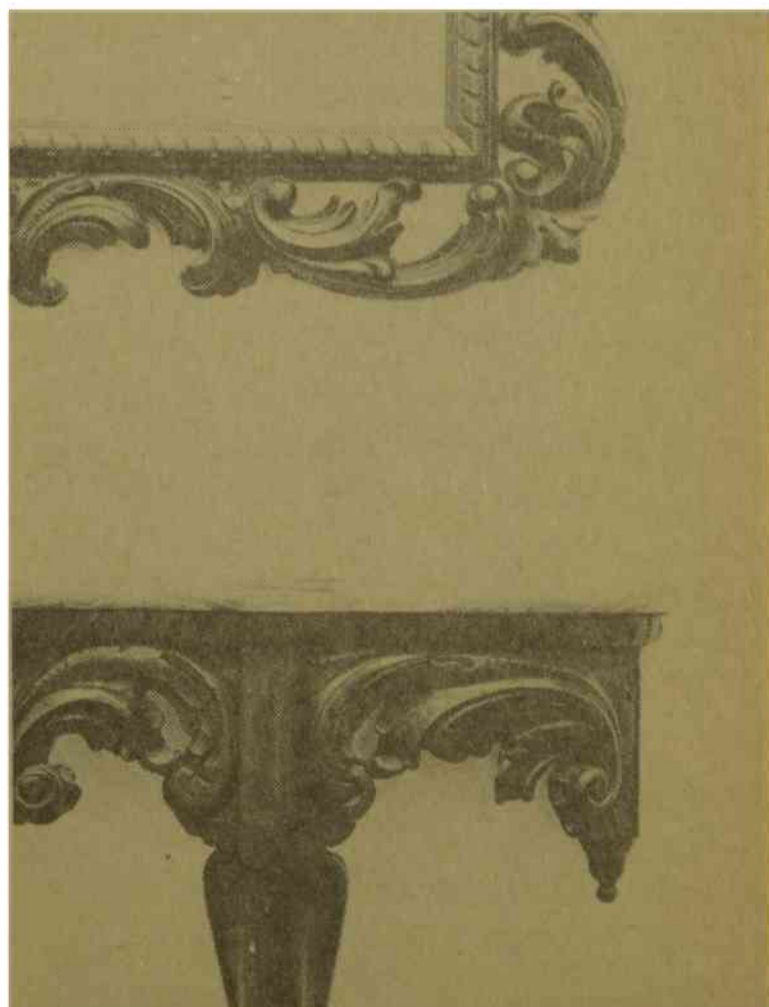


Sanatorio del Sindicato de la carne — *Detalle de la escultura ornamental.*

imitación madera, las cajas de los carruajes, el fileteado, el ornamento en ruedas, varas. . . una locura de trabajo.

El fileteado se hacía con *bandas*, un pincel de pelo muy largo, con un soporte para agarrarlo en esa plumita de ave. También para los letreros se usan pinceles más largos que para pintar sobre una tela, porque así cargan mucho material, lo cual favorece un trabajo rápido. ¿Quiénes más han hecho fileteado en La Plata? Te doy nombres: por ejemplo, un tal Martínez, un tal Canatelli y yo, que éramos especialistas. Nosotros no hacíamos fondos: trabajábamos en la parte más ornamental. Estaba todo tan bien organizado que cada cual estaba en su puesto. Nosotros teníamos la mano para esto: —La mano hay que cuidarla —nos decía Carlos Sisti; tener siempre el pulso firme. Y nosotros nos cuidábamos, porque había que hacer el trabajo rápido, en un tiempo equis, debido a la incidencia del salario en los costos. ¿Además, el oficio no permitía arrepentimientos? ¡No, no! No había que borrar. . . ¡nooo! Era poner el pulso y terminar. Además de esa gente, hubo acá otros grandes que dejaron mucho, por ejemplo, Di Luciano, padre e hijo. Y otro muy grande fue un tal Santos, que hacía las letras de oro, pero ¡una maravilla! Era gente que venía con un conocimiento traído de Europa. Santos era español, hacía esas letras de oro con *yapandi*, con esa sombra a dos, tres, cuatro fondos, transparentes con el vidrio. Hay que imaginarse lo que era eso. Muy importante. ¿Y Miotti fue importante como fileteador y decorador de camiones? Bueno, Miotti tuvo una cosa muy individual, se hizo más bien solo, un poco díscolo por su carácter, no pudo someterse a los patrones. Hizo con el conocimiento que adquiría un poco acá, un poco allá. No trabajó mucho, sólo para

sobrevivir, mientras ansiaba dedicarse a la pintura. En ese tiempo los empleadores eran muy exigentes: tenías que someterte a la disciplina de ellos: no podías hacer la cosa *personal*. Había que ajustarse a lo que ellos diseñaban, y sobre eso tenías que correr. . . y ¡Dios me libre! ¿Los Sisti tenían diseñadores? Ellos mismos eran los diseñadores, porque tenían una escuela que les venía de Italia: acá se diseminó mucha gente, de modo que había una fuente de conocimiento de formas y técnicas inagotable. Pero eran muy exigentes. No podías dejar un pincel sucio de un día para otro: cajita para vos, y cada cual tenía su cajita de pinceles porque decían, con razón, que cada uno tenía una modalidad distinta a la de los otros. Así que el pincel tuyo no podía usarlo otro. ¡Increíble! Entonces cada cual tenía sus pinceles, sus fileteadores, sus reglitas, sus hilos, su polvo para teñir todo, todo individual, con su nombre: era *intocable*. Ellos te proporcionaban todo eso y tenías que conser-



varlo limpio, así que. . . una disciplina terrible. No va quedando nada de eso. Yo estuve muchos años con ellos, lo que me dio un conocimiento a fondo de las diversas técnicas. Después me puse por mi cuenta, en el 57 ó 58. Para hacer otra cosa: arreglo de muebles. ¡Ah, sí! Esa es, precisamente, mi especialidad. Me dediqué, por ejemplo, a la decoración de muebles. Dejé los letreos (yo dominé mucho la técnica del oro sobre cristal). Es oro puro, 24 kilates, el mismo procedimiento que sobre el cartel, pero al revés, sobre el vidrio. De eso me cansé, llegué al límite. Entonces me dije que la decoración de muebles estaba más en relación con el arte mayor: era algo más íntimo que los letreros, más personal. Para hacerla hay que tener otro lenguaje. Como tenía los conocimientos de pintura y dibujo, me resultaba apasionante. Se trata de muebles generalmente de estilo, v. gr. francés, que es el más decorado de todos (el inglés no tanto); y me puse a estudiar estilos, compré tratados, vi ejemplares, estudié las técnicas sobre preparación de fondos, enduidos, estucados: eso es muy importante porque la pátina tapa todo; pero debe estar bien el fondo sobre el que se pasa el estriado, el cual se limpia y se pasa otra pátina más; luego viene el dorado a la hoja que se da con un barniz especial. El oro fino se pule, se bruñe con piedra de ágata, que le da ese brillo espléndido. El oro de decoración es más manuable: se puede cortar y se pega con ese *mixtin*, se pule con algodón o con una tela suave y después se fija, porque como no es oro puro, se oxida con el aire. Se pule con goma laca, se calienta y queda liso, queda muy hermoso.

Hay pátinas que no cubren, por ejemplo, el *decapé*. Se hace sobre madera de gran veta, como ser el roble americano. Hay muchos procedimien-

tos. Generalmente se quema, otras veces se raspa con cepillo de acero para abrir la veta en cuyo caso se da un fijador a fin de que no chupe la pátina, y sobre ese fijado bien seco se le da un tinte verdoso. Así es la imitación de los grandes muebles que estaban en los castillos antiguos, donde generalmente había humedad que les daba una pátina de tiempo: se oxidaba el acabado, algo notable: la madera buena exuda, y con la humedad se oxida. Entonces, claro: la gente los limpiaba y quedaba lo blanco en el fondo, lo que da una sensación de tristeza, así, interesantísima. El mueble decapé tiene la textura de la madera fina, y además se ve eso arriba, que queda hermosísimo. No es un tinte que cubre, sino muy transparente: una de las tantas cosas que se usan ahora. Me dediqué a eso porque en verdad me atrae el ambiente cálido, gratificante: la gente aprueba, se sorprende, te alaba, gusta del trabajo: sos un mago que ha rescatado el encanto antiguo de una reliquia.

Cuando las averías son importantes, es imprescindible la colaboración del tallista. Aquí hay uno muy bueno, un italiano, el señor Conti: ¡una maravilla! Hace años que está acá. Ahora está trabajando el hijo, él es un hombre ya mayor. En La Plata hubo grandes tallistas, especialmente por el lado del cementerio. Se fueron. El tallista es la mano derecha del restaurador de muebles, y viceversa. La talla perfecta es necesaria como trabajo de base; pero la decoración tapa todo. Un marco bien tallado es muy lindo; pero lo patinás, lo dorás y queda hermosísimo.

Ahora voy dejando un poco eso, aunque lo que hago es para subsistir. ¡Me quiero dedicar a la pintura!”

La lista no se agota, ni con mucho, con los citados. A ellos podría agregarse

una imprecisable cantidad de nombres: plateros, medallistas (existen unas 320 medallas acuñadas para recordar acontecimientos platenses), titiriteros, artesanos del vestir, carroceros. . . Para marcar algunos hitos no sería ocioso aludir, por ejemplo, al legendario Rodolfo Bezzicchieri, quien hasta los años veinte dirigía su academia (V.). Era un decorador italiano de alta escuela. También a José Piacenti, ebanista y tallista de excelente oficio, que llega hasta la década del cincuenta; a Bof, que trabajó en el Club náutico, autor de embarcaciones finísimas, quien parece haber colaborado en la sillería de la Catedral, firmada por los hermanos Mahlknecht en 1930-32. Tampoco cabría omitir las formas casi barrocas, de la escultura ornamental en la Escuela italiana (55-10 y 11), elaboradas tan a conciencia ya antes de 1912. Por último, la decoración barroca, riquísima, del *Salón dorado* de la Municipalidad (1883-1886), con su piso de roble de Eslavonia, sus estatuillas neoclásicas, sus vitrales y sus arañas de diseño y realización estupendas, ornamentación representativa de una síntesis de estilos, del arquitecto alemán Uberto Estier y su colaborador, ya platense, Augusto Meyer.

Hay una artesanía que nos toca muy de cerca porque es, puede decirse, la más autóctona: la del cuero —aperos, arneses, monturas, vainas para facones y cuchillos, lazos, caronas, cinturones—. En La Plata se destaca don Conrado Carvalho, con taller en la calle 6, 48 y 49. Es una actividad que incluye el curtido del cuero en sus diversas modalidades; corte de los tientos, trenzado, bordado, ejecución de mallas y bombas decorativas, aplicación de adornos de metal: riendas de plata, cabestros y petrales (en lenguaje popular *pretal*, *cabresto*); bastos con estre-

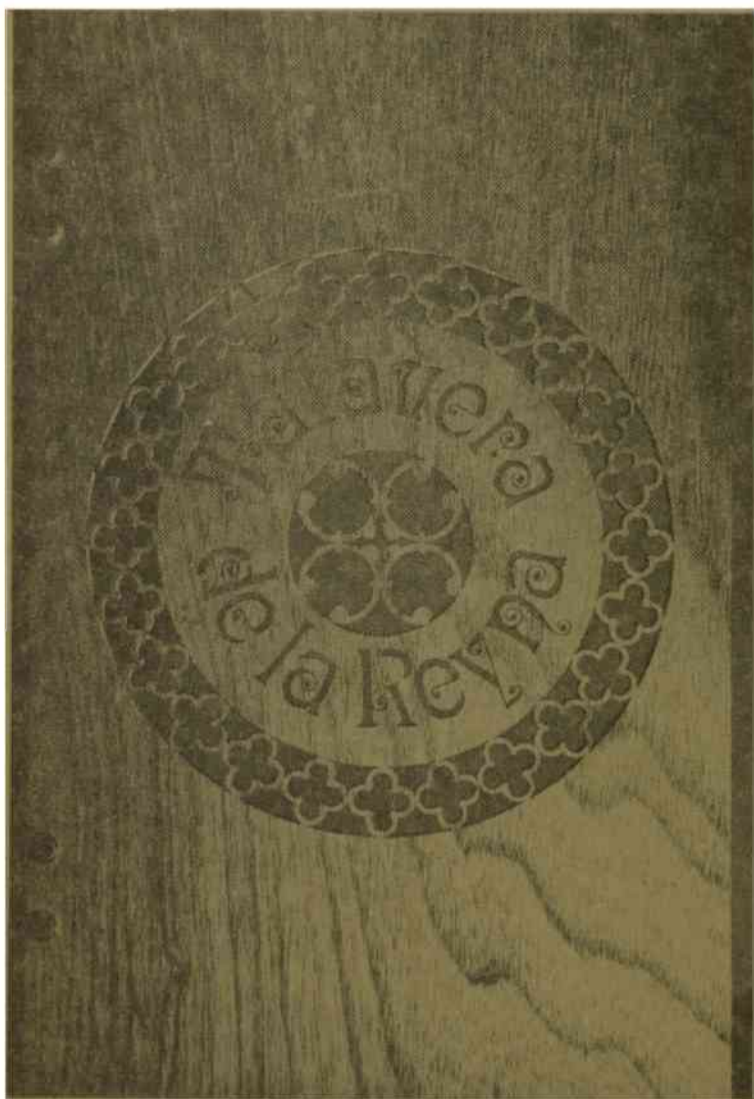
llas e iniciales de plata en sus extremos; rebenques con cabo de plata, etc., etc. Los talabarteros y sogueros estuvieron activos en los alrededores desde los primeros años, y aun desde antes de la fundación de la nueva Capital, por ejemplo en el antiguo pueblo de la Magdalena. Carvalho habla con cariño de su maestro, y él mismo procura formar a sus sucesores. El cuero repujado tuvo también excelentes cultores, entre los que cabe recordar a las hermanas Petit Bon, formadas en Bellas Artes, una de ellas profesora de arte decorativo en la Escuela Profesional de Mujeres.

En otro rubro, la fabricación de vehículos de paseo, de lujo o de pompas fúnebres, se destacó Alfredo José Vigo, quien comenzó haciendo casi todo el curso gratuito para obreros y empleados en la Escuela de dibujo de la universidad, y aprendió el oficio en el taller de Stagni y García, ubicado en el local del ex teatro Olimpo, calle 54 entre 4 y 5 (al lado del bar Modelo). Vigo fue *cajista*, es decir, armador de carrocerías de madera para coches cerrados, tipo cupé, cuya parte más delicada era el encastre y ajuste de las puertas. Con el tiempo se volvió cada vez más artesano, hasta que comenzó a restaurar y reconstruir todos los coches fúnebres de las empresas de La Plata, cuyas tallas de cruces y ornamentos realizaba a la perfección. Su actividad había comenzado hacia 1920 y continuó hasta los años Cincuenta. Después de esta fecha, la actividad artesanal pura desaparece, como queda dicho más arriba, sustituida la obra individual por el trabajo en serie de la máquina.

Las fechas citadas indican, de todos modos, que el impulso fundador no se agotó en una década, sino que prosiguió por lo menos durante treinta años. Si nos atenemos a las comproba-

ciones de una sociología del arte (V.), el segundo período debiera sincronizarse con la Reforma universitaria del 18, coincidente con el final de la primera Guerra (cuando llega una nueva oleada de inmigrantes, ex combatientes); y se afirma lentamente después de la fundación del Museo provincial de bellas artes (V.), año 1922 y de la Escuela superior de bellas artes (V.) ocurrido en 1924. Entre estas fechas y la del Cincuentenario de La Plata (1932) se desliza un período en que la artesanía prosigue en manos de creadores nativos.

Quizás este informe pueda parecer a primera vista insuficiente y algo desordenado. Ello se debe, en primer lugar, a las fuentes orales, que hemos preferido, con el fin de preservar una serie de testimonios llamados a desaparecer a corto plazo.



Nessi, Angel Osvaldo (h). – Talavera de la Reyna (1979). Madera calada para carta de restaurante, 35 x 25 cm, 40, esq. 10. La Plata.

En síntesis: la artesanía en La Plata comprende tres momentos bien diferenciados, que repiten un fenómeno general posterior a la era del maquinismo. El primero corresponde a los inmigrantes, especialmente italianos y españoles, que trajeron su oficio y realizan las obras (1882-1910, c.). Esos mismos artesanos enseñaron a sus ayudantes, aprendices u obreros nativos, quienes prosiguen la obra hasta la década de 1940, aproximadamente. A ellos corresponde la segunda etapa. La tercera y última se halla representada por los discípulos de los maestros, alguno de los cuales vive todavía. Realizan, casi con exclusividad, las tareas de *restauración*: mucha gente colecciona objetos preciosos, recuerdos o ejemplares que han vuelto a tener vigencia –como ser instrumentos de música antiguos; también joyas, muebles de época, obras de arte, artefactos representativos del diseño *nouveau* y *decó*, rescatados piadosamente del olvido a favor de un fuerte sentimiento nostálgico, que se manifiesta como una verdadera *proyección sentimental* o *empatía* sobre las etapas creadoras. El mundo de los objetos de antaño suscita, en la era técnica, un valor de asociación que embellece la vida del hombre contemporáneo; aunque, muy a menudo, la colección, la adaptación desembocan en una actitud *kitsch* fatal e irredimible. – A.O.N.

ARTISTICAS

Organo del Centro de bellas artes, publicación quincenal (1902), fue una revista de arte, poesía y literatura que, de acuerdo con su declaración de propósitos, intentaba sumarse al proceso evolutivo del país, caracterizado un incremento en la “difusión de las ciencias y de las artes”. De modo que su actividad iba a convertirse en “un



Coutaret, Emilio B. (1863-1949) – Cabo Corrientes (1939) – Acuarela. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

estímulo y una enseñanza” centrados exclusivamente en aspectos culturales, con exclusión expresa de “las cuestiones de índole política o religiosa”.

Fue una publicación de vida efímera: sólo aparecieron tres números, el 19 de noviembre, el 5 y el 24 de diciembre de 1902 (hace ahora ochenta años). En total, 42 páginas –no numeradas– impresas en excelente papel, en las que se incluían nada menos que 22 reproducciones en colores de dibujos, apuntes y acuarelas: *Arroyo Doña Flora*, de Emilio B. Coutaret; *Apuntes del natural*, *Alrededores de Valencia*, de Mariano Montesinos; *Entrando al baño (Palermo)*, de Antonio de Larrañaga; *Cabo Corrientes (Mar del Plata)*, de P. Vucetich; dibujos y planta de la *Catedral*, de Pedro Benoit; y una interesantísima serie de caricaturas y temas humorísticos firmados por Emilio B. Coutaret, en los que se descubre una vena de sana ironía, basada en acontecimientos de la época.

Las entregas se completaban con partituras musicales, en las que campeaban los rizos y encuadres de estilo art nouveau, notas bibliográficas, artículos originales y traducciones. – A.O.N.

ASOCIACION ARTISTICA PLATENSE

Como resultado de reuniones que se realizaban en el taller de Faustino Brughetti (V.) se constituyó, en julio de 1925, la Asociación artística platense. Su propósito era reunir en una sola institución, a todos los artistas de La Plata, de las más diversas tendencias, lo que dio margen para que se adhiriese una lista numerosa –exhaustiva diríamos– de miembros fundadores, en la que figuraban: Rodolfo Bezzicchieri, Felipe Bellini, Enrique Blancá, Atilio Boveri, Faustino Brughetti, Salvador Calabrese, Cleto Ciocchini, Francisco A. de Santo, José María de la Torre, Angelina Ferreyra, Hugo Lértora, Rinaldo Lugano, Edmundo Maristany, Fausto Mazzucchelli, José Mouchet, Mariano Montesinos, José Mutti, Gerardo Olmos Cárdenas, Juan Owens, Manuel Penido, Juan Petrarú, Emilio Pettoruti, Ernesto Riccio, Ernestina Rivademar, Roque Rozzi, Guillermo Ruótolo, Eliseo y José Speroni, Adolfo Travascio y Francisco Vecchioli.

La Asociación organizó el Primer salón de artistas platenses, con obras de dibujantes, escultores, grabadores, pintores y proyectistas arquitectónicos y de tallistas de muebles artísticos. La muestra tuvo lugar el 9 de julio, en LA PRENSA, con un total de 95 obras que llenaban las cuatro salas del edificio (Calle 7 - 48 y 49). Asistió el gobernador de la provincia, Dr. Cantillo, con un séquito importante de funcionarios. En la inauguración, realizada a las 4 de la tarde, el presidente de la Asociación, don Faustino Brughetti, dirigiéndose al gobernador, definió los fines y objetivos de la institución recientemente fundada: “Presentar, en un solo haz, los temperamentos más contradictorios y las más opuestas tendencias del arte”. Ello demuestra que

La Plata, aunque no compartiera las modernas formas del arte, las respetaba y acogía.— A.O.N.

ASOCIACION DE ARTISTAS PLASTICOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

La Asociación de artistas plásticos de la provincia de Buenos Aires, institución que agrupa a un gran número de plásticos, quedó constituida en el año 1947.

Su finalidad es enaltecer la función social del artista plástico y acrecentar la jerarquía del arte como actividad superior, dentro de los límites de la provincia preferentemente. Promover y apoyar toda acción cultural, estableciendo vínculos con otras entidades similares, fomentar la solidaridad y el acercamiento espiritual entre los artistas, por sobre todo concepto o tendencia plástica. Integrar el plantel de jurados para la selección y premios de salones oficiales y particulares. Esta actividad se realiza ininterrumpidamente hasta la actualidad.

En el año 1961 se pone en vigencia la reglamentación de la ley de ornamentación y artes plásticas, siendo representantes de esta asociación: Guillermo Martínez Solimán, Enrique Suárez Marzal y Miguel Angel Elgar-te, y, posteriormente, la pintora Marta Girard, el escultor Rafael Martínez Pintos y Aníbal Ortega, hasta 1969 cuando deja de estar en práctica dicha ley.

La asociación interviene en los salones oficiales organizados por la Subsecretaría de cultura dependiente del Ministerio de Educación y por la Dirección de Cultura de la municipalidad de La Plata, hasta la actualidad.

Buscando el acercamiento de todos los plásticos, brindando su apoyo a nuevos valores e intercambio de mues-

tras con direcciones de cultura municipales y provinciales, ha organizado el "I, II, III, IV y V Salón de Mayo", el Salón Estímulo y el Tradicional "Salón de Primavera" en conmemoración al Día del Artista.

Asimismo, se realizaron muestras en la Caja de previsión para profesionales de la ingeniería, Dirección de cultura de la municipalidad de La Plata, Círculo policial, Colegio de escribanos y en el Instituto de cultura hispánica donde se efectúan muestras en su noveno año consecutivo.

Actualmente, la Comisión directiva de esta asociación se halla integrada, entre otros, por los artistas: Alicia Hernández Dufour, París Cédola, Cota Saborido, Guillermo Cicchino, Angélica Rouaux, Marcos Calabria, Salvador Calabrese, Carlos Aragón, Ernesto Valor y Ludovico Pérez. — A.D.

ASOCIACION DANTE ALIGHIERI

La Asociación Dante Alighieri, nació en el siglo pasado, hacia 1890, con el fin de difundir la lengua y la cultura italianas. Es en su esencia una institución internacional, pues tiene como socios, no solamente a ciudadanos italianos, sino en su mayoría a ciudadanos de diversas nacionalidades.

Su sede central funciona en Roma (Italia), pero está representada y testimoniada por la existencia de más de trescientos comités que operan en distintos países. El comité de La Plata ha sido fundado en 1969 y cuenta desde entonces con un gran número de socios, alumnos y simpatizantes.

Además de los cursos de idioma, cultura italiana y literatura, desarrolla diversas actividades culturales como ciclo de conferencias, cine, exposiciones, conciertos, etc. Desde su iniciación ha brindado, entre otras las siguientes acciones culturales: conferen-

cia sobre "Dante" a cargo del Prof. A. Battistessa; "Los mosaicos bizantinos de Ravenna", por el Prof. Emilio Ringuet; "Miguel Angel en la Capilla Sixtina", a cargo del Prof. Angel Osvaldo Nessi, "La poética de Miguel Angel", por el Prof. Romualdo Brughetti; "Florencia y Roma en el Renacimiento", a cargo de la Prof. Carmen Di Lorenzo; "Materia y forma en la escultura de Miguel Angel", Prof. Angel Osvaldo Nessi; "Siglo XV de la Edad Media al Renacimiento", Prof. Graciela Di María; "Pirandello novelista y romancero", Syria Poletti; "Dante y Borges", por el Prof. Roberto Paoli; Ciclo sobre arte italiano a cargo de las profesoras Guiomar Valverde, Nilda Guillelmi, Paulina Harari, Ebe Peñalver y Ethel Morello; "La escultura de Líbero Badii", por la Prof. Paulina Harari. Muestras pictóricas con obras de los artistas Osvaldo Mario Venturi, Gloria Guidani, Gabriele Callegari y otros. - A.D.

BACHILLERATO DE BELLAS ARTES "PROF. FRANCISCO A. DE SANTO"

El actual Bachillerato de bellas artes, es el instituto que completa la gama de modalidades con que la Universidad nacional de La Plata proyecta la educación de nivel medio. Sus antecedentes históricos pueden rastrearse hasta en la antigua Escuela de dibujo que funcionara, desde 1906, fundada por el Dr. Joaquín V. González y que se convirtiera, a partir de 1924, en Escuela superior de bellas artes. La *Escuela de dibujo* perduró dentro de la *Escuela superior de bellas artes* (actual Facultad) hasta 1956. En ella se formaban profesores de enseñanza secundaria, normal y especial en Dibujo y profesores en Dibujo técnico, a través de cursos de cinco años de duración,

previo examen de ingreso con curso preparatorio. Dichos títulos, sin embargo, carecían de validez como títulos secundarios; habilitaban para realizar los estudios superiores en la Escuela superior de bellas artes, de modo que cerraban una etapa dentro de la preparación académica, cuya culminación la constituían los cursos superiores de pintura, grabado, escultura (hecho que se establece fehacientemente en la reforma de planes de 1937).

La preparación que impartían en el terreno artístico estos profesados, no guardaba proporción con la educación científica y humanística, creando así una situación deficitaria que los egresados debían subsanar por cuenta propia; lo cual, reunido al alcance limitado del título habilitante, fue creando la convicción de que era preciso introducir cambios significativos en los planes de estudio. La inquietud manifestada, en ese sentido por profesores de la Casa, preparó el clima para que fuera muy bien recibida la sugestión de fundar un bachillerato de orientación artística que habilitara para el ingreso a cualquier Facultad.

Así, en el año 1956, se crea, dentro de la Escuela superior de bellas artes, y dependiente de la misma, el Bachillerato especializado (como entonces se lo conoce). Lo puso en marcha el profesor Néstor Raúl Picado, quien estaba a cargo de la dirección de la Escuela.

El Bachillerato especializado poseía tres orientaciones: Dibujo técnico, Dibujo artístico y Música (diversos instrumentos y canto), y contaba con seis años de duración con examen de aptitud previo. La formación artística intensiva realizada en sus aulas-talleres se vio reforzada por la enseñanza científico-humanística que incluía, junto con las asignaturas propias de todo bachillerato, disciplinas como

Historia de la música, del arte, Educación visual, Historia del cine, Lógica, Filosofía y Psicología (por separado, cuando era habitual dictarlas conjuntamente).

“El Bachillerato especializado (que en puridad debe denominarse artístico) considera el arte la base del proceso educativo. La exigencia de un método fundamentalmente estético, que supone una inteligente *educación de los sentidos*, se funda en la comprobación de que sólo en la medida en que esos sentidos establecen una relación armónica y habitual con el mundo exterior se desarrollan facultades, *construyen* personalidades completas y aptas para lograr en forma natural la integración social.” (*Memoria de la Intervención en la Escuela superior de bellas artes*, p. 11). Así expresaba, en 1959, el Dr. Noel M. Sbarra, entonces delegado - interventor de la Escuela superior de bellas artes, los fines del nuevo bachillerato.

El primer plan de estudios fue aprobado por el Consejo superior de la Universidad después de un largo período de evaluación, el 6 de mayo de 1959, a instancias del Dr. Sbarra, quien señalaba: “Sería imperioso acelerar su trámite a fin de que pudiera aplicarse al comenzar el año lectivo de 1959. Este año, precisamente, se pondrá en marcha el sexto año de estudios, completándose de este modo el ciclo secundario. Actualmente, el bachillerato tiene casi 300 alumnos regulares”, y agregaba que para las pruebas de ingreso se habían inscrito “145 postulantes para 90 plazas disponibles” (Ib. p. 11). Respecto de la estructura del bachillerato puntualizaba: “Consta de seis años de estudios, divididos en dos períodos de cuatro y dos años, respectivamente. Al término del primer período o ciclo, una comisión determinará, teniendo en cuenta las aptitudes

manifestadas por el alumno (sobre la base documental de su ‘ficha individual’), si éste seguirá dentro de la especialidad elegida (música, plástica o dibujo técnico) o si continuará sólo las materias generales (o integrativas) del bachillerato común. En este último caso, al iniciarse el segundo período o ciclo el alumno intensificará su formación humanística o científica, de acuerdo con las aptitudes manifestadas, a fin de que pueda seguir estudios de otra índole en los distintos institutos de la Universidad. Habrá, pues, una suerte de orientación vocacional a cargo de comisiones especiales constituidas por los profesores del cuarto año de estudios y, para las materias especializadas, profesores del curso superior de la escuela.” (Ib, pp. 12-13).

Sin embargo, la sustitución del antiguo profesorado secundario por el Bachillerato especializado presentaba una desventaja significativa: la ausencia de salida laboral, a pesar de la mayor amplitud, extensión y duración de los estudios. Los primeros egresados se vieron enfrentados a esa situación. Las inquietudes de alumnos y profesores se canalizaron finalmente cuando, entre los años 1960-1961 se creó un *Magisterio* que, mediante la incorporación de asignaturas pedagógicas y psicológicas, habilitaba para el ejercicio de la docencia de nivel primario en las especialidades de plástica y música.

El plan de 1961 incorporó definitivamente el bachillerato a la estructura orgánica de la Escuela superior de bellas artes. Contaba ya con servicios propios de medios audiovisuales y compartía la rica biblioteca de la Escuela así como todos los ámbitos especiales frecuentados por los alumnos de los cursos superiores.

A partir de 1974, cuando la Escuela superior de bellas artes fue elevada al rango de facultad, el Bachillerato artís-

tico pasó a depender directamente del Rectorado de la universidad y el plan de estudios se redujo a cinco años de duración, nivelándose, en ambos aspectos, a los restantes institutos secundarios universitarios. Paulatinamente, pasa a ocupar las nuevas instalaciones ubicadas en los sobrepisos construidos sobre la terraza y parte del subsuelo del tradicional edificio de bellas artes.

Del bachillerato dependen, a su vez, el ciclo básico —curso preparatorio para niños de los últimos años de la escuela primaria— y el magisterio.

Desde 1977, el bachillerato se denomina Bachillerato de bellas artes “Francisco A. De Santo”, en homenaje al artista plástico platense que desarrollara una fecunda labor docente desde los inicios de la institución, y cuya proyección artística rebasa los límites de la cultura argentina y que se formara en la vieja Escuela superior.

La actual estructura curricular fue proyectada en 1977 y contempla las tres modalidades tradicionales: artes plásticas, artes técnicas y música (que comprende diversos instrumentos: piano, guitarra, violín o canto). Todas las orientaciones conservan el espíritu con que fue creado el bachillerato: la educación por el arte para el desarrollo integral de las facultades del hombre. En el ciclo básico se dictan cursos de plástica (dibujo, pintura, modelado, dibujo técnico e instrumental) y de música (educación musical e instrumento) a niños de quinto, sexto y séptimo grados en los que se desarrollan tempranas vocaciones y se fomenta la expresión estética, de modo que se convierte en la etapa preparatoria para el bachillerato. Sus egresados acceden, poseyendo altas calificaciones, en forma directa a la enseñanza artística de nivel secundario. El Magisterio en educación estética constituye un ciclo optativo de tres años de

duración, en los cuales se incluyen disciplinas pedagógicas, que puede cursarse en forma paralela a los últimos años del bachillerato o una vez egresado del mismo. Proporciona el título de maestro de plástica para la escuela primaria (dibujo, pintura, modelado) y de maestro de música (teoría, solfeo e instrumento), títulos reconocidos hoy por el Ministerio de educación de la provincia de Buenos Aires para el ejercicio de la docencia.

Prestigiosos artistas y educadores integran el cuerpo de profesores del bachillerato de bellas artes que cumplió en 1981 sus veinticinco años de existencia. Entre los fundadores hubo inolvidables maestros tales como los artistas plásticos Francisco De Santo (dibujo de figura, pintura); Carlos Aragón (anatomía artística, morfología, composición); Salvador Calabrese (dibujo de cabeza y busto); Miguel Angel Elgarte (dibujo de yeso y ornato); Raúl Bongiorno (grabado); Rubén Elosegui (figura natural); humanistas como Angel Osvaldo Nessi (historia del arte); la poeta María del Carmen Garay (literatura universal, literatura española); el cineasta Cándido Moneo Sanz (historia del cine) y músicos como los maestros Enrique Gerardi y Mario Rapallini (historia de la música) y Carlos Sanpedro (violín). Bibliografía: *Facultad de bellas artes en su 70º aniversario (1906-12 de febrero- 1976)*. Universidad nacional, La Plata, 1976. *Memoria de la intervención en la Escuela superior de bellas artes. Renuncia del delegado interventor*. Univ. Nac. de La Plata, 1959.— A.R.

BANDAS DE MUSICA

Banda de la policía de la provincia de Buenos Aires, creada en 1884, con 30 ejecutantes, y recreada en 1901, con 40 ejecutantes. La primera fue dirigida

por Bartolomé Montano y se disolvió en 1890; la segunda, la dirigió Pedro Ruta, quien la jerarquizó hasta ser una de las mejores de América del Sur, luego la dirigieron Luis Falcone (1918-21), Carmelo Yorío (1921-23), Basilio Patierno (1923-27), José María Malian-di; este último la convirtió en banda sinfónica, categoría que tiene hoy. Después la policía de la provincia tuvo cuatro bandas, las que se fundieron en una en 1953.

Banda batallón de guardiacárceles, creada en 1887 por el jefe del cuerpo, comandante Vega. Desde 1887 ejecuta, como la Banda de la policía de la provincia de Buenos Aires, piezas de su repertorio, en parques y plazas.

Banda de la Escuela de artes y oficios: se la menciona y se sabe que estaba en pie en 1902; no constan ejecuciones en público.

Banda del regimiento 7 de infantería "Coronel Conde", creada en Zárate en 1909, con la dirección de José Citanna; se trasladó a la Capital Federal en 1911, a Campo de Mayo en 1913 y a La Plata en 1917. La dirigieron José Citanna (1910), Juan Imbroisi, César Cesso (1912), Antonio Mormille (1915), Abelardo Maliandi (1921/22), Francisco Fiore (1942/56) entre otros muchos directores. Su repertorio es completo.

Banda del cuerpo de bomberos, de recordada actuación al colocarse la piedra fundamental del Círculo de obreros (1909).— I.M.L.P.

BECAS DE LA LEGISLATURA BONAERENSE

Muchos jóvenes argentinos fueron beneficiados con becas otorgadas por la Legislatura de la provincia de Buenos Aires. Entre ellos se encuentra Graciano Mendilaharsu, artista incorporado

a la nómina de uno de los más destacados de la plástica argentina de fines del siglo XIX y específicamente, entre aquella pléyade que por 1880 intentaba agruparse para iniciar una nueva era en las artes.

Encontrándose este artista en París en 1876, sin recursos económicos, pide a su hermano Pedro le gestione una beca para poder continuar sus estudios. Éste se dirige a la Legislatura de la provincia de Buenos Aires.

La primera solicitud que sus familiares presentan data del año 1877, según consta en el diario de sesiones del 28 de mayo de 1881 en donde el Dr. Santiago Bengolea recuerda al Sr. Presidente que el ministro Balcarce desde París y también el director de la Academia de pintura, se dirigieron al gobernador Casares "insinuándole la idea en el sentido que favoreciese a este joven a fin de que completara sus estudios, quien hasta la fecha se ha servido de sus recursos y de su familia en Buenos Aires para perseverar en sus propósitos". Esta beca le fue rechazada.

Tres años después, para avalar el pedido de beca en 1881, además de cartas a la Legislatura, entre ellas la de su maestro en París León Bonnat, llega correspondencia de Benigno Lugones, Ezeiza, M. Lamothe a los diarios LA NACION y LA PRENSA, los cuales publican en sus respectivos periódicos las actividades de este artista que ya desde 1879 había sido admitido a participar de los salones de París.

El Dr. Bengolea considera que este pedido debe ser aceptado "pues se trata de un artista que se encuentra lejos de su patria perfeccionando sus estudios y que las obras que se han exhibido en antesala de la misma Legislatura, en opinión de los senadores que la han inspeccionado, lo hacen acreedor de la recompensa o estímulo

de los poderes públicos de la provincia”.

A continuación, el Sr. Barra apoya la moción aludiendo que esos becarios que hoy se encuentran en Europa, serán los especialistas que regirán nuestros establecimientos artísticos futuros y que los conocimientos adquiridos allá son los de los grandes maestros.

En la sesión del mismo año se pasa el proyecto a la comisión de peticiones encomendada a Castro, quien agrega que “Buenos Aires necesita ser pueblo artístico y tener sus artistas célebres y nosotros debemos contribuir a ello que con maestros formados en Europa, este artista pueda llegar a ser un pintor célebre y prestar importantes servicios a la provincia de Buenos Aires”.

El diputado Rodríguez apoya la moción diciendo que “en nuestro país se encuentra en estado embrionario respecto a la instrucción artística... Costeemos la educación de esos jóvenes que se distinguen por su disposición en un arte o en una carrera científica. De esta manera tendremos que siendo hijos de esta tierra, se empeñarán en instruir a nuestros conciudadanos”.

“Las bellas artes —acota el Sr. diputado— son una necesidad imprescindible porque ellas contribuyen a educar los sentimientos estéticos del pueblo para hacerlos accesibles al encanto de lo bello y de lo grande. Vendrán en posesión de un caudal de conocimientos útiles y preciosos a derramar la luz de la enseñanza en el seno de la patria; para este pedido no se debe ser parcós sino siempre profusos porque de ellos depende el porvenir y la grandeza de la patria”.

Por fin aquella moción presentada por el Senado y la Cámara de diputados del día 28 de mayo de 1881, según consta en el diario de sesiones de esa

fecha en página N° 141, queda aprobado el día 8 de junio del mismo año, según página 223 el siguiente proyecto:

Art. 1° Acuérdase a don Graciano Mendilaharzu, la subvención mensual de 3.000 pesos n/c para continuar sus estudios de pintura en Europa por tres años.

Art. 2° Este gasto se pagará por Rentas Generales.

Art. 3° Comuníquese.

Entre las discusiones que precedieron a la aprobación de esta beca, el diputado Barra opinó “que se hace necesaria la fiscalización sobre el uso que hacen nuestros becarios en Europa.

El país debe saber qué hacen de su tiempo y sus recursos que se les otorgan y propone que en una próxima sesión se le permita una minuta de comunicación al Poder Ejecutivo a fin de que éste se dirija a su vez al Gobierno nacional para que por medio de nuestras legaciones en Europa, nos envíen una relación del estudio y adelanto y del provecho de nuestros jóvenes educándose en aquel lugar y para que el Poder ejecutivo nos envíe al mismo tiempo una lista de los jóvenes que están subvencionados en Europa”. — E.E.M.G. de C.

La Legislatura bonaerense fue generosa en el otorgamiento de becas de estudios. Una lista provisoria y necesariamente incompleta, registra los siguientes nombres:

1881-1891:	Graciano Mendilaharzu. Estudia en París con Bonnat y regresa ya consagrado.
1882-1889:	Alberto Williams (1862-1952), primer músico becado.

- 1908: Faustino Brughetti (1877-1956) y José D. Fonrouge.
- 1909-1910: Enrique M. Blancá.
- 1910-1913; 1913-15: Atilio Boveri. Dos viajes a España e Italia, con breve intervalo en La Plata.
- 1911: Pablo Curatella Manes.
- 1913-1916: Emilio Pettoruti (1892-1971).
- 1915-1926: Ernesto Riccio.
- 1936: Francisco A. De Santo.

Obs. Pedro B. Palacios (Almafuerte) se postuló, pero no logró obtener su beca para estudiar pintura en Europa. Augusto Ballerini obtuvo una beca privada, ofrecida por don Leonardo Pereyra y doña Francisca Ocampo de Ocampo. La fecha es, aproximadamente, 1882. Después obtuvo una beca del gobierno de la provincia, en fecha que desconocemos.

Los ansiados viajes al país del arte —ya fuese Italia o París— son un símbolo de esa cultura *européizante, cosmopolita* de la generación del ochenta: se cumple con un acto de buen gobierno facilitándolos; y se retribuye el beneficio de la beca con experiencia y obras concebidas como bienes culturales para la comunidad. En otro sentido, a la necesidad de hallar maestros y ambiente, el becario experimenta la romántica aventura de la beca como *viaje*, como “tensión de búsqueda y de cambio que determinan el movimiento y la experiencia” (Cirlot). La travesía del océano significa el pasaje de un estado a otro, de la inocencia a la conciencia: equivale a la consecución o logro de la libertad, aunque muchas veces —como lo afirma Jung— el viaje “no sustituye a una verdadera libertad

interior”. El suicidio de Mendilaharsu es elocuente; pero el regreso de ilustres becarios como Williams, Schiaffino, Pettoruti y tantos otros, cambió, de hecho, el nivel artístico de nuestro medio. Permitted alcanzar lo universal abrevando en las fuentes.— A.O.N.

BIBLIOTECA (de la Fac. de bellas artes “Fernán Félix de Amador”)

Entre las disposiciones de la ordenanza por la cual se crea la Escuela superior de bellas artes, aprobada por el P.E. nacional con fecha 18/2/1924, se instituye el servicio de la Biblioteca; la cual debió funcionar en forma precaria durante varios años hasta que, por resolución del 10/12/1936, se reglamenta su funcionamiento y se establecen normas para su organización al aprobarse por ordenanza el reglamento de la Escuela —ahora “de bellas artes”, sin el “superior”— que dedica el artículo 12 a la Biblioteca. A la profesora María Esther López Merino de Monteagudo Tejedor, quien parece haber atendido “ad honorem” el movimiento de libros y partituras, le sucede como bibliotecaria la profesora Ofelia Avancini de Potenza, quien se desempeña en la dirección durante el período 1936-1969.

Hacia 1955 se impone a la Biblioteca el nombre de Fernán Félix de Amador, en homenaje a quien fuera profesor de estética e historia del arte, como sucesor de Leopoldo Lugones, quien dictó un breve curso de estética en 1924. Amador fue el vocero, el poeta de cuanto ocurría en la vida de bellas artes, escritor galano influido por el modernismo, crítico irremplazable en salones, conferencias y periódicos. El homenaje del director al designar la Biblioteca con su nombre fue un acto de justicia.

Formada sobre la base de publica-

ciones y donaciones debidas a profesores de la Casa, entre los que figuran Antonio Alice, Julián Aguirre, Fernán Félix de Amador, Carlos López Buchardo, Lola Juliánez Islas. . . y por la compra de obras de contenido específico (plástica y música; luego también cine, diseño y bachillerato en arte) la Biblioteca incrementa su fondo con sucesivas colecciones: Celestino Piaggio, Numa Rossotti y Adolfo Morpurgo, que forman la base de la sección música, integrada por partituras y textos.

Como biblioteca actualizada al servicio de la docencia artística, centro de información e investigación para el profesor y el alumno, ha incorporado materiales necesarios para la cátedra, como ser los de la diapoteca, la discoteca y la hemeroteca, sección ésta que incluye publicaciones periódicas nacionales y extranjeras. El acervo bibliográfico, que creció considerablemente durante el decanato de Jorge López Anaya (1976-1980) asciende en la actualidad a unos 20.000 volúmenes. – A.O.N.

BIBLIOTECA MUSICAL VERDI

Corría el mes de noviembre de 1917. Habían transcurrido sólo treinta y cinco años de la fundación de La Plata y faltaba uno para que finalizara la Primera Guerra Mundial. Con motivo de la celebración del aniversario de la ciudad, Asunción Masi de Guerresi y María Luisa Masi, directoras del antiguo Conservatorio Verdi, junto con otras damas afectas como ellas a la música culta, creaban un nuevo nucleamiento destinado precisamente a enriquecer el movimiento musical de la joven urbe. Surgía de ese modo la "Biblioteca Musical Verdi", así llamada porque los directivos desarrollaban su actividad en ese sector del aludido

conservatorio. Mediante el auspicio de la flamante sociedad, el ambiente local asistiría a la realización de inolvidables conciertos a cargo de los intérpretes argentinos más caracterizados y de eximios artistas de fama internacional. Cabe señalar que en ocasión de la prolongada inactividad a que estaba condenado el Teatro Argentino (hace ya varias décadas) ésta era interrumpida sólo por la realización de recitales organizados por la biblioteca musical Verdi.

En los años de la Primera Guerra Mundial, el conocimiento y la divulgación de la música eran en nuestra ciudad muy precarios. Sólo esporádicas gestiones de los empresarios privados permitían ocasionalmente al público tomar contacto con algunas pocas de las figuras musicales de la época, a la que se sumaban elementales espectáculos de carácter operístico.

Con la contemplación retrospectiva de este panorama se comprende mejor la importancia de la iniciativa que dio origen a la creación de la institución, la cual comenzó así sus actividades como una voz clamando en el desierto. La gestión que inició en aquel entonces en un marco de desinterés, acusó progresos paulatinos y también muchos retrocesos, porque según se desprende de las crónicas periodísticas de la época, la concurrencia del público a este tipo de espectáculos distaba mucho de tener la masiva fisonomía que ahora conforma una característica poco menos que habitual.

La entidad que, con visión precursora de sus fundadoras, emprendió su marcha con modestia alcanzó momentos de esplendor. Merece destacarse la extraordinaria actividad de las damas de la comisión directiva. Se ocupaban de hacer gestiones para reducir los gastos de electricidad originados por los conciertos del Teatro Argentino,

gestionaban ante las autoridades la exención de impuestos sobre conciertos, solicitaban autorización para colocar afiches en los tranvías y todo lo posible para reducir las erogaciones y asegurar la concurrencia del público.

El primer concierto, luego del de inauguración, que revistió importancia por su jerarquía fue el del pianista Ernesto Drangosch. Más tarde, Andrés Segovia, Arturo Rubinstein, Ninon Vallin, Brailowsky (su concierto dio déficit). Los conciertos se realizaban en el Teatro Argentino o en el Olimpo (Coliseo Podestá). Se organizó la formación de un conjunto orquestal para ofrecer conciertos matutinos populares por iniciativa del profesor Yorio. Se presentaron los argentinos María Luisa Anido, Adolfo Morpurgo, Berta Singerman. Hasta 1924 la sede tanto del conservatorio como de la biblioteca Verdi estaba en 10 - 51 y 53 (altos del Teatro Argentino).

El gobierno de la provincia resuelve adjudicar a la universidad nacional ese local y allí se establece la Escuela superior de bellas artes siendo presidente de la universidad el doctor Benito Nazar Anchorena. Los diarios de la época publicaron abundantes notas de protesta.

La sede pasa a ser desde ese momento la casa de 53-764 hasta el año 1951, en que esta propiedad de la señora de Guerresi fue a subasta pública. En el año 1926, surgen dificultades con el empresario del Teatro Argentino a raíz de que los conciertos daban pérdidas. Fue así como el Cuarteto de Londres y Arturo Rubinstein actuaron en el Coliseo Podestá. Siguen Carlo Zecchi, Wanda Landowska, dúo de guitarras Llobet, Borowsky, cuarteto de laúdes Aguilar. En el año 1931 las autoridades del Jockey Club ofrecen su salón contribuyendo con el pago total o parcial de los cachets. Así actuó

Claudio Arrau. Esto fue altamente beneficioso para la entidad. La gran escritora Victoria Ocampo intercedió muchas veces para obtener disminución en el cachet de los artistas. En el año 1939 el gobierno de la provincia y la municipalidad subvencionaron a la institución posibilitando así la presentación de importantes figuras. El célebre guitarrista Andrés Segovia se presentó en el Teatro Argentino con la orquesta del profesorado orquestal dirigida por Juan José Castro. El déficit fue penoso. En 1941 con la presentación del pianista Witold Malcuzinsky y del violinista Jehudi Menuhin se pagaron los cachets más elevados hasta el momento y eso obligó a aumentar el precio de las localidades. En 1942, nueva ayuda del Jockey; se presentó la orquesta del Teatro Colón y el ballet ruso de Brasil. En 1945 con la presidencia de la Sra. de Ballbé se inicia una actividad intensa e ininterrumpida que fue continuada por los presidentes y comisiones que la sucedieron como lo demuestra la extensa lista de artistas que más tarde se menciona. En 1947 se aprueban los estatutos y en 1948 obtiene la personería jurídica. Se transcribe el art. 2; "La Biblioteca Musical Verdi tendrá por fines principales difundir y fomentar por todos los medios la cultura general y la cultura artística popular propiciando iniciativas en favor de las mismas, mediante audiciones musicales y literarias, y la cooperación aportada a instituciones similares; al estímulo y ayuda a alumnos de los conservatorios y la organización de una biblioteca especializada".

En 1946 la actividad dejó de realizarse en el Teatro Argentino (acta 494) en que se suspendió la cesión de la sala a la "Biblioteca Musical Verdi" hasta que el 17 de noviembre de 1955 se resuelve presentar nota solicitándola nuevamente. Las nuevas autoridades

acceden (acta 497). En esos largos años la actividad se llevó a cabo en el Coliseo Podestá, Salón Dorado del Jockey Club, Alianza Francesa, Salón Dorado de la municipalidad, cine teatro Mayo. En algunas ocasiones se alquilaba el piano de concierto de Celestino Fernández. Es importante destacar que se destinaban localidades gratuitas para alumnos de la Escuela de bellas artes, conservatorios, y coro universitario.

En 1953 la entidad fue invitada a afiliarse a la recientemente creada Asociación de concertistas, de carácter gremial. No se consideró conveniente la afiliación a ese organismo a fin de mantener vigentes sus estatutos en el sentido de no desviarse de su misión específica y permanecer "ajena a todo debate político o religioso, no auspiciando ninguna iniciativa de otra índole que pueda alterar su libre desenvolvimiento o perjudicarla en forma alguna". (Art. 5º).

A partir de 1945 es importante en calidad y número la nómina de artistas y conferencistas. El contexto socio-cultural presenta cambios, se suman otras instituciones al panorama cultural de la ciudad.

Hasta el año 1960 la entidad se sostiene casi por completo con la cuota societaria, ya que la ganancia por el importe de las localidades es muy reducida. Varias instituciones oficiales y privadas como el Jockey contribuyen con el pago de cachets y subsidios.

Entre los programas presentados figuran 55 protagonizados por artistas argentinos y 49 por extranjeros —lo más granado de los intérpretes de nivel nacional e internacional. La extensa nómina (que lamentablemente no puede ser incluida por la índole de este *Diccionario*) evidencia que se invitó a la totalidad de artistas, compositores,

directores y conferencistas argentinos de actuación relevante; lo que demuestra el interés de la Biblioteca por promover el arte nacional en todas sus manifestaciones.

Hasta 1960, según acabamos de ver, la institución pudo mantener un ritmo constante de actividad. Poco a poco, y a medida que fue cayendo nuestro signo monetario, la situación se tornó difícil: los cachets comenzaron a ser muchas veces inalcanzables. Esta situación no ha dejado de tener vigencia; y los sucesivos cambios de autoridades, que la mayor parte de las veces ignoraban la existencia de la institución, contribuyeron aún más a su deterioro económico, ya que no hubo regularidad en la percepción de los subsidios.

En 1962 se toma contacto con el Mozarteum Argentino que, interesado en nuestra obra, resuelve auspiciar algunos conciertos sin cargo, en cuanto a cachets para la "Biblioteca Musical Verdi". Se presentó así, el Dúo Lorenzi-Brengola y el Sexteto Chigiano. Merece destacarse esta iniciativa de Nélica Miramón Pourtalé, entonces presidenta. Los actos culturales prosiguieron con 44 presentaciones de artistas argentinos y 18 extranjeros, sin que se descuidara en ningún momento la jerarquía tradicional de la Biblioteca. Es digno de señalarse que las temporadas se cubrieron, en su mayor parte, con artistas argentinos. Es fundamental destacar el hecho de que el medio produjo artistas de jerarquía en todas las especialidades, fruto de la labor de los conservatorios e instituciones musicales que se trasuntaba en forma evidente en esos años. Nuestro país había alcanzado una hermosa madurez musical que, para nuestra Institución, finaliza con la jerarquizada presidencia de Amanda del Frate de Lockart, año 1972.

Comienza entonces el período oscu-

ro que nos tocó vivir, durante el cual poco se pudo hacer –y lo poco, con riesgo para los miembros de la C.D., quienes fueron amenazados e intimidados en algunas ocasiones. A pesar de todo no se interrumpió la tarea y se presentaron valiosos actos, y un ciclo radial –*La expresión musical en La Plata*– por L.S.11, Radio Provincia. La entonces presidenta, Elisa Alvarez de Caggiano realizó grandes esfuerzos para recaudar fondos y para defender la Institución que corrió el riesgo de desaparecer. La C.D. demostró gran unidad y claridad en su accionar.

En agosto de 1976, luego de una asamblea tardíamente realizada, asume la presidencia la Prof. Alicia Amado de Naón acompañada por una comisión entusiasta que, a pesar del estado financiero desfavorable, imprime un estilo dinámico a su gestión.

Se volvió a solicitar la sala del Teatro Argentino que había sido negada en esos años oscuros de la Patria.

En agosto se presenta en esa sala el pianista argentino radicado en Canadá, Raúl Sosa. El concierto se hizo a bordereaux y si no fue éxito de taquilla lo fue de crítica, ese fin de año se lo consideró el mejor concierto de la temporada.

Sin medios económicos, se gestionaron subsidios y todo tipo de ayuda, sin demasiado éxito, pero a pesar de eso fueron surgiendo posibilidades y así se realizaron los actos que se enumeran, algunos en colaboración con otras instituciones como Jockey Club, Colegio de escribanos, Alianza francesa, Consulado de Italia, Municipalidad, Secretaría de estado de cultura de la nación, Asociación Dante Alighieri, AMIA, etc.

Verónica Hirsch (piano).

Vocal Arsis dirigido por Reinaldo Zemba.

Los solistas de Buenos Aires dirigidos por Alberto Epelbaum.

Ballet de Cámara Argentino dirigido por Néstor Royt con Olga Ferri como solista.

Evocación de la “belle époque” con Fernando Randle y María Alicia Domínguez.

Formas vocales arcaicas del N.O. Argentino por la lic. Elda Juárez (conferencia-concierto).

Noemí Souza (canto) y discípulos.

Coro de Niños del Teatro Colón dirigido por Waldo Sciammarella.

Pedro Mario Albarracín: *La danza en el tiempo*, con el Conjunto Platense de Ballet dirigido por Liana Fuentes.

La cantante calva, de Ionesco, con Alixe Bader y el teatro de la Alianza Francesa de Bs. As.

Brígida Frías de López Buchardo: *El mundo artístico que yo viví*.

Cantoría del Buen Ayre, dirigida por Aníbal Cetrángolo.

Coro Polifónico de Santa Fe, dirigido por Francisco Maragno.

Audiovisual sobre *La corpachada* (folklore), Prof. Jorge Dionisio D’Urbano, conf. sobre “Toscanini”.

Coro Nacional de Niños dirigido por Vilma Gorini de Teseo.

Emilce Zulberti (canto), con Rodríguez Cid en piano.

Daniel Suárez Marzal con Linda Rauchtentrauch en piano.

Carlos Piccione (violín) con Gloria Argento en piano.

Bettina Muraña (danza contemporánea).

Ballet folklórico Molisano (Italia).

Sexteto vocal “Americano”.

Dido y Eneas, de Purcell, por la Cantoría Ars Nova.

Films sobre temas artísticos de la embajada de Canadá.

Elizabeth Westerkamp, conf. *El niño y el piano* con las pequeñas

pianistas Cecilia Villanueva y Martha González.

Cursillo de Régie operística por Daniel Helfgot.

El 17 de noviembre de 1977 se cumplen los sesenta años de vida de la Institución. Recientemente se había producido el incendio del Teatro Argentino, por ese motivo la Orquesta sinfónica nacional, cuya actuación había sido solicitada para festejar el acontecimiento, resuelve adherirse al homenaje dedicando un concierto realizado en el Teatro Cervantes dirigido por Roberto Ruiz, que incluyó la obra *El filo del pasado*, del compositor platense Gustavo Fasetti.

Poco antes del incendio del teatro, la C.D. fue informada de que en cada concierto habría que pagar porcentaje para el personal y la impresión de los programas; esto desmejoró aún más el estado financiero. La situación continuó difícil, más porque al no existir el Teatro Argentino no se podía cobrar entrada en otras instituciones por no permitirlo sus estatutos al ser entidades de bien público.

Es digno de destacar también que la B.M.V. no permaneció ajena a la polémica ciudadana que se suscitó sobre la reconstrucción del teatro o la construcción de un complejo cultural. El Estado realizó una encuesta entre las entidades culturales y la B.M.V. se adhirió a la propuesta del Jockey Club de la provincia de Buenos Aires, lanzando una tercera opción en el sentido de reconstruir el teatro en base a lo que de él se conservaba y construir el complejo cultural en el predio del Regimiento 7, ya que se estaba en conocimiento de que éste poseía otro predio fuera de la ciudad. Se aclaró que en caso de no tenerse en cuenta esta tercera opción se expedía en favor

de la construcción del complejo, que evidentemente satisfaría las necesidades presentes y futuras.

Como antes se señaló los actos se realizaban en diversas salas de la ciudad incluyendo el teatro Opera y el salón de AMIA.

La lista sigue:

Tiempo, espectáculo de danza contemporánea.

Esteban González Saravia (pianista no vidente).

Dúo Kovacs-Konias (viola y piano).

Grupo Encuentros Internacionales de Música Contemporánea dirigido por Alicia Terzián con la cantante Lucía Maranca.

Washington Castro, *Manuel de Falla*, conf. con Margot Arrillaga y Francisco Tróccoli en canto y piano y María Daguerre en piano.

Carlos Suffern, *Homenaje a López Buchardo*, con Emilce Zurberti en canto y Lía Cimaglia Espinosa en piano.

Dúo Pavard-Linero (trompeta y piano).

Ernesto Epstein, conf. "Schubert".

Dúo Galán-Massoni (violín y piano).

Alberto Ginastera, *Mi quehacer musical*, con Aurora Nátola en cello.

Roberto Castro (piano).

En este momento es presidente el señor Hugo Bernal, no hay indicios de que la situación económica mejore. La cuota es exigua y si se aumenta los socios se retiran. Por iniciativa de la vicepresidenta, profesora María Daguerre, se ha tratado de atraer a estudiantes y gente joven en general, no se consiguen subsidios, salvo casos muy excepcionales, como la presentación de Alberto Ginastera en que se recibió un importante apoyo financiero del Banco provincia, el Jockey Club hizo también su aporte y colaboró en la organización en una loable tarea

conjunta que ha tenido excelentes resultados. El acto que incluyó la presentación de la eximia cellista argentina Aurora Nátola, acompañada en piano por Enrique Ricci se realizó en el Salón blanco del Jockey Club y contó con la asistencia de altas autoridades incluyendo al ministro de Educación Dr. Julio Lascano y del rector de la Universidad de La Plata, doctor Guillermo Gallo.

En 1976 se realizó un ciclo radial por Radio Universidad a cargo de la profesora Alicia de Naón, de un año de duración, que incluyó la presentación de valores jóvenes, algunos, ya artistas de prestigio. Como homenaje al aniversario de la institución se destaca la audición preparada por el señor Carlos Caylá, miembro de C.D.

Han sido presidentes de la B.M.V.:

Asunción Masi de Guerresi
 María del Carmen Jaunarena
 Sara Rezábal Langenhein
 Carmen González Goizueta
 Elvira Macchi de Tapia
 Blanca Alicia Roqués
 Sara Celina de la Sota de Bonifacio
 Juliana Lehmann Nitsche
 Berta Tettamanti
 María Luisa Echavarría de Ballbé
 María Pereira de Ogando
 Eduardo Scheggia
 Emilio Ringuelet
 Amanda del Frate de Lockart
 Luis María Cánepa
 Nélide Miramón Pourtalé
 Elida Alvarez de Caggiano
 Alicia Amado de Naón
 Hugo Bernal

El gran prestigio nacional e internacional hace que la B.M.V. no sea olvidada por los artistas que tienen oportunidad de presentarse en La Plata, y en muchos casos reducen notablemente sus cachets, para posibilitar su presentación en salas de prestigio con público entusiasta y conocedor. Lle-

gan siempre propuestas y ofrecimientos y en la medida que los medios económicos lo permiten se organizan actos en concordancia con la jerarquía demostrada a través de más de sesenta años. – A.A. de N.

BIBLIOTECA SONORA

Organismo surgido en 1938, como “Comisión de Fonografía Pedagógica y Cultural de la Universidad Nacional de La Plata” –dependencia honoraria de la presidencia de la universidad– y que pasó a llamarse oficialmente Biblioteca sonora en 1946, momento en que fue dotada de presupuesto al ser anexada a la Biblioteca pública de la universidad.

Nació por iniciativa de Tobías Bonesatti, que fue un verdadero *precursor*.

Tobías Bonesatti (Buenos Aires 1892 – La Plata 1979): profesor de violín, egresado del “Conservatorio superior de música” de la Capital Federal, había realizado estudios de armonía y composición (con los maestros Pedro Ruta, Constantino Gaito y Gilardo Gilardi). Esta faceta fue dada a conocer a través de diversas obras para piano que merecieron en su oportunidad una crítica favorable. Se trata de: *Tres momentos líricos: Al oído, Idilio pastoril y Campanas*. Edición del autor, 1949; *Cabalgata*, Ricordi Americana, 1950 y *El loto rojo*, Ricordi Americana, 1952.

Quedaron inéditos: *Por la paz* (meditación), para piano y para violín y piano; *Momento burlesco y romántico*, para orquesta; *Instantáneas sinfónicas de mi arlequín*, suite para orquesta; *Retrato, Tristeza, Danza rústica, Serenata*. Dictó en la Universidad nacional de La Plata: *Enseñanza musical y estética*, en el Colegio Nacional (desde 1930), *Estética musical* en el Colegio



Bonesatti, Tobias (1892-1979) – Fotografía y dibujo.



Secundario de Señoritas –hoy Liceo “Victor Mercante”– (desde 1937), *Historia y estética de la música* en la Escuela superior de bellas artes (desde 1944); fue además profesor de *Historia de la música* en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la provincia de Buenos Aires (desde 1951), institución de la cual fue director. Posteriormente fue profesor de Estética funcional y Jefe del Departamento de música en la hoy Facultad de bellas artes.

Fue fundador, director y redactor de la revista de cultura artística y literaria *INDICE* (Bahía Blanca, 1927-8) que continuó con la revista *ESPIRAL* (1928). Publicó el libro de poemas en prosa *Las ventanas* (1929). Con *Educación estética* (Bahía Blanca, 1930) inició su etapa más fecunda; en este breve volumen “propugna la utilización del disco fonográfico como invaluable elemento auxiliar de educación, de instrucción y de cultura”. En *Espíritu* (1935) “afianza sus ideas sobre una educación estética integral”.

Sus otras publicaciones –algunas únicas en su tipo– serán mencionadas más adelante, pues son en gran parte el testimonio de su labor como presidente honorario de la Comisión de Fonografía, al principio, y como director de la Biblioteca Sonora, posteriormente.

Trasladémonos ahora a los más remotos orígenes de la Biblioteca sonora, que residen en el espíritu precursor de Tobias Bonesatti, y en su sentido eminentemente práctico en la enseñanza y educación musical. Allí estaba la idea que germinaría más tarde y abriría nuevas perspectivas a la cultura estética, después de una perseverante labor y lucha en la prosecución de sus propósitos.

Ya en 1928, desde las columnas del periódico *EL ARGENTINO*, Tobias Bonesatti había realizado “una bien

documentada campaña en pro de la utilización pedagógica y cultural del disco fonográfico, campaña que tuvo un inmejorable éxito de crítica” (Roberto F. Giusti, Fermín Estrella Gutiérrez, Carlos Vega, Atilio Boveri, el entonces embajador de México Alfonso Reyes, Rafael Alberto Arrieta entre otros). Se implantó entonces la enseñanza estética en los colegios secundarios de la Universidad, siendo presidente de la misma el Dr. Ramón Loyarte, y previa la “calurosa intervención del Dr. Alfredo L. Palacios en el Consejo Superior”. Poco después, el disco entró en función pedagógica: se iniciaba así algo relacionado con el plan que propugnaba el profesor Bonesatti.

Pero no se llegó por mucho tiempo a la creación de un verdadero instituto fonográfico. El profesor Bonesatti, persistente luchador, “nunca titubeó en acercarse a las autoridades competentes cuando le fue posible”, pero con escaso éxito, hasta que en 1938, el entonces presidente de la universidad, ingeniero Julio R. Castiñeiras, respondió a un envío que le hiciera Bonesatti consistente en un opúsculo del “Comité français du phonographe dans l’enseignement” cuyo prólogo, del entonces inspector general de Instrucción Pública de Francia, Charles L’Hôpital, le interesó vivamente. Esto originó una carta del ingeniero Castiñeiras, en uno de cuyos párrafos expresaba: “Si a usted le parece posible estudiar la creación en la Universidad nacional de La Plata de un comité como el francés, que publicara cuadernos-listas con explicaciones sintéticas que Charles L’Hôpital llama ‘guías prácticas y familiares que ofrezcan al espíritu, al mismo tiempo que gira el disco, la explicación de lo que el oído oye’, le ofrezco mi más amplio apoyo porque, si la idea tuviera reali-

zación y pudieran extenderse al resto del país los beneficios de la iniciativa, la Universidad intensificaría su acción como ‘foco de irradiación’ según la frase de su eminente fundador doctor Joaquín V. González”.

De inmediato, Bonesatti sometió a consideración del presidente de la Universidad un plan orgánico relativo a la utilización del disco fonográfico como medio de difusión cultural y como elemento de indiscutible valor en varios aspectos de la enseñanza. Hallaron eco en el ingeniero Castiñeiras los conceptos enunciados, que pasaron a formar parte de los considerandos de una resolución (5 de abril de 1938) por la cual se creaba una comisión de fonografía pedagógica y cultural, designándose para tal fin —con carácter ad honorem— a las siguientes personas: Tobías Bonesatti, profesor de Educación estética del Colegio nacional y Colegio secundario de señoritas; Juan Heredia, profesor de música del Colegio nacional; Dora Bonesatti de Harispe, profesora de música del Colegio secundario de señoritas y Emilio Azzarini, secretario de publicaciones de la Universidad. Posteriormente, los cargos fueron distribuidos del siguiente modo: presidente, Tobías Bonesatti; secretario, Emilio Azzarini; vocales, Dora Bonesatti de Harispe y Juan Heredia.

En la resolución del 5 de abril se determinaba además dar preferencia a la Sección publicidad y a la formación de una discoteca como base del nuevo organismo. El ingeniero Castiñeiras no pudo dotarlo de presupuesto, por hallarse a dos meses del cese de su mandato presidencial. (Es por ello que desde esa fecha hasta 1946, la Comisión de fonografía pedagógica y cultural, sólo obtuvo discretas partidas para su desenvolvimiento). Pero para respaldar el futuro del nuevo organismo, en su discurso de entrega de la presi-

dencia, el ingeniero Castiñeiras recomendó: "Sólo ha sido creada la Comisión de fonografía pedagógica y cultural que, a pesar de la gran importancia de la obra que está llamada a realizar, ha exigido y exigirá gastos de poco monto".

Con la presidencia del doctor Alfredo L. Palacios se iniciaron las actividades de la Comisión honoraria de fonografía pedagógica y cultural y el doctor Palacios hizo posible la realización de una activa labor en 1942 y 1943. Durante esos dos años se realizaron cincuenta actos, basados casi exclusivamente en la audición fonográfica comentada e ilustrada con proyecciones luminosas. Bonesatti tomó prácticamente a su cargo las conversaciones, clases y disertaciones; de una: "Síntesis evolutiva de las formas musicales" se ocupó Juan Heredia y de otra, "La música coral", Emilio Azzarini.

A veces el piano debía ocupar una parte preponderante, pero la Comisión poseía el privilegio de contar entre sus miembros con una concertista: Dora Bonesatti de Harispe; es así como ella dio el primer concierto del ciclo Cultura musical: "Música moderna pianística"; posteriormente, cuando se trató el tema "La sinfonía pastoral de Beethoven", se realizó con exposición temática y explicativa al piano y las ilustraciones musicales también estuvieron a su cargo. Cuando se trataba de conciertos de integración músico-fonográfica y el piano era el instrumento que debía integrar un conjunto grabado, Dora Bonesatti de Harispe actuaba como pianista. Así fue como integró ante el público el *Quinteto en Mi bemol mayor, op. 64*, de Schumann, con los demás instrumentos a cargo de miembros del "Cuarteto Rotschild".

El doctor Alfredo L. Palacios "impulsó con estímulo y apoyo la activi-

dad de la Comisión, que pudo así iniciar una sección múltiple". La misma se concretó en la realización de una serie de seis conciertos de música grabada, que se inició el 16 de abril con *El movimiento en imágenes sonoras*, que tuvo lugar en el salón de actos del Colegio nacional y fue irradiada por LR 11 Radio Universidad —de la cual Tobías Bonesatti fue asesor artístico. La serie siguió con *El paisaje*, *El fuego*; *Las horas del día*; *Música imitativa* y *El agua*.

Se realizó luego el "Cursillo de apreciación musical" (con ilustraciones discográficas y luminosas), que incluyó los siguientes temas: el ritmo; la melodía; la armonía; el flautín y la flauta; el oboe y el corno inglés; el clarinete y el clarinete bajo; el fagot y el contrafagot; *Recapitulación visual y auditiva de los aerófonos de madera*; *Cómo es un poema sinfónico por dentro*; *El carnaval de los animales*, de Saint Saens; *Cuadros de una exposición*, de Moussorgski; *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn; *En las estepas del Asia Central*, de B. Borodin y *El aprendiz de brujo*, de Dukas.

Han quedado como testimonio sendas publicaciones: *Seis conciertos de música grabada* (1942) y *Cursillo de apreciación musical* (1942), obras sin precedentes en nuestro país. En 1943 se publicó: *Calidoscopio sonoro* (Temas de historia, técnica y estética musicales en torno del disco fonográfico). El autor de las tres obras fue Tobías Bonesatti.

También inauguró la "Discoteca - Partitura - Libro" —por primera vez en nuestro país— que brindaba la posibilidad de escuchar una obra musical, leer obras de crítica, historia y estética relacionada con ella y —para los que conocían música— seguir la audición con la partitura respectiva.

En 1943 la Comisión de fonografía pedagógica y cultural llegó a contar con una copiosa discografía para clases de estética e historia musicales para uso de los colegios secundarios y desarrolló un ciclo de conciertos en La Plata y otras ciudades de la provincia.

En esos momentos Tobías Bonesatti soñaba con organizar una discoteca de grabaciones no sólo musicales, sino de todo cuanto se hubiese grabado con fines educativos y culturales (ornitología, etnografía, laringología, geografía musical, historia, fonética). Aspiraba a crear una discoteca circulante, cuya finalidad sería organizar gratuita y periódicamente, en las distintas bibliotecas de la ciudad y barrios suburbanos, conciertos comentados. Trataría además de obtener la creación del "Archivo sonoro de la palabra" (¿quién podría negar que fue un "precursor" y no en un único aspecto?).

Si bien no pudo conseguir, ni a través de muchos años, todo lo que tan vivamente soñara, en 1944 obtuvo uno de los elementos más valiosos de la Discoteca Pública: la Mesa de audición, cuya construcción fue dispuesta por el entonces presidente de la Universidad, doctor Ricardo de Labougle. Expresaba estos conceptos: "... la acción del profesor Bonesatti al frente de la Comisión honoraria de fonografía pedagógica y cultural de la Universidad, contribuye, en forma eficaz, a elevar el nivel artístico del pueblo, al facilitarle el acceso a las grandes obras realizadas por el genio del hombre en una de las esferas más sublimes de su actividad creadora: el arte de los sonidos". "... las ideas que con tanto acierto expone respecto a la educación auditiva de la juventud, merecen su más franca adhesión, no sólo desde el punto de vista de la apreciación de la belleza formal, sino en todo aquello que la música encierra como dig-

nificadora de los sentimientos humanos".

Antes de obtener la partida (mil doscientos pesos) que permitió contar con la Mesa de audición, ya se había constituido una subcomisión de fonografía pedagógica y cultural —propuesta al Dr. Labougle por Tobías Bonesatti— con los siguientes miembros: subsecretario honorario: Arnol del Giorgio Gutiérrez, profesor de guitarra; vocales honorarios: Carla Baradello, Elisa Zoraida Maristany y Jaime Bauzá (alumnos del profesor Tobías Bonesatti en el Colegio secundario de señoritas —hoy Liceo "Víctor Mercante"— y Colegio nacional, respectivamente).

La subcomisión acrecentó su activa colaboración, por cuanto comenzó la inscripción de los oyentes y la Mesa de audición comenzó a funcionar el 16 de agosto, en el local que la Comisión poseía en la Biblioteca Pública de la Universidad, Plaza Rocha. El profesor Tobías Bonesatti consideraba que así se convertía a la "Discoteca en una verdadera Biblioteca Sonora". Afirmaremos, entonces, que hubo una Mesa de audición *por primera vez en nuestro país* y que se hallaba instalada en la *primera Biblioteca Sonora de nuestro país*.

La mesa de audición constaba de tres platos, que podían funcionar simultáneamente, con tres temas distintos y con disponibilidad hasta para doce oyentes, pues cada plato permitía la toma de cuatro pares de auriculares. Podía funcionar también con un solo oyente y un solo plato. Así el interesado podía solicitar turnos de 30 minutos o de 1 hora —si la obra así lo requería— y se otorgaba un turno semanal, fijo, una vez elegido, en el cual se escuchaban las obras previamente solicitadas. La cantidad de inscriptos, desde el

principio, fue sorprendente. Se les ofrecía en consulta un *Catálogo discográfico sistematizado* que contenía doce proposiciones temáticas para el conocimiento, estudio o práctica del arte musical, sobre la base del material discográfico que poseía la Biblioteca Sonora. Había sido publicado en enero de 1944, *por primera vez en nuestro país*.

Durante el año 1945, mientras continuaba funcionando la Mesa de audición, Tobías Bonesatti realizó cursos, disertaciones, conciertos discográficos y realizó visitas de difusión cultural a San Francisco (Córdoba), Pringles, Tres Arroyos, Cañada de Gómez, Pergamino y Trenque Lauquen. Uno de los cursos de este año se dictó en el Salón de actos del Colegio Nacional: "Curso sobre diferenciación auditiva y visual de los instrumentos que integran la orquesta moderna" (22 clases).

En 1946, la Biblioteca Sonora fue dotada de presupuesto, al anexarse a la Biblioteca Pública.

En ese mismo año se publicó la *Guía discográfica*, valioso aporte que incluía —además de una nómina de conciertos fonográficos didácticos e ilustrativos (para escucharse en grupo con parlante)— las obras de la discoteca organizada en secciones: música y autores argentinos; canto; piano; orquesta; instrumentos de cuerdas frotadas; instrumentos de cuerdas punteadas; timbres instrumentales, instrumentos de la orquesta; grupos instrumentales varios; instrumentos aerófonos.

La *Guía discográfica* señalaba además, diversas obras y el material necesario que podía ofrecer "Para la lectura, con audición simultánea, de partituras y partes" y para la "Integración músico-fonográfica"; para esta última práctica, había una serie de obras grabadas con la prescindencia de un

instrumento (piano, violín, violoncello, flauta y clarinete) que podía integrar el interesado.

Durante los años siguientes: 1946, 1947 y 1948, se realizaron numerosos conciertos fonográficos, didácticos e ilustrativos, ilustrados con proyecciones, en la amplia sala que la Biblioteca Sonora poseía en la Biblioteca Pública de la Universidad, plaza Rocha.

Simultáneamente con los conciertos, debemos señalar que la Biblioteca Sonora realizaba otro tipo de actividad cultural que consistía en el *repaso auditivo-visual de idiomas* (inglés, francés, alemán) realizado colectivamente o en forma individual utilizando la Mesa de audición; el *curso de correspondencia comercial en inglés* al dictado, mediante una serie discográfica; la "*serie fonoesetoscópica del corazón*", con explicaciones grabadas del doctor Jorge D. Geckeler, que habían sido oportunamente traducidas —y publicadas en la *Guía*— de gran interés para estudiantes de ciencias médicas y veterinarias. También ofrecía la Biblioteca Sonora un breve curso de señales telegráficas del código Morse.

No por mucho más tiempo perteneció la Biblioteca Sonora a la Biblioteca Pública.

En noviembre de 1948 la Biblioteca Sonora pasó a depender de la Escuela superior de bellas artes, continuando bajo la dirección del profesor Tobías Bonesatti, quien luego, desde la cátedra, continuó poniendo de manifiesto su espíritu práctico, al explicar las obras antes de hacerlas escuchar. Debe destacarse que en esos momentos se observaba una conducta paralela en Historia del arte de la Escuela superior de bellas artes, donde se ponía en práctica el análisis de obras, lo cual revela que había una sincronización en

las preocupaciones metodológicas de una y otra rama.

Tobías Bonesatti cesó como director de la Biblioteca Sonora —y simultáneamente como profesor de Estética funcional (Ciclo superior) y como jefe del Departamento de música, por Resolución N° 313 del 8 de marzo de 1956.

La obra realizada por la Comisión de fonografía pedagógica y cultural, luego Biblioteca Sonora, habla por sí sola del hombre que fuera su iniciador y que luchara a través de los años, pasando por diferentes vicisitudes, dedicando en la prosecución de su obra los años más activos de su vida. Pero deseamos ofrecer a la opinión pública, a quienes tuvieron el privilegio de recibir algo de su cultura estética en los diferentes ámbitos, como así también a quienes no llegaron a conocerlo y a quienes vendrán, algunos conceptos de una carta que le dirigiera quien era entonces presidente de la universidad, doctor Alfredo L. Palacios: "... contemplando la persistencia, la tenacidad y el esfuerzo que supone la calidad y la continuidad de su labor, a través de muchos años, con sentido siempre idéntico, destinada a incorporar la estética —sobre todo su aspecto musical— en el campo de la educación, debo declararle que su obra impresiona y sorprende gratamente. La perseverancia infatigable en esa finalidad, de carácter superior y de índole colectiva, nacional, revela en usted aptitudes y vocación de renovador. Por otra parte la atenta lectura de sus trabajos permite advertir que usted posee la visión de fondo y de conjunto en que se funda su prédica. En la aspiración a realizar la integralidad del hombre, por medio de la educación estética. Propósito elevado, ineludible y urgente, sobre todo ahora, que el hombre necesita superarse para conseguir sobreponerse al dominio de las cosas. . .

la educación, en ese aspecto, se halla entre nosotros rezagada en un cuarto de siglo, por no haber incluido todavía en sus planes de estudio las disciplinas estéticas, que son tan fundamentales en la formación de caracteres y en la elevación moral del hombre, y no haber utilizado, sino en proporciones mínimas, con fines didácticos, los prodigiosos recursos que las ciencias modernas han creado, tales como las discotecas y cinetecas.

"Hay que conquistar y cultivar, por medio de la educación, todo un continente del espíritu, que es el campo de la estética en sus múltiples aspectos. Usted se ha constituido, por su vocación y persistencia, en el descubridor de ese continente. Su *Cuaderno de Estética* y demás ensayos, valiosos y exquisitos en su género, exploran esa nueva Atlántida. 'Enseñar a escuchar' y 'enseñar a mirar' es lo que usted preconiza con su estética o 'estimativa del arte'. En suma, educación de los sentidos que son la puerta de acceso al sentimiento donde reside y rige la ética. Puede afirmarse, por tanto, que la educación que usted propugna es el principio fundamental y técnico de la educación en sí, hoy ausente, por desgracia, de nuestra enseñanza.

"Tan vasto como profundo es el panorama educativo que se vislumbra en la aplicación de sus programas de estética, pues conducen a la educación orgánica del carácter y de la mente, y permitirán poner el arte al servicio de la vida y ésta al servicio del espíritu. Se puede llegar así, a realizar el concepto de Platón quien afirmaba: "El hombre de bien es el único músico excelente, porque produce una armonía perfecta, no con la lira u otros instrumentos, sino con la totalidad de su vida.

"Es sabido que para Platón uno de los medios principales de educación

era el de la música, cuya belleza consiste, según él, en la belleza de la virtud que aquélla inspira; y pensaba que puede reconocerse la inclinación de los hombres según la especie de música que prefieren o alaban; quería, pues, que se formara prematuramente el gusto de la juventud sobre esta ciencia, incluyéndola en la educación de los jóvenes, conforme a un sistema fijo y bien ordenado.

”Más trascendente aún es el conocimiento de las leyes esenciales de la creación artística y del ritmo en la naturaleza y en las artes, que es lo que propone usted incorporar a la educación.

”Considero, pues, de urgencia primordial la adopción, en forma gradual y progresiva, de su proyecto de educación o estimativa estética, que habrá de tener extensas proyecciones y permitirá integrar y completar la enseñanza meramente intelectualista, cuyo efecto por sí solo, es esterilizante.

”Lo felicito por su obra, y le auguro las seguridades del más completo éxito, no solamente en el triunfo de la iniciativa, sino en los fecundos y benéficos efectos que tendrá sobre la educación.” (Fdo.: Alfredo L. Palacios, Presidente). – C.B.

CANTO INDIVIDUAL

La enseñanza del *Canto individual* comenzó antes de fin de siglo en los conservatorios privados (V.) donde llegaron a formarse profesionales que se desempeñaron como relevo generacional de los maestros fundadores. Pero la enseñanza sistemática, a partir de las décadas del treinta y del cuarenta, se centró en dos instituciones oficiales: la Escuela superior de bellas artes –que implementó la cátedra en 1934 –a cargo de Brígida Frías de López Buchardo–, y el Conservatorio de música y arte escénico –fundado por Ginaste-

ra en 1949, hoy Conservatorio “Gilar-do Gilardi”–, donde enseñó la soprano Isabel Marengo. Los alumnos aventajados de uno y otro instituto participaron activamente en la vida artística de la ciudad, solicitados por instituciones de prestigio para ofrecer recitales, completar actos literarios o ilustrar conferencias. Al mismo tiempo que se cumplía con la difusión de la música vocal de cámara, escasamente difundida en nuestro medio –donde había tenido mayor auge la ópera– se realizaba una labor didáctica enriquecedora para el alumnado, que hacía sus primeras experiencias en público, en un marco adecuado a la jerarquía de la cátedra y con calificado auditorio.

En esto Bellas Artes desarrolló una actividad precursora. La titular de la cátedra había estrenado obras de compositores argentinos antiguos y recientes, algunos de los cuales se desempeñaron como profesores en la escuela. El estilo y la compenetración con la música de cámara argentina alcanzó niveles no superados, ya que supo conciliar su exquisito refinamiento (cultivado en el repertorio francés que conocía en profundidad) con el espíritu criollo que se trasunta en el variado género de nuestra canción de cámara, del que sin duda ella fue la creadora. Así como la célebre Ninon Vallint y Jane Batori lo fueron de la música francesa: coincidentemente, ellas fueron sus maestros de canto. El gran Jacques Thibaud dijo que Mme. López Buchardo cantaba las canciones francesas como las más ilustres cantantes de Francia; y Arturo Rubinstein ponderó su cabal sentido del estilo y su dicción perfecta, observaciones que realizó en sus períodos de permanencia en la Argentina.

La ciudad de La Plata tenía poco que ofrecer a los egresados de esta disciplina: algunos han desenvuelto su

carrera casi totalmente en Buenos Aires, otros en Europa. Entre la gente que pasó por la cátedra se destacaron Olga Santos, Adelina De Lío, Alicia Amado, Emilce Zulberti, Alicia Briain, María Teresa Faillace y otros: algunos que no egresaron tuvieron una destacada trayectoria como Ernesto Díaz Larroque, contratado actualmente en la Opera de Rouen (Francia) que ha realizado recitales en París y otras ciudades europeas. Entre las graduadas, *Olga Santos* actuó en el Teatro Argentino en el rol de Musette (*La Bohème*, de Puccini); en *Aurora*, de H. Panizza, *El cónsul*, *Carmen y Hänsel y Gretel*, de Menotti, Bizet y Humperdinck, respectivamente), con significativo éxito; y se presentó en prestigiosas salas de la ciudad como cantante de cámara. Profesora de canto en el Conservatorio de música "Gilardo Gilardi". *Alicia Amado* ofreció recitales y audiciones: Jockey Club, Alianza francesa, Círculo de periodistas, LR 11 y LS11. Intérprete de Eurídice en *Orfeo*, de Glück y de Ercilia en *Le astuzie femminile*, de Cimarosa; solista en el *Stabat Mater*, de Gilardi —todas en el Teatro Argentino, donde también estrenó composiciones de Carlos Guastavino, con el autor en el piano. Ilustró conferencias de Suffern, sobre la canción de cámara argentina, y de Ginastera, *Ensayo para una autobiografía*. Con el auspicio del Ministerio de relaciones exteriores hizo recitales en Madrid, París y Londres, y grabaciones de música argentina para Radio Berna. A su regreso, ciclo de dos meses en Radio municipal sobre la canción latinoamericana. Ex presidenta de la Biblioteca musical "Verdi". En la actualidad es profesora adjunta del Conservatorio de música "Gilardo Gilardi" (dicción y fonética), y jefe del Departamento de música de la Facultad de bellas artes. *Emilce Zulberti*, becada

dos veces por el gobierno de la provincia, obtuvo el premio "Biblioteca musical Verdi", y el primer premio municipal de Buenos Aires en 1970. Además, la Unión de Compositores de la Argentina le otorgó el premio "San Francisco Solano". Como solista, debutó en el teatro Colón con la Orquesta filarmónica de Buenos Aires, en la *Demoiselle Elue*, de Debussy; intervino en varias óperas de ese teatro y cantó en su Salón dorado; también en los teatros Argentino de La Plata, Nacional Cervantes, San Martín, Liceo y Asociación wagneriana de Buenos Aires, bajo la batuta de A. Tauriello, Zorzi, W. Castro, Baldi, Prohaska, Perinov y otros. Compositores como Maistegui, Lía Cimaglia Espinosa, E. Dublanc y K. de Scher le han dedicado sus obras. *Alicia Biain* realizó conciertos en importantes salas de la capital, interior del país y Montevideo, y en el Teatro Argentino de La Plata. Solista en el estreno sudamericano de *Il vespro de la Beata Vergine*, de Monteverdi, seleccionada por P. Valenti Costa. En el Teatro San Martín cantó con Jacqueline Ibels en piano, el ciclo *La bonne chanson*, de Gabriel Fauré. Becada por la Asociación argentina de conciertos de cámara para estudios de interpretación con Enrique Casal Chapí. Estrenó composiciones de Floro Ugarte, Gilardo Gilardi y Silvia Eisenstein. Por su obra de difusión, la Asociación argentina de compositores le confirió el premio "San Francisco Solano". Grabaciones suyas han sido incluidas por el Ministerio de relaciones exteriores para difusión en el extranjero.

En la Escuela de bellas artes se realizaban conciertos con intervención de varias cátedras, sobre todo las de canto individual y coral. Recordamos las cantatas *Actus tragicus* y *Cantata del*

café, de Bach: en ésta cantaron Emilce Zulberti y Ernesto Díaz Larroque. También se realizaron homenajes a Ravel y a Debussy, en los que cantó Alicia Amado, definiendo ya su preferencia por ese género; se efectuaban recitales con obra de compositores-profesores: López Buchardo, Gilardi, Ugarte, Jurafsky, Ginastera. Ellos escuchaban a los alumnos y asesoraban sobre la interpretación. Así se realizó el estreno de *Las horas de una estancia*, de Ginastera, poesías de Silvina Ocampo, cantada por Alicia Amado en LR 11, piano Donato Colacelli –ambos supervisados por el autor.

Brígida Frías de López Buchardo dejó la cátedra en 1955. De lo expuesto se deduce que creó una escuela de canto de cámara argentino, ya que sus discípulos fueron quienes, en la mayoría de los casos, estrenaron las obras de los compositores de nuestro país. Esta labor es continuada en la actualidad por Emilce Zulberti y Alicia Amado.

Ya algo decaída en su habitual dinamismo debido al inminente alejamiento de la profesora y con alumnos que no evidenciaban real disposición para la carrera artística (en contraste con los que se mencionaron anteriormente) irrumpe en la enseñanza la joven cantante Carmela Giuliano, dueña tanto de un material vocal de excepción como de excelentes condiciones didácticas.

Los planes de estudio cambian. Se crea el Bachillerato especializado en cuya cátedra de canto se desempeña Alicia Amado de Naón. La cátedra superior, a cargo de Carmela Giuliano, tomó un ritmo distinto: volvió a su anterior esplendor y, se diría, alcanzó niveles de excepción. Sus egresados más destacados fueron: María Gondell, María De Vega, María Nigri (docente en

bachillerato), Mabel Ubalde, Julia Speroni (hoy docente en el bachillerato), Silvia Pesci, Elsa Paladino, Elsa Juárez (especializada en formas del folklore nacional), algunos que no egresaron alcanzaron un importante nivel como Estela Catalá, Daniel Suárez Marzal, Silvia Scallo, Hernando Irahola (integrantes de Opus 4), Alfredo Blanco (de notoria actuación en el Teatro Argentino de La Plata).

Todos estos egresados y alumnos infundieron bríos renovados a la cátedra que realizó numerosas presentaciones en la Escuela y fuera de ella, por ejemplo en funciones de ópera, en 1963: *Orfeo*, de Glück, en la que intervinieron C. Giuliano, Alicia Amado de Naón y María Gondell, en 1966: *Le astuzie femminile*, de Cimarosa, con María De Vega, María Gondell, Alicia Amado de Naón, Alfredo Blanco y Daniel Suárez Marzal. En el primer caso, fue dirigida por Juan Carlos Zorzi, que se graduó con esta función como licenciado en dirección orquestal y en el segundo por Emilio Rabaglino que obtuvo el mismo título.

También Jorge Rotter hizo su audición final con el segundo acto de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. Se hizo en forma de concierto *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa; C. Giuliano y Alicia Amado de Naón cantaron dúos y áreas de Händel en un homenaje al autor realizado por Enrique Gerardi en la Escuela de bellas artes; se cantó *Dido y Eneas*, de Purcell, en el camping de Bariloche; se hizo *El empresario*, de Mozart; la cantata *Actus tragicus* dirigida por Jorge Armesto; con el Coro universitario se hizo un oratorio de Händel (con la participación de alumnos de la cátedra como solistas del *Magnificat* de Bach, dirigido por Jacques Bodmer) conjuntamente con el Coro de la universidad, dirigido por

Jorge Armesto en el Teatro Argentino. Los cantantes fueron: Silvia Pesci (que fue graduada del Bachillerato especializado de bellas artes en canto), Estela Catalá de Mateo, Silvia Scalio y Hernando Irahola.

Actualmente se prepara la opera *Bastían y Bastiana*, de Mozart, como audición final del alumno Oscar Gerszenon.— A.A. de N.

CASA DE ROMERO BREST

En 1980, durante la inauguración de la galería Iconos (V.) de City Bell, le pedimos a Jorge Romero Brest una nota sobre su casa concebida por Jiménez, pensando que era digna de figurar entre los edificios platenses. Estuvo de acuerdo y prometió el artículo. Desde entonces, han pasado casi dos años, la casa cambió de dueño, lo cual no afecta su valor histórico artístico: demuestra, más bien, que siempre existirán, no obstante la opinión de los pesimistas, personas que aprecian la originalidad. Con esta aclaración, que justifica el título de la entrada, transcribimos la respuesta del destacado crítico.

“Si hubiera escrito este artículo hace poco más de un año, el título habría sido ‘Nuestra casa. . .’. Vendida, ya no es nuestra casa, pero puedo seguir escribiendo sobre ella, no sólo porque su actual propietario, el Dr. Hugo Crego, lo verá con buenos ojos, sino porque siendo obra maestra, es de todos.

”Cuando se construyó, entre los años 1971 y 1972, ya tenía historia, incluida en la que forjaron algunos artistas colaboradores en el Centro de artes visuales, del Instituto Torcuato Di Tella, desde la época en que se realizó *La Menesunda* (1965) hasta su culminación con las *Experiencias* (1967-69).

A la imaginación creadora de todos se agregaba una particular inteligencia de los hechos y una capacidad desacostumbrada para ajustar el pensamiento y la imaginación a la conducta.

Edgardo Giménez fue uno de sus adalides. Con él intentamos también influir en el *gusto* de la gente, presentando objetos de uso (vajilla, muebles, vasos, lámparas, etcétera) en la época de *Fuera de caja*, y fue él quien empezó a diseñar interiores de departamentos, incluido el nuestro en Buenos Aires, siempre con el ánimo de eliminar prejuicios y favorecer la creatividad en el orden funcional de la vida.

”Le faltaba empero la creación de casas y jardines, arquitectura en el verdadero sentido de la palabra, aunque Giménez no es arquitecto, razón por la cual se muestra tan libre y expresivo; no porque la libertad y la expresividad sean negadas a la arquitectura, sino porque carecen de ellas los arquitectos de por acá.

”La casa emerge en un paraje semi-campesino más cerca de La Plata que de Buenos Aires, en las afueras de City Bell, casi en el límite con Villa Elisa, un pueblo que acoge gente de clase media. Rodeada por un jardín grande que no llega a ser parque, con un viejo ombú, esa hierba gigantesca que parece árbol, es todo lo contrario de una casa lujosa, ni siquiera por la pileta de natación que la completa, pues su originalidad reside en la forma, como en cualquier obra de arte, imperando el refinamiento de las cosas por sí mismas, la imaginación en acto sin dejar de ser potencia que da sentido a nuestra vida. Como que puedo asegurarlo, mientras vivíamos en ella todos los días descubríamos que nos gobernaba.

”Es simplemente una casa con jardín, pero en la que se advierte a primera vista su carácter especial, porque nada obediente a los convencionalismos de la arquitectura funcional denuncia el modo como crea un artista plástico. Y digo plástico a la antigua usanza, pues a causa del modelado amplio de las masas constituyentes del edificio por fuera y los espacios por dentro parecen haber recibido forma con las manos.

”Se preguntará más de uno en qué consiste este modo de crear y le respondo: consiste en subordinar el empleo de los elementos constructivos a la imaginación —también lo hacen los arquitectos, sólo que de manera tímida porque los obsiona la función y la economía—; o sea, tener la capacidad de *irrealizar* las realidades que son las funciones en este caso, sin desdeñarlas tampoco. Ya que de acuerdo con Jean-Paul Sartre, aunque por la producción de un *irreal* la conciencia puede parecer momentáneamente liberada de ser-en-el-mundo, este ser-en-el-mundo es condición necesaria para el ejercicio de la imaginación.

”Así crean los artistas que otrora usaban su talento para pintar, esculpir, grabar, según pautas y reglas que han dejado de ser operantes, por cuyo motivo pintar un *poster* en vez de un cuadro, levantar una casa en vez de una estatua, es realizar arte con sentido de actualidad. De donde deriva la tremenda originalidad de la casa que comento, sólida como si emergiera de la tierra y fluida como para producir cierto encantamiento mágico. Más todavía, por la feliz conjunción del aspecto físico y el espiritual, superando todo idealismo trasnochado, según corresponde a las expectativas del hombre de hoy.

”No intento describirla. Me limito a señalar el enlace de las formas en sostenido arabesco, sea de los volúmenes plenos en redondo con los arcos de medio punto, sean éstos con la bóveda de cañón corrida en el interior, sean las terrazas en redondo también que culminan en un pequeño anfiteatro. Tal juego de redondeces planas y espaciales hace que la casa tenga múltiples puntos de vista. Como sugerí antes, es una escultura de bulto a la que presta el contemplador su propio movimiento al rodearla, fundiendo en la mente una curiosa película de realidad e irrealdad. Asimismo, en el interior, sucesión de espacios con el mínimo de muebles y artefactos que se diría de puros sonidos sinfónicos.

”Cuando se estiman los aspectos que señalo se cae en la cuenta de cómo un artista de verdad puede innovar pese a las trabas que se le opongan, si su conciencia se retrae hacia lo estético para saltar a lo artístico, raíz y fruto fundidos.”— J.R.B.

CENTRO MUSICAL “MARTIN J. IRAOLA”

Ignoramos su fecha de fundación y quiénes intervinieron para concretarlo. Su manifestación más visible parece haber sido la banda de música, dirigida por la batuta de Patierno, “más enérgica que la espada de un comandante”, según comentarios. La banda ofrecía conciertos en la Plaza de la legislatura y en otros lugares públicos. Para la conmemoración del nuevo centenario, el programa comprendía: marcha *En avant*, de Antoniotti, *Sinfonía homenaje al general Garibaldi*, del maestro Carlini, motivos de la ópera *Fausto*, de Gounod, *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, un *Duetto* de Verdi, etc. El comentario de EL DIA, el 3 de

enero de 1900, agrega: "La banda ensaya algunas partituras de óperas que en breve ejecutará en nuestros paseos". A.O.N.

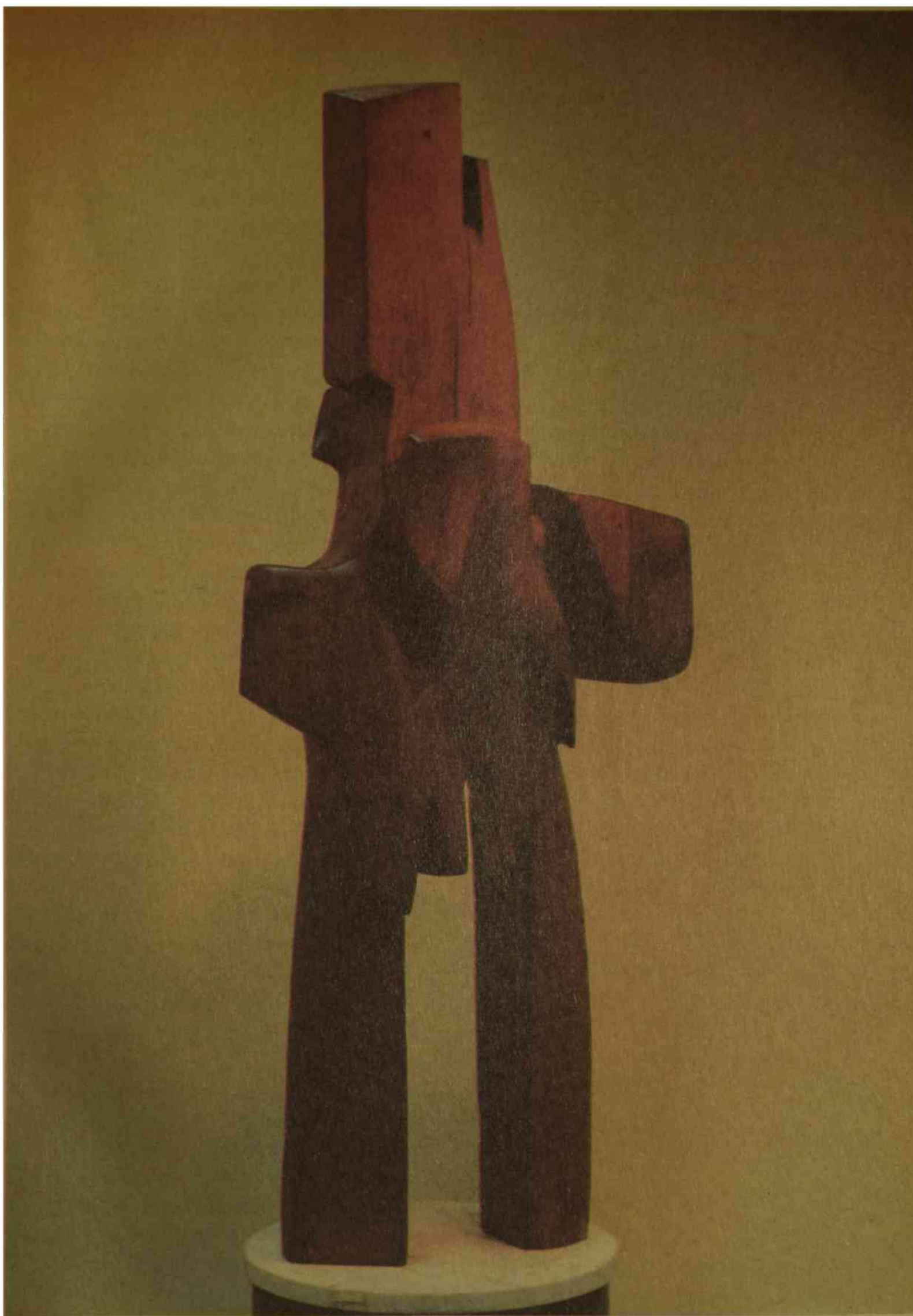
CERAMICA (enseñanza)

El primer profesor de cerámica fue, en realidad, Ricardo Sánchez, quien aprendió el oficio con Bezzicchieri, continuó con su Academia (V.) y después fundó un taller propio. El debe haber sido el iniciador de sus compañeros Manuel Suero y Raúl Bongiorno, los tres representados con sendos mosaicos en el patio de la universidad, en homenaje a Joaquín V. González, año 1936, presidencia de Ricardo Levene. En la Escuela de bellas artes Sánchez ejerció en forma no del todo oficial, desde alrededor de los años cuarenta, hasta que fue nombrado, con carácter interino, el 19/3/46. Era un excelente artesano, profesor de ornato y composición decorativa en la Escuela de dibujo, y también había estudiado escultura en los cursos superiores, durante el período de César Sforza. Cuando éste, como vicedirector de la Escuela, se ve en la necesidad de proveer las nuevas cátedras que surgieron del plan de estudios, Sánchez cubre el taller de mosaico, a partir del 1/3/47. Para cerámica se dudaba entre Fernando Arranz López y José de Bikandi. Sin embargo, la opción desaparece cuando éste declina el ofrecimiento; por lo que la cátedra se cubre con Arranz, el 15/10/47. Con estos dos talleres, y el de vitral, jerárquicamente subordinados al de pintura mural —a cargo de Carlos Alberto Aschero en 1956— la Escuela abre una nueva perspectiva a las "artes aplicadas", a las que dota de un nivel que sobrepasa lo artesanal para convertirlas en verdaderas carreras universitarias. El poblado taller de cerámica recibe y forma a una serie de

excelentes graduados, en cuyas manos ha estado el destino de una especialidad tan antigua que sus orígenes se remontan al neolítico; pero hoy tan actualizada como las demás artes "mayores", desde que Picasso renueva las formas y la decoración hasta hacer olvidar, no sólo su modesto pasado, sino aun sus épocas culminantes en las que se había detenido su evolución desde Sajonia, Sevres, Viena y Capodimonte, convertida en tesoros de colecciones o refugiada en los museos.

Para historiar las alternativas de ese taller en la Escuela de bellas artes, hemos requerido el testimonio de Teodolina García Cabo, graduada y hoy profesora titular de la cátedra.

"Yo estudié con Fernando Arranz, quien vino a La Plata unos años después de haber fundado la Escuela nacional de cerámica "Fernando Fader", de la Capital Federal, allá por el año cuarenta. Recuerdo que también estaba Ricardo Sánchez, un profesor muy mencionado, de quien se hablaba que tenía la cátedra de mosaico. ¿Cómo era la enseñanza de Arranz? Puedo decir que todas las escuelas que fundó —Buenos Aires, Córdoba, Jujuy, no sé si otras— estaban marcadas por lo mismo, quiero decir, por la tradición española. Arranz consideraba la cerámica como un fenómeno *popular*, más que como un fenómeno elitista o estético. Claro está, con esos límites imprecisos que tiene todo; porque, evidentemente, hay cosas populares con categoría de obras de arte, y obras que pretenden ser de arte, con categoría de *Kitsch*, de cualquier cosa. En otras palabras, pienso que la calificación de popular venía por la cosa vital que lo impregna. No porque uno diga 'Yo ahora estoy serio', voy a hacer una obra de arte seria. No: eso son tonterías. Así pues, lo que se daba en el taller era



Elosegui, Rubén (1925) – Homenaje a la ciudad de Buenos Aires – Madera, talla directa 170 x 70 x 40 cm. Propiedad del artista.

algo así, donde la cerámica era el objeto cotidiano, compañero del hombre, y donde lo estético, lo hermoso, venían por esa familiaridad y naturalidad del objeto simple y bien formado. La carrera duraba cinco años y el taller era un taller *horizontal* —lo sigue siendo— donde todos los distintos niveles de la cátedra trabajaban juntos: comparaban, hablaban, discurrían, peleaban, rivalizaban todos juntos en un mismo lugar; lo cual era muy positivo para la enseñanza, a pesar de un criterio un poco antiguo, que nuestra promoción iba a echar por tierra. El trabajo se dividía en semanas para cada especialidad: había una semana para alfarería, que era el trabajo de torno; una semana dedicada a la decoración que es, digamos, el adorno de las piezas; una semana de modelado y una de moldería. Desarrollado en forma rotativa, cada curso iba teniendo lo suyo. ¿El horneado? No. Nosotros recibíamos la información: tal temperatura para el bizcocho, tal para el esmalte, tal cosa, tal otra. Pero no tocábamos los instrumentos. Eso lo hacían Ramón Peralta —quien, en realidad estaba a cargo del taller—, y Manino. Peralta, a pesar de sus funciones, era ayudante, porque en aquella época no había adjuntos; Manino era un ordenanza —una persona muy activa y eficaz, servicial y cuidadosa de implementos y materiales. ¿El profesor corregía, hacía la crítica de los trabajos? No, no. Arranz. . . sí, corregía, pero con un sistema muy particular: era un sistema de corrección consistente en pasar por las mesas, sacar lo que no le gustaba y tirarlo al canasto. Con el tiempo conseguimos una mayor blandura, un poco menos hispana; y, en algunos casos, cuando él consideraba que el alumno valía, explicaba por qué las piezas eran buenas. El sistema pedagógico de Arranz diríamos que

era un poco autocrático: sostenía que solamente merecían atención los buenos; que los malos alumnos ya no tenían posibilidad. Llamaba *malo* al que, aun siendo capaz de lograr un buen producto, se repetía y carecía de interés; y también al que no era capaz de obtener un buen producto ni de ponerle nada: el que era bruto de solemnidad, o el que no tenía imaginación ni aptitud creadora. Bueno: esos personajes eran rápidamente aprobados, *así se iban*. Esa era la teoría de Arranz. Solía decir, en son de chanza: ‘Esos que se vayan cuanto antes: hay que ponerles diez, y además van a ser profesores en escuelas de artes y oficios, donde van a estar bárbaros’. A los buenos los tenía más cerca; mas para el ubicado en un nivel medio, Arranz era un profesor muy difícil de tratar; porque, evidentemente, él tenía sus elegidos a los que comunicaba cosas, y había cierta gente a la que no. En lo referente a orientación, estaba al tanto de los movimientos artísticos: era amigo de toda la generación española de Rafael Alberti, Picasso, Dalí, de toda esa promoción de la década del cuarenta, tan brillante, y discípulo de los Zuloaga: de Daniel y de Ignacio. Creo —aunque no puedo afirmarlo— que su primer contacto con la Argentina fue el ayudar en los murales de subterráneo (el entonces Chadopyf) que se hicieron en el taller de Daniel Zuloaga, en Segovia. El era castellano-segoviano. Y qué sorpresa: un día llegué a Segovia y, en el acueducto vi una pequeña plaquita que es un aviso de Fernet Branca: me acerqué y estaba firmado *Fernando Arranz*. Es notable: de repente parece tan extraña una cosa así. . .

”¿Si formó a bastantes alumnos? Por supuesto: estuvo casi diecinueve años, hasta el 1/6/66 y formó aquí a una cantidad de gente. Nélica Puerta,

que había venido desde Misiones; Julia Elena Cepeda; en un momento trabajó bastante Maite Desmarás, ahora la he perdido hace un siglo, no sé nada de ella; Bruni, que está conmigo en el taller, y yo; Beatriz Uribe, Marta San Martín, Peralta. Me refiero a gente que haya hecho algo a posteriori. Puede haber alguien más y cometo la injusticia de olvidarme.

”Después que Arranz se jubila viene una primera época de Peralta, oriundo de Jujuy. Arranz lo trajo a la Escuela de cerámica de Buenos Aires, lo formó en cuanto a oficio. Recuerdo que con él discutimos mucho. A Peralta le sucede Beatriz Uribe, que ganó el concurso para la provisión de la cátedra. Lo que les hacía hacer a los alumnos era a partir de formas puras: dio un paso más en el sentido de eliminar la decoración pequeña, cierto *mal gusto* existente en la producción de entonces. Transformó el problema de la cerámica en un problema formal, en el que podía advertirse cierta indiferencia entre la cerámica de uso y la cerámica de expresión. Las cosas no tenían concepto funcional, es decir, teteras que no volcaban, el tipo clásico de la cerámica en la que se confunde lo artístico con lo funcional. Es una cuestión de concepto: la obra puede ser una belleza, pero *al mismo tiempo servir*, como en los chinos, después de los cuales parece no haber nada más. Uribe queda cesante en 1976: le sucedió en el cargo Eduardo Levi, un grabador que hace cerámica; y alguien me dijo que por un breve tiempo estuvo Fernández Chitti, de quien pueden leerse cosas insólitas, como estar en contra de Henry Moore... Tras él hay un segundo período de Ramón Peralta. Y después yo”.

Ha pasado una gran cantidad de años; ha habido una gran cantidad de profe-

sores. Las vicisitudes porque ha pasado la cátedra hacen difícil resumir su historia. De García Cabo recordemos que estudió pintura con Amicarelli y con Ballester Peña (V. PINTURA, enseñanza). El testimonio precedente permite deducir sus ideas, tanto en lo estético como en la docencia artística. Su reserva frente a determinadas orientaciones demuestran que, en lo íntimo, le interesa rescatar el estatuto de una cerámica que pueda ser funcional, y a la vez, que posea el necesario nivel expresivo. Su carrera como pintora fue exitosa, obtuvo premios, participó en las inquietudes que comenzaban a mover el ambiente en los últimos años de la década del cincuenta, lo cual nos parece que ha sido determinante para su orientación como ceramista. Otro antecedente es el haber desempeñado la cátedra de morfología en los cursos superiores. Todo esto se une a un concepto muy claro sobre los famosos *secretos artesanales*, que no pueden tener cabida en un taller de nivel universitario. La enseñanza se caracteriza por una decidida orientación plástica de buena forma y color—sin misterios ni fórmulas mágicas—que induce a los alumnos a explorar y explotar los aspectos más positivos de cada técnica. — A.O.N.

CINEMATOGRAFIA

Para la redacción de esta entrada fue consultado el licenciado Mario Reynoso, actual director de Cultura de la municipalidad, quien, a su vez, grabó una conversación evocativa con Tito Guillaume, que conoció y vivió los acontecimientos desde su origen hasta la extinción de la enseñanza oficial impartida en la hoy Facultad de bellas artes. He aquí su testimonio:

“La Escuela de cine fue, aunque la

llamáramos así, un departamento integrado a la Escuela superior de bellas artes, en el año 1956. Pero tiene un antecedente: en 1955, precisamente en el mes de mayo, fuimos convocados –los que estábamos detrás de la disciplina foto y cinematográfica– por algo muy nuevo en La Plata: fuimos convocados por el gran amigo Cándido Moneo Sanz para iniciar un ciclo de conferencias sobre cine, en el salón de bellas artes. Y me acuerdo que fue tan interesante que el número de espectadores superó ampliamente la capacidad de la sala, que es, más o menos, de 350 personas.

Yo considero que eso fue el punto de partida de lo que después fue la escuela. Sin embargo, los acontecimientos del '55 obviamente impidieron la continuidad: se cerró la escuela durante un período, casi hasta fines del año. Las conferencias fueron dictadas no solo por Moneo, sino también por algunos directores importantes del cine argentino de esa época: Homero Cárpena, Eichelbaum –Eduardo, el hijo, por supuesto–; y te digo que, como transcurrieron durante dos o tres semanas, en días seguidos, nosotros, los asistentes, estábamos en franco diálogo con ellos. El entusiasmo fue muy grande, porque aquí había gente que estaba haciendo desde años atrás mucho cine club: había una actividad cinematográfica, una eclosión, diría, de interés por el cine; lo cual concuerda con el movimiento del cine en el Río de la Plata –Sodre, desde el Uruguay, el Cine club de Buenos Aires, la Filmoteca argentina desde la que Rolando –Rolando Fustiniana, otro amigo– fue uno de los que vinieron a dictar las charlas preparadas por Moneo. Se hablaba, se teorizaba sobre problemas de la crítica cinematográfica; pero también se hablaba sobre la técnica de la fotografía; y así muchos de los que

estábamos ya en materia nos vimos satisfechos. . .

–Y apoyados

–. . . por esa nueva forma de plantearlos. Y muy apoyados, naturalmente. Eramos un grupo de grandes amigos –lo seguimos siendo a través de los años–, de algunos aquí en La Plata; de otros que se han ido, por obligaciones profesionales, fuera de la ciudad.

”En el verano de 1955/56 recuerdo que nos reuníamos en el bar “Parlamento”, de 7 y 51, con Moneo Sanz, y el grupo que nos conocíamos y que habíamos estado en los cursos: me acuerdo de Julito Mata Lastra, y de los viejos amigos que no están ahora, por ejemplo Oscar Hansen, uno de los colaboradores más eficientes de ese período; de Roberto Bravi López, que era un poco la persona que manejó la secretaría; pero al principio nos encontrábamos todos para charlar, planificar temas, todavía en ese momento, fuera del ámbito oficial. Nos reuníamos para discutir sobre técnicas foto y cinematográficas; para dedicarnos nosotros, en forma de cine club, de grupo, a preparar guiones y después filmarlos. Un poco, diríamos, entre el aficionado o dilettante, y los que queríamos hacer un poco más, un cine más fundado.

”En el verano del '56 el interventor en bellas artes, profesor Néstor R. Picado, le ofreció a Moneo la organización de una carrera de cine; y fue en ese período, antes del comienzo de las clases, cuando Moneo se movió en el nivel de la Universidad para gestionar los medios y recursos –un poco también los recursos humanos, los mínimos necesarios, y los recursos materiales–, porque el cine –vos Mario lo sabés muy bien– fue muy difícil al principio por falta de material y elementos técnicos. Entonces, antes de la iniciación de los cursos, como queda dicho, Moneo es-

estructuró, organizó el Departamento de cine de la escuela superior de bellas artes —así fue designado— al cual ingresamos todos aquellos que habíamos comenzado con las charlas y conferencias del año '55. Quizá no todos, porque algunos perdieron interés o no encontraron que la organización escolástica fuera de su agrado, o cómoda para completarla con sus actividades; pero entramos aquel grupo de trescientas y pico de personas —el *tout La Plata*, como diría un amigo— que se redujo, naturalmente, desde las primeras clases de abril, yo diría que a no más de cien estudiantes, alumnos entusiastas a los que, obviamente, no se les podía dictar clases grupales, sino un tipo de conferencias magistrales.

“Con ello comienza un fenómeno muy típico: la integración de los profesionales de Buenos Aires, que veían en La Plata el lugar donde podían cumplir algunos sueños de docencia cinematográfica y volcar así su experiencia. De ese período recuerdo muy bien que Moneo enfatizaba la enseñanza de la *técnica*, lo que nosotros llamamos tecnología, porque entendía que era fundamental manejar la herramienta para poder expresarse; y por lo mismo enfatizaba también la creación del guión cinematográfico, del libro cinematográfico y la enseñanza de aquellas disciplinas que estuvieron ligadas, por ejemplo literatura, filosofía, que eran una novedad y un esfuerzo para muchos alumnos no universitarios que asistían a las clases: todo un desafío al entendimiento, si se tiene en cuenta que, para el ingreso, solamente se exigía el título secundario. . .

”Entre los maestros me place recordar a Rolando Fustiniana, que ocupó hasta el último momento la jefatura departamental de cine; persona clave, que nos enseñó todo lo que podía saberse sobre la historia del cine. Hom-

bre de cinemateca, crítico con excelentes dotes para la docencia, nos descubrió todos los secretos de la historia y la crítica cinematográfica, sin excluir el análisis de los materiales que comenzaban a exhibir los alumnos. Otro fue Edmundo Eichelbaum, quien se incorporó para dictar filosofía y estética cinematográfica, materia que después se dividió, designándose como estética cinematográfica, la cual involucraba la crítica y el análisis. Eichelbaum fue el primero que hizo esto. También es preciso citar a Narciso Pousa, importante filósofo platense, quien dictó una disciplina que nos acercaba a una concepción del universo cinematográfico. Otro gran amigo, que también trabajó todo el tiempo en el Departamento fue Arsenio Luis Martínez, de quien tenemos todos un gratísimo recuerdo porque nos enseñó el ABC, y más aún: los secretos de la tecnología cinematográfica; junto con él su colaborador en la cátedra, Félix Alegre, que se ocupó de armar, poco tiempo después, las primeras cabinas de sonido que tuvo la Escuela para proyecciones sonoras. Cabe insistir en la figura de Martínez como un caso particular: todos los profesionales que vinieron tenían una larga carrera; pero Martínez recién había egresado de la Escuela cinematográfica de París, donde se otorgaba el título técnico que habilitaba en Francia para trabajar en cine. En la Argentina, fue el primero que poseía dicho título, y tenía un dominio en todos los planos, de toda la materia, lo que demostró a través de su obra. Otro de los hombres incorporados en 1956 fue Pablo Tavernero, maestro no sólo de generaciones de directores de fotografía, sino, además, director técnico de los laboratorios Alex de Buenos Aires: figura representativa, con una larguísima experiencia, que domina cuatro idiomas, se fue

hace unos ocho años a EE.UU. y obtuvo un buen contrato.

”Los primeros años de la escuela de cine fueron difíciles en su organización, ya que todo debía ser improvisado. Era el tiempo de encontrar temas nuevos y no saber cómo orientar las materias. Entre el alumnado, quienes tenían una orientación previa respondían a intereses diversos: estaban los que creían que el objeto de la escuela era crear actores y se sentían de alguna manera con vocación actoral; otros pretendían conocer los secretos de la dirección cinematográfica, sin saber que todo esto depende de la capacidad propia, olvidando que el cine es un trabajo de equipo. Pese al poco espacio con que contaba la escuela, se comienzan a comprar aparatos, algunas máquinas fotográficas, proyectores, etc., con lo que comienza el así llamado cine *subprofesional* (de 16 milímetros). Todo esto coincidía con el pensamiento de Moneo Sanz: que, sin ser una escuela documentarista, tenía en el documental la herramienta básica para poder expresarse y lograr un campo de acción al margen de una *competencia* con las soluciones comerciales. Con esta orientación se comienza a trabajar intensamente, la estructura administrativa fue ordenada al designarse a Roberto Bravi López en el cargo de secretario académico. A mí me tocó, por mi experiencia anterior, colaborar con Moneo en la cátedra de tecnología. Oscar Hansen estuvo orientado hacia la crítica y la historia. Gente del Cine club de La Plata estuvo, pues, con nosotros. A partir de ese momento, la escuela toma una dimensión caracterizada por el documentarismo, en la que pueden distinguirse tres o cuatro etapas.

”La primera fue la del pionero Moneo Sanz quien, con algunos otros pioneros que lo secundaron, inicia la

apertura, la estructuración, la preparación de los planes de estudio, hasta la propuesta de una metodología para las calificaciones —que es muy difícil. A medida que fueron pasando los años se perfecciona toda esa mecánica que la actividad escolar exigía. También se comienza a trabajar en tareas muy importantes: en el año 1959 se conviene con la Dirección de menores de la provincia la realización de un documental que se llamó *Hacia el futuro* en el que se mostraba la actividad de esa Dirección, pero que constituyó una experiencia riquísima para todos los que integraban el grupo de trabajo. Otro documental para Vialidad de la provincia, titulado *Nace un camino*, se refería al plan vial que se desarrolló en los años 1958/59.

Pero entonces viene otra etapa: entra un grupo nuevo de alumnos, entre los cuales voy a recordar siempre a Armando Blanco, porque era un *leader*. Con su presencia, a través de una relación afectuosa, se forma una generación nueva. La generación inicial, el primer grupo del que hablábamos, estuvo constituido por Omar Sáenz, Angela María Nigri, amigos de siempre; Roberto Vesco —con quien hemos trabajado tanto tiempo juntos haciendo cosas en la provincia, especialmente en el Ministerio de educación, donde formamos, en 1958/59 el Gabinete de medios audiovisuales. Pero toda esa gente, todos, trajimos enseñanzas de la Escuela, y orientaciones que ya excedían lo cinematográfico. Moneo era un audiovisualista, un *maestro* por excelencia: todo lo que uno hablaba con él era mamar de voz nueva. . .

—Fue el creador del cine infantil.

—En efecto, lo que has hecho en Cultura en este momento. La idea de llevar el cine al niño, y además hacer que el niño *comprendiese* lo que se le

quería dar; no hacer ese cine frío, sino un cine humanizado, la idea de elevar el cine club.

”Lo que hemos dicho hasta ahora se refiere a lo que ocurrió en los inicios, quizá los primeros cuatro años. A partir de 1961 la Escuela de bellas artes, y el departamento de cine, sufren importantes transformaciones: primero en lo tecnológico, porque en la carrera de cine se pudo incorporar mucho material, gracias a las posibilidades económicas que tenía la universidad por entonces. Material para hacer *práctica*, lo cual, en todos los planos era fundamental: junto con la parte teórica, la realización es tarea, trabajo. Por lo tanto, además de contar con medios, o sea con presupuesto, comienza a notarse la presencia de gente más joven, con nuevas ideas que estaban aportando los cines clubes, la crítica cinematográfica, tanto en publicaciones conocidas, v. gr. las que hacía el Cine club de Buenos Aires, CINE, la famosa revista de la gente de cine, como publicaciones locales que se editaban esporádicamente, y que tenían una vida efímera; pero esos problemas locales incentivaban a este grupo de gente incitándolo a pensar en cine. Es decir que este nuevo núcleo que se incorpora renueva, es sangre nueva que se incorpora a una idea, vieja ya de cuatro años. La carrera, por lo tanto, sufre un incremento no sólo en calidad, sino también en cantidad, que se une a los que venían cursando, con el aporte de mucha gente de Buenos Aires; la gente que comenzó a venir de allí, cuando La Plata tenía ya un cierto prestigio en el plano cinematográfico. Todos los días llegaba una cantidad importante de jóvenes que se incorporaba a los platenses, que prácticamente copaban la escuela de cine. De allí esa renova-

ción; porque, claro está, había otros intereses, otros objetivos; y los que estábamos en La Plata nos renovábamos también. Se fue más hacia los aspectos de la *realización cinematográfica* y de la crítica. Así, por ejemplo, recuerdo, entre los nuevos, a Carlos Fragueiro, Armando Blanco, ya citado, Oscar Garaicochea, que son tres nombres de los muchos que no pueden omitirse; Esther Zappettini, Mario Reynoso, platenses que estaban también en el grupo; de forma que todos ellos dieron una nueva tónica y nuevo incentivo a la escuela. Tanto, que produjo, al poco tiempo, la primera *crisis*. A los dos años se produjo una gran renovación en la estructura pedagógica: se incorporó un nuevo grupo de docentes —muchos de los cuales no tenían aún experiencia didáctica; ejemplo el caso de Antonio Ripoll, que fue la columna vertebral, en algún aspecto, en el armado, el montaje, la ideología de la película, la estructura técnica, el armado del film. La parte ideológica corresponde al director; pero eso él también lo ponía, ya que sabía el porqué, debido a la gran cantidad de películas que había realizado. Ripoll fue uno de los más jóvenes, pero también uno de los más talentosos montajistas del cine argentino que, además de eso, era un gran pedagogo. Como él, muchos de los que vinieron a enseñar, y nosotros mismos, nos hicimos profesores sobre la marcha; lo cual, en muchos casos dio resultado.

”Ripoll hizo mucho bien a la escuela y formó a su alrededor a un grupo importantísimo; y los que nos dedicábamos a la técnica pusimos también lo que podíamos en aquel momento. El caso de Feldmann es otro muy particular: intelectual del cine, realizador cinematográfico con una gran capacidad pedagógica, enseñó durante un

largo período: él y Antonio Ripoll hicieron escuela.

”Yo hablaba de *crisis* porque en ese cambio, digamos de orientación, la idea original de Moneo, que era un documentalista y nos hizo amar el documental, cambió un poco con esta nueva promoción de profesores y, lógicamente, la Escuela se inclinó hacia la realización, hacia lo que podría ser la preparación del realizador profesional; o sea que dio un gran salto. Humberto Ríos, o Juan Quital, quienes también eran dos jóvenes talentosos, realizadores dentro del cine independiente. . .

”—Quiero hacer una acotación: Humberto Ríos era un individuo que tenía dos motores, era una potencia. . .

”Una potencia intelectual indiscutible. Creo que de esa pequeña crisis que ocurría porque lamentablemente hubo una fractura —debemos recordar que en 1963 Moneo renunció a la dirección de la escuela y se separó, lo que a nosotros nos dolió muchísimo, no sólo por tratarse de un amigo, sino porque nos abandonaba un maestro. Pero la escuela de cine, vista veinte años después, tuvo una *crisis de crecimiento*; entonces, si bien Moneo quedó ligado a todos nosotros, toda la gente que ingresó produjo esto que es la renovación en el sentido de enfatizar los aspectos profesionales del cine en la Universidad de La Plata. Y entonces la escuela de cine se convirtió en Departamento, junto con el teatro, dos organismos de gran trascendencia. En el momento en que se incorpora ese nuevo grupo de gente, y en dos años (64/65) hubo una renovación técnica con Humberto Ríos, con quien trabajé mano a mano en esa época, y con Rolando Fustiniana que asumió la dirección del departamento. Esa fue la mejor época de la escuela de cine: entre el '64, cuando se reforman los

planes de estudio y se organizó el departamento, hasta 1970. Después yo diría que vinieron otros problemas. En ese lapso de seis o siete años hubo una euforia de creación, e incluso se hicieron documentales para otros organismos del Estado, como ser para la provincia de Río Negro. Además, cada uno de los realizadores tenía su propia producción particular; de modo que Ríos aportaba su propia materia, su capacidad profesional y sus propios films, lo mismo que Feldmann; Rolando Fustiniana toda su actividad en cinematografía, lo que nos permitió conocer el material cinematográfico más raro, más rico de los creadores de hoy: por suerte, está en pleno auge. Y otros colegas: estaba todavía Pablo Tavernero, a quien citamos hace rato, y también Martínez, todo ese grupo de gente que organizó, reestructuró creando nuevos planes mucho más ambiciosos. En el año 1965 se instituye la licenciatura en cine, porque hasta ese momento la carrera era de realizador cinematográfico.

”Ese período, repito, fue estupendo. Hay graduados que están trabajando en Italia y en otros países. Fernando Blanco, Gramático, Clarita Zappetini y vos también que formabas parte, porque esos tres eran muy jóvenes, luego han tenido una carrera brillante. F. Blanco fue el compaginador, junto con Ripoll, a quien reemplazó durante los últimos años. Gramático era un chico de gran capacidad, intelectual brillante, excepcional como ser humano, que se dedicó a una parte esencial para el cine: el sonido. Félix Alegre, que perteneció a la generación inicial, trabajó, como queda dicho, también en sonido. Clara Zappetini ha sido una brillante realizadora de documentales en Buenos Aires. En la crítica, Carlos Reguero, Mario Boslawsky, quien tuvo una larga carrera periodística en Bue-

nos Aires, y Carlos Fragueiro, secretario de redacción del diario EL DIA, donde se ha destacado por su agudeza para la crítica cinematográfica. Y el caso tuyo es muy particular, porque vos venías de la plástica, después te acercaste al cine donde, como plástico, lograste plasmar realizaciones que habías intuido en la pintura. Creo que lo lograste muy bien porque has sido premiado. En fin, no te voy a hacer el elogio; pero vos lograste resultados en una actividad que ya lleva años.

”La generación que sigue se encuentra con otra renovación; y con otro tipo de interferencias: la interferencia política o la penetración de la política en la Universidad, a partir de 1971-72. Esto cambió el espíritu de amistad y camaradería que existió hasta ese momento, para hacerse una cuestión más dura —lo que ocurrió no solamente en cine, sino en el resto de la Universidad. La escuela se diluyó; y los que la habíamos fundado y visto crecer, y vimos el cese de la escuela de cine, deseamos realmente que alguna vez retorne, en la Universidad de La Plata, a ser como fue, la pionera, junto con la del Litoral, Tucumán y Córdoba: la iniciadora de la enseñanza del cine en todos sus aspectos”.— T.G. y M.R.

CIRCULO DE PERIODISTAS

El Circulo de Periodistas de la Provincia de Buenos Aires fue fundado el 1º de junio de 1908 en una reunión “de personas pertenecientes a la prensa local en los salones del Jockey Club, con el objeto de constituir un centro de cultura y de beneficio material para los asociados”, de modo que, puede afirmarse, nació la institución con los objetivos bien definidos y declarados en el acta constitutiva. No podríamos

omitir los nombres de los concurrentes a esa reunión: Pedro A. Cavello, Eduardo Peralta Martínez, Miguel Ángel Fulle, José A. Linera, Alfredo de Cucco, José de Sagastizábal, Pedro Cufre y Manuel Godoy.

La primera manifestación pública de la naciente entidad fue servir a la cultura de la joven ciudad, mediante una función de beneficio en el teatro Argentino que propició la primigenia Comisión Directiva en julio de ese año. Se estableció así una vinculación con nuestro primer Coliseo que había de perdurar hasta nuestros días a través de numerosas expresiones artísticas. El Círculo, por supuesto, no tenía local propio donde ofrecer sus manifestaciones en pro de la cultura ciudadana y cumplir con uno de los propósitos iniciales claramente fijados. Fue recién en el año 1937, cuando se inauguraron las ampliaciones del nuevo local social propio de la calle 48, entre 5 y 6, bajo la presidencia del doctor, Manuel M. Elicabe, que el Círculo comenzó a adquirir firmeza en el rumbo del servicio cultural y, por descontado, a constituirse con el andar del tiempo en uno de los más calificados centros de irradiación, al punto que no podría intentarse una historia cultural prolija de la ciudad sin mencionar, con riesgo de resultar cansador, los varios centenares de actos artísticos que se realizaron en el salón principal, hoy denominado “Juan Carlos Mahiques” para honrar la memoria de uno de los más distinguidos dirigentes, sin incluir los nutridos ciclos de conferencias que se han venido ofreciendo año tras año en el mismo recinto, con el apoyo siempre invariable de numeroso público. Ha quedado en el recuerdo de muchos la clausura del ciclo de 1951, no obstante la intranquilidad de esa época, cuando se reunió en una exposición de pintura obras de Raquel For-

ner, Héctor Basaldúa, Raúl Soldi y Horacio Butler.

La adquisición, hace más de treinta años, de un piano alemán Bechstein, de gran concierto, que en la actualidad debe de tener más de noventa de antigüedad, desde luego convenientemente restaurado y afinado, para reemplazar a un instrumento mediocre, proporcionó rauda vuelo a las expresiones musicales. Lo utilizaron destacadas figuras artísticas nacionales y extranjeras que agregaron mayor prestigio y variedad a los programas anuales y sirvió para las primeras presentaciones de jóvenes concertistas, algunos de los cuales alcanzaron niveles interesantes en otros ámbitos. La música de cámara, por otra parte, tuvo apoyo de un público siempre fervoroso, y también la danza sobre un escenario algo reducido por cierto, aunque adecuado a las exigencias mínimas, introdujo novedad y cuando las circunstancias se presentaban propicias, el Círculo organizó funciones coreográficas en el teatro Argentino, entre otras, en 1959, del Royal Ballet y en 1961, un memorable espectáculo con Esmeralda Agoglia, José Neglia, Wasil Tupin y Mercedes Serrano, del teatro Colón.

Las expresiones folklóricas siempre tuvieron extraordinaria acogida.

Si bien las actividades del Círculo en materia artística fueron y siguen siendo importantes, sin contar, como se ha dicho, la cantidad de conferencias, sería imposible dejar de reconocer el extraordinario aporte que prestaron al escenario de su Salón de Actos, para enaltecimiento de su prestigio, las muy numerosas instituciones culturales de la ciudad, privadas y oficiales, que tuvieron, reiteradamente, en ese recinto, el lugar preferido para sus programas y ciclos de expresión. Enumerarlas sería inconducente; pero eso sí, cabe

decir claramente que la casa de los periodistas encontró con ellas, en colaboración amistosa y por supuesto mutua, un modo de servir culturalmente a los platenses. – M.A.E.

CLUB UNIVERSITARIO DE LA PLATA

El Club Universitario de La Plata fue creado en 1928 por un grupo de profesionales egresados de la Facultad de ingeniería, quienes deciden unificar a los estudiantes y profesionales universitarios de la ciudad.

Esta institución desarrolla a través de largos años una actividad social, deportiva y cultural paralela.

Dentro del quehacer cultural que realiza con un nivel que se le reconoce en el ambiente artístico platense, logra el apoyo continuo del público local.

Logra su cometido a través de numerosas conferencias, homenajes, muestras pictóricas, recitales y espectáculos teatrales, corales, orquestales y de ballet, entre los que podemos consignar: homenaje a los escritores Roberto Themis Speroni, Alfredo Bianchi, Alfonsina Storni y Rafael A. Arrieta. Encargados de evocar la memoria de dichas figuras han sido los escritores Roberto Seminara, Jorge Torres, Aglaé D'Silva y Sara Ugazzi; muestra de óleos y acuarelas de Ambrosio Aliverti; recitales a cargo del coro estable de la institución; presentaciones de la Escuela de Danzas de la Provincia de Buenos Aires; y diversas muestras pictóricas de los artistas María Cid de la Paz, Koki Barragán, María Carmen Negri, Beatriz Santa Olaya, Carlos M. Terraz, etc.; y el Salón de Poesía Ilustrado, compuesto por trabajos de artistas platenses, entre ellos: Matilde Alba Swan, Alicia Dufour, Josefina De Barilari, etc. – A.D.

COLECCION "DR. EMILIO AZZARINI"

Reúne más de 600 instrumentos musicales de diversas épocas y procedencias, cajas de música e instrumentos mecánicos, a los que se suma un archivo sonoro integrado por antiguas grabaciones en cilindros y discos fonográficos, y una nutrida biblioteca.



Clavicembalo – Colección Emilio Azzarini –
Facultad de bellas artes. La Plata.

Esta colección fue formada por el doctor Emilio Luis Atilio Azzarini, prestigioso veterinario de la ciudad de La Plata y notable aficionado a la música. Sus reiterados viajes profesionales al interior de la provincia le facilitaron la adquisición de antiguos aparatos sonoros e instrumentos conservados en el medio rural. A ellos fue agregando, a lo largo de su vida, piezas obtenidas en casas de antigüedades, librerías de viejo y por compras a particulares. El doctor Azzarini manifestó reiteradas veces su intención de legar este patrimonio a la Universidad nacional de La Plata, con el fin de formar un museo musical en el seno de la misma. Al año de su muerte, acaecida en 1963, sus herederos formalizaron el ofrecimiento de donación a las autoridades universitarias, las que aceptaron dicha donación en julio de

1964. En agosto del año siguiente se firmó el acta de toma de posesión de la Colección, que a partir de esa fecha fue trasladada provisoriamente a un depósito, hasta tanto se concretara la compra de un inmueble adecuado. Completado el traslado y primer inventario, se firmó el acta de recepción el 20 de diciembre de 1965. En el ínterin, desde fines de 1964, surgió un anteproyecto de convenio con la Municipalidad de la ciudad de La Plata, la que se ofreció a construir un edificio para alojar un Museo municipal de la música, aprovechando las obras de remodelación previstas en el Parque Saavedra. Este convenio no llegó a concretarse. Idéntica suerte tuvieron las tentativas de adquisición de un edificio, solicitada por vía de excepción al Poder Ejecutivo Nacional en 1965. En mayo de 1966 fue formada una Comisión de Conservación de la Colección, destinada a preparar el anteproyecto de funcionamiento de la misma en su sede provisoria. Esta Comisión propuso obtener previamente un informe valorativo especializado de diversas personalidades reconocidas en el ambiente musical. Una vez obtenidos los respectivos dictámenes, la Colección fue trasladada, en febrero de 1969, a la Biblioteca de la Universidad para su depósito y custodia, ya que subsistía el problema de obtener su locación definitiva. En locales de la Biblioteca se realizó la primera muestra pública el 18 de noviembre de 1969. La transferencia formal de la Colección a esa dependencia de la Universidad se concretó el 2 de setiembre de 1971. Posteriormente, como consecuencia de un convenio firmado con el Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires y la Municipalidad de La Plata en diciembre de 1973, los instrumentos fueron expuestos en un edificio de la calle 12 entre

64 y 65. Rescindido el convenio en 1975, la Colección permaneció en locales de la Biblioteca hasta su transferencia a la Facultad de bellas artes en julio de 1977. A partir de entonces se vienen realizando muestras selectivas de los materiales en la sala de exposiciones destinada a tal efecto. Desde el 29 de diciembre de 1978 y de acuerdo con un nuevo organigrama de la Universidad, la Colección depende en forma directa de la Secretaría de Extensión Cultural y Difusión de la Universidad. En los últimos años el patrimonio original ha sido enriquecido con nuevas adquisiciones de instrumentos y libros, y por diversas donaciones de embajadas extranjeras y de particulares.

Entre los elementos más notables de la Colección "Dr. Emilio Azzarini" pueden destacarse un clavicordio del siglo XVII, una flauta travesera europea del siglo XVIII, un órgano de paloma usado en los palacios imperiales chinos, trompetas utilizadas en ceremonias religiosas tibetanas, instrumentos arqueológicos americanos e instrumentos etnográficos y folklóricos de diversos países; cajas de música y fonógrafos antiguos; el único ejemplar conservado del "Boletín de Ybarra" (Buenos Aires, 1837), piezas manuscritas de Juan Pedro Esnaola; la edición original de la "General History of the Science and Practice of Music" de John Hawkins (London, 1776), un ejemplar de la primera edición de la *Missa Solemnis*, de Beethoven, y periódicos argentinos de comienzos del siglo XIX. — M.E.V.

COLEGIO DE ABOGADOS DE LA PLATA

El Colegio de Abogados de La Plata es una institución de derecho público creada por la ley 5.177 del año 1947,

en la que se nuclean todos los abogados encontrando en ella la garantía indispensable para desarrollar integralmente la triple actividad del abogado: la científica, la ética y la gremial, en todos sus aspectos.

La Pcia. de Buenos Aires cuenta con un régimen de verdadera avanzada en la materia, en la cual se han inspirado diversas leyes profesionales análogas posteriores, tanto en el ámbito provincial como en el nacional.

El Colegio de Abogados de La Plata creado en virtud de dicha ley comenzó a funcionar como tal en el año 1948, siendo su primer presidente el distinguido jurista Dr. Enrique V. Galli. En todo ese tiempo, al par de la actividad científica, técnica académica o estrictamente profesional, los aspectos culturales e incluso los recreativos han sido también materia de acciones concretas del Colegio; ello ha contribuido a ensanchar los lazos de solidaridad de los abogados entre sí y con la comunidad.

La institución colegial cuenta con una biblioteca donde el abogado y el estudiante de derecho encuentran todo el material de información nacional e internacional, legal, doctrinario y jurisprudencial que el ejercicio profesional le puede exigir.

A partir del 9 de agosto de 1957, en que es inaugurado el edificio de la calle 13 N° 829, que constituye un motivo de orgullo para los abogados y para la ciudad de La Plata, la actividad cultural se expande notoriamente permitiendo la realización de actos de significación y de jerarquía.

En su salón de actos se han realizado actos científicos, artísticos y literarios que se vieron prestigiados por el concurso de figuras de alta capacidad y sólido prestigio, actuando a través de los años, pianistas como Walter Klein, Germaine Leroux, Raúl Spivak, Oreste

Castronuovo, Marie Therese Fourneau, Bruno Gelber, Silvia Kersensbaum, Mario Miranda, Alberto Portugheis, Hans Graf, Flora Nudelman y Pía Sebastiani; solistas como Lierko Spiller, Angel Berutti y Domingo Mercado.

La acción cultural proyectada hacia la difusión de distintas manifestaciones del arte, la ciencia y la literatura se plasmó en recitales, conciertos, exposiciones, ciclos de conferencias, ciclos de formación estética, que han llevado al Colegio a ser un verdadero centro de difusión cultural.

Sintetizando lo más resaltable de esas actividades puede señalarse la actuación de las primeras figuras del ballet del teatro Colón: Esmeralda Agoglia y Rodolfo Rodríguez, Nancy López, José Neglia y Ricardo Novic, entre otros; la del cuarteto de cuerdas de la Universidad Nacional de La Plata y el cuarteto de la Asociación Wagneriana; los ciclos de arte contemporáneo realizados por María Fux; los espectáculos coreográficos con el concurso de Blanca Moreno (primera bailarina del teatro Colón), los recitales de poesía de Eva Dongé, María Rosa Gallo, Ernesto Bianco, Fernando Labat; el ciclo de historia de la música; el festival poético-musical-coreográfico en base a la obra del poeta español León Felipe, el curso audiovisual de formación estética para profesionales "Fundamentos socio-políticos del arte", a cargo del profesor Iván Kreteff; ciclos de cine; recitales de música y poesía argentinas.

En el ámbito de las artes plásticas la labor ha sido proficua, destacándose las exposiciones del maestro Brughetti, de Luis Tessandori, José Sevilla, Julio Barragán, Juan Carlos Faggioli, Vicente Forte, Nicolás Rubio, Raúl Russo, Raúl Soldi, Juan Carlos Uriarte, Ricardo Porto, Juan Carlos Castagnino, y la

exposición de los Premios Nacionales de Pintura década del 70.

Concretando una vieja aspiración colegial, a fines de 1980, se creó el Coro del Colegio Departamental de La Plata, designándose para ejercer su dirección al maestro Oriente Monreal. Este coro ha brindado recitales en nuestra ciudad y en diversas localidades de la Pcia. de Buenos Aires, participando en encuentros corales.

Lejos de ser una mera entidad profesional, las actividades descriptas indican que el Colegio de Abogados ha sido y es también un reflejo de la participación de los abogados en la cultura de la comunidad.

Desde 1980 hasta la fecha, el Consejo Directivo del Colegio está presidido por el Dr. Enrique Pedro Basla. – C.C.

COMISION DE FONOGRAFIA PEDAGOGICA Y CULTURAL DE LA U.N.L.P. (V. Biblioteca sonora)

CONSERVATORIO DE MUSICA Y ARTE ESCENICO DE LA P.B.A.

Durante el año 1948, el Gobierno de la provincia de Buenos Aires, comisionó al maestro Alberto Ginastera para que organizara un Conservatorio, cuya ley de creación (Nº 5.322) ya había sido sancionada el 29 de octubre de 1948 y promulgada el 23 de noviembre del mismo año.

En la planificación llevada a cabo por el maestro Ginastera, éste tuvo especial cuidado en incluir cursos de instrumentos de viento y percusión, debido a la falta de esas cátedras en los principales conservatorios del país, falta que se trasuntaba, según manifestaciones del propio Ginastera, en la absoluta escasez de instrumentistas profesionales para la formación de orquestas y bandas, al punto que los

mismos debían ser contratados en el exterior, cuando su presencia resultaba necesaria.

El acto de inauguración del Conservatorio tuvo lugar el día 18 de mayo de 1949. El 1º de junio comenzaron a dictarse las clases en el edificio de la calle 7 Nº 1141 (Sede actual del Instituto), desarrollándose los primeros cursos básicos y superiores de piano, violín, violoncello, contrabajo, arpa, guitarra, clarinete, trompa y canto, todos ellos dependientes de la Escuela de música y los de arte dramático y declamación, dependientes de la Escuela de arte dramático. También se iniciaron en la fecha indicada, los estudios de las materias de formación estética y cultural que figuran en el plan de estudios.

Se crearon asimismo, cursos de capacitación profesional, para posibilitar el aprendizaje de personas cuyas ocupaciones les imposibilitaran el acceso a los cursos completos del Instituto. Esta medida encontró amplio eco, manifestado en la inscripción de alumnos (73 en 1949). Estos cursos, con posterioridad al Conservatorio de música y arte escénico, fueron incorporados a diversos institutos especializados del país.

En años siguientes fueron organizándose las distintas especialidades hasta poner en funcionamiento todas las cátedras de instrumentos de teclado, viento y percusión. (1951).

En 1952 se iniciaron los cursos superiores del Departamento de composición y del departamento de pedagogía musical.

La inscripción de alumnos en las diferentes carreras instrumentales, en el año de la creación del Instituto fue la siguiente:

Instrumentos de teclado: Piano superior: 30 alumnos; Piano básico: 59 alumnos; Organo: 8 alumnos. *Instrumentos de cuerda:* 65 alumnos. *Instru-*

mentos de viento y percusión: 29 alumnos (clarinete y trompa: 19 alumnos). *Composición:* -. *Arte dramático:* 30 alumnos. *Declamación:* 14 alumnos. *Total:* 276 alumnos.

La organización docente del Conservatorio, planeada con los diversos Departamentos de especialización, fue la siguiente:

a) Escuela de música, con los Departamentos de composición, musicología, interpretación musical, pedagogía musical y artesanías musicales.

b) Escuela de arte dramático, con los departamentos de Arte dramático y arte declamatorio.

c) Escuela de danzas, con el Departamento de danza clásica, danza moderna y coreografía. (Esta escuela no se puso en funcionamiento sino hasta varios años después y comenzó entonces a hacerlo en forma independiente, sin relación de dependencia con el conservatorio, como consta en la planificación primitiva que antecede).

Se previeron asimismo cursos de bachillerato especializado, para aquellos alumnos no poseedores de estudios secundarios y que desearan obtener el título de profesor. (Nota: Estos cursos previstos no llegaron a desarrollarse).

Departamento de interpretación musical: Se dividió en dos ciclos: Básico y Superior, con una duración de cuatro años el primero y seis el segundo para instrumentos de teclado y cuerda y cuatro para los de viento y percusión.

Al finalizar el ciclo Superior, los alumnos recibirían el diploma de aptitud artística en el instrumento elegido.

Las asignaturas del *Ciclo básico* consistían en: Instrumento (cuatro cursos) e Introducción a la música (cuatro cursos).

Las asignaturas del *Ciclo Superior* eran las siguientes:

Primer Año: Instrumento V; Introducción a la música (Curso general);

Armonía I; Historia de la música I; Orquesta. *Segundo Año*: Instrumento VI; Acústica musical; Armonía II; Historia de la música II; Orquesta. *Tercer Año*: Instrumento VII; Morfología y Análisis; Armonía III; Historia de la música III; Orquesta. *Cuarto Año*: Instrumento VIII; Música de cámara; Orquesta. *Quinto Año*: Instrumento IX; Música de cámara; Orquesta. *Sexto Año*: Instrumento X; Música de cámara; Orquesta.

En los cursos de órgano fueron agregadas las asignaturas: contrapunto, fuga y canto gregoriano.

Al Departamento de interpretación musical correspondía también la sección de Canto y Arte lírico, cuyos estudios tenían una duración de seis años divididos en dos ciclos: Básico y Superior. A este último correspondía la especialización de Arte lírico y lied, cantata y oratorio.

Planes de estudios: Ciclo básico: Primer Año: Canto I; Introducción a la música I; Historia de la música I; Dicción italiana; Coro de madrigalistas. *Segundo año*: Canto II; Introducción a la música II; Historia de la música II; Dicción francesa; Coro de madrigalistas. *Tercer Año*: Canto III; Introducción a la música III; Historia de la Música III; Dicción alemana; Coro de madrigalistas.

Ciclo Superior: Especialización Arte lírico: Primer Año: Canto IV; Arte Escénico I; Historia del traje y las costumbres; Historia de los teatros líricos; Repertorio. *Segundo año*: Canto V; Arte escénico II; Historia del traje y las costumbres II; Organización lírico-teatral. *Tercer año*: Canto VI; Arte Escénico III; Caracterización; Repertorio.

Especialización lied, cantata y oratorio: Primer Año: Canto IV; Historia del lied I; Cantatas y Oratorios I. *Segundo*

año: Canto V; Historia del Lied II; Cantatas y Oratorios II. *Tercer Año*: Canto VI; Cantatas y oratorios III.

Departamento de Composición: Condiciones de ingreso, tener aprobado tres cursos de armonía y uno de contrapunto.

Plan de estudios: Primer año: Composición I, Armonía moderna; Contrapunto II; Orquestación y lectura de partituras I; Forum de composición; Práctica coral u orquestal. *Segundo año*: Composición II; Fuga; Orquestación y lectura de partituras II; Forum de composición; Práctica coral u orquestal. *Tercer año*: Composición III; Forum de composición; Práctica de dirección coral. *Cuarto año*: Composición IV; Seminario de música folklórica argentina; Forum de composición; Práctica de dirección orquestal. *Quinto año*: Composición V; Estética de la música contemporánea; Forum de composición; Práctica de Dirección Orquestal.

Los alumnos de composición debían asistir a los cursos generales sobre Historia de la literatura (poética y dramática) e Historia de las artes plásticas.

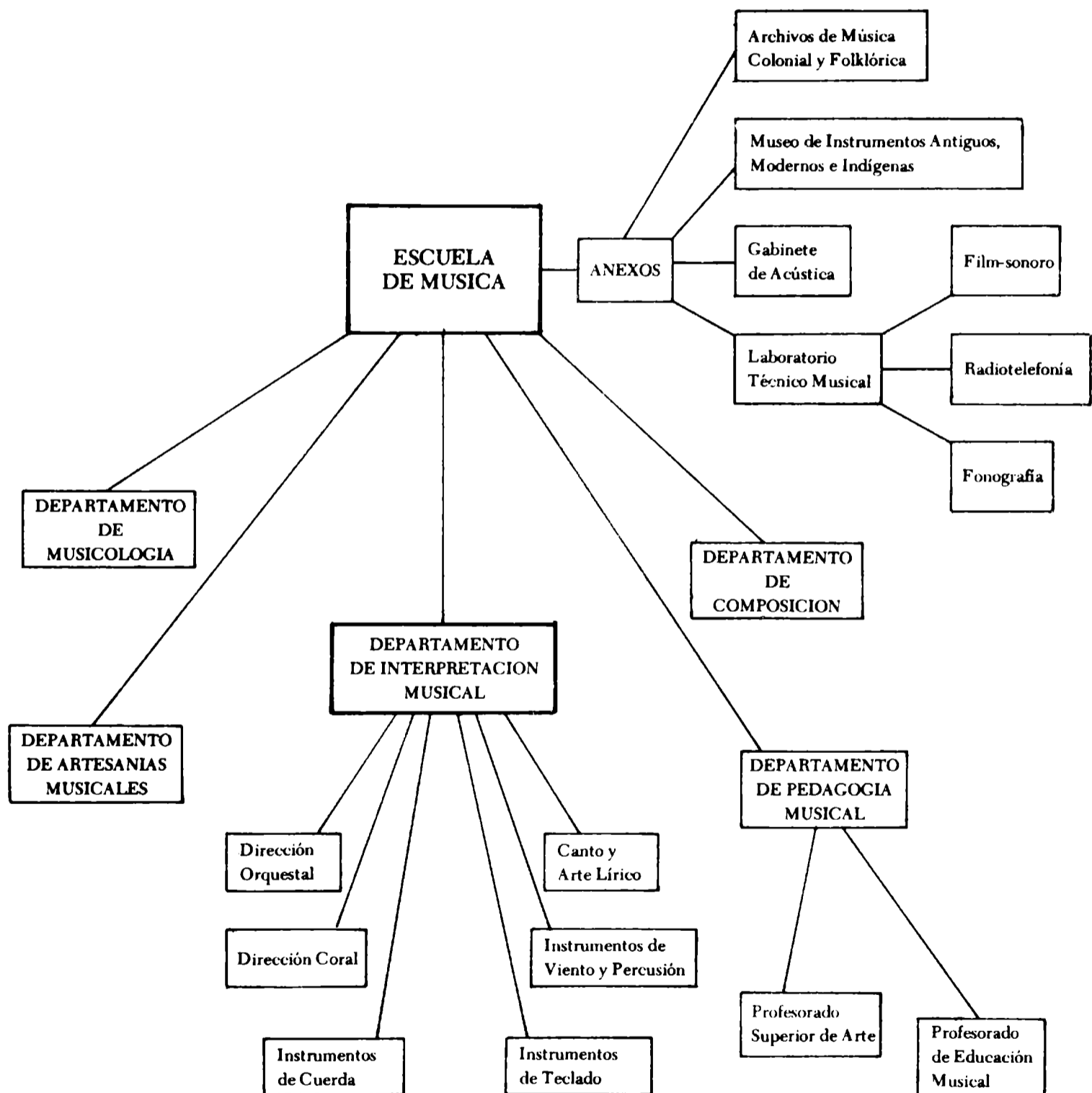
Departamento de Pedagogía musical:

Duración de los estudios: tres años, divididos en dos cursos: Profesorado de educación musical para la enseñanza de la música en escuelas primarias y secundarias y Profesorado superior de arte, especializado en las distintas ramas de la teoría y la interpretación.

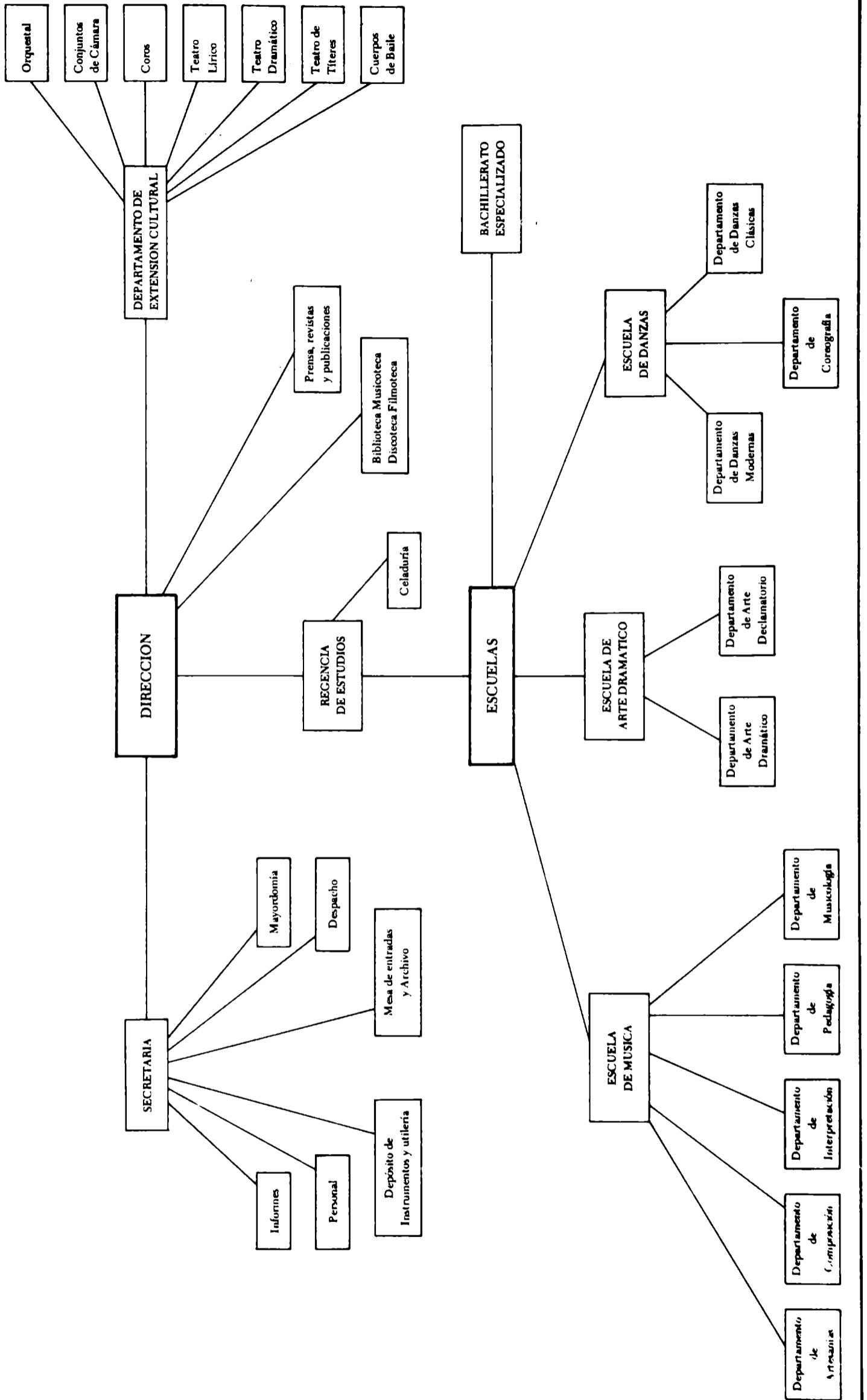
Dada la jerarquía del conservatorio, los títulos serían otorgados a los alumnos que se hayan graduado como bachilleres, maestros normales o hayan cursado dentro del instituto el bachillerato especializado.

Las materias de ambos cursos eran comunes durante los dos primeros

**CONSERVATORIO DE MUSICA
Y ARTE ESCENICO**
Organización de la
Escuela de Música



CONSERVATORIO DE MUSICA Y ARTE ESCENICO
 Organización docente, administrativa y cultural



años: Introducción a la Pedagogía, Psicopedagogía y Didáctica general y especial. Al tercer año, el Profesorado superior de Arte exigía Estética y crítica y el de Educación musical, Didáctica de la educación musical escolar.

Un seminario de Investigaciones pedagógicas permitiría al alumno preparar un trabajo escrito (tesis) sobre un tema de su especialidad.

Nota: El curso de Profesorado superior de arte no se llegó a concretar, al igual que el Diploma de aptitud artística. A los alumnos egresados de las carreras instrumentales se les otorgó el título de profesores superiores en la especialidad (luego de haber cursado y aprobado las asignaturas pedagógicas) y a los alumnos egresados del Departamento de Educación musical, el de profesor superior en Educación musical (sin que se efectuara el seminario de investigaciones pedagógicas).

Las primeras promociones de los profesorado instrumentales y de educación musical egresaron en 1954.

Escuela de arte dramático:

Su planificación fue efectuada por el maestro Ginastera en colaboración con el profesor Antonio Cunill Cabanellas.

Plan de estudios: Primer año: Arte dramático I; Recitación aplicada I; Historia del teatro I; Gramática; Dicción y lectura; Impostación de la voz; Gimnasia rítmica. *Segundo año:* Arte dramático II; Recitación aplicada II; Historia del teatro II; Preceptiva literaria; Gimnasia rítmica. *Tercer Año:* Arte dramático III; Recitación aplicada III; Historia del teatro III; Estética literaria; Historia del traje y de las costumbres I. Dibujo; Gimnasia rítmica. *Cuarto año:* Arte Dramático IV; Psicología de la interpretación; Caracterización; Historia del traje y de las

costumbres II. Dibujo; Técnica escénica; Gimnasia rítmica.

Al egresar, los alumnos recibirían el diploma de Aptitud artística en arte dramático.

Dentro de la Escuela de arte dramático se organizó un curso de declamación con una duración de tres años.

Plan de estudios: Primer año: Declamación I; Preceptiva literaria I; Historia de la poesía dramática I. *Segundo año:* Declamación II; Preceptiva literaria II; Historia de la poesía dramática II; Historia de la poesía hispanoamericana I. *Tercer Año:* Declamación III; Historia de la poesía dramática III; Historia de la poesía lírica hispanoamericana II.

En el instante de su creación, también se planeó la organización de una importante Biblioteca, Musicoteca y Discoteca, como así la construcción de un gabinete de acústica.

Se dispuso la adjudicación de treinta becas estímulo entre los alumnos del instituto, para lo cual el presupuesto del mismo se incrementó en setenta y cinco mil pesos anuales.

Nota: Posteriormente se separó la sección de Arte dramático, que se constituyó en Instituto independiente. El Conservatorio de música y arte escénico perdió esta última denominación a partir de ese momento.

Los planes de estudio puestos en vigencia en 1949, fueron modificados por resolución ministerial N° 1.551 del 9-4-1964.

La Dirección del primitivo Conservatorio de música y arte escénico, fue confiada a su creador, profesor Alberto Ginastera, quien la ejerció hasta 1952. – I.M.L.P.

CONSERVATORIOS

La iniciativa del primer conservatorio

correspondió a Eugenio Guiard-Grenier, quien llegó al país y a la ciudad por invitación de Dardo Rocha. En 1889 se constiuye la *Sociedad anónima "Fomento Musical"* con Grenier como director técnico, y Augusto Challier (su suegro más tarde) como gerente director. Los objetivos eran: "Propender al cultivo de la música escogida y al desarrollo de la enseñanza del arte en el territorio de la provincia de Buenos Aires, en forma racional y progresiva con la aplicación de los métodos y sistemas adoptados por los primeros conservatorios de Europa". Se impartiría la enseñanza de *teoría y el solfeo, instrumentos de cuerda y viento, canto y coros* para mujeres y varones. Paralelamente, con la cooperación del director técnico y los profesores de la casa (sin excluir la posibilidad de invitados) se mantendría la "Sección del Cuarteto". El proyecto cuajó rápidamente y se suscribieron las acciones. En 1889 se aprobaron los estatutos y se eligió un Consejo directivo de nueve miembros. El capital social se constituyó mediante la emisión de 200 acciones de 100 pesos cada una. En setiembre de 1889 el Instituto se instaló en calle 48 esq. diag. 74 (hoy Banco Municipal). La nómina de los accionistas adquiere relieve histórico pues eran lo más representativo del mundo político, social y económico de esa época. Profesores: violín, Ferruccio Catelani (argentino), y Vicente La Rosa (italiano); violoncello, Pablo Oelklans (alemán); canto, Teresa Grieben (alemana), flauta, Faustino Fernández (arg.). Ingresaron varios músicos residentes, como Rafael Baldassari, Tomás Guerresi, Miguel Lasorella y otros. Acontecimientos políticos y económicos desfavorables impiden el desarrollo y provocan la extinción de la sociedad. Pero Grenier no se desanima. En 1896 retoma la idea del *Conservatorio* y en

una memorable Nochebuena convoca la formación del *Centro Mozart*. Sus propósitos eran "propiciar la organización de conciertos y difundir el conocimiento de la buena música". Era un paso adelante, que duró (dice J. M. Rey) "lo que dura un lirio". El 2 de agosto de 1897 *Grenier* impulsa la creación de un nuevo conservatorio que vuelve a surgir bajo la denominación de *Conservatorio de Música de la Provincia*. Por ello le corresponde el honor de ser el fundador de la institución *Conservatorio* en la ciudad de La Plata. Eugenio Guiard-Grenier falleció en 1940.

La Scuola corale di bel canto fue fundada por Remigio Bertolini, italiano que se radicó en La Plata en 1892. Había obtenido prestigio como cantante y en su juventud se lo comparaba con el gran Tamagno. Su academia funcionó en la calle 46 entre 10 y 11 (donde más tarde estuvo la casa de baños y luego la cárcel de mujeres) e impartió lecciones de canto a gente de modesta condición. Falleció hacia 1900 en el Hospital Misericordia.

El Conservatorio Santa Cecilia, se funda en 1896 por los maestros Aquiles Zaccaría y José V. Caselli con el nombre de Liceo musical Santa Cecilia. Ocupó los altos del edificio de 51 y 4, construido en 1886 para sede del Círculo italiano, donde luego estuvo el correo nacional. En 1897 lo trasladan a un local del Teatro Argentino, con el nombre de *Conservatorio*, que mantuvo hasta su disolución. Su última sede fue la amplia casa de la calle 7 N° 1268. La obra del conservatorio Santa Cecilia fue múltiple y variada: en su historia ofreció 125 conciertos. Durante muchos años la actividad musical de la ciudad estuvo concentrada en sus actos y no hubo fecha patriótica, fun-

ción benéfica o cultural que no requiriera su concurso. Sus alumnos fueron lo más representativo de la vida social, intelectual o económica de la ciudad ya que, salvo raras excepciones, no hicieron de la música una profesión. El más destacado fue Ferruccio Calusio, quien, nacido en La Plata en 1890, estudió piano con el maestro Caselli, fue becado a Europa y a su regreso, luego de 8 años de estudios era un jerarquizado director de orquesta. Al volver a Italia, actuó en Florencia, Roma y Turín llegando a dirigir en la *Scala* de Milán. En la cumbre de su carrera, llega al Colón de Buenos Aires. El conservatorio fue el centro de la vida social y musical de La Plata: "El dinamismo, la fuerza de voluntad y la inteligencia de sus fundadores contagian a sus alumnos y su arte cubre más de medio siglo en la vida de la ciudad. El conservatorio voló aquí muy alto, arraigó muy hondo y adquirió desde el principio carácter de funcional. Benefició a la población sin enriquecer a sus sostenedores y obró a manera de aglutinante social" (J. M. Rey).

El Conservatorio provincial de música fue fundado en 1897 por H. A. Bosshardt, suizo de nacimiento, quien llegó a La Plata procedente de Mendoza, donde había dirigido una escuela de música. "Era hombre sociable, culto, inteligente, conocedor de la música de cámara, compositor de gusto" (Rey). Arraigó en el ambiente platense y fundó el Conservatorio provincial en los altos del Teatro Argentino, en franca competencia con el instituto que recién comenzaba a organizar Guiard-Grenier. Fue el primer instituto que ofreció un concierto público con intervención de alumnos, en la noche del 5/11/97 en el Teatro Argentino. Al ausentarse Bosshardt del

país, transfirió el local con su mobiliario a los directores del *Liceo musical Santa Cecilia* (V.) sumando al prestigio de que gozaba Bosshardt su propio prestigio.

La Academia profesional de bellas artes, fue fundada alrededor de 1900 por los profesores: señora de Moragues, Emilio Coutaret, M. Montesinos y Ernesto Repossi. Se dictaba dibujo, pintura, música y labores femeninas. La enseñanza de la música estuvo a cargo de Ernesto Repossi.

Ignoramos la fecha de fundación de la *Escuela musical "Prola"*, también llamada Escuela de música y luego, en 1912, *Conservatorio Prola*, cuyos directores fueron las profesoras Mary y Juana E. Prola, quienes, en 1911 lo incorporaron al Conservatorio Thibaud-Piazzini de la Capital Federal (ARS. N° 17, agosto, 1911). Su último concierto de alumnos se realizó en Buenos Aires el 30 de junio de 1911. En mayo de 1912 la revista ARS N° 19 publica las fotografías de las primeras egresadas con el título de profesoras del Conservatorio Thibaud-Piazzini.

Escuela musical La Plata. Fundada en el año 1904 por las profesoras Concilia Massi de Soriano, Asunción Massi de Guerressi y María Luisa Massi. En la revista ARS N° 19 se publican las fotografías de alumnas egresadas como profesoras de teoría y solfeo y en el N° 21 aparece una foto de 52 alumnas en el vestíbulo del establecimiento.

Conservatorio de los profesores Langman y Maccarone. Luis J. Langman se incorporó a fines del siglo pasado a las actividades platenses. Italiano de origen, su labor más intensa la desarrolló como instrumentista de las numerosas orquestas que se formaban en la

ciudad. Ejecutaba piano, violín y dirigía orquestas. Su idoneidad profesional lo llevó a la presidencia de la Sociedad orquestal (V.) fundada en 1901. Vicente Maccarone, criado en La Plata, estudió música con Juan de Bustini y se perfeccionó con Melani, consagrándose entre los platenses de su tiempo como concertista de violín. En 1889 se inicia en la enseñanza como profesor de violín del conservatorio de Grenier (V.). Al comenzar el siglo XX ambos músicos se asocian y fundan un conservatorio que se desenvuelve satisfactoriamente. Fue la mejor época del ejercicio profesional de Maccarone y de entonces datan sus discípulos más destacados (Rey). Luego Langman y Maccarone se separan: Langman funda el conservatorio Wagner en el que despliega intensa actividad hasta su muerte; Maccarone fue invitado por Alberto Williams a dirigir el *Conservatorio de música de Buenos Aires*, sucursal La Plata, por sus dotes artísticas. Su trabajo se vio rápidamente recompensado por el éxito (V. Cons. Williams). Luego de ausentarse de La Plata, falleció, joven todavía.

Conservatorio Wagner. Su director, Luis Langman, lo creó a principios del siglo en el local de la calle 5 esq. 53. Referencias de revistas de la época (ARS N° 5 y sig.) mencionan conciertos de alumnos y profesores entre los años 1909 y 1912, como así también alumnos que han recibido sus títulos de profesores de piano, violín y teoría y solfeo. El violinista Segundo Pagliarini, ex alumno distinguido del conservatorio Santa Cecilia, donde estudió con Aquiles Zaccaría, heredó los derechos del fundador Luis Langman.

Conservatorio Verdi. Fundado en 1903 por Juan Serpentine, italiano de Recanati (1864) incorporado desde 1886 a

la actividad musical platense. Serpentine estudió música en Italia, integró el coro eclesiástico y realizó estudios generales hasta obtener el bachillerato en el colegio Bertoli de Sinigaglia. Luego de estudiar órgano con José Guardabassi, y más tarde en los conservatorios de Bolonia y de Pesaro, profundiza su aprendizaje musical sin obtener diploma. Cuando llegó a La Plata tenía 22 años. Comenzó su actividad como instrumentista de orquestas ocasionales que alternaba con su función de organista en San Ponciano y la enseñanza privada. Continuó estudiando bajo la disciplina severa del primer director de la Banda de policía, Juan Bautista Montano, quien le enseñó contrapunto y composición. En 1901, un jurado nombrado por el director general de Escuelas de la provincia le otorgó el diploma de profesor de música y canto, y también el Consejo nacional de educación, previo examen, lo consagró como profesor de primera categoría para la enseñanza de la música en las escuelas de la Capital Federal. Estuvo en la docencia oficial y produjo numerosas obras como compositor. Algunas (canciones escolares, marchas, himnos) fueron premiadas y recibieron elogios de colegas músicos y críticos de su tiempo. En 1913 el plan de estudios de la Casa, se cumplía con los siguientes profesores: director: Juan Serpentine; teoría y solfeo y elementos de armonía: Angel N. Rocca; Canto (varones), armonía, contrapunto, fuga: Juan N. Serpentine; piano superior y perfeccionamiento: Gerardo Gijena; violín, curso completo: José Cassani; canto (mujeres): Elvira Colonnese; flauta: Nicolás Yorio; instrumentos de cuerda y viento para orquesta y banda: Miguel Lasorella; curso superior de armonía: Pedro Ruita; alta composición: Ernesto Drangosch. Los programas de conciertos

que se realizaban con diversos motivos dan idea de cómo el conservatorio se acreditó social y artísticamente. Serpentine dirigió el conservatorio desde 1903 hasta 1914. En ese año lo transfirió a las hermanas Asunción Massi de Guerresi y María Luisa Massi. Asunción, viuda del maestro de banda Francisco Guerresi, con sus hermanas María Luisa y Concilia M. de Soriano, integraban la familia de educadoras que desde 1904 dirigía la Escuela musical La Plata. El conservatorio Verdi ocupaba el local de los altos del Teatro Argentino, donde estuvieron sucesivamente el Santa Cecilia, la Escuela de bellas artes y luego LS 11 y la Escuela de danzas clásicas de la provincia. Las señoras Massi imprimieron al instituto una orientación particular, agregando a los cursos mencionados, gimnasia rítmica, danzas y declamación, y emprendieron otra obra que aún perdura, que les pertenece por derecho propio y que las mantiene vivas en el recuerdo de todo platense culto: la *Biblioteca musical Verdi* (V.).

La Academia de música Menchaca, fue creada por Angel Menchaca, con el propósito de difundir sus teorías musicales, revolucionarias en su momento, ya que es un precursor de la dodecafonía (V. Azzarini, E. "La Plata, cuna del sistema musical de 12 notas. Angel Menchaca: teórico genial", en Revista de la U.N.L.P., N° 10 -1960-, pág. 156-163). Hacia la promoción de su sistema con la ayuda de una de sus hijas que, avezada pianista, ilustraba las conferencias de su padre con un piano con teclado especial, como lo requiere el sistema. Dice Azzarini: "La transformación de la grafía musical expresada por Menchaca está explicada en su obra *Nuevo sistema teórico-gráfico de la música* editado en La Plata en 1904 y reimpresso en París por

Pleyel en 1914. Con dicha publicación Menchaca echa los sólidos cimientos del sistema que tanto interés suscita hoy entre los más destacados musicólogos del orbe". La escuela de Menchaca se extinguió. En su ocaso quedaron a su frente el matrimonio español integrado por Baldomero Cantes Figuerola y Filín Cente (piano y violín) quienes se ausentaron luego de la ciudad.

El Conservatorio Williams de La Plata surge como sucursal N° 5 del Conservatorio de Buenos Aires que fuera creado en 1893 por el eminente músico argentino Alberto Williams al volver a Buenos Aires luego de su beca en París. Se instala en 1906 en la calle 8 entre 54 y 55 y más tarde pasa a 53 y 12. Su organización inicial comprendía además del director y vice, los siguientes maestros: piano: Celestino Piaggio, primer premio, discípulo de A. Williams. Posteriormente fueron profesores: Alejandro Insaurraga (piano) alumno del maestro Williams; Numa Rosotti (piano y solfeo), alumno de los maestros Williams y Bustamante; Leónidas Piaggio (violoncello y solfeo); Cayetano Argenziani (piano). Hacia 1910 el Conservatorio de Buenos Aires, sucursal La Plata, estaba en la cumbre de su prestigio. Al retirarse Macarrone del Conservatorio para dedicarse a la enseñanza particular y a la actuación en orquestas y conciertos, asume la vicedirección Cayetano Argenziani. La siguiente vicedirectora fue la Srta. Clementina Pasquale, alumna de Williams, quien tenía a su cargo la cátedra de piano, secundada en teoría y solfeo por Torcuato Rodríguez Castro. También se dictaban clases de violín. La carrera comprendía un curso preparatorio y siete años lectivos. Al aprobar 5° año se otorgaba título de "maestro" y a la aprobación del séptimo, "profesor" de piano. Todos los

años se reunían mesas examinadoras integradas por la directora local y profesores de la Capital Federal. Se daba gran importancia a la técnica: escalas, arpeggios y ejercicios para la mano izquierda. El orden era: 1º estudio técnico; 2º memorizar; 3º interpretación. Al aprobar el examen local, los alumnos de los cursos avanzados tenían derecho a rendir la prueba final en la sala de conciertos en Buenos Aires con una obra "impuesta" ante un tribunal examinador presidido por el maestro Alberto Williams. Al fallecer la profesora Pasquale, cesó durante un tiempo la actividad del conservatorio platense, hasta que retomó la conducción que mantiene hasta la fecha (1982) la profesora Elvira Gorrini de Forcada. (Bibliografía: Revista ARS N° 3, agosto de 1909 y enero de 1910). Testimonios: Srta. Nélica Miramón Pourtalé, ex alumna del C.W. y ex presidenta de la B. M. Verdi; Sra. Elvira G. de Forcada, actual directora.

El Conservatorio César Franck fue fundado por Carmelo Yorio (La Plata, 1890-1966), violinista, miembro de una familia de músicos. Hijo mayor de Nicolás Yorio, distinguido flautista, estudió violín con Augusto Maurage (músico belga radicado en Buenos Aires) y composición con Fornarini. Fue compañero de estudios de Juan José Castro. Su conservatorio funcionó en la calle 50 entre 4 y 5; luego en 5 entre 53 y 54 y finalmente en 54 entre 10 y 11. Fueron sus alumnos señoritas y jóvenes de la sociedad platense entre los que el informante recuerda al niño José Romano Yalour, luego capitán de fragata e ingeniero civil que aún hoy ameniza con su violín (como integrante del Cuarteto de Tango Antiguo), reuniones de amigos y actos benéficos. Entre sus alumnos destacados merece citarse a Carlos Sampedro, primer

violín del Cuarteto de Cuerdas de la universidad nacional de La Plata (V.), ex concertino de la orquesta del Teatro Argentino y actual director de la Orquesta de cámara de la municipalidad; a Héctor Baldassari, actual concertino de la orquesta del Teatro Argentino de La Plata. El conservatorio César Franck disponía de una biblioteca musical circulante para uso de los alumnos. Carmelo Yorio compuso obras que permanecen inéditas. Al margen de su actuación docente realizó una intensa labor en pro de la difusión de la música culta integrando un cuarteto de cuerdas y fundando en 1939 la orquesta de cámara La Plata que contó con el auspicio municipal. Fue miembro fundador de la Asociación mutual de músicos platenses y durante 50 años maestro de su especialidad en el colegio Monseñor Rasore de los Hermanos Maristas. En su edición del 26 de agosto de 1966 el diario LA NACION dijo: "Una vida consagrada a la docencia musical y al culto de ese arte, como instrumentista y organizador de actividades culturales, fue la del maestro Carmelo Yorio, fallecido en La Plata a la edad de 76 años". Testimonio de Héctor Yorio, su hermano, integrante de la orquesta del Teatro Argentino.

Conservatorio nacional de música de La Plata. Director: Humberto A. Raffaelli, nacido en Pisa, Italia. La revista ARS, año I N° 2, julio de 1909, publica el programa del concierto vocal e instrumental ofrecido en los salones del diario BUENOS AIRES la noche del 5 de julio de 1909. El programa aclara que "todos los números de canto serán acompañados por la orquesta. Dirigirá la orquesta el director del conservatorio nacional, Prof. Humberto A. Raffaelli". Raffaelli continuó residiendo en La Plata y al comenzar el siglo sustituyó a Serpentine como

organista de San Ponciano. Se cita su habilidad como improvisador en el órgano durante los intervalos del coro.

Instituto musical Argentino. Fundado por Angel N. Rocca, quien fuera alumno de piano de Alberto Williams, de violín de Maccarrone y diplomado en violín, violoncello, teoría y solfeo, mandolín y piano. Fue profesor de música en la escuela modelo N° 1 de la provincia y en la normal nacional de La Plata. Durante sus viajes a Italia dictó cursos en institutos de ese país. Colaboró en el quehacer musical de la ciudad junto con los maestros Caselli, Zaccaría, Serpentine, Maliandi, Ruta, Macarrone, Maristany, organizando audiciones, conciertos y recitales, algunos en su conservatorio y otros en festivales donde se solicitó su colaboración. De su larga trayectoria docente quedan más de cien obras escolares, en su momento muy difundidas en institutos, seminarios y escuelas. Fue autor de una obra para orquesta y coros (*Sull'ara del destino*) referida al regreso de los italianos del frente de batalla, episodio de la Primera Guerra Mundial, que se estrenó en el Teatro Argentino de La Plata en 1921 ante los ex combatientes y fue llevada a Italia donde la prensa elogió su música. Angel Natalio Felipe Rocca nació en Buenos Aires el 1^a de mayo de 1884 y se retiró a vivir a Río Ceballos (Córdoba) donde falleció. En 1940, su hija, Blanca Rocca de De Ben, continuó la actividad del I.M.A. en la calle 46 N° 511. Testimonios: Sr. Julio Rocca, hijo del fundador, afincado en La Plata con un comercio de instrumentos y partituras musicales; Sra. Blanca Rocca de De Ben, hija y continuadora. (Datos correspondientes al año 1971).

Conservatorio Chopin. Fundado por el profesor José María Maliandi (Mercede-

des, Pcia. de Bs. As., 4/8/1882 - La Plata 8/10/66). Maliandi estudió con su padre, director de bandas del ejército que, a las órdenes del Gral. Roca, hizo la campaña al Desierto. Siguió sus estudios en Buenos Aires y se inició profesionalmente a los 16 años dirigiendo la banda del ejército. Llamado al pueblo de Ranchos (hoy, General Paz, Pcia. de Bs. As.) para dirigir la Escuela normal de música, fundó allí su "Conservatorio Chopin" (1903), un conjunto coral e inició su obra de compositor. En 1915 instaló el Conservatorio Chopin en La Plata en la calle 45 esquina 6, antigua mansión de una familia platense, denominada "el palacio Gomila". Profesores: Eugenio Boragina, violín; Fernando Potenza, violín; Víctor de Robertis, armonía; Antonio Lamarchina, violoncello; Pedro Césari, canto; José María Maliandi, piano superior. El jurado de honor de los exámenes estaba integrado por su presidente Carlos Pedrell y por Eduardo Melgar. José María Maliandi escribía la memoria anual que pulcramente impresa era entregada a cada estudiante. Un reglamento de 31 artículos precisaba las relaciones de dependencia entre el conservatorio y sus alumnos. El Conservatorio Chopin tuvo sucursales en Balcarce, Magdalena, Ensenada, Tolosa, Pergamino, Tandil, Juárez, Macachín (La Pampa), Bolívar, Azul, Chascomús y Brandsen (Memoria 1917). En las memorias anuales se citan comentarios de los diarios platenses EL DIA, EL ARGENTINO y BUENOS AIRES acerca de sus actividades, conciertos y organización de un concurso de piano. Las memorias detallan sus progresos: en 1917, quince sucursales; en 1919, veinte. En 1923 se agregan las de la provincia de Santa Fe y Córdoba, luego la de Paraná y Concepción del Uruguay, que datan de 1920. En total el conservatorio

llega a poseer 33 sucursales. Las *Memorias* se hacen bienales. En la de 1924-25 figuran 24 sucursales en P.B.A.; 3 en Entre Ríos; 5 en Córdoba y 10 nuevas en distintos puntos del país, que incluyen Resistencia (Chaco), Gral Pico y Gral. Acha (La Pampa) y otras nuevas de Buenos Aires y Entre Ríos. La organización del conservatorio varía con los años. En 1916 se enseña piano superior, piano elemental, armonía; solfeo superior; canto, declamación y arte escénico, violín y violoncello. Se menciona además un profesor para instrumentos de banda. En 1917 se agregan oboe, flauta, clarinete, saxofón, pistón y genis, bombardín y trombón, bajos, contrabajos. El conservatorio va dando importancia a la enseñanza de los instrumentos de banda, a cargo de los profesores Humberto Contarelli, Paulino Berardi, Antonio Montano, Emilio Brumete, Vicente Nanni, Adolfo Avetrani y Gerardo Pepe, mientras mantiene las clases de canto y arte escénico a cargo del Prof. Cav. Pedro Césari. La implantación de los cursos para maestros de banda motiva crónicas en los diarios *GIORNALE D'ITALIA* (13/2/18); *EL DIA* (23/2/18); *LA PROVINCIA* (23/2/18). También se publican artículos sobre el valor pedagógico de los conciertos de alumnos. A partir de 1918 se agrega el curso de guitarra, a cargo del Prof. Pablo M. Villarino; se nombran profesores auxiliares y se otorgan premios a los mejores examinados. De las memorias surgen los nombres de algunos alumnos que han llegado a ser profesionales y se han destacado en el quehacer musical: Francisca (Paquita) Logiúdice (Prof. de canto en el Conservatorio Provincial); Víctor Micucci (violinista); Néli-da Guastavino (prof. de bellas artes); Gloria Maliandi, hija del director y su continuadora en la dirección del con-

servatorio. Su testimonio permite recordar los nombres de Enrique Gerardi, compositor, profesor, vicedirector del conservatorio de música Gilardo Gilardi; Elsa Púppolo, pianista egresada de la filial Bolívar; Julio Malaval, director de orquesta, egresado de la de Puán: ha actuado en Europa, hasta Rusia, actualmente reside en Tucumán; Teresita Zoppi, colaboradora en la dirección, con el maestro Maliandi. En 1928, el conservatorio adquiere la suntuosa residencia de 51 N° 529-31, donde desarrolla sus actividades hasta 1969. En 1971, a punto de ser demolida, muestra sus grandes salones de paredes empapeladas, con amplios ventanales hacia la calle 51 y a los jardines interiores, que aún guardan varios pianos de cola, juegos de sala dorados y arañas de cristal. En la planta baja funcionaba el conservatorio; en el primer piso, la residencia familiar. Desde su fundación, la secretaria del instituto estuvo a cargo de la Sra. Tula P. de Maliandi, esposa del director, quien también dirigió la Banda de policía de la provincia. En el catálogo de sus obras figuran valeses y marchas militares, algunas de ellas adoptadas por el ejército (Referencias: Revista ilustrada *LA TRIBUNA*, año 3 N° 14 y 15, agosto-setiembre 1921; crónica sobre el Prof. J. M. M.; Revista *POLICIA Y COMUNA*, nov. 1921; Diarios: *EL DIA*: 18/4/17, 18/1/18, 23/2/18, 22/1/22; *LA PROVINCIA*: 23/2/18, 25/2/21; *BUENOS AIRES*: 20/1/16, 23/1/22; *IL GIORNALE D'ITALIA*, Agencia La Plata, 13/2/18; *EL ARGENTINO*: 21/1/16, 22/1/22. Testimonio de la Sra. Gloria Maliandi de Unchalo.

Conservatorio Sarasate. Fundado en 1915 por Josefa López Osornio, quien estudió violín con José Cassani, lo

perfeccionó con Augusto Maurage y llegó (dice Rey) "a vencer las dificultades que ofrece el arco en el cuarteto". En el conservatorio se estudiaba música y declamación. J.L.O. fue violinista en el coro de San Ponciano; pero al cabo de años de enseñar y ejecutar, derivó del violín a la guitarra y es en la enseñanza de ésta en donde alcanzó su mayor prestigio. En 1929 organizó un concierto en el Teatro Argentino presentando a un conjunto de 30 guitarristas mujeres, algunas aún niñas. J.L.O. Enseñó también a ejecutar "por tonos" y mantuvo su conservatorio hasta su avanzada ancianidad. Falleció en La Plata rodeada del afecto de sus familiares, del respeto de amigos y legión de jóvenes alumnos.

Conservatorio Adolfo Morpurgo. Fundado en 1916 por Adolfo Morpurgo, violoncellista, director de orquesta de cámara y destacado coleccionista de instrumentos musicales. Su conservatorio tuvo corta vida pero inscribió entre su personal docente significativos nombres de músicos, como Adolfo Carabelli, Bruno Bandini, Ricardo N. Paggi, Ernesto de la Guardia, Hilarión Leloup. El conservatorio formó además un trío que se desempeñó durante una temporada en el teatro Ideal: Telmo Vela, violín; Adolfo Morpurgo, violoncello; Adolfo Carabelli, piano. Carabelli alternó en el piano con el conde Paul de Tagliaferro. Poco antes de fallecer, Adolfo Morpurgo puso en venta su colección de instrumentos musicales (V.) que fue adquirida en el extranjero. Alumno distinguido de Morpurgo fue Federico López Ruf, violoncellista que luego de egresar de la Facultad de bellas artes ha alcanzado renombre como solista e integrante del Cuarteto de cuerdas (V.) de la universidad nacional de La Plata. Referencias: José María Rey, "La música

en la nueva capital" (En EL ARGENTINO, La Plata, mayo de 1932).

Conservatorio Panisse. Comienza como *Liceo Musical Russo*, bajo la dirección de Alejandro Russo (violinista) y José Russo (pianista) en 8 y 50. En un viaje de Russo a Europa se instala en 1922 el violinista Virgilio Panisse, mientras que su esposa, Margarita Duprat, ocupaba la cátedra de piano. Virgilio Panisse contó con la cooperación de Ernesto Drangosch. (Testimonio de la Sra. Gervasia R. de Bozzolo, viuda de Dante Bozzolo, violinista, profesor del Conservatorio de música "Gilardo Gilardi", y de la Escuela superior de bellas artes)

Escuela superior de bellas artes. Fundada el 13 de diciembre de 1923, como dependencia de la Universidad nacional de La Plata, su primer director fue Carlos López Buchardo. Se inició en la enseñanza de piano, viola, violoncello y armonía. Posteriormente se le anexó un curso preparatorio, con la enseñanza de la teoría y el solfeo y más tarde canto coral y conjunto orquestal. Entre los diversos profesores que inicialmente dictaron cátedra de su especialidad encontramos: piano, María Isabel Curubeto Godoy, Rafael Peacn del Sar; violín, Blanca Curubeto Godoy; viola, Eduardo Gambuzzi; armonía, Carlos López Buchardo; violoncello, Adolfo Morpurgo; historia de la música, Lola Juliáñez Islas; canto coral, Aquiles Zaccaría. La organización actual responde a una concepción moderna de lo que debe ser la educación por el arte, y la hoy Facultad comprende tres departamentos bien definidos: *plástica, música y diseño*, incluyendo un bachillerato especializado en arte, que permite al educando definir su vocación desde edad temprana.

Conservatorio Bagnati. Fundado en 1930 bajo la dirección del profesor José María Bagnati, miembro de una familia italiana cuyos antecesores llegaron a la Argentina en 1865 y se afincaron en Buenos Aires y en Asunción del Paraguay, donde se dedicaron a la enseñanza de la música y a la actuación profesional. José María Bagnati "era profesor de estricta y severa formación musical debida a sus condiciones personales oportunamente canalizadas por sus profesores Langmann y Scaramuzza". Se dictaban clases en cursos primarios, superiores y de perfeccionamiento en piano, concediéndose becas a los mejores alumnos. El conservatorio Bagnati tuvo filiales en Berisso y Magdalena. Su labor se desarrolló ininterrumpidamente hasta 1955, año del fallecimiento de su fundador. Su hija, Susana Bagnati de Solari (profesora de música en la escuela normal n° 3) y su nieto José María Bagnati (violinista) continúan la trayectoria musical de la familia. Testimonios de María Concepción Lázaro de Bagnati (esposa), José María Bagnati (hijo), Susana Bagnati de Solari (hija). - I.M.L.P.

COROS

Los primeros coros platenses nacieron en las parroquias de la diócesis. Constancias del Boletín eclesiástico de 1898/99 hablan de un coro de 30 señoritas, dirigido por Villarreal, que cantó un miserere y un himno a Jesucristo, con orquesta, en un homenaje a Cristo Redentor realizado en la iglesia de San Ponciano, a fines del siglo XIX.

Hacia 1888, Carlos Rossi dirigía un coro de voces masculinas y femeninas que cantaba en el teatro Olimpo.

En 1890, en la inauguración del teatro Argentino, un coro de hombres

y mujeres actúa, dirigido por Arturo Casani.

En 1901, un coro dirigido por Juan Espínola ejecuta la Misa Fúnebre, de Rossi, en los funerales para Mons. Wladislao Castellano (Bol. Eclesiástico, 1901).

En 1902, en la primera celebración de la Semana Santa de la Catedral de la ciudad, un coro dirigido por el Pbro. Ildefonso Amondarain ejecutó el canto de los maitines.

En 1905, al celebrarse el Año Jubilar en honor de la Virgen en el Teatro Argentino se escucharon la orquesta y coros dirigidos por Ferruccio Catelani. Unos meses más tarde, en la misa en homenaje al Pbro. Rasore, un coro femenino con solistas cantó varios motetes.

El 7/12/1905, en un homenaje organizado por el "Conservatorio Santa Cecilia" para monseñor Terrero, actuó un coro de 150 alumnas de las escuelas de Ntra. Sra. de la Misericordia, María Auxiliadora y la Inmaculada Concepción.

En agosto de 1933, en un concierto vocal-instrumental de conmemoración del Año Santo, Aquiles Zaccaría dirigió un coro de 67 voces del alumnado de la Escuela Superior de bellas artes, que ejecutó obras con instrumentistas y con cantante, solista y orquesta. Los solistas: doctor Carlos O. Herrera (violín), Angelita Rípoli (soprano).

Coro "Ariel", fundado por A. Zaccaría, después derivado a la Escuela superior de bellas artes. Actuaba en 1941.

Coro del Seminario Platense.

Coro de la Escuela Industrial, integrado por jóvenes de entre 13 y 20 años de edad.

Coro de la Escuela Normal Popular, dirigido por Isabel Durañona Villamayor.

Coro de la Parroquia San Roque, dirigido por Elsa Gardella.

Coro de Ingeniería. – Surge por iniciativa de un grupo de estudiantes de ingeniería estimulados por haber escuchado el coro de la universidad de Yale en el mes de julio de 1941 en La Plata. Entre sus iniciadores se cuenta a Oscar Revagliatti, quien sería su primer director, Jorge Rivas y el entonces secretario de Publicaciones de la universidad de La Plata, doctor Emilio Azzarini. Los nombrados, conjuntamente, con un grupo de estudiantes de ingeniería, emprendieron la organización de un conjunto vocal que, a poco de andar, constituyó el coro de Ingeniería, dependiente en sus comienzos del centro de estudiantes de ingeniería. El papel que le tocó al doctor Azzarini fue el de conciliador, haciendo que todos depusieran sus propios intereses en favor de la realización artística.

Así constituido, el coro debuta el 30 de octubre de 1941 bajo la dirección de Oscar Revagliatti, siendo el único coro representativo de la Universidad de La Plata. Con algunas alternativas de por medio y con el aporte de alumnos de otras facultades se constituyó el *Coro Universitario de La Plata*, que debuta con esa denominación el 19 de setiembre de 1942. En 1945 y bajo la dirección de R. Kubik se anexan las voces femeninas llegando a sumar 120 integrantes. El coro universitario actuó ininterrumpidamente bajo la batuta de varios directores de los que recordamos muy especialmente por el nivel alcanzado a Virtú Maragno y a Roberto Ruiz. – I.M.L.P.

CRITICA DE ARTE

La crítica de arte no nace espontáneamente. Es una actividad reflexiva que basa sus juicios de valor en principios que le sirven de referencia. Esta

condición se cumple aun en la etapa más elemental. En los comienzos esos, principios estuvieron basados en las cualidades del arte clásico, en la mimesis. Ya en el año 1906 encontramos un artículo firmado, en forma de carta abierta, que el doctor Sylla J. Monsegur remite al director del diario BUENOS AIRES, señor E. Della Croce. Se trata de “Una visita al cuarto Salón de Buenos Aires”, en la que el crítico valora “el esfuerzo espiritual de los artistas ante el mercantilismo que todo lo absorbe”; aprecia la fidelidad en el acabado dibujístico y en el color y clasifica el temario de la muestra: paisajes, flores, frutas, una escena de miseria; le parece que hay demasiadas frutas y que, “los esfuerzos, en el futuro, deberían dedicarse a temas sociales y cuadros de costumbres... que permiten distinguirse por la idea y la representación de la misma, son más instructivos e influyen notablemente en la cultura social”. Como se advertirá, espiritualismo contra positivismo, mimesis como fuente del arte, valor docente de la actividad creadora y, en lo conceptual, un lejano eco de Hegel. Monsegur ha visitado los museos de Europa y se entusiasma al ver a una cantidad de niñas que trabajan inspirándose en las telas del Salón. Como crítico, al lado de algunos nombres que no tuvieron trayectoria, ha señalado los de Brughetti, Pagneux, Fader, Fonrouge, Julien, Villar. La carta fue publicada en el diario el 13 de agosto de 1906.

En una línea mejor fundada históricamente, y con mayor conocimiento de las cualidades formales de la obra artística, se halla la crítica de José María Rey (1883-1945), profesor, historiador apasionado de la ciudad que le debe libros como *La nueva capital* (1932), *Tiempos y fama de La Plata* (1957), así como numerosísimos artícu-

los y conferencias. Desde la revista ARS, que funda y dirige (1909-1912) dedica asiduos comentarios a las manifestaciones artísticas que tienen lugar en La Plata. Como crítico de EL DIA organiza los salones del diario en 1932-33-34 y 35 a los que concurren entre otros, Antonio Alice, Stephan Erzia, Molina Campos, Emilio Pettoruti, Quinquela Martín, César Sforza. Quizá por la época en que se realiza su formación artística y literaria, el profesor Rey estuvo más cerca del clasicismo que de la vanguardia. En todo caso es un fiel representante de las ideas corrientes en las academias hasta la década del cuarenta, más atento a la promoción de un arte que se desarrollaba en medio de grandes dificultades que a la justa ubicación de valores.

La crítica axiológica aparece con VALORACIONES (1923-1928) importante revista de estudios en la que figuraba nada menos que Alejandro Korn; lamentablemente poco tuvo que ver con las artes, dedicada, como estuvo, a la crítica de libros. Hubo que esperar hasta 1930, con la designación de Emilio Pettoruti en la dirección del Museo provincial de bellas artes, para emprender esa "resurrección" de La Plata, de la que hablamos en el prólogo de este trabajo. Pettoruti comenzó por "un llamado a todas las comunas, centros culturales y artísticos" a participar en la vida del Museo, trocándolo en algo vivo, convocante, ágil, a fin de que el arte realice su función social, "en el marco y foco de una irradiación cultural y docente" Aparece así la idea misional del futurismo.

Por otra parte, la presencia de la obra "abstracta" de Pettoruti incita a la polémica, a discutir "si la realidad objetiva tiene un valor categórico y absoluto, o bien significa, por el contrario, una ficción convencional de

nuestra memoria saturada de clasicismo" (LA PRENSA, Buenos Aires, 20/10/1936). La palabra *esencia* no sólo indica que el lenguaje de la fenomenología flota en el aire: sirve para caracterizar, aun por los críticos de columna, ese arte nuevo que irrumpe en el escenario de la plástica argentina, y que la presencia en el Museo de personalidades como Julio Rinaldini (presentado en el catálogo por Francisco Romero), Córdova Iturburu, Julio Payró, Jorge Romero Brest, Leonardo Starico, Juan Carlos Paz, en la plástica, en la música, en la poesía, en las ideas, procuran captar y hacer comprensible en su inmediatez a través de una labor periodística y bibliográfica de alta jerarquía. La cesantía de Pettoruti en 1947 es el fin de un ciclo.

De todos modos, la década del Cuarenta muestra hasta dónde continúa la *dependencia cultural* de La Plata en relación con la Metrópolis. En general puede decirse que hubo falta de crítica durante esos años en que la ciudad se despersonaliza a punto tal que se llega a cambiarle el nombre. El propio Pettoruti, platense de nacimiento y por vocación, vive en la Capital Federal donde, a raíz de su cesantía en el Museo, funda el atelier de la calle Charcas.

Recuerdo muy bien ese período. Recuerdo cómo fui alentado en mis comienzos por Ernesto Riccio y José María Rey; por Lorenzo Gigli, Mane Bernardo, Guillermo Martínez Solimán, Francisco Vecchioli y Gilardo Gilardi. Mis primeros artículos aparecían en EL ARGENTINO, hacia 1940; pero mi interés se intensificó al elegir tema de tesis (*Fernando Fader y la pintura argentina*) en lo que trabajé nueve años, bajo la dirección de José R. Destéfano.

Hemos dicho que la crítica presupone un fondo de ideas. La de ese

momento se relacionaba, para mí, con la posibilidad de un arte nacional; por otro lado –habitado a la lectura y comentario de textos en Humanidades– quería identificarse con la descripción de las formas presentes en la obra dentro de una cosmovisión que, en resonancia con el universo pasadista de Bellas Artes, iba desde la academia hasta el modernismo. Sobre Pettoruti, por ejemplo, no sabía nada. Solo recuerdo que un día me lo mostraron, en el andén de la Estación, como si fuera un ogro excéntrico que, en contraste con su conducta agresiva, vestía con elegancia y gastaba frases corteses. . .

Con la excepción del Museo, la crítica apenas si existía en La Plata; pues las ideas estéticas que circulaban en la facultad de Humanidades tampoco tenían nada que ver con la producción artística de aquellos años: por lo menos era imposible establecer la relación más mínima. La primera etapa hubo de ser, entonces, la crítica formal en la que Pettoruti, después de la visión modernista de Malharro, era el único sucesor de jerarquía. Puede afirmarse que, entre 1924 y 1948, la crítica seria de Buenos Aires se fundó en las enseñanzas del extraordinario artista platense: Pedro Blake, Atalaya, Romero Brest, Córdova Iturburu, Leonardo Starico, Julio Payró fueron, en diversa medida, tributarios de sus enseñanzas en los duros años de aprendizaje.

Una etapa de la crítica, ejercida principalmente por profesores de plástica y música puede encontrarse en los seis números de la revista IMAGEN (1944-1949) publicación de la Escuela de bellas artes, que fundamos con el doctor Enrique Sánchez Larios. Su tendencia, si la tuvo, puede decirse que se centraba en lo específico del arte, en el rechazo de toda trasposición literaria de la obra artística, en la

consecuente afirmación de *lo escultórico, lo musical, lo plástico*, etcétera. En ella colaboraron críticos –Damián Bayón, Tobías Bonesatti, Angel Osvaldo Nessi, Jorge Romero Brest, Alfredo E. Roland, José R. Destéfano, Fernán Félix de Amador, Luis Rod (ballet), Rodrigo Bonome y Marcos Finguerit; y por supuesto, los maestros de los talleres y asignaturas básicas: Rodolfo Franco, César Sforza, José A. Merediz, Gilardo Gilardi, Adolfo Morpurgo, Fernando Arranz López, Lola Juliánez Islas, María Esther López Merino de Monteagudo Tejedor, etc. Lo más avanzado llegaba hasta el cubismo internacional (se publicaron los *Aforismos* de Braque, una biografía de Vecchioli, único trabajo existente hasta la fecha sobre el pintor de *Las riojanas*; un estudio de Azzarini sobre el *Coro universitario de La Plata*; una *Guía para el estudio de las obras pictóricas*, de Jorge Romero Brest. . .). Por esos años, Guillermo Martínez Solimán hacía visitas guiadas para sus alumnos en las muestras y salones oficiales, tarea peregrina por entonces que sólo tenía antecedentes en las de Martín A. Malharro, Joaquín Torres García y Emilio Pettoruti.

Durante la década del Sesenta el comentario de los nuevos *ismos* (bastante activos en La Plata) que rebasaron los recursos de la crítica de columna, fue realizado por los propios artistas o por algún poeta allegado a los grupos, como Horacio Núñez West, o por promotores como Rafael Squirru. Más que de una *comprensión* del fenómeno, se trataba a menudo, de justificaciones más o menos ingeniosas, o de generalidades que intentaban fundar un subsuelo de apoyo para un arte fecundo, pero en cierta medida hermético, irreductible a los parámetros habituales del crítico. Faltaba perspectiva para el

ensamble de esa dialéctica pendular que lleva de los concretos al informalismo, la bifurcación inmediata de éste hacia la neofigura por un lado, o la nueva geometría por otro, que fueron sus salidas naturales.

En tales condiciones, si la cátedra debía actualizarse para responder a imperiosas expectativas creadas por los nuevos movimientos, era preciso indagar en la génesis de tales obras, en los resultados, pero también en el proceso; en el método, pero también en la teoría.

Tales fueron las razones para que, al comienzo de la década, fundáramos con López Osornio, María Luz Agriano, Beta Crespi López y María Angélica Martín Boden, el Instituto de Estudios artísticos (V) cuya propuesta original consistía en el análisis de obras. Se publicaron una carpeta con reproducciones y análisis de las pinturas de Pettoruti, se preparó y editó (en parte) un trabajo, siguiendo el plan, sobre los grabados de Fernando López Anaya —especialmente el análisis de sus gofrados (1963). Un poco después aparecía *El arte como experiencia vital*, de Héctor Cartier, madura reflexión sobre una metafísica de la creación estética, síntesis de Fiedler, Herbert Read, Piaget, Arnheim y Heidegger, unida a una experiencia personal insondable. También, *Responsabilidad de la crítica de arte* (1963) del suscripto, que apuntaba al fondo más sensible y polémico de la fisura abierta entre creación y exégesis.

Semejante fisura se vuelve dramática a partir de noviembre de 1960, cuando aparece el grupo "Sí", cuyos manifiesto y exégesis, firmados por Rafael Squirru, contienen una variada argumentación que exalta el grupo y la individualidad, terminando con un juego de palabras gratificante pero característico de una conducta evasiva fren-

te al objeto en estudio: "La Plata brilla con estas obras como hace mucho tiempo no brillaba. La Plata está por definición destinada a brillar".

La crítica al MAN (Movimiento de arte nuevo, 1964) fue mucho menos constructiva: se recurrió a la frase pretendidamente jocosa ("¿Qué te pasa gaucho?") cuando no soberbia por supuestas ofensas a la majestad del arte. Ya nadie quería comprender nada, no sólo en La Plata: el crítico de LA PRENSA no fue una excepción. Y sin embargo, durante apenas un año y medio (1964-65) se completaron las colecciones del Museo provincial de Bellas Artes con el aporte esencial de la generación de 1960, lo que lo ha convertido en uno de los más completos en relación con el arte nacional del siglo XX.

La recensión que sigue desborda ampliamente los límites impuestos a la crítica considerada *ea ipsa*, aunque la supone en magnitud no desdeñable. Se trata de trabajos producidos en el marco de la enseñanza universitaria, dentro de líneas de investigación aplicada o básica diferida.

En 1968 se publica *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, libro en que el autor reconoce, de entrada, la complejidad del juicio crítico; adelanta planteos metodológicos antiguos y recientes, pone el énfasis en el punto de partida existencial y la ruptura de la *norma* como premisas de cualquier análisis:

"Cada vez con más impulso se extiende la manía de amontonar ilusorias respuestas donde no cabe sino la pregunta por esa incertidumbre de ser que es la obra no juzgada. Disquisiciones sobre el tema, el oficio, la *materia sabrosa* ("se gusta la pintura como se gusta un. . . pastel"); sobre lo abstracto

o lo figurativo, “cuya metafísica de lo bello excluye lo no bello”, agotan el asiduo repertorio sin advertir que el arte es una expresión del encuentro del hombre con el mundo, un “señalamiento de nuestra situación originaria” que no rechaza lo feo, lo grotesco ni lo deforme, pero sí la norma, la concreta seguridad del sentido común, sus esquemas y sus enfoques”. (Nessi, Angel Osvaldo, Op. cit., pág. 9).

El autor, formado en las disciplinas clásicas, retoma una concepción amplia de la historia del arte que, como ocurrió con Schlosser, “no pretendía establecer esquemas de evolución generalizadores”, pero que, a diferencia del último y genial representante de la Escuela de Viena, cuya *Literatura artística* (1924) fue tardíamente conocida entre nosotros, no se impone limitación alguna en el recorte de esquemas cronológicos ni estilísticos. Los estudios de Karl Vossler y su filosofía del lenguaje —proseguidos con los de “estilística romance” en la cátedra de Amado Alonso; su ininterrumpido contacto con la enseñanza artística, desde 1939, su experiencia como lector de textos literarios y de la primera edición española de Saussure, le llevan a distinguir entre el sistema y su concreción en la obra creada, a colocar a ésta en el centro insular que la baña en su contexto, lo cual no permite separar la historia de la crítica.

Pero sigamos con las etapas.

Aunque citado en páginas precedentes, cabe insistir sobre la figura de Héctor Cartier. La crítica encuentra un buen fundamento en sus enseñanzas como responsable de un taller (el de Visión, V.) en la Escuela superior de bellas artes, desde 1954. Sólo que sus escritos comienzan más tarde, cuando una teoría muy madura los dota de la

misma seguridad que campeaba en sus lecciones.

Para Cartier, el problema comienza y se resuelve mediante la comprensión del proceso creativo a nivel *vital*; pero, a diferencia de la tradición clásica, el arte para él no proviene esencialmente del intelecto, sino de la *gracia*, en el sentido que dieron los místicos españoles del Siglo de Oro a esta palabra de iniciados: “El arte es un camino que siempre está comenzando. Senda que cada cual encuentra y marca en la medida del asombro y la ansiedad... en aumento renovada” (*Catálogo de la exposición De Marziani, López Osornio, Pacheco y Soubielle, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1972*). He aquí una cuasi identificación del arte con la poesía, en tanto en cuanto el poema arraiga en un subsuelo más profundo y oscuro para extraer de allí su luz deslumbrante. Es una estética de lo vivido, que culmina con cara alusión a los análisis de Heidegger: “La ciencia como el arte —prosigue Cartier— son un explorar los caminos del misterio, poblador del adentro y del afuera. El arte pone su acento en las sombras del adentro a fin de dar un visible testimonio de lo invisible del Ser que, grávido por el numen sin perfiles, pugnará por nacer a la luz reveladora”.

Extraño catálogo: al tiempo que sus ex alumnos exponen las obras, frutos del saber asimilado en la clase, el profesor descubre su vivencia, como un nuevo San Juan de la Cruz, en la “noche oscura del alma”.

Algunos testimonios son por demás elocuentes.

—¿Tuviste influencia de Cartier?

—No demasiado. Yo era alumno de escultura, con Macchi. Pero no terminé: hice un proceso, un tiempo, porque después nos interesó más trabajar como grupo. Equivocados o no, buscá-

bamos otra cosa. Y Cartier ayudó mucho, por suerte. . . era un poco la luz. Hay que verlo históricamente. Uno lo critica, pero. . . comparado con la jerga, ese lenguaje oscuro, mezclado, impreciso o personalista que se manejaba en todos los talleres, lo de Cartier tenía una gran coherencia”.

Es preciso advertir el viraje de 180° que realiza la *academia*: gracias a los planteos teóricos, revierte su actitud pasadista y supera, por medio de la investigación, la antigua literatura de lugares comunes que servían como parámetros al juicio crítico. Los egresados de la carrera de Historia del arte lo confirman. En 1966 se recibe el primer graduado, Lido Iacopetti, con una tesis sobre *Gambartes* que fue una grata sorpresa para el jurado; en 1970, Jorge García Romero, tesis sobre *Xul Solar* (inérita, aunque obligada obra de consulta, el trabajo más revelador sobre nuestro difícil pintor iniciático) en el que García Romero aporta claves para la *traducción* de algunos ideogramas, lo que implica una sólida apertura crítica y una base para trabajos ulteriores. Unos meses después, al final de 1970, obtiene su licenciatura Jorge López Anaya. Sus *Fundamentos para una semiótica del objeto pictórico* ofrecen “un método de análisis y de discriminamiento de la obra”, cuyo estado adolece, por entonces, de “un atraso teórico” que lo ha mantenido en situación “totalmente ajena a las artes plásticas”. En el prolijo desarrollo de la cuestión pueden advertirse algunas notas esenciales:

1) Abandono de los planteos formales meramente descriptivos por una *descripción intencional*, previa a las hipótesis de una semiótica de la pintura justo en el punto de cruce entre “el discurso verbal y el visivo, entre la mirada y el habla”.

2) Conciencia sobre la necesidad de

estructurar el significado de la imagen como estructura de sentido.

3) Distinción entre el inveterado *recorrido visual fijo*, rémora de la antigua impresión analítica y un recorrido visual *aleatorio* que se ejerce por una determinada *coerción*, variable según el contexto, los niveles culturales que dan sentido al código, etc., a que está sujeto el mirar; lo que lleva a la admisión de una *sintagmática* cuya articulación constituye el conjunto significativo.

López Anaya ha sido el primero, después de Oscar Masotta, en discurrir sobre el “objeto plástico en un medio casi ágrafo” (como dijo el autor de *Arte pop y semántica*, ed. Di Tella, Buenos Aires, 1966), “explorando ciertos elementos. . . quizás algo generales, pero suficientes para iniciar la investigación concreta”; lo cual da a su tesis, también inédita, como todas, el raro carácter de una tesis *con tesis*. El aspecto quizá más avanzado de la propuesta consistiría en la adecuación de los conceptos saussureanos de sintagma y paradigma al área de la pintura. Ello le permite aproximarse al sentido por medio de relaciones asociativas, siguiendo un cauce en el recorrido de la imagen cuya “legibilidad se articula en un espacio de lectura. Tal recorrido, como hemos señalado expresamente, es “aleatorio”: el sintagma se concibe como un plexo visual, en el que un segmento determinado puede ser válido cuando se opone a otros segmentos presentes, o ausentes, a través de la percepción, la sintaxis o la memoria. López Anaya advierte, citando a Umberto Eco, que la diferencia con el sistema lingüístico surge del carácter abierto del sistema pictórico. Así, la reiteración del sintagma ‘puente’ –por ejemplo en la pintura de Poussin– se vuelve reveladora. Este es el instante



López Osornio, César (1930) – Mural (ejecutado por alumnos de la cátedra homónima). Casa Cuna, 8 y 67. La Plata.

en que se prueba el valor práctico del método.

López Anaya había publicado en 1966 *La generación del Ochenta y Los comienzos de la escultura argentina*, con una orientación sociológica. Con la tesis inicia la serie de investigaciones semióticas que prosiguen con *Semiótica del objeto urbano* (1971), *Situación del objeto en el arte contemporáneo* (1976), *La noción de estructura en la historia del arte* (1978), *L'Architettura é un linguaggio?* (Roma, 1980), *Consideraciones sobre las isotopías del discurso iconográfico, Preliminares para la construcción de una retórica de las imágenes* (1980) y el libro *Semiótica de las artes visuales* (1980) en el que también participa Rosa María Ravera. Desde 1961 ha publicado diversos trabajos sobre artistas argentinos, entre ellos los fascículos *Kemble, Curatella Manes, Heredia, Fernando López Anaya* (1981) y antes *Centurión y Xul Solar* (1980).

Otras tesis interesantes, de carácter histórico, son las Elisabeth Sánchez, sobre *La Catedral de La Plata*; de Graciela Di María, *Arquitectura religiosa colonial en Buenos Aires*; de Mónica Gagliardo, sobre *Filosofía y crítica de arte en la Argentina*; de Susana Tagliaferri, María Gustavino y Ana María Altamirano, sobre *El arte en La Plata* (la tesis más consultada en la Biblioteca); de Carlota Aragón y de Fernando Bustillo (1979).

En los planteos más recientes de esta historia y crítica del arte, elaborada al calor de la cátedra universitaria, se advierte también una línea muy precisa, originada en la concepción de la obra de arte como un sistema de signos, cuya base teórica coincide con una actualización permanente de enfoques y problemáticas. En todos estos aspectos, la conjunción de una doble

experiencia: plástica y disciplina histórico-semiótica - filosófica, son patentes. Rosa María Ravera, nuestra profesora de Estética –graduada en Rosario en Pintura y Filosofía– posee la base ideal para una comprensión del hecho artístico en su origen y puesta en obra. De ello son modelo el libro *Cuestiones de Estética* (1979) comentado con extensión y sagacidad por López Anaya (V. PUBLICACIONES DEL I.H.A.A.A.), lo que nos exime de entrar en su análisis, así como sus ensayos sobre *Antonio Berni* y *Leónidas Gambartes*, en la serie *Pintores argentinos del siglo XX* publicada por C.E.A.L. en 1980.

Sobre la crítica del suscripto y su evolución en los últimos años, pueden dar idea las publicaciones en el *Boletín* del Instituto de Historia del Arte argentino y americano (V.); en la *Introducción* a este *Diccionario*; en “El arte en La Plata y su resonancia nacional” (REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, 1979/1980, N° 26) cuya redacción definitiva es de 1977; así como en los fascículos *Pettoruti, Spilimbergo* C.E.A.L., 1980 y *Sibellino y Aldo Papparella*, de la misma colección, 1981.

A la luz de estos enfoques, la crítica de columna –ejercida con asiduidad por periodistas, o esporádicamente por escritores y aficionados– cumple con la necesaria tarea de difusión, por cierto que sin perforar la corteza de lo visible. Otro tanto cabe aducir sobre la crítica musical de nivel periodístico, radial o televisiva, a la que suele agregarse una fuerte dosis de subjetividad que confunde el juicio crítico con una literatura de elogio. Estas cosas podían ser naturales en 1909, cuando José María Rey hacía sus primeras armas en la revista *ARS* –la época de *Vargas Vila* y *el claro de luna*–

según lo expresara Emilio Pettoruti; pero no en la década del Setenta, cuando se asistía a un continuo recambio de tendencias y subtendencias, de problemáticas que desbordaban el estatuto del objeto estético y exigían abordar los aspectos de la crítica cotidiana con un criterio nuevo, actualizado al ritmo de los cambios.

Al echar una ojeada retrospectiva sobre este pasado ya extenso, nos parece que el papel de la carrera de Historia del arte —prevista en el plan de 1961 e implementada al año siguiente— ha sido fecundo: sus graduados imparten la enseñanza en el más alto nivel, o llenan los baches culturales en la enseñanza media. En ambos casos, la asignatura tiene una importancia decisiva porque, en la dispersión de corrientes literarias, históricas, filosóficas, sociológicas, psicológicas, etc., *permite atar los cabos sueltos*, convirtiéndose en clave de bóveda de un sistema verdaderamente interdisciplinario que ninguna otra asignatura podría cubrir por sí misma. El árido mundo racional y el pintoresco mundo de las profundidades del yo individual o colectivo, entran en armonía al ponerse en contacto íntimo con la producción artística: indagando su misterio se disfruta el ingenuo y sano placer de develar el oculto sentido de la obra —ese delicado *sistema de censores* que permite, como ningún otro, ir descubriendo nuestra identidad nacional, sobre todo en un momento histórico en que ese concepto ha perdido su certeza y se halla en profunda crisis. Tarea seria, ardua y a la vez grata —sobre todo *gratificante* que, junto con los plásticos y los músicos, y con nuestros parientes próximos, los diseñadores, nos es dado compartir bajo el lema *Hic pulchra fit vita*.

Como información complementaria

damos una lista de críticos que han actuado en La Plata, en conferencias, periódicos, revistas de arte, etc. Citamos, entre otros a: Fernán Félix de Amador, Carlos Aragón, Pedro Blake, Rodrigo Bonome, Fernando Bustillo, Héctor Cartier, Córdova Iturburu, Emilio B. Coutaret, Marcos Finguerit, Rodolfo Franco, Amílcar Ganuza, Jorge García Romero, Antonio Herro, Jorge López Anaya, S. Monsegur, Angel Osvaldo Nessi, Horacio Núñez West, José León Pagano, Julio Payró, Emilio Pettoruti, José María Rey, Julio Rinaldini, Héctor Ripa Alberdi, Alfredo E. Roland, Jorge Romero Brest, César Sforza, Eduardo Schiaffino, Rafael Squirru, Leonardo Starico, Estanislao de Urraza, Saúl Yurkievich. — A.O.N.

CRONICA DE ARTE

La vocación por la docencia, postulado que Emilio Pettoruti hereda del mesianismo futurista, comienza mucho antes del taller "Altamira" (1946) y, por supuesto del atelier de la calle Charcas (1947). Desde la dirección del Museo provincial de bellas artes, que asume en 1930, inicia una histórica *cruzada* que convierte a la institución en un verdadero centro irradiante de cultura artística. Apenas ha transcurrido un año de su gestión al frente de lo que entonces era un modestísimo depósito de obras, Pettoruti lanza el primer número de CRONICA DE ARTE, destinado a difundir nuevas ideas y, sobre todo, su programa. La revista fue acogida favorablemente por el periodismo. LA NACION del 6 de agosto de 1931 comentaba:

"Bajo la dirección de D. Emilio Pettoruti, director del Museo provincial de bellas artes, acaba de aparecer en La Plata el primer número de la revista CRONICA DE ARTE.

"Esta publicación, realizada en las condiciones precarias que son fáciles de imaginar, dadas su índole y el público a que va dirigida, significa un admirable esfuerzo y un éxito, digno del mayor encomio. Cuidadoso, pulcramente editado; rico y sobrio en la manifestación de su ágil espíritu, constituye éste el digno periódico que necesitaba nuestro ambiente: un órgano mensual capaz de ejercer con inteligencia el discrimen en materia de pintura y artes afines".

En el primer número de CRONICA DE ARTE se destacan las siguientes colaboraciones: "Nuestro programa", Emilio Pettoruti; "La edad de oro de la novela argentina", Córdova Iturburu; "Teatro teatral", María Rosa Oliver; "Arte, revolución y decadencia", José Carlos Mariátegui; y unas notas marginales de D. Leonardo Starico.

Con mayor extensión y parejo entusiasmo se expresó LA VANGUARDIA del 20 de agosto:

"CRONICA DE ARTE. Hemos recibido la primera entrega de esta publicación oficial del Museo provincial de bellas artes de la provincia de Buenos Aires, fruto de la inteligente acción de su actual director, el pintor Emilio Pettoruti.

"CRONICA DE ARTE, de cuidada presentación gráfica y material muy interesante, revela la alta preocupación del director del museo y de sus colaboradores por realizar el amplio programa trazado en el sentido de hacer que llene la misión artística y social que se esboza en 'Nuestro programa', con moderno e inteligente criterio.

"El museo, que ha sido hasta ahora cómodo refugio burocrático para gente despreocupada o ajena a toda inquietud de arte y de belleza, recibirá, sin duda, con el aporte de los elementos que allí trabajan, fuerte y fecundo

impulso, y pasará a ser, al materializarse las aspiraciones que los animan, un foco de irradiación cultural y docente para el pueblo todo de la provincia de Buenos Aires.

"La gran función docente que debe cumplir un museo americano de arte—dice el director Pettoruti— es el educar al pueblo. El arte debe llenar una misión social. Debemos conseguir, antes que cualquier cosa, que el museo 'vaya' hacia el público.

"Es en este sentido que 'Nuestro programa' estudia la forma de 'recrear' el museo, de infundirle nueva vida, de agilizarlo y transformarlo en un vasto y poderoso elemento de elevación artística y cultural del pueblo.

"Expresamos nuestro aplauso por 'Crónica de Arte' y confiamos en la generosa decisión y en la inteligencia de los artistas entregados a tan noble tarea".

Cuando apareció CRONICA DE ARTE (julio de 1931) "era la única voz oficial del país referida a las artes plásticas" (Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, pág. 227). "El 2 de setiembre veía la luz el segundo número. No me fue posible sacar el tercero, ya diagramado. . . porque en adelante no conseguí el papel para imprimirla" (*Ib.*, pág. 229).

Así nació y desapareció otra publicación de vida efímera; y con ella la voz más autorizada por entonces para comprender y realizar la educación por el arte.— A.O.N.

CUARTETO DE LA UNIVERSIDAD

La actividad del que hoy se conoce como "Cuarteto de la Universidad" se inició oficiosamente en el año 1950. Los integrantes del cuarteto—que ocasionalmente se reunían en la Escuela superior de bellas artes para hacer

música— eran: Carlos Sampetro, primer violín; Georg Moënych, segundo violín; Enrique Mariani, viola; Federico López Ruf, violoncello.

De ellos, Sampetro y López Ruf continúan integrando el cuarteto sin ninguna interrupción en esa actividad.

La primera actuación de aquel conjunto —con el nombre de Cuarteto de cuerdas de la Escuela superior de bellas artes, fue el 5 de octubre de 1953 en el Salón dorado de la municipalidad de La Plata (obras de Mozart, Giannone y Dvorak).

A fines de ese año Moënych obtuvo una beca a Italia y fue reemplazado por Enrique Danowicz. En la Universidad no existen constancias de estas fechas ya que se trataba de un conjunto cuyos integrantes no tenían relación de dependencia.

Danowicz renunció el 30 de junio de 1966 y fue reemplazado por Héctor Juan Almerares desde el 1º de julio de 1966.

A comienzos de 1974 Almerares solicitó licencia, designándose a José Bondar desde el 2 de abril de 1974. Cargo que mantiene en la fecha.

Enrique Mariani, viola, renunció el 4 de marzo de 1976 y se radicó en Italia, donde vive actualmente. En su lugar fue designado Alan Kovacs el 4 de marzo de 1976.

En la actualidad Kovacs está radicado en Alemania como becario de la Universidad de Köln, estudios que desarrollará durante un año. Por tal motivo, desde el 1º de octubre de 1981 ha sido designado interinamente el violista Gustavo Massun.

Cabe señalar que en octubre de 1961 el segundo violín —Enrique Danowicz— obtuvo una beca de la embajada de Estados Unidos y residió durante dos meses en aquel país. Durante dicho lapso su cargo fue ocupado por el violinista Víctor Hormaechea.

También el violista Enrique Mariani fue sustituido provisionalmente durante un mes por Andrés Vancoillie (entonces violista del cuarteto de la wagneriana) en ocasión de una serie de actuaciones de Mariani como director de orquesta en el interior del país. No han quedado antecedentes registrados sobre esa fecha ya que seguramente el propio Mariani se habría hecho cargo del pago a su sustituto, aunque la falta del antecedente real no permite asegurarlo de ningún modo.

El cuarteto tomó el nombre de Cuarteto de la Universidad desde el 29 de octubre de 1958.

Historiar su dilatada y continua labor es ardua tarea. Piénsese en el volumen de material musical que ocupan tantos años de incansable bregar. En estas épocas de estadísticas, parece que solamente con cifras se alcanza a vislumbrar el valor de un fenómeno cultural o de un grupo como el que nos ocupa. En este caso, si se tiene en cuenta que en sus primeros veinticinco años de actividad realizaron casi 2.000 recitales públicos —incluyendo conciertos, cursos, ciclos de divulgación, audiciones didácticas, grabaciones, radio y televisión—, nos daría un promedio de ochenta actuaciones anuales —algo más de seis por mes— para presentarse en unas cien ciudades de nuestro país y en veinticinco extranjeras; visitar once países americanos y seis europeos; estrenar seis y ejecutar dieciséis obras de compositores argentinos y ocho ameri-

canos; preparar y mantener un repertorio de más de cien obras, etc., se tendrá una somera idea del inmenso bagaje musical y la vastísima experiencia del conjunto, acumuladas desde su primera presentación en octubre de 1953, que no ha dejado de acrecentarse hasta el presente.

Es de hacer notar que el cuarteto alcanza gran repercusión en todo lugar que se presenta y que éste no es un éxito fácil, logrado con un repertorio superficial y de inmediata asimilación, dado que, entre las obras que mantiene permanentemente —sin contar las que actualmente están ensayando— y que abarcan desde el período clásico hasta la música contemporánea, encontramos lo mejor de la literatura cuartetística universal, y los programas ofrecidos al público distan mucho de ser ligeros. Por el contrario, se caracterizan por su densidad puesto que, junto con los consagrados, se incluyen obras de compositores modernos de compleja pero rica audición, lo que convierte cada presentación del cuarteto en una magistral clase de música de cámara.

Cabe la pregunta, ¿En qué consiste la calidad del cuarteto de cuerdas de la U.N.L.P.?

En su vasta idoneidad técnica sin supremacías aisladas; en un gran ajuste que da por resultado un magnífico despliegue de virtuosismo colectivo; buena coordinación en el fraseo y pureza tímbrica; delicadeza expresiva y una extensa gama de recursos; notable sensibilidad para generar diversos climas que producen momentos de gran intensidad y sostenido vigor, alternados con diáfanos instantes en los cuales la ejecución se torna etérea y altamente emotiva. Se hace evidente la consagración y el gran respeto mu-

tu que permite un sólido equilibrio auditivo.

Quiero destacar un aspecto importantísimo del trabajo grupal. La mayoría de los grandes cuartetos del mundo están dirigidos por uno de sus integrantes, responsabilidad que generalmente recae en el primer violín. El cuarteto de la universidad nacional de La Plata es una excepción a esta regla, ya que todo el trabajo se hace en equipo sin ningún tipo de autoritarismos ni categorías. Los cuatro músicos comparten la concepción de las obras a ejecutar. A esto debemos sumar la sensación de seguridad y la soltura escénica del conjunto, y una especial corriente de simpatía que contagia al auditorio de una profunda alegría. Nada acartonado. Algo simple, bello, compartido.

Los integrantes

El cuarteto está integrado por el maestro *Carlos Sampedro* en primer violín, *José Bondar* en segundo violín, *Alan Kovacs* en viola y el maestro *Federico López Ruf* en violoncello.

Sampedro fue alumno de Víctor Vezzelli, en cuya clase se formaron varias promociones de distinguidos violinistas argentinos. En el conservatorio nacional asistió a cursos de los maestros A. Palma, C. Troiani y Juan José Castro. La música de cámara lo apasionó desde siempre, siendo miembro fundador —además del cuarteto de la U.N.L.P.— de los siguientes conjuntos: cuarteto Haydn, junto con Eduardo Acedo, L. Guidi y Washington Castro; Trío “Ars” con Orestes Castronuovo (piano) y Federico López Ruf (violoncello); y orquesta de cámara de la municipalidad de La Plata de la cual es director desde 1964. Formó parte de la

Agrupación de instrumentos antiguos dirigida por Adolfo Morpurgo (V); del Trío de Rosario en la universidad del Litoral, con Efraín Paesky (piano) y José Farruyia (violoncello) y de la Orquesta de cámara universitaria de La Plata (1952) en la cual fue concertino con la dirección del maestro Teodoro Fuchs. Integró, desde su fundación, la Orquesta filarmónica de Buenos Aires siendo concertino en 1948. Fue primer violín y fundador de la Orquesta sinfónica nacional y concertino de la Orquesta del Teatro Argentino de La Plata, durante varios años. Como miembro de esos organismos actuó bajo la dirección de famosas batutas; Karajan, Markevich, Celibidache, Ormandy, De Sábata, Malcom Sargent, Szolti, Kleiber, Juan José Castro, Rafael Kubelik, etc. Fue director de la Orquesta sinfónica de la ciudad de La Plata y Orquesta juvenil de radio Nacional. Bajo su conducción actuaron artistas prestigiosos como Peter Lukas Graf, Manuel Rego, Inés Gómez Carrillo, Güelfo Nally, Pedro Di Gregorio, Tomás Tichauer, Anahí Carfi, etc. Hace casi treinta años que ejerce la docencia en cátedras de violín y música de cámara. En esta especialidad fue profesor adjunto en la cátedra del maestro Ljerkó Spiller por más de una década. En 1976 fue invitado por el Camping musical Bariloche para colaborar con Spiller en el dictado de los cursos que esa asociación realiza durante los meses de verano. Fue profesor en la Universidad del Litoral y, desde 1977 hasta mediados de 1978, se desempeñó como adjunto de la cátedra de Dirección orquestal de la Facultad de bellas artes de la Universidad nacional de La Plata, cuya titularidad ejerce el maestro Mario Benzecry.

Obtuvo por concurso el cargo de profesor titular de las cátedras de violín y

música de cámara del Conservatorio "Gilardo Gilardi".

Mereció numerosos premios nacionales e internacionales. Sus antecedentes nos eximen de mayores comentarios. Su gran experiencia como docente y director de orquesta hace que su aporte resulte decisivo en la forma en que el cuarteto encara las obras a elaborar. Además, como ejecutante posee un lirismo de alto vuelo que se manifiesta en todas sus intervenciones, teñidas de gran exaltación.

López Ruf es la columna vertebral del conjunto. Posee una enorme seguridad, que transmite y contagia a sus compañeros y al público. Su solvencia técnica es admirable. Pareciera que Federico no pudiera equivocarse nunca; jamás tener un mal día. Su sonido es pleno, potente, vigoroso, denso, sumamente puro y expresivo. Su digitación es ágil y precisa; perfecta su afinación. Alcanzó una madurez artística tal que le permite atacar las partes destacadas con notable sensibilidad —palpitante de connotaciones— manteniendo siempre un absoluto dominio de los matices y el flujo sonoro. Sus cuidadas versiones, por lo tanto, resultan siempre vibrantes y emotivas. Egresó en 1934 como profesor superior de violoncello (U.N.L.P.), ocupando luego la titularidad de la cátedra de la Escuela superior de bellas artes de la casa de altos estudios. También ejerció la docencia en los conservatorios de Morón, "Julian Aguirre" de Bánfield, "Gilardo Gilardi" de La Plata, "Juan José Castro" de Martínez, Provincial de Chivilcoy y Nacional "Carlos López Buchardo". Miembro fundador del Cuarteto de la U.N.L.P. y violoncello solista —suplente por concurso— en la Orquesta estable del teatro Colón de Buenos Aires desde 1955 hasta 1961. Anterior-

mente, entre 1935 y 1943, había integrado la Orquesta de la Asociación del profesorado orquestal de Buenos Aires. En el desempeño de estos cargos actuó bajo la dirección de maestros como Wilhelm Furtwaengler, Serge Celibidache, Erich Kleiber, Fritz Busch, Eugene Ormandy, sir Malcom Sargent y Albert Wolf.

Es un magnífico profesor, un extraordinario instrumentista y, por sobre todo, un ser absolutamente excepcional.

José Bondar nació en 1948. Comenzó a estudiar con su padre, Esteban, y luego fue discípulo del maestro Humberto Carfi. Becado en varias oportunidades pudo perfeccionarse con Alberto Lysy y recibir los consejos de Oscar Lysy, Ana Chumachenko, Eke Mendez, etc. Luego de recorrer Europa, en giras de concierto, integró la Sinfónica nacional, la del destruido Teatro Argentino de La Plata y la Orquesta de cámara de la municipalidad donde se desempeña como concertino. Ingresó al cuarteto en 1974, y aún cuando es un excelente músico continuó estudiando con Ljerko Spiller. Es, por tanto, un joven valor con buena experiencia en música de cámara. Sencillo y respetuoso, posee una gran contracción al trabajo. Su capacidad de estudio se refleja en el buen manejo instrumental y en el acabado ensamble que logra con sus compañeros, en especial con el primer violín. Ejecuta con sobriedad, salvando grandes dificultades con ductilidad y precisión.

Alan Kovacs es la última gran adquisición del cuarteto. Hay plena coincidencia entre instrumentistas y teóricos en relación al futuro de este joven músico; indudablemente, estará jalona-

do por el éxito que siempre merecen el talento y la dedicación.

Ha desarrollado un soberbio sonido, cálido y sustancial, convirtiéndose en sólido puente entre los violines y el violoncello. Su viola llena el espacio intersticial con un equilibrio exacto entre virtuosismo y sensibilidad. Desde el interior mismo de la fértil cavidad generativa del grupo, elabora cuidadas tramas que logran convertirse en estructuras desarrolladas a modo de soporte sobre el que se va bordando la densa y, a la vez, diáfana filigrana sonora.

Es un individuo de madurez poco común. Serio, inteligente y profundo, con una gran vocación y respeto por lo que hace. Indudablemente, la mejor adquisición para el cuarteto. Alan nació en Mendoza en 1954 y tiene ascendencia china y alemana por parte de madre, y austro-húngara por parte de padre. Justamente su madre —Leonora Liau de Kovacs— lo inició en estudios de música y violín. Comenzó a trabajar en viola con Ernesto Blum, pero es discípulo de Ljerko Spiller. Con Guillermo Grätzer realizó estudios de armonía y composición. Obtuvo becas de perfeccionamiento en música de cámara del Camping musical Bariloche y del Mozarteum en Buenos Aires con Sergio Lorenzi. Mereció el primer premio de Promociones musicales en 1976 y ese mismo año fue galardonado por la Sociedad hebráica y en el concurso de Jóvenes instrumentistas ciudad de Mar del Plata. La asociación del profesorado orquestal ya le había otorgado un primer premio en 1973.

Como solista integró las orquestas juveniles del Collegium musicum y Radio Nacional. Se desempeñó en la Orques-

ta sinfónica de la Universidad de San Juan y fue miembro fundador del cuarteto Cronos de Buenos Aires.

Actualmente es viola solista de la Orquesta de cámara de la municipalidad de La Plata, que dirige el maestro Carlos Sampetro.

ALGUNAS CRITICAS: "...y cuando cuatro instrumentistas conjugan una sola expresión de manera tan cabal, es simplemente porque constituyen un gran cuarteto. Pocas dudas pueden quedar que es éste el mejor entre sus similares del país." Diario EL ARGENTINO, La Plata, 9-8-1960.

"El Cuarteto de la Universidad nacional de La Plata presentó esta obra de manera admirable. Su desempeño probó, una vez más, cuánta distancia va desde la reunión de cuatro instrumentistas, hasta un verdadero cuarteto. Este, de la alta casa de estudios plateneses, es un "verdadero cuarteto". ¿Habrá, hoy por hoy, otro similar en el país?" LA NACION, Bs. As., 30-11-1965.

"El concierto a cargo del excelente Cuarteto de cuerdas de la Universidad nacional de La Plata, que sin duda es uno de los pocos conjuntos estables de este tipo (tal vez el Juilliard de Nueva York también lo haría), capaz de afrontar un programa de música contemporánea como el que desarrolló para Amigos de la Música." LA OPINION (Pompeyo Camps), Bs. As. 29-7-1978

"La ejecución, a cargo del Cuarteto de cuerdas de la Universidad de La Plata por supuesto que ateniéndonos a esta primera audición, fue clara y suponemos que muy acertada ya que la justeza fue lo que presidió todos los

pasajes. Cada momento tuvo en su favor la exactitud, la precisión y evidentemente la preparación seria del conjunto. Ninguna vacilación pudo notarse y no quedó la menor duda de que la actuación de cada uno fue con total convicción." LA PRENSA (L.M.H.), Bs. As., 31-7-78

Una sesión de música de cámara de la elevación que obtiene el Cuarteto de La Plata, realmente no mueve el aplauso delirante, sino el recogimiento. Sólo el deseo de que se prolongue el contacto con la perfección invita a los espectadores a exteriorizar ruidosamente su aprobación. En lo que respecta al autor de esta nota, hubiera preferido no aplaudir y continuar escuchando, no sabe hasta cuándo, a este excelente cuarteto. LA OPINION (Pompeyo Camps), Bs. As., 16-10-77.

El concierto del Cuarteto de la Universidad nacional de La Plata en el Carnegie Hall fue un placer para el oído y una sólida gratificación musical... Si la calidad del Cuarteto de la U.N.L.P. es típica de los centros académicos de Argentina, el nivel musical de ellos debe ser muy alto." Allen Hughes, NEW YORK TIMES - USA, 9-2-1973.

"Un cuarteto de rango internacional. Estos artistas pueden compararse con los mejores cuartetos europeos." N.D.C. ESTAMPA - Franckfurt, Alemania Federal, 11-12-1974. - N.C.

DANZA (La danza académica, el ballet y las expresiones modernas)

La danza y el ballet, arte de exteriorización anímica y expresión plástica la primera; espectáculo teatral integrado por distintas disciplinas estéticas entre

las cuales la danza prevalece, el segundo, alcanzaron en La Plata, a través de mucho más de medio siglo, un auge que quizá no admita parangones en el terreno artístico.

Y si bien como diversión de carácter social, con algunas esporádicas incursiones en los modestos escenarios de entonces, la danza asoma a través de las coloridas expresiones vernáculas o como baile de salón en los tiempos fundacionales, es recién en la segunda década del siglo cuando el arribo de maestras conocedoras de la técnica académica da lugar a la creación de un movimiento que habrá de adquirir, con el correr de los años, una dimensión en aquel entonces insospechada.

Que la década del veinte sea el tiempo de la danza en La Plata, tiene su explicación. Como todo proceso histórico, la etapa artística que comienza en el Conservatorio Verdi y llega hasta nuestros días, se origina en una exteriorización colectiva y tiene su punto de apoyo en los nombres prestigiosos de la danza universal, como los de Isadora Duncan, Ana Pavlova y Vaslav Nijinsky que consagró Buenos Aires por aquellos años.

Fue una antigua casona de la avenida 53 entre 10 y 11, el ámbito propicio. Bajo la mirada atenta de las hermanas María Luisa y Asunción Massi de Guerresi, herederas de las glorias musicales de don Juan Serpentine, quien apenas iniciada la centuria abriera las puertas del Conservatorio Verdi, desde 1914 vocaciones y entusiasmos hallaron allí las más alentadoras posibilidades de encauzamiento inteligente. Y si bien las clases de danza basadas en las disciplinas del baile académico datan como curso tentativo de las postrimerías de la primera década del siglo, es

en 1925 cuando nos hallamos con los promisorios atisbos de una actividad orgánica y regular. Hay entonces nombres británicos que integran una interesante galería académica y que comienza con el de Mabel Edith Crawford, una inglesa de agraciado rostro que trajo a *La Plata* su amplio conocimiento de la técnica y las particularidades del estilo inglés, prolijo y delicado, que iría a caracterizar a nuestras primeras bailarinas.

Vendrían luego Edith Watson, Madge Lawson, Joan Booth, Mary Smith y Catherin Ruggeroni, asociadas también a la labor didáctica del Conservatorio Verdi y a los anuales Festivales de la danza que ese instituto hacía cumplir en el Teatro Argentino comúnmente, y en el Coliseo Podestá en algunas ocasiones.

La tradición oral, confirmada por la reiteración con que sus nombres aparecen en los programas, y por valiosos antecedentes que hemos podido exhumar, nos permiten redescubrir a las más destacadas figuras de entonces. Los valores más significativos de la época primigenia fueron Alba Collo y Simone Grossman; la primera, fundadora muchos años después de la Escuela de danzas clásicas de Bahía Blanca y del Ballet del sur, llegó a integrar uno de los conjuntos internacionales más famosos de todos los tiempos : el Original ballet russe del coronel Vasili de Basil y, en 1947, actuó como bailarina invitada en la primera función coreográfica que ofreciera el cuerpo de baile del Teatro Argentino.

En cuanto a Simone Grossman, a los siete años fue alumna de miss Crawford en el Conservatorio Verdi y tiempo después, por consejo de su maestra, concurrió a las clases que Elena Smir-



Leonor Baldassari

nova, esposa de Boris Romanoff, dictaba en la Escuela nacional de danzas; con la compañía de Romanoff actuó como primera bailarina en varios ballets y luego se trasladó a París, donde fue discípula de la gran danzarina rusa Matilde Tschessinskaia. Bailó con Serge Lifar y Leonida Massine la contrató para integrar el Ballet russe de Montecarlo. Con aquel conjunto de fama mundial realizó una gira por los países nórdicos y una temporada en la capital de Mónaco. Infelizmente, se lesionó seriamente en un tobillo y tuvo que dejar de bailar. Simone Grossman contrajo enlace en Francia; allí vive actualmente, y tiene una academia donde enseña danzas tradicionales argentinas.

Otras cultoras del arte de Tersícore durante la dorada juventud de la ciudad adormecida entre el aroma de sus tilos y el frescor del bosque, eran

Susana Ponce de León, las hermanas Martínez Salas, Mangacha Cortelezzi, Nelly Hebe Cavazutti, Genoveva Dawson, Gudrum, Jirtrud y Helga Lechmann Nitsche, Isolde Collo, Solita Herrero Ducloux, María Elida Rebagliatti, María Angélica Maiztegui, Leonor Curuchet, Blanca y Mercedes Artola Blancá, Cuca Sagastume, Violeta Ceppi y otros valores juveniles en permanente actividad.

Por aquella época, grandes figuras de la danza se incorporan al plantel docente del Conservatorio Verdi y al del Conservatorio Panisse, que funcionaba en los altos de un antiguo edificio ubicado en la esquina de 49 y 10. La Plata posee entonces un cuerpo de calificadas maestras, entre las que se destacan Victoria Tomina, Olga Kirowa y Ekatherina de Galantha, tres bailarinas formadas en el Teatro Marie de San Petersburgo. En cuanto a la danza española, por la que siente verdadera pasión un numeroso alumnado, Consuelo Iglesias de Marmolejo es el primer nombre magistral, al que sigue Carmen de Toledo, quien por muchos años será en nuestro medio la flor y nata del baile hispano y la maestra de varias generaciones de danzarinas.

Dos son las más descollantes figuras de aquel conjunto de artistas vocacionales, muchas de las cuales podían rivalizar sin detrimento alguno con las profesionales: Solita Herrero Ducloux y María Elida Rebagliatti.

Soledad (Solita) Herrero Ducloux, dotada de las condiciones naturales que requiere una bailarina clásica, se convirtió en figura estelar, a través de sus múltiples actuaciones que van desde 1925 a 1940. En 1930 viajó a Europa y en Munich tomó clases con Angela Omelli, una primera figura de la es-



Soledad Herrero Ducloux.

cuela italiana. En esa ciudad alemana aprendió danzas expresionistas con Rhea Gluss, discípula de Mary Wigman, y con el conjunto de esta distinguida artista actuó en Alemania. De regreso en La Plata realizó bailes de improvisación, frecuentes en Europa y aquí desconocidos.

En muchas ocasiones, esta danzarina de firme técnica y notable capacidad expresiva, se presentó en teatros de Buenos Aires junto con destacadas figuras del Colón y allí obtuvo merecidos halagos por sus actuaciones en *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*.

María Elida Rebagliatti, artista de positivas cualidades naturales entre las que destacaban su temperamento, una notoria ductilidad interpretativa y señalada musicalidad, fue la primera estrella platense del baile español, aun cuando también destacó en la danza clásica. Actuó en La Plata, donde en 1938 ofreciera su festival de despedida en el Teatro Argentino, y realizó en Buenos Aires presentaciones que le valieron elogiosas críticas. Entre otras

figuras del teatro Colón, Dora del Grande, Irma Villamil y Angélica Vázquez, compartieron con ella memorables funciones. "Baila las danzas españolas con una gracia y un arte que sólo las grandes danzarinas hispanas pueden alcanzar", decía un diario metropolitano, al tiempo que la revista "Caras y caretas" dedicaba dos páginas a esta inolvidable artista platense.

Otra de las danzarinas que se destacó en los bailes de medio carácter y en las expresiones hispanas fue Cuca Sagastume, dúctil y graciosa. Durante aquel esplendente período artístico, que podríamos enmarcar entre 1930 y 1945, se distinguieron Irma Angélica Carrillo, quien sería luego solista del cuerpo de baile del teatro Colón, María Luisa Darlan, Alicia Ringuelet, Berta Montoya, Betty Leoni, Cucca Dall Orto, Pelusa Orlandi, Bertilda Tarantet, Nidia Edith Hausler, a quien se recuerda como una notable bailarina clásica, Alcira Lecot, Noemí Arce, Gloria Marina Perusín, Zulma del Mar Barros Schelotto, Matilde Rebagliatti, Gladys Rojas, Mimí Brandolín, Hortensia Forgnone, Delia Rodrigo, Daisy Chavero Seguí, Luisa Caffé, que en 1943, dirigida por Margarita Wallman, interpretó por primera vez en el Teatro Argentino el personaje de la princesa Aurora, en una versión completa de *La bella durmiente del bosque*, María Teresa Scarpino, Lilian Dornido y otras jóvenes bailarinas.

Cabe señalar también que, cuando decidió dejar las tablas tras una importante trayectoria en el baile español, Violeta Ceppi se dedicó a la enseñanza en el Conservatorio Chopin (V), que estaba ubicado frente al Teatro Argentino, en la avenida 51 entre 9 y 10. Ella enseñaba baile español y una distinguida intérprete de la danza académica,

Gretchen Storni, tenía a su cargo el alumnado de bailes clásicos. De allí surgieron muchos de los juveniles elementos que iban a poner la piedra fundamental del cuerpo de baile del Teatro Argentino; otros tomaban clases con la profesora Teresa Masoky, a quien en nuestro primer coliseo se le encomendó, allá por 1945, la preparación de números de danza para las óperas. En cuanto a la parte musical, digamos que cuando la importancia de los espectáculos determinaba la participación de una orquesta, lo que sucedía anualmente en los tradicionales festivales de la danza, la batuta de un conjunto integrado por profesores locales la ejercía habitualmente el maestro Carmelo Yorio. En lo que se refiere a los pianistas que participaban en funciones y actuaban en las clases fueron, entre otros, Beatriz M. Truman, Elizabeth Drustchel, Amalia Kugel, Rosita Ballbé y José María Ayllón.

Casi al promediar el siglo surge en el Teatro Argentino, como un imperativo insoslayable, el cuerpo de baile. Esa necesidad no sólo estaba dada por los requerimientos de la programación operística, sino que se basaba en la resolución de efectuar espectáculos coreográficos independientes, que alternaran con las funciones de óperas y conciertos, dentro de un plan de integración artística, trazado por los maestros Schiuma y González Alisedo.

En 1946 se hace cargo del primigenio núcleo, la profesora Giselle Bohn. Las bailarinas platenses (doce en total) Lucía Van Raap, Elisa Lobato, Clelia Flores, Marta Burnichón, Lilian Dormido, Ida Opatich, Elizabeth Henning, Mercedes Torres, Floria Marina Perusín, Milka Dvorak, Bertila Taranted, Margaret Graham, cumplen su presentación participando en las danzas de la ópera *Carmen*.

A mediados de 1947 se hace cargo



Cuerpo de baile del Teatro argentino, en Petrouchka, de Stravinsky (1950).

de la dirección la distinguida maestra inglesa Esmée Bulnes, bajo cuya tesonera y eficiente labor se sientan las bases de un conjunto que habría de convertirse en el segundo de América, incluyendo en sus períodos de mayor esplendor, un plantel de hasta 80 bailarines.

El 11 de octubre de ese año, el Teatro Argentino presenta su primer espectáculo de ballet con elenco propio: Vasil Tupin, Beatriz Durant, Carlota Pereyra y Alba Lutecia asumen los roles centrales. De ahí en más, la capacidad del conjunto irá en aumento y con ello su prestigio en el plano nacional. En sucesivos concursos se van incorporando valores de real significación artística, como Gioconda Filippini, Hery Thompson, Ismael Guiser, Elsa García Gálvez, Liana Fuentes, Elisa Raggio, Ethel Lynch y, más tarde, Carmen Panader y María Santesteben, consagradas luego en el ámbito internacional; Hala Pelypenko, Delfino Larrosa, Pedro Martínez, Vana Bussolini, Sabino Rivas, Angela Olive, Raúl Roger, Franci Carman, Alberto Felici, Gino Tesori, Alfredo Gurquel, Ragneda Eichebaums, Juan Scorzafave, Fernando Piñeyrúa, Yolanda Montoya, Violeta Janeiro, Gustavo Mollajoli, Hugo Delavalle, Virginia Carlovich y Aurelio Bogado.

Al promediar la década de 1960 el patrimonio artístico está formado por

casi 100 ballets, entre los que podemos mencionar: *El Lago de los Cisnes*, *Las Sílides*, *Cascanueces*, *La Flor del Iruapé*, *La Giara*, *Danzas Polovtsianas*, *El Sombrero de Tres Picos*, *Scherezade*, *Carnaval*, *Apolión Musagette*, *Petrouchka*, *La Bella Durmiente del Bosque*, *Salomé*, *Les Midinettes*, etc.

El estreno de *Giselle* en 1958, significó un acontecimiento relevante y consagró, en sus versiones sucesivas, a valores como Margaret Graham, Tito Barbón, Leonor Baldasarri, Guillermo Borgogno, Lidia Segni, Ricardo Rivas, Rina Valver y Graciela Sultanik.

A partir de 1962, la incorporación de Esmeralda Agoglia como directora del conjunto y coreógrafa repositora, permitió la integración de un amplio repertorio en el que se destacan títulos como: *Alegría parisiense*, *Sueño de niña*, *Sinfonía clásica*, *Annabel Lee*, *La boutique fantasque*, *Coppelia* y otros ballets. Otros nombres surgieron entonces a la consideración del público; los de las bailarinas Greta Aloisia, Iris Arispe, Teresa del Cerro, Lucía Polo, Alicia Costantino, Marta Steinhebel y Liliana Belfiore.

Artistas argentinos como Roberto Giachero, Antonio Truyol, Gustavo Mollajoli, Amalia Lozano, Oscar Aráiz y otros de prestigio internacional como Michel Borowsky, Aurel Milloss, Tamara Grigorieva, Jurek Schabelewsky y Nina Verchinina han estado al frente del conjunto bonaerense, en cuyas filas revistaron como bailarines invitados, artistas de renombre mundial, entre ellos Alicia Alonso, Ygor Youskevitch, Irina Borowska, Angel Eleta, Olga Ferri, Enrique Lommi, José Neglia, María Ruanova, Vasil Tupín, Antonio Truyol, Esmeralda Agoglia, Violeta Janeiro, Eduardo Caamaño, Guillermina Tarsi y otros artistas de renombre.

Actualmente, en una labor sin pau-

sas, enderezada a reverdecer las glorias del afamado núcleo, se halla a su frente el maestro Alfredo Gurquel.



Iris Scaccheri.

La danza expresionista, que tuviera como máxima figura a la notable intérprete Iris Scaccheri, recibió un impulso vigoroso en los comienzos de la década de los años '60, cuando la distinguida danzarina alemana Dore Hoyer, se puso al frente del Coro de movimientos, único conjunto oficial de danzas modernas que existió en nuestra ciudad, perteneciente al Teatro Argentino. De sus eficientes labores el fruto más sazonado fue el ballet *La idea*, que se representó con gran éxito en La Plata y en el teatro Colón. Cabe señalar que de este núcleo surgió, como creador de innegable talento, Oscar Aráiz.— P.M.A.

DANZAS TRADICIONALES ARGENTINAS

Antes de hacer referencia a la enseñanza institucionalizada del arte nativo, es casi un deber ineludible reseñar someramente aquello que marcara un hito dentro del folklore en esta ciudad, tal el caso de la institución del Día de la Tradición en homenaje a don José Hernández.

Todo ello surge por iniciativa de la Agrupación Bases, la que velando siempre por la cultura y el acervo intelectual, envió el día 6 de junio de 1938 una nota al Honorable senado de Buenos Aires, solicitando sea instituido el "Día de la Tradición" en el territorio de la provincia, sugiriendo se señale en el calendario la fecha 10 de noviembre, "día que rememora un hecho trascendental en nuestra literatura autóctona, ya que en él nació el ya inmortal autor del *Martín Fierro*, don José Hernández", tal como reza el documento respectivo.

La agrupación, además, adjunta a la nota el artículo intitulado "Día de la Tradición", cuya autoría corresponde al señor Mario L. Sureda —socio de la misma—, publicado por primera vez en el diario EL ARGENTINO de nuestra ciudad y reproducido por periódicos y revistas de diferentes lugares del país.

La idea original corresponde al secretario general de la agrupación, señor Francisco M. Timpone. Surgió en una de las tantas reuniones de amigos efectuadas en el "rancho criollo" de don Justiniano de la Fuente, quien desde el corazón de la vieja Ensenada defendió con ahinco el nativismo y supo mantener vivas las esencias de la patria. Entre los concurrentes que formularon su adhesión la noche del 13 de diciembre de 1937 se cuentan: Juan C. Dellatore, Arturo C. Schianca, Mario L. Sureda, Víctor A. Corvalán,

Francisco Carbonell y Justiniano de la Fuente.

El 4 de julio de 1939 la Comisión segunda de legislación aconseja la sanción del siguiente proyecto de ley:

"Art. 1º. Institúyese como 'Día de la Tradición' en el territorio de la provincia, el 10 de noviembre de cada año, aniversario del nacimiento de José Hernández".

"Art. 2º. En dicho día se darán, en todas las escuelas públicas de la provincia, clases alusivas sobre arte, ciencia y música nativa, y con especialidad sobre *Martín Fierro*, el inmortal poema de Hernández; la emisora radial propalará exclusivamente música autóctona, y en el parque criollo "Ricardo Güiraldes", Museo de Luján y otros sitios adecuados, el Poder Ejecutivo organizará fiestas de carácter regional".

Pocos días después en la séptima sesión ordinaria, la Honorable cámara de diputados sanciona el proyecto de ley. El 18 de agosto del mismo año se promulga la ley 4.756, siendo dada a publicidad a través del Boletín oficial del 13 de setiembre.

A continuación de este importante hecho se suceden una serie de decretos anuales del Poder Ejecutivo de la provincia declarando el feriado, un mensaje telegráfico transcribiendo el decreto N° 42.471 es enviado al señor presidente del Senado, don Juan B. Machado. En una de las sesiones del Senado, el señor Gregorio Gutiérrez propone que el Poder Ejecutivo provincial gestione ante el de la Nación, la institucionalización del "Día de la Tradición" en todo el territorio del país.

Algunos años más tarde —mayo de 1947—, se presenta un nuevo proyecto de ley —sancionada poco después—, en el que se solicita al Poder Ejecutivo la autorización para disponer de fondos

con el fin de erigir un monumento al gaucho en la ciudad de La Plata. La idea no es nueva, es un viejo anhelo de la Federación gaucha bonaerense, surgida en oportunidad de un encuentro argentino-uruguayo efectuado el 10 de noviembre de 1942.

Parece ser 1947 una fecha clave para el desarrollo de las actividades folklóricas en nuestra ciudad —siempre haciendo referencia al aspecto oficial, pues es importante aclarar que en lo privado la actividad es quizá más dinámica; entre los fines perseguidos por el Superior gobierno de la nación, se hace hincapié en el fomento del estudio de las expresiones folklóricas, música y danzas populares que son la esencia del sentir del pueblo.

Durante 1948 comenzaron a organizarse cursos de danzas nativas que funcionaron en la planta alta del desaparecido Teatro Argentino y eran dirigidos por el profesor Guillermo Teruel, discípulo del maestro Antonio Barceló.

El 12 de noviembre del mismo año es promulgada la ley provincial N° 5.322, mediante la cual se crea el Conservatorio de música y arte escénico: en él se incluyeron cursos de danzas nativas y clásicas, música y arte escénico.

Por su parte la Escuela superior de bellas artes, cuya dirección es ejercida por el profesor César Sforza crea, en abril de 1949, un curso de danzas cuyos planes fueron aprobados por la Universidad y que constaba de una duración de tres años, a través de los cuales se egresaba con el título de maestro de danzas. El dictado de las clases estuvo a cargo de la profesora Griselda Gómez Cabrera, egresada de la Escuela nacional de danzas. No obstante el éxito obtenido, el curso tuvo poca vida.

Casi al mismo tiempo, el 23 de

mayo de 1949, comienza a funcionar la Escuela de danzas tradicionales, la que posteriormente sería bautizada con el nombre de José Hernández y cuya dirección estuvo ejercida por el ya citado profesor Guillermo Teruel. Las clases —en principio— fueron dictadas en el local de la calle 49 - 8 y 9 (La Protectora), asistiendo 120 alumnos en su mayoría adolescentes, ya que entre los objetivos del nuevo establecimiento se cuenta la formación de profesores que a su vez expandieran el culto por lo folklórico en las escuelas de nivel primario y secundario.

El plan de estudios comprende las siguientes asignaturas: danzas, zapateo, folklore, guitarra, educación musical, canto coral, historia del arte argentino, historia de la cultura popular e instrumentos regionales. A través de ininterrumpidos años de labor la escuela fue trasladada a distintos sitios, incluido el ya desaparecido Instituto de la tradición, hasta 1954, en que pasa a compartir instalaciones con la Escuela primaria N° 8, sito en diagonal 74, entre 16 y 57, lugar en el que hoy se la encuentra.

En 1950 se creó una filial en Lomas de Zamora, de características semejantes que se independizó seis años más tarde. Actualmente ambas pertenecen a la Dirección de enseñanza artística, dependiente del Ministerio de educación y cultura de la provincia de Buenos Aires, juntamente con otros institutos de la misma rama.

Cabe por último señalar a quienes se desempeñaron como directores del establecimiento: Guillermo Teruel, Bruno Jacovella, María Teresa Villafañe Casal, Daniel López Barreto, Celia Salomón de Font, Raúl Marana, Griselda Gómez Cabrera de Bedouret, Domingo Mercado y Araceli della Croce de Pereira. Además de los nombrados, prestaron su concurso como

profesores entre otros el malogrado compositor Sergio Villar, Arnoldo Pintos, Armando Ró, Rodolfo Di Sarli, etc.

BIBLIOGRAFIA – *Día de la Tradición y Monumento al Gaucho*. Antecedentes legislativos. Pub. del Senado de la P.B.A., taller de impresiones oficiales, La Plata, 1948. Díaz Usandivaras, Julio, *Folklore y Tradición*. Antología argentina, Ed. Raigal, B.A., 1953. *Ficheros* de la Escuela de danzas tradicionales argentinas “José Hernández”. *Testimonios y datos orales* proporcionados por Griselda Gómez Cabrera.– T.B.

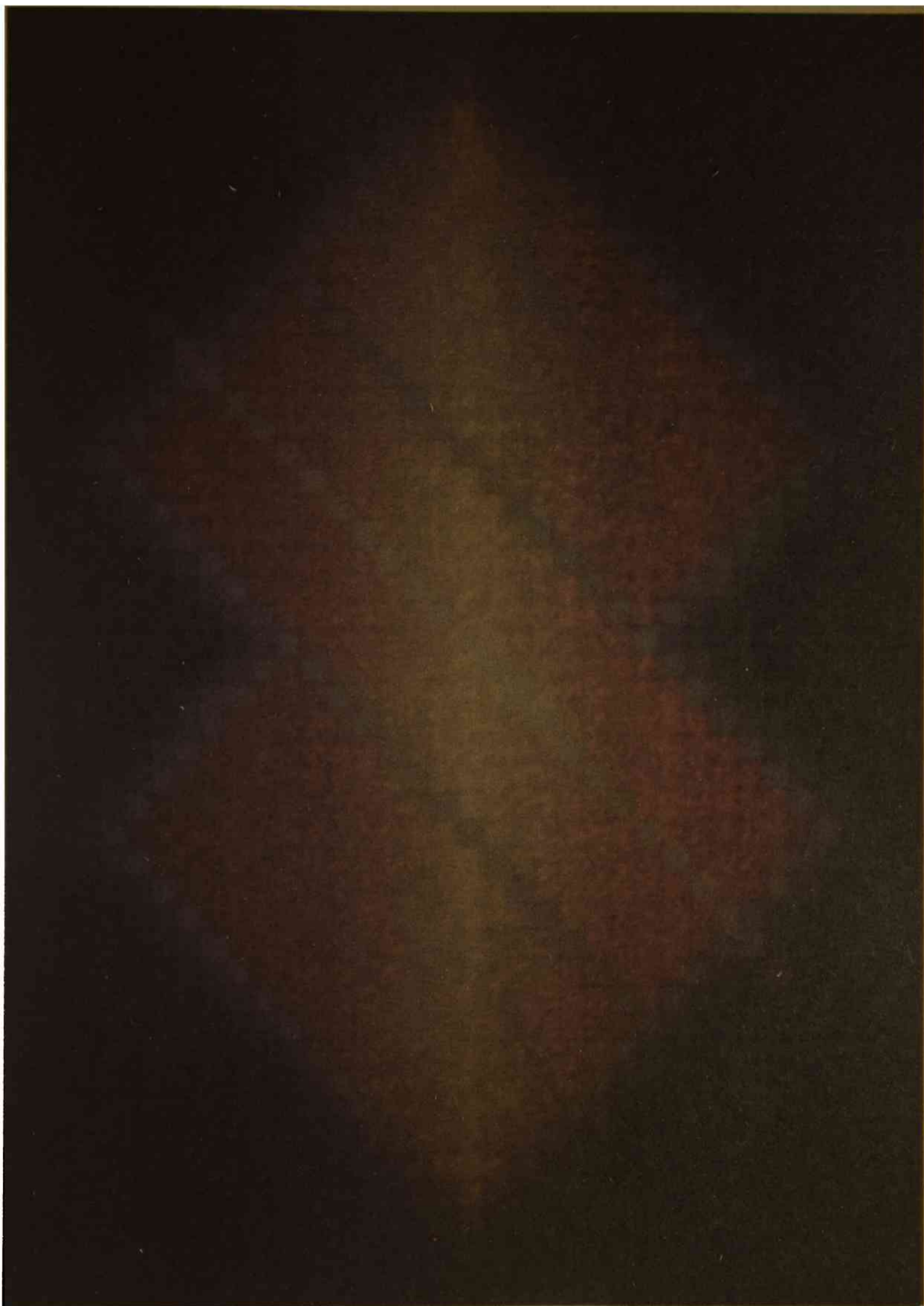
DIAGONAL CERO

Revista trimestral de arte, crítica y poesía, fundada por Edgardo J. Vigo, quien también dirigió los 28 números aparecidos entre marzo de 1962 y diciembre de 1968. Surgida en la fecunda década del sesenta, publicó notas, artículos, comentarios, reproducciones y poemas debidos a selectos colaboradores que aportaron testimonios, esclarecimiento y discusión de problemas de candente contemporaneidad; lo cual hace que DIAGONAL CERO sea hoy una valiosa fuente de documentos sobre un período de la vida cultural de la ciudad. Algunos ensayos, como “El artista y la sociedad platense”, con su pizca de humor no exenta de pesimismo: su reiteración de la frase NO PASA NADA es un diagnóstico cruel de nuestra dependencia artística en relación con la Metrópolis. Sobria presentación, cuidadas reproducciones de dibujos y xilografías, corresponsales en Europa y Latinoamérica, colaboradores que fueron testigos o actores de acontecimientos, revelan la seriedad y perseverancia de un esfuerzo que, con muy modestos recursos,

logró mantenerse durante ocho años, lo que es todo un récord. – A.O.N.

DIALOGO (grupo)

En el mes de noviembre de 1962 un grupo de artistas plásticos platenses creaba el denominado Grupo Diálogo, integrado por Enrique Oscar Arrigoni, Ismael Calvo Perotti (ambos muralistas y ceramistas), Oscar E. Levaggi (pintor) y Ramón Peralta (escultor y ceramista). Hacen su presentación a través de interesantes postulados, donde definen categóricamente una manera de sentir, resumiéndola en las siguientes proposiciones: 1) Noción de que el artista no es un ente aislado dentro de la comunidad (aun cuando en este momento exista ese divorcio), a quien, sin necesidad de ser comprometido compulsivamente, el carácter natural e irrenunciable del compromiso existencial, le obliga a transferir, a la obra de arte, la condición del hombre tomada como totalidad integral; 2) Nuestra única militancia es la del arte, entendida como posibilidad de expresar lo humano; 3) Ubicación en la realidad del tiempo y del lugar que nos es dado, de modo que importe una actitud de solidaria resonancia; 4) Frente a las dos tendencias actuales de la plástica una de las cuales por medio de la total abstracción está llamada a resultar funcional, entendemos que el *diálogo* se promueve a través de la creación plástica por conducto de una base figurativa. 5) La esencia del arte es investir forma a la materia; 6) Necesidad de un conocimiento del pasado artístico universal, como fuente de provisiones de perfeccionamiento técnico y de enriquecimiento espiritual que facilita la comprensión del sentido proyectivo de los acontecimientos; 7) Cada uno de nosotros es libre dentro de su mundo y dueño de



Puente, Alejandro (1933) – Geometría 81 – Acrílico sobre tela. Museo provincial de bellas artes, La Plata.

su exclusiva orientación estética, sin perjuicio del *diálogo* en que comulgamos; 8) Por último, nos ubicamos en actitud sensible a la asimilación de todo quehacer espiritual afín (noviembre de 1962).

Decía el crítico Eduardo Baliari, comentando una exposición realizada por el grupo: "Nunca mejor impuesto el nombre de 'Diálogo' que a Arrigoni, Calvo Perotti, Levaggi y Peralta, cuatro artistas que no vacilan en entregar un mensaje sin ocultismos. Dialogan con el espectador, con el hombre sin distancias previas. Dicen lo que tienen que decir, ajustándolo a los términos del arte, en este caso, de las pinturas o las formas. . . Se sienten obligados a dialogar, a no encerrarse en un caparazón de aislamiento a no disimular incapacidades. . . La obra de estos cuatro artistas centra su interés dentro del contexto de este momento de la civilización. Por eso están siempre orillando el atisbo social, la figura humana, los seres humildes, los momentos de trabajo. Buscan el diálogo con el espectador, con el pueblo a quien está destinada su obra. . .".

La actividad fue intensa. Desde su presentación en conjunto han ofrecido exposiciones en diversos museos, galerías y demás instituciones culturales de la Capital, del interior y del Perú. En 1968 ilustraron los almanaques que la empresa Y.P.F. les había encomendado. Así, a través de largos meses de estudio técnico, el resultado se concretó en 12 obras que produjeron siguiendo la ruta del petróleo, desde su nacimiento hasta su comercialización, quedando reflejadas en las témperas de Arrigoni y en las texturas de Levaggi.

En cada exposición, en cada obra se sentía el impulso hacia el *diálogo*, pero era evidente que los integrantes respiraban su propio silencio. El grupo asumió, al nacer, un destino que estaba

implícito en el mismo hecho de constituirse: el de desarrollar un proceso hasta su agotamiento y luego, cumplido el ciclo, desaparecer, conjuntamente con las causas que lo habían justificado originalmente. Levaggi ha dicho que las proposiciones que el grupo Diálogo hiciera en su oportunidad, se refirman ahora que está a punto de desaparecer en su expresión aglutinante, dado que no desaparecerá nunca como esencia y como espíritu. La labor en común se proyecta más allá de la separación, pero lo cierto es que 1971 muestra el final de la experiencia como grupo.— A.D.

DIBUJO (enseñanza)

La enseñanza del dibujo comienza muy temprano en La Plata (el dibujo *técnico*, prácticamente en la década misma del '80, con el diseño arquitectónico y urbanístico, a raíz de la presencia de arquitectos como Pedro Benoit; de dibujantes como Emilio B. Coutaret, de especialistas como Meyer, etc.); con el correr de los años, juntamente con los calígrafos, formarán el contingente básico de Geodesia, del Instituto geográfico militar, etc. Pero también la práctica del dibujo artístico es algo muy precoz, en general confiada a la iniciativa privada, cuyo origen se detecta ya en los albores de la ciudad. Los profesores del Colegio nacional dictan cursos extraprogramáticos en las salas del diario BUENOS AIRES, por lo menos ya en 1897, diario que, a iniciativa de su director, señor Della Croce, organiza también *salones* de dibujo y pintura, cuyas crónicas detalladas aparecen con firma de los primeros críticos de arte (V.) de la nueva capital.

Uno de los hitos fundamentales para la enseñanza programada del dibujo fue

la fundación de la sección homónima en el Museo de ciencias naturales (1906). Como colega de profesores orientados hacia un academismo naturalista, la figura de Martín A. Malharro se perfila con rasgos propios. Decía Malharro en 1910:

“El dibujo es un medio de expresión: el niño no dibuja para hacer obras de arte, sino para expresarse. El niño se expresa por símbolos de ideas”, por lo que “el estudio será del natural, para estudiar la vida dentro o fuera del aula. Enseñar a dibujar es enseñar a ver. . . todo lo que se interponga entre el niño y la naturaleza es un factor negativo”. En nombre de todo ello, “enseñar a mirar para aprender a ver”, pues hemos observado que “mucha parte de nuestra enseñanza científica descansa sobre la base de una *verborragia* afligente y perjudicial a los intereses de la escuela”.

Muerto Malharro en 1911, la sección de dibujo del Museo, y la estructura didáctica que la continúa en bellas artes como Escuela de dibujo anexa, reincide en una enseñanza académica, donde el modelo de yeso fue corriente, aunque el modelo vivo solía alterar un poco la actividad rutinaria. Profesores como Capurro o Ernesto Riccio trataron de vivificar la enseñanza, mientras que la actitud ortodoxa de la tradición dibujística heredada de los clásicos era mantenida por un profesor de enorme prestigio y tampoco desprovisto de talento: Cleto Ciocchini.

La inclusión de la cátedra en los cursos superiores vino algo tardíamente, con la reforma de planes de 1939, y creó una situación conflictiva que, en cierto modo, sellaría la suerte de la Escuela de dibujo, al iniciarse en el taller una visión y un lenguaje que, aunque algo tardíamente, procuraba sincronizar la práctica de la asignatura

con la ya entonces afirmada tradición cubista, con todo el prestigio que emanaba de la prédica y la teoría de André Lhote. El profesor designado fue un artista sensible y vehemente: Francisco Vecchioli. Dice Néstor Picado, ex alumno:

“Para evaluar la trascendencia de los cambios iniciados por el nuevo profesor resulta imprescindible trazar una visión panorámica de lo que ocurría en los demás talleres, el concepto dominante en las disciplinas complementarias, y, por supuesto, en la Escuela de dibujo anexa, puesto que de ella surgía la mayor parte de los alumnos que ingresaban en las carreras de plástica. De todos modos, la infraestructura era modesta: La Plata, Berisso y Ensenada no reunían juntas más de cien mil habitantes. El taller más concurrido, el de pintura, apenas contaba unos quince alumnos. En historia del arte, nunca se llegaba al arte contemporáneo: siguiendo a Taine, se enseñaba el arte griego dentro de la tradición positivista, sin llegar más acá del arte cristiano hasta los albores del renacimiento. La obra de arte no era analizada en ningún sentido: se la consideraba dentro de la época o el estilo, se caracterizaba al autor, su biografía, sus luchas, su genio. . . para producir un *mensaje* histórico, poético, o transmitir una imagen de la mujer y del concepto de su belleza.

En pintura se admiraba a los maestros del renacimiento italiano, a los pintores flamencos o españoles. Se enseñaba seriamente el oficio de pintor, y la figura humana o la naturaleza como *motivo*. También a limpiar el color. La cátedra de pintura al aire libre avanzó un poco: sin apartarse de la naturaleza, la recomponía a través del paisaje compuesto, cuyo modelo estaba en el gran siglo de los Países Bajos. El taller de grabado transmitía

con severidad las distintas técnicas y materiales. En escultura se admiraba el modelado de Rodin, la fuerza decorativa de Bourdelle, la sobriedad de Maillol, la sutileza de Despiau y Drivier, se hacía un profundo análisis de la figura humana, sus planos y volúmenes desde el esqueleto —análisis cuidadoso hasta la perfección— para llegar a un modelado a la vez insistido y fresco.

En los aspectos promocionales, el Salón nacional daba la nota. Como ocurría desde cincuenta años antes en Europa, el ingreso o el rechazo marcaba los parámetros del éxito. La crítica de arte, ejercida en la mayoría de los casos por escritores o por *dilettantes*, solía valorar no la obra artística, sino la técnica refinada (“un orfebre a lo Benvenuto”, expresión frecuente en las notas de arte de EL DIA de La Plata).

A ese ambiente —después de haberse ido enemistado con todos— regresa Francisco Vecchioli, tras una residencia de siete años en Europa. Recibe la cátedra convocado por el director de la escuela, Ernesto Riccio, quien, a pesar de su orientación distinta, lo valora y respeta.

La cátedra estaba resentida en su funcionamiento, después de una efímera conducción de Mario A. Canale, cuyo prestigio no bastó para encauzarla. La actitud pasadista, sustentada por la mayoría de los alumnos, provenientes de la Escuela de dibujo anexa, donde habían pasado cinco años empleando los medios tradicionales (carbón, sepia sanguina) hasta adquirir una sorprendente habilidad en el croquis y en la copia del natural, se rebela contra las enseñanzas de Vecchioli. El maestro propuso de entrada un trabajo metódico, que ocupara la superficie total del papel, en las medianas y grandes dimensiones. Nada se confiaría a la espontaneidad si antes no había

sido analizado conscientemente hasta sus últimas consecuencias. Vecchioli afirma que la mano es gobernada por el pensamiento, y que nada puede hacerse sin un objetivo predeterminado. Primero define una línea de horizonte sobre la que va a ubicar la figura y el plano horizontal consecuente. Elegida la pose, generalmente de pie, traza con la mayor claridad el eje, para que se aplome con su peso; ocupe sin vacilaciones la tridimensión con la figura que ambienta y compone con fina elegancia, y hace cubrir el fondo en forma planimétrica, de acuerdo con las necesidades, para exaltar el dibujo que es la consecuencia de la oposición de valores, resueltos en grandes planos orientados y definidos aprovechando las líneas de fuerza, sustento de la composición.

Todo esto iba a eliminar el croquis: desaparece el “alambre” del contorno, sustituido por una línea valorada que agrupa las formas; línea intencionada y expresiva en el arabesco, o *modulada* en la superficie del plano. *En este trabajo metódico no existen recetas.* Una conducta sensible y ponderada de análisis rige algunos principios básicos: “A cada recta se le opone una curva o a la inversa, que la pone en valor”. En cada volumen hay que descubrir su origen geométrico. Desaparece el detalle multiplicado para profundizar en la construcción, mediante la síntesis. En definitiva, el alumno interpreta, crea, imagina: “Una pierna es una columna” —enseña Vecchioli. Y muestra libros, trae láminas, las *explica*, las discute, las analiza. Descubre a Ingres en la línea, a Rembrandt en el claroscuro, a Durero en la composición geométrica; a los flamencos en la fuerza expansiva y el apoyo de las direcciones y las líneas de fuerza. El color de Ticiano, la síntesis de Andrea del Sarto, el dibujo de Poussin, y, por

sobre todo, la metodología de André Lhote y de Matisse.

Vecchioli introdujo a los alumnos en los problemas plásticos. No sólo aclara que lo pretendidamente clásico suele ser un dibujo vulgarizado por siglos de academia; comienza a hablar de los nuevos ismos, sus fundamentos, para descalificar a la crítica literaria, que no produce juicios fundados. Poco a poco, luego de ir desbrozando con paciencia el bosque de malentendidos, la enseñanza da sus frutos: un deseo de conocer aquel arte “deshumanizado” de que hablara Ortega. No sin lucha, se abría una perspectiva nueva.”

Vecchioli no logró, lamentablemente, coronar su obra. Una grave enfermedad lo aleja de la cátedra en 1943. En ese año, Juan Mantovani, director de la escuela, designa profesor interino, para cubrir la licencia del titular, a Lino Enea Spilimbergo, cuya trayectoria aseguraba a la enseñanza una continuidad de alto nivel. Aparte de ser un pintor consagrado, Spilimbergo era un extraordinario dibujante, maestro del trazo rítmico, de la línea expresiva. El trabajo en clase comenzaba por la estructura del campo visual, su *mapa*, que incluía los trazados reguladores, a fin de establecer las proporciones, el ritmo de masas dentro de una geometría sensible. La influencia de Lhote en Vecchioli y en Spilimbergo, aseguraba el empleo de un lenguaje coherente. Quizá lo que decía Spilimbergo en sus clases fue más valioso que lo que realmente enseñó: una bohemia consciente, si así cabe decirlo; una actitud romántica rebotante de lirismo. En el trabajo de taller, restringió algo la problemática, ciñó la construcción de la figura humana, comenzó de nuevo a estudiar las *partes*; lo que no impidió conducir la enseñanza hacia un concepto de modernidad, que no produjo

resistencias, abierto como estaba el camino, por su antecesor, en todas las direcciones creativas.

La permanencia de Spilimbergo en el taller fue breve (apenas dos cursos: 1943-44). En 1945 muere Vecchioli, tras una licencia por enfermedad de casi dos años. Se abre así un período de interinato que ocupan el ya citado Spilimbergo, Ernesto Scotti, quien sólo llega a dar una clase, Ernesto Riccio (1944) y César Sforza (1945-46). Riccio, director de bellas artes, ya tenía una larga formación europea —especialmente en España, donde había incluso recibido premios por su obra. Era un dibujante hábil y sobrio, influido por su visión de paisajista, lo que le llevaba a considerar con el mayor énfasis el problema del color-luz. Dueño de una actitud abierta, conocía las enseñanzas de André Lhote y, como director, había llevado a Vecchioli a la cátedra de dibujo. Por eso, aunque su paso por el taller fue fugaz, puede decirse que no desvirtuó el aporte de sus predecesores. Tenía, no obstante, sus ideas: retrotraer al alumno al *oficio*; dibujar *ese modelo* y no otro, ni, menos aún, inventarlo. Esta presunta restricción a la iniciativa individual no dejaría de suscitar algún reparo.

En cuanto a César Sforza, su presencia en la cátedra no alcanzó a perfilar una orientación definida: continuó con lo que había encontrado, sin plantear ninguna situación beligerante; persistió en la andadura constructiva, siempre tratando de valorar con mucha claridad para obtener una figura unificada y sólida.

La designación de Guido G. Amicarella (1947-1950) no modifica sustancialmente las cosas en cuanto a orientaciones, salvo la introducción apasionada de una gran cuota de entusiasmo.

Muerto Vecchioli, la enseñanza del dibujo en la Escuela de bellas artes retoma poco a poco el aspecto académico, aunque, en general, conservando para el alumno un grado de libertad considerable. Según testimonio de un ex discípulo —Miguel Angel Díaz Rolón—, “Amicarelli imprimió a la cátedra una dirección académica, sin que esto deba entenderse de un modo peyorativo, pues no se ajustaba a la objetividad del dibujo clásico. Tomaba las partes esenciales de la figura humana, sin respetar demasiado las proporciones, a fin de permitir *variantes* más o menos considerables hacia el expresionismo, con libertad. Insistía en hacer ver la diferencia entre las diversas clases de líneas, llevando al alumno a obtener una profunda experiencia, un conocimiento a fondo en ese aspecto esencial. Después venía el tratamiento de la forma (geométricas, análogas, distintas o disonantes). El problema del valor adquiría en el taller una significación muy importante: cada uno debía hacer su propia *escala*. El modelo vivo estaba siempre en relación con un área negra —un trozo de terciopelo— y una blanca, un trozo de tela: el blanco del papel daba las luces; el negro, el valor del terciopelo. El alumno debía ajustar las luces evitando cualquier repetición de valores”.

En 1950 Amicarelli ocupa la cátedra de pintura, al ser cesanteado el titular, Emilio B. Centurión. Ocupa entonces la cátedra de dibujo Ricardo J. Porto, quien estuvo acompañado por un segundo período de Ernesto Riccio (hacia 1952-53), fecha en que se jubila. Esos cinco años son parte culminante de un período muy condicionado, no sólo por la inestabilidad de la docencia universitaria, sino además porque en la década del cincuenta las academias entran en profunda crisis, con un epidérmico y muy cuestionable retorno a

lo *nacional* a través del folklore, o a propuesta de una especificidad aparentemente académica, con todo lo de inactual y estrecho que el vocablo representaba. Con toda seriedad, Porto retoma el antecedente de la escuela de dibujo anexa, en la que alentaba aún el prestigio de Cleto Ciocchini. Fue, en cierto modo, el canto del cisne del dibujo académico. En 1955 Porto fue a su vez cesanteado por la intervención en bellas artes. El concurso para cubrir la vacante lo gana Adolfo de Ferrari, unos meses después de hacerse cargo interinamente de la cátedra el 1º de mayo de 1956.

Para referirnos a este período, que duró siete años (1956-1962) transcribiremos el testimonio cálido, fervoroso diríamos, de Elosegui, quien, como se verá, había asistido al taller con otros maestros; lo cual le permite valorar, en una comparación implícita, la trascendencia docente de Adolfo de Ferrari. Su apreciación excede los límites del aula y refleja los cambios estructurales que tuvieron lugar en esos años intensos que vieron surgir en La Plata el grupo “Si”, los nuevos planes de estudios de bellas artes (1961) mediante los cuales quedaba atrás por mucho tiempo el modelo de la academia repetitiva. La parte teórica del cambio se puede advertir en la introducción a los programas de esos años, así como en el opúsculo *El arte como experiencia vital*, de Héctor Cartier (V. VISION) publicado por el Instituto de estudios artísticos, en 1963 (V.). transcribimos a Elosegui:

“El arribo a La Plata de un grupo de gente como Cartier, De Ferrari y Macchi significó para mí, frente a lo que yo había estudiado en la escuela anterior a 1956, una cosa totalmente distinta. Tan distinta que, cuando De Ferrari me hizo las primeras correc-

ciones, me resultaron totalmente, ¿cómo diría...? incomprensibles. Había realizado un desnudo, tenía el trabajo listo, de acuerdo con lo que yo había aprendido hasta entonces, llamé al profesor para la corrección, y entonces él, en vez de referirse a lo que tenía en el tablero, comenzó a mirar por la ventana y a hablarme... ¡del árbol!

”Yo había estudiado antes con Ernesto Riccio, una enseñanza que no tenía problemas para mí: se manejaba la forma, el desnudo muy bien desde el punto de vista de la estructura, de la anatomía. Pero lo de De Ferrari era algo totalmente distinto: me pareció que yo no entendía nada, que me hablaba como en chino o en inglés. Me fui, porque me sentí perdido; no defraudado, sino perdido. No hice un balance sobre el profesor: era yo el que no entendía nada. A los quince días, después de recapacitar durante otras tantas mañanas, tardes y noches, volví al taller; y volví para ver qué era eso. Me di cuenta de que, como panorama para nosotros, era algo nuevo: una serie de elementos, una serie de lenguajes distintos. Dicho mejor: no era un lenguaje distinto: *había un lenguaje*. Antes se trataba de pequeñas explicaciones, había una autodisciplina. Todo eso lo pasé muy bien, y me sirvió: *me sirvió para comprender a De Ferrari*; o, por lo menos, para tratar de comprenderlo. Tanto es así que cuando se llamó a concurso, años después, y gané el cargo de ayudante de cátedra, comencé a viajar, de viernes a domingo, todas las semanas, para compenetrarme más, a su taller. Eso duró tres años, hasta que se jubiló.

”¿La enseñanza en el taller de dibujo? El venía, paseaba por el aula, se paraba frente a cada tablero, corregía con su propia mano. Corregía hasta llegar a que el dibujo no servía más. No era, como podría creerse, para



*Soubielle, Hugo – Dibujo – Carbón, 55 x 60 cm.
Propiedad del autor. La Plata.*

mejorarlo, para que el alumno tuviese su trabajo perfecto. Ante cada explicación, la clase se agrupaba, todos lo rodeábamos y esa lección era extraordinaria. No esperábamos que llegara el maestro a corregir: todos lo seguíamos tablero por tablero. Eran 15, 20, 40 ó 60 correcciones por día, sobre distintas cuestiones de acuerdo con las características de cada trabajo. Cuando tomaba la carbonilla, hablaba, hacía gestos, empezaba a corregir y se iba del trabajo, del alumno: le parecía que estaba frente a un cuadro suyo... y seguía haciendo un análisis que era una barbaridad de conocimiento, de ciencia, de todo su poderío como ser humano. ¡Entonces eran unas clases extraordinarias! No había digresiones, de ninguna naturaleza: creo que a De Ferrari no lo escuché nunca hablar de otra cosa que no fuera de arte: una noticia en el diario, la caída de un niño, un choque, inmediatamente los relacionaba, los asumía y los modificaba hasta convertirlos en un hecho plástico. Veía todo en función de la

plástica. Todo. Y cuando en su taller, después de trabajar durante horas, descansaba, tomaba un libro, un libro de arte cualquiera, por ejemplo, de pintura, y comenzaba a hablar de un pedacito de Van Gogh, de un cuadrado, de lo que es una célula dentro del cuadro, para hacer ver la totalidad viva a través de un detalle.

El taller quedaba lejísimos, en un lugar solitario: un cuarto de manzana. Había un horno enorme, para cerámica, a gotas de gas oil. Hacíamos relieves, como si se tratase de un modelado. Se cortaba, no en rectángulos, como se hace ahora, sino siguiendo los contornos en las profundidades, donde el plano incidía: se buscaba el corte compositivamente; y esas partes iban al horno, una, dos o tres veces, hasta que esos relieves, que solían medir tres, cinco o seis metros por dos de altura, iban a decorar departamentos que un arquitecto construía. Cuando me sobraba tiempo, yo hacía escultura.

”Trabajábamos, comíamos, dormíamos en el taller. Nos levantábamos y ya, al primer grito, comenzaba a hablar de arte. . . todo el día, el santo día. Quizá pueda parecer que era una cosa agotadora. Nada de eso. Lo vivíamos tan plenamente, que cuando yo volvía a casa tenía la cabeza hirviente de proyectos. Mucha gente capacitada visitaba el taller y contribuía a mantener una atmósfera, un clima de arte verdaderamente único. De Ferrari leía mucho. Todo lo que decía estaba fundado en sólidas convicciones. La gente no advertía la extensión de sus lecturas, pues él tomaba el concepto profundo y lo hacía propio.

”Era un hombre muy respetado por todos los artistas. El taller de bellas artes quedaba en manos de sus ayudantes: yo, Pacha. El daba direcciones, pero no tocaba un papel. Tenía muy concreta —sin dar a entender que era

un teórico— la índole de su cátedra, lo que había que hacer en los cursos de primero a cuarto años. Por otra parte, los problemas iban saliendo a medida que iba adelantando el alumno. Su enseñanza tenía un carácter general: frente a cada alumno tocaba el punto mínimo y el máximo. Entonces cada uno tomaba, de esa incitación tan medida y a la vez tan amplia, lo que le convenía. Era un hombre que hacía ver la naturaleza: la enseñanza que impartía se basaba, muy, muy explícitamente, no en el dibujo que se estaba haciendo, sino que todo era referido a *la naturaleza*. Es decir que la enseñanza —yo la interpreto desde ese punto de vista— consistía en hacernos ver la naturaleza, en hacernos ver todo lo que nos rodea. Y el dibujo, entonces, no terminaba en el croquis. Creo que, con eso, él consiguió que sus alumnos se liberaran del papel, de la clase escolar, para ser libres de modificar la realidad mientras se la reconocía y se la comprendía. Esto fue muy importante.

”¿La unidad con las clases de Cartier? No se hablaba de unidad. Después de las clases, Cartier hablaba mucho con él: era una cátedra muy fuerte, de modo que todos los demás talleres estaban al tanto de lo que hacía De Ferrari. Porque tenía una personalidad avasallante. Entonces, trascendía todo lo que se hacía, trascendía entre los alumnos, quienes descubrieron un mundo nuevo; lo cual creó una efervescencia extraordinaria que llenaba todos los talleres. Macchi pudo haber experimentado una cierta rivalidad (era la época en que se decía que el dibujo específico para escultura debía ser distinto que para las demás carreras). De Ferrari era un intuitivo pero no sólo eso: aparte de leer e investigar en forma constante, era uno de esos profesores capaz de analizar una obra de arte y de hacer

comprender su estructura secreta. En el taller se construía la forma, pero no secamente, sino aligerada por un vivo sentimiento del color”.

En 1962 De Ferrari se jubila, lo cual plantea el problema, nada simple, de proveer la cátedra. Raúl Pacha, profesor adjunto, debe asumir interinamente. Macchi lo acompaña durante un breve período, repartiéndose ambos profesores los alumnos de primero y segundo, y de tercero y cuarto, respectivamente. En 1966 se llama a concurso. El propio Macchi recomienda a los alumnos que inviten a Naum Goigman, quien tenía su atelier en Buenos Aires, con un pequeño grupo al que enseñaba en forma amistosa.

“Cuando se hizo cargo de la cátedra —comenta Carlos Martínez— el número de alumnos había crecido extraordinariamente. Había una gran cantidad de aspirantes a ingreso, que recibían clases en febrero y marzo. Los cursillos preparatorios permitían superar los grandes desniveles entre alumnos de la más diversa extracción, y eliminar el examen de ingreso, que no había dado resultados satisfactorios, pues llegaban sin la menor idea de lo que podían hacer, adónde ingresar, etc.

”Una de las características importantes de Goigman era su concepción clara de lo que es el dibujo; a tal punto que prefería enseñar dibujo y no pintura: creía que el dibujo era la base, el sostén de toda expresión del artista; no sólo como punto de partida para la escultura, la pintura o el grabado: lo consideraba como una expresión en sí misma. De ahí podían surgir distintos tipos de técnicas. Hasta llegó a afirmar que si él tuviese que hacer planes nuevos para la Facultad, pondría dos materias fundamentales: dibujo y visión. Después vendrían el oficio y las técnicas, la aplicación de los conceptos que surgiesen de aquellas disciplinas.

”¿La orientación de la enseñanza, la actitud frente al modelo, qué era lo que enseñaba? No estaba determinado. Lo que hacía era más bien la toma de una actitud frente a la realidad que presentaba a los alumnos; o sea: él hacía una propuesta digamos, por ejemplo, de estructura, de planos o de cortes, que era bien clara. En cuanto a la realización, quedaba por cuenta del alumno, es decir, cómo veía uno todo lo que él proponía. Y además tenía un criterio muy personal, y llegaba a corregir alumno por alumno. No estaba encajado en forma fija en la cátedra. Nosotros sí: los ayudantes y adjuntos estábamos cada uno con su grupo; pero él era *volante*. Como había dos días de clase, el dibujo lo veía los jueves, a primero y segundo; los viernes, a tercero y cuarto. Pasaba, como queda dicho, tablero por tablero, lo cual significa que las correcciones eran a nivel personal. Corregía por lo que iba viendo, con una gran memoria visual que le permitía registrar el proceso de cada uno, ver si se *quedaba*, cómo evolucionaba. Cuando no se lo comprendía, era reiterativo, insistía e insistía. Cuando no había salida, buscaba conmovier al alumno, instándolo a que reaccionara. A veces era violento. El cambio entre lo que veníamos haciendo y lo que él proponía era tan brusco, que a veces costaba. Yo había estado con Pacha: era la cosa así un poco de lo que se hacía con De Ferrari; y Pacha un dibujante muy constructivista: la construcción, la cosa sólida tendía a convertirse en esquema. Y claro, Goigman proponía otras cosas que todavía no conocíamos o no habíamos experimentado. Hablaba de la *vida de las formas*, o sea de situaciones en las que hay planos de representación que aparentemente son fijos, o estáticos, pero que pueden llegar a adquirir sensaciones ópticas, movi-

mientos, ¿no? De pronto uno estaba dibujando y haciendo la inversa de lo que él proponía. Entonces venía desde atrás y gritaba: —¿No te he dicho que la forma tiene vida? Intentaba demostrar que la forma se mueve o se desplaza, pero claro, son cosas bastante sutiles. . .

—¿Si había una gradación en los cuatro años? Sí. Hacía hincapié en que el problema del dibujo consistía en poder representar la forma en el espacio. Primero mediante la *línea*. El claroscuro lo consideraba como una falsa solución, cuando el problema no se solucionaba con la línea de estructura. Después venía el modelado o claroscuro: el esfuerzo previo que demandaba entender la forma y representarla con líneas hacía que el claroscuro fuese mejor comprendido, mucho más claro el concepto. Luego, el problema del claroscuro se transformaba en problema de valores, con lo que entraba en un planteo plástico mucho más actual: comenzaban a aparecer la forma abierta, cerrada, transformaciones, planteos de valor que no correspondían con el dibujo, o sea valor como forma libre. . . Hubo gran cantidad de planteos que dejaba en la clase como sugerencias. Unos los tomaban, otros los experimentaban, o no; pero nos dejaba la sensación de un profesor inquieto y que trabajaba. Todas las propuestas las había ensayado o realizado previamente. Se trabajaba muy bien. Las entregas de trabajos al fin de cada trimestre eran muy concienzudas: se hacían con la presencia del alumno, se examinaba dibujo por dibujo, se hacía una evaluación final de todo el período. Entonces había un diálogo entre el maestro y el autor, acerca de los problemas que éste experimentaba en su desarrollo, cómo se lo podría solucionar, con lo cual marcaba pautas para la segunda entrega.

—¿Si había alguna forma de actualización en técnicas, nuevos materiales, etc? Por supuesto. A veces, cuando se enfrentaba al alumno con la figura humana, se dejaba en libertad: así veía lo que podía hacer cada uno. Algunos eran capaces de tratarla en su totalidad; otros no lograban manejar el conjunto: para éstos, el profesor indicaba una parte, haciendo trabajar con lápiz, a fin de obtener las particularidades del detalle. Luego empezaba a sumarlos, a fin de incorporar la idea de *relación entre las partes*. Si el trabajo se empezaba a endurecer, por el excesivo análisis, recomendaba el empleo de tintas y aguadas. Los trabajos grandes eran, por lo general, ejecutados con carbonilla. También se empleaba la sanguina, con pincel para tinta seca; algunos llevaban rodillos; y también se hacía algo parecido a una monocopia, mediante el entintado de placas radiográficas, que luego se aplicaban al papel. Por lo común se trataba de *no hacer la obra de arte*; pero, en determinados momentos, exigía traer buen papel y hacer un dibujo como tal, por el dibujo mismo. Entonces eran las dudas: ¿Quién tocaba el papel. . .?

—La composición, el ordenamiento de masas, la figura ambientada se hacían; pero normalmente, la idea no era en sí la ambientación: eso era un resultado. Y afirmaba que el modelo era un pretexto para poder indagar las formas; hasta hablaba de la psicología de la forma; o sea que el ambiente que se ponía, o las naturalezas muertas, todo era un pretexto para llegar a una comprensión de temas plásticos. A tal punto que, en una oportunidad, se trabajó durante seis meses con una naturaleza muerta: con *la misma*, sin agregar ni quitar nada; de modo que todo lo que se proponía era siempre con ese mismo modelo. Como se había hecho la objeción de que el modelo

vivo aburría, que era siempre lo mismo, se decidió trabajar con la naturaleza muerta. Todas las propuestas posibles: la estructura, el claroscuro, el modelado, las relaciones entre los objetos, las áreas espaciales, el plano vertical, la deformación de los objetos, transparencias, valores, todo el planteo de línea, etc.

”¿Todo eso tenía algo que ver con los problemas de visión? En cierta forma sí; aunque no fuera un planteo como los de Arnheim. Está claro: no era una cosa tan sistemática, pero llevaba una orientación de ese tipo, pues él decía que cada uno debía enfrentar el dibujo con una propuesta. No que le pusieran el modelo y tomar la carbonilla para comenzar a dibujar de inmediato. Quería que mirásemos el modelo, viéramos cómo se movía, cómo estaba articulado, qué era lo que se podría hacer, qué nos interesaba y por qué razones: todo un análisis visual previo.

”¿Cómo evaluar la actuación de Goigman? Llegó a estar diez años en la cátedra; formó un equipo numeroso y bastante coherente y se trabajaba muy bien. Tal vez con un poco de desorden, pero un *desorden ordenado*, donde la libertad de cátedra era bien entendida. Durante esos diez años hubo cuestionamientos a diversas cátedras, hubo muchas cosas y, por supuesto, también le tocó el turno a dibujo. No fue un cuestionamiento a la persona, a su idoneidad: se pretendía una mayor apertura. Y se abrió. Los resultados fueron positivos en algunos casos, en otros no, como es lógico; ya que el mayor o menor grado de libertad que pueda regir un trabajo docente depende de un espectro muy matizado de factores”.

Desde 1977 ocupa la cátedra la profesora Beatriz Varela Freire, cuya

orientación ha sido expuesta por ella misma en las notas que siguen:

“No es, en modo alguno, nuestro objetivo tratar de determinar en estas notas qué es dibujo. También nos excedería intentar un seguimiento de su recorrido histórico a través de las edades o, tan solo, ensayar una definición totalizada de esta disciplina madre, a partir de la cual y en grado variable, tienen origen todas las demás expresiones de la actividad plástica.

Pensamos, sin embargo, que puede ser un paso positivo que nos acerque a la comprensión total, el explicar cuál es nuestro enfoque en el delimitado espacio de la enseñanza, es decir, en el esfuerzo por organizar y sistematizar para su mejor captación, este medio de expresión y comunicación innato en el ser humano, que junto con el lenguaje y aún precediéndolo lo conecta con su entorno vital.

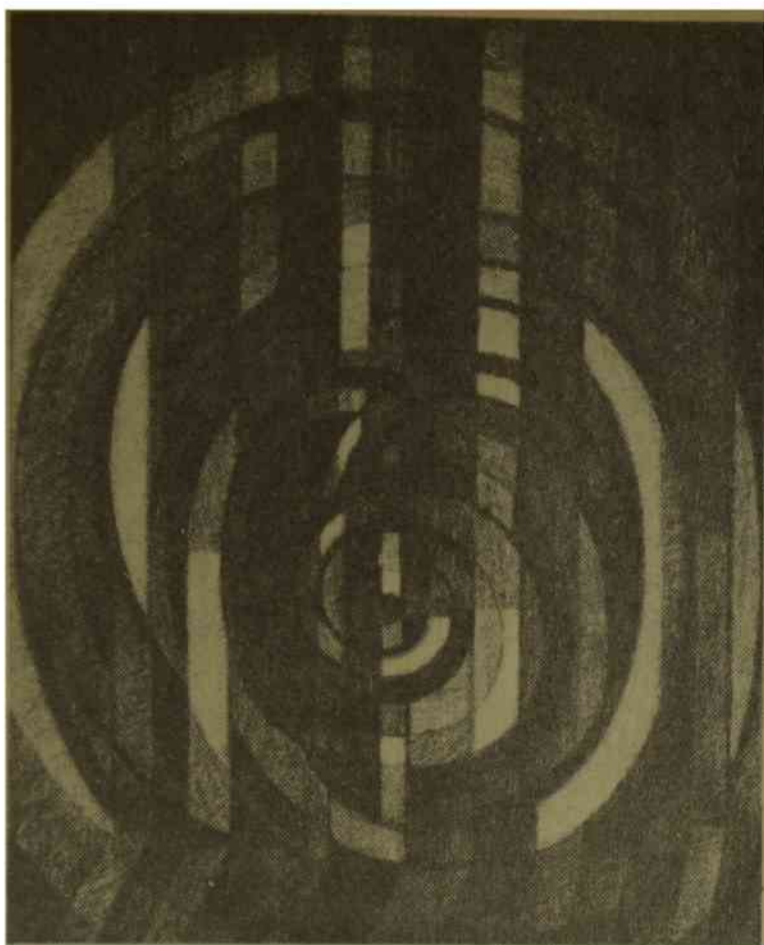
La expresión gráfica, como las palabras, sólo adquieren un sentido cuando son organizadas de determinada manera y los trazos-sonidos incoherentes se convierten en un organismo expresivo.

Así pues, la prioritaria tarea del educador plástico es acercar y hacer inteligibles para el joven las leyes gramaticales del dibujo —si es permitido seguir con el paralelo antes establecido— que lo habiliten para el uso adecuado y, sobre todo, creativo de sus multifacéticas posibilidades.

Es, sin lugar a dudas, un duro y árido comienzo. Una tarea notablemente ardua, Tanto a nivel artesanal como conceptual.

Artesanal, para lograr la afinación y puesta a punto de los instrumentos fundamentales —mano y ojo— y lograr su obediencia incondicional al uso de los distintos medios, vehículos de expresión.

Conceptual, para obtener el entendimiento y la aceptación consciente de



Pettoruti, Emilio (1892-1971) – Armonía – dibujo al carbón, 56 x 48 – Col. Alberto Sartoris. Suiza.

que es absolutamente imposible la expresión comunicante, sin poseer antes el dominio idóneo e imaginativo de las herramientas y los métodos adecuados.

Cuando este primer estadio ha sido finalmente transitado, la lucha no cesa –y en el plástico honesto no cesará jamás– pero los velos sucesivos empiezan a caer, permitiendo vislumbrar, cada vez con mayor nitidez, las ocultas formas de la interioridad creadora y su cohesión armoniosa con el adecuado sistema expresivo.

A partir de este esquema nuestros planteos didácticos con respecto a la enseñanza de dibujo, han sido encausados con el deseo y el propósito de apuntar a sus aspectos esenciales –destreza, razonamiento, imaginación– y a una secuencia coherente en el enfoque sucesivo de sus distintas problemáticas.

Estas, fundamentalmente, podrían ser reducidas en una apretadísima síntesis a cuatro pilares básicos e ineludibles, cuya enunciación sería la siguiente:

Estructura: Investigación de los problemas internos de las formas, sus leyes y organización, a fin de detectar su efecto y proyección en las aparentes formas superficiales, evitando la frivolidad o mera habilidad productora de soluciones gratas, pero vacías de contenido. Comenzando con el estudio de elementos simples, tratamos de establecer un sistema de relaciones seriadas y de complejidad progresiva entre su esquema estructural y el de las formas vivas. Proponemos una ejercitación paralela de ojo y razonamiento para fundamentar el proceso a seguir en la edificación de las formas.

Línea: Gradualmente derivamos de la utilización de la línea como mero factor de representación formal a su uso como autónomo medio de expresión, estimulando el aspecto creativo, ya como representación del sujeto, o como búsqueda personal acerca de la utilización y combinación de los recursos plásticos.

Valor: Partimos de la inicial problemática de la luz analizada a través de su juego sobre formas de características y texturas distintas, hasta alcanzar el uso liberado de los valores, atendiendo sólo a las necesidades de organización plástica, ya sea en construcciones figurativas o abstractas.

Ordenamiento compositivo del plano: Durante todo el proceso de aprendizaje perseguimos como finalidad la toma de conciencia de que el trabajo es un organismo vivo y en cambio permanente.

Por esta razón el interés debe centrarse siempre en su totalidad, que puede ser afectada o directamente perjudicada por la aplicación de un recurso plástico, cuando éste sólo ha sido considerado desde el punto de vista emotivo, con olvido total de que puede resultar un cuerpo intolerable-

mente extraño en la configuración general.

Lo antedicho, intenta sólo determinar someramente los pasos fundamentales que establecemos en la faz operativa de la enseñanza. Naturalmente cada una de estas instancias se diversifica y modifica su enfoque permanentemente, ya que para nada es nuestro interés convertirlas en una matriz que garantice la uniformidad del producto, sino en una articulación flexible y cambiante.

Finalmente, y reiterando nuestro concepto del comienzo, consideramos que, básicamente, dibujo es el esqueleto y soporte de toda la actividad plástica, pero juzgamos conveniente dejar sentado que, más allá de esta función rectora, dibujo debe de una vez y para siempre ser entendido y encarado no sólo como apoyatura de las distintas especializaciones, sino en su irreversible carácter de disciplina autosuficiente y autónoma". — A.O.N.

DIBUJO (ilustración, caricatura, etc.)

Almafuerte hubo de ser pintor. El fracaso de la beca a Europa trocó su paleta en lira. Quedóle, sin embargo, un acre regusto de aguarrás respirado en la miseria del taller bohemio. Con retratos de prohombres ayudóse, más de una vez, en su existencia de poeta maldito.

Pero eso fue más adelante. El ambiente de La Plata, fundada en 1882 con euforia y largueza de recursos, fue de inmediato propicio a la vida refinada. El clima de optimismo pudo concretar Benoit el sueño de Rocha: una ciudad moderna, rica y culta. La crisis del noventa paralizó esos sueños; y sólo con la vuelta del siglo se sustituye, a la decepción del optimismo improvisado, como una segunda fundación,

lenta, auténtica, que afirma sus cimientos en la tierra aluvional, inconsistente y pobretona.

Tal será el ambiente de La Plata, ciudad sin tradición, y, paradójicamente, ciudad de grandes artistas. Las condiciones sociales para el desarrollo tanto de un arte popular como de un arte culto, la actitud de pioneros que casi todos han debido asumir, da a menudo a sus perfiles una aureola de epopeya.

Excepción hecha de la artesanía (V), la falta de un arte popular es manifiesta: el arte tomó pronto el camino de peñas y cenáculos. Nacida al calor de las ciencias naturales, la escuela de dibujo (1906) da a sus graduados un cierto aire de *sabios del museo* — aquellos sabios alemanes que paseaban su soledad de eremitas en los primeros tiempos de La Plata— una clara distinción de clase intelectual, origen del *complejo de doctor* y la pedante influencia de los títulos.

Todo esto es, por supuesto, artificial, pero existe. Es, en último análisis, la paradoja de una ciudad nueva, universitaria por añadidura, en la que es imposible el estado de inocencia —aquel estado de disponibilidad que lleva a la entrega sin reparos ni dudas.

Los artistas tienen conciencia del medio que se está creando, y lo aceptan, lo exaltan, lo ridiculizan o lo resisten. El arte de la *caricatura*, con sus tipos populares o sus efigies de caudillos, en el que se ejercitaron Coutaret, Vecchioli, Ernesto Riccio y muchos otros, revela penetración e ironía: el *poeta*, el *Don Juan*, el *sabio*, el *doctor*. . . Puede afirmarse que la caricatura ha sido género fértil en La Plata: irónica o traviesa, humorística, fustigadora, ha tendido el único puente visible entre el arte y el gran público. Ya asuma las formas del retrato, que distinguió una etapa de Carlos

Ringuelet; del acontecimiento deportivo —Casajús—, de tipos y comentario gráfico en el ingenio de Saraví, muerto prematuramente; de Luzuriaga y sus caricaturas políticas; de Jones, Pera o Redoano, siempre es índice de una sensibilidad que aguza el lápiz contra la ignorancia y lo ridículo, contra toda laya de fraude ostensible u oculto. La caricatura es índice de madurez social, de escepticismo, de suspicacia, pero también de amor por lo que se va después de habernos tocado entrañablemente, y que es ridículo o sublime según lo despidamos con una sonrisa o con una lágrima. Así, al lado de los *tipos populares*, y con el intento de una superación cariñosa, llega el pasado a Montesinos (hijo) en la figura del vigilante, el caballo muerto, el mercero; al paso que en Vecchioli, tras la etapa lothearia que lo lleva a una sublimación de tradiciones, se realiza en cuadreras y vidalas, en una metamorfosis mental del folklore gauchesco.

Si quisiéramos explicarnos la persistencia con que muchos artistas platenenses adoptan una actitud que supone un continuo balance del medio geográfico y humano, en una época en que el arte europeo ya no es naturalista, acaso no habría que pasar por alto la tradición documental que los ilustradores de la antropología y la paleontología, de la prehistoria, la botánica, la zoología, etc. —Methfessel, Jorgensen, De Servi, De Pol, Giúdice, Speroni— difundían desde el dibujo científico o el panel decorativo, a medida que enriquecían y exoneraban el palacio de las ciencias naturales.

Sería bastante difícil citar a todos los dibujantes, ilustradores y caricaturistas que ha dado La Plata en este primer siglo de existencia. En todo caso, un estudio de sus estilos aplicados a usos, costumbres, modalidades, lugares y episodios de la vida de la ciudad,

excedería con mucho los límites impuestos a una *entrada* de esta obra.

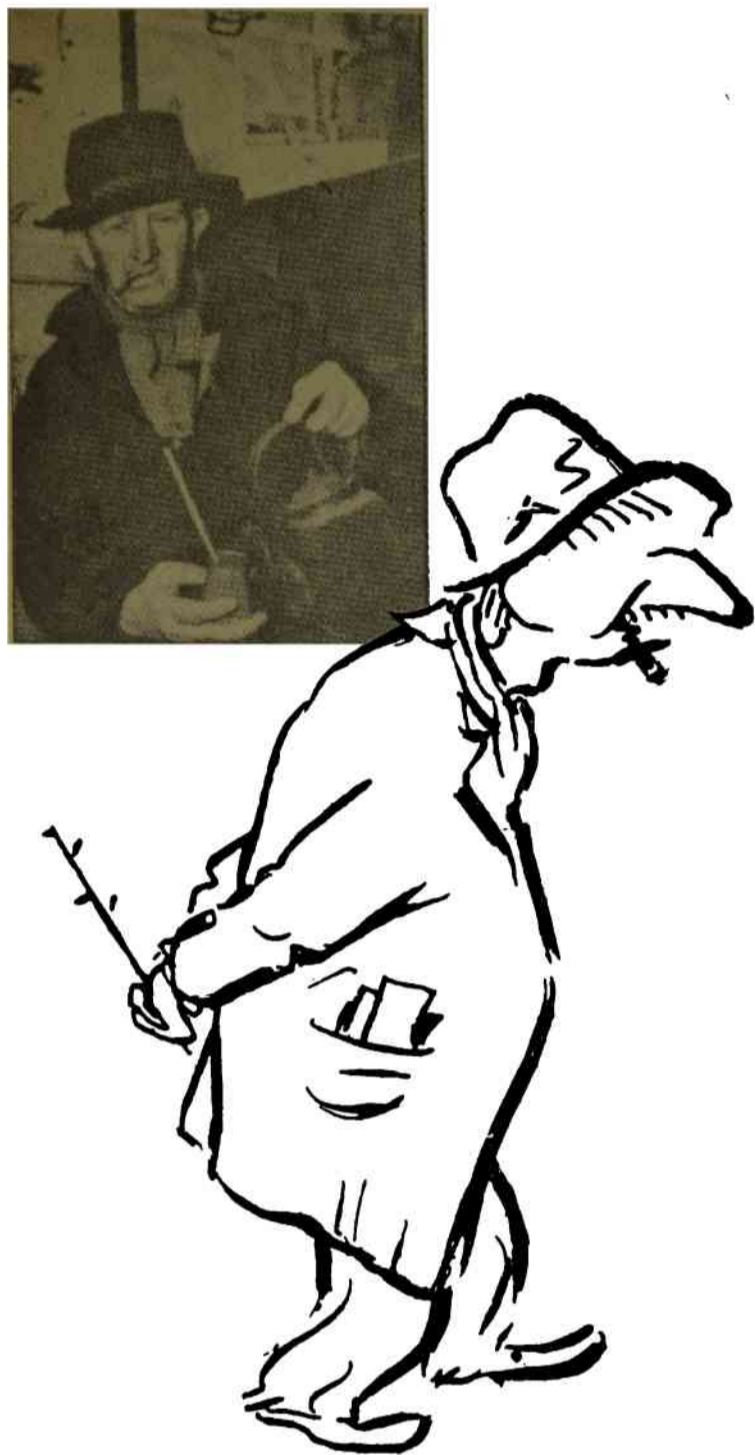
El dibujo de ilustración, el reportaje icónico, la viñeta, el comentario gráfico empezaron durante la época de oro de una actividad que Rubén Darío comenta en su libro *España contemporánea* (1899) con admiración, pero también con horror, cuando piensa que un caricaturista de actualidades políticas —un dibujante genial y afortunado, como Ortego: “él hizo a Montpensier imposible”— pueda derribar a un señor ministro. En La Plata no sé si hemos llegado a tanto; pero es famosa la anécdota de Pettoruti y Alfredo L. Palacios. Don Alfredo había aceptado con la mejor buena voluntad que el joven y discutido pintor de La Plata le hiciese un dibujito para los diarios. Parece que, entre bromas y veras, Pettoruti le sugirió, en el momento de comenzar el trabajo, una caricatura *sin bigote*. ¡Para qué! El tribuno dio un brinco en su asiento, cambió de expresión y se negó terminantemente a posar; y ya no hubo forma de convencerlo, de que todo era una broma, de que se respetaría la integridad de su mostacho. No hubo caricatura.

Del Centro de bellas artes y de su revista ARTISTICAS (V.) publicada en 1902, del Círculo “Ars”, y su revista homónima, de los diarios BUENOS AIRES, EL DIA, EL ARGENTINO, de revistas y publicaciones más recientes fue saliendo una pléyade de dibujantes, la mayoría formados con toda seriedad en academias y talleres, o en aulas de bellas artes, como Emilio B. Coutaret, quien ha especulado con ironía sobre “actualidades” que van desde el *fallo del árbitro*, en el conflicto con Chile (1902) hasta los avances del feminismo vertidos en solfa, en ese mismo año. Dibujos de una espontaneidad traviesa, de excelente factura. Herberto Redoano, recreador de dos

personajes conocidos en la ciudad: *Rico y Aya* (Rico Tipo, apodo de José Lafusa y Ayacucho) que diariamente aparecían en EL DIA, por la década del cuarenta, con un diálogo mínimo referido a cuestiones que se suscitaban en los acontecimientos cotidianos: política, finanzas, deportes, etc. El estilo era sumario, casi un croquis, a veces ejecutado con pincel, a la manera del dibujo "fauve". Francisco De Santo, hábil para tomar apuntes instantáneos, especialmente de personajes del Noroeste argentino, Bolivia, Ecuador o Brasil, publicó retratos abocetados en libros y revistas, y vistas de lugares, con una sensibilidad vibrante, propia del creador. Gonzalo Zárate fue un cronista en imágenes (escenas, rincones, vistas, personajes) de La Plata y sus alrededores hacia los años 1912. Atilio Boveri, dibujante y caricaturista celebrado. Francisco Vecchioli ilustró secciones de ARS, formó parte, como Adolfo Travascio y Miguel Elgarte, del grupo "Renovación" y su revista VALORACIONES (V.); Vecchioli fue un dibujante fuera de serie, un creador —baste recordar su hermoso *Retrato de Adolfo Travascio*, ejecutado a la pluma, y su desempeño sobresaliente en la cátedra de dibujo (V.) en la Escuela superior de bellas artes. Speroni hizo caricaturas en LA CIUDAD, revista que se publicaba hacia 1910. Faustino Brughetti, autor de retratos —como los de Sánchez Viamonte y de Rivero Astengo, en SAGITARIO, 1926— revista que fue un desprendimiento del grupo "Renovación". Rodolfo Luzuriaga, caricaturista en EL ARCA, en 1927; Miguel Angel Elgarte y Néstor R. Picado, que hicieron viñetas para las revistas universitarias RENACIMIENTO (estudiantes de humanidades, 1940) e IMAGEN (publicada en bellas artes, 1944/49) respectivamente. También colaboró Carlos Aragón

en esta última revista. Adolfo Travascio diagramó e ilustró la revista del F.C. Provincial. Y la lista sigue con Juan Falsa, en ARS (a veces con el pseudónimo "Aslaf"), Castagnino, Pardo, José María Rey, Ernesto Riccio, Enrique Daco D'Arcos, Francisco Delbueno —evocador cariñoso de los últimos cincuenta años de La Plata—, para no citar sino a los más conocidos. Por cierto que el dibujo de actualidades se popularizó con el advenimiento del clisé que, a fines de siglo, reemplaza al procedimiento más complicado de la litografía o del grabado en madera, cuando florece la estética simbolista, dentro de la línea rítmica del novecientos, o expresionista, cuando llega a cierto límite la deformación caricaturesca. El elemento de ambigüedad que contenían estos movimientos favorece la comicidad, el sobreentendido, la agudeza, el juego de contradicciones que desemboca en la sátira, que son sus modos de connotación más corrientes. Si bien las figuras deben ser más o menos naturalistas, para facilitar su *lectura* aún por un público iletrado, el dibujo no se limita a denotar: generalmente hay un manejo oculto de la imagen, traducido en términos de reconocimiento a una pluralidad de niveles —el signo icónico es mucho más elocuente que la palabra, aunque correlativamente menos comprometido.

Entre los "chistes" de Redoano y la *historieta* suele haber apenas una línea divisoria. Publicada diariamente por EL DIA aparece una historia breve —20/30 palabras— que se plantea y desarrolla mediante saltos, para alcanzar una situación límite, a menudo truculenta: *Fantasmagóricas*, de Barto (para referirnos a la más reciente) es un pequeño "cuento" que superpone dos niveles contradictorios; por lo que existe una lectura directa y otra subrepticia. El elemento que *separa* uno



Redoano, Herberto – Rico Tipo – caricatura de EL DIA – década del '40.

y otro nivel es un *solapo* –literalmente una cosa que está debajo de otra–, un sobreentendido, que el lector conoce o acepta: la situación es tal que cada personaje tiene su idiosincrasia, por no decir obsesiones, que le impiden sincronizar con el otro: locutor e interlocutor *no se entienden*, debido a la perspectiva sesgada con que enfocan el mundo; de lo que surge un conflicto que connota la incomunicación, la frustración de ideales fuera de la realidad, la pereza, la torpeza, el amor, la avaricia, la mentira... El dibujo es como *neofigurativo*: no tiene otra misión que la de dar cuerpo a los equívocos

que se precipitan sincopadamente por la burbuja del texto. Locutor e interlocutor son *fantasmas*, semiseres que acompañan e ilustran el relato normal y el parásito.

Una lista mínima de los dibujantes debiera incluir, además de los citados, a Emilio Centurión (que fue un extraordinario caricaturista), a Ciochini, Pacha, Aragón, Mancuso (retratista); a Hugo Soubielle (caricatura, parodia) y a un contingente de jóvenes como Falcón Lima, Fortín Marcelo Salvioli, Cristina Pineda (ilustración) y Alejandro Ravassi (caricatura). – A.O.N.

DISCOTECA PUBLICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (V. Biblioteca sonora)

El Barrilete

Un grupo, de amplitud indefinida, de escritores y pintores casi noveles, se había nucleado en la ciudad de Morón, aproximadamente en los años cincuenta. Simples reuniones de iniciados, interesados en la comunicación y en el paralelismo de los impulsos que individualmente los caracterizaban, asistíamos a la generación y conformación de una devoción artística común. Fue gestor de esas reuniones el pintor Díaz Rolón, que por anterior residencia enhebraba amistades en aquella zona y en esta, La Plata. Las citas convergían en lo del poeta Hamlet Lima Quintana, en los talleres de los pintores Félix Delatte, Abel Krasnopolsky y ocasionalmente en otros lugares. No constituíamos ni siquiera una peña aunque germinaron muchas iniciativas y se hicieron cosas con mútuo estímulo. Lo más acertado que podemos acotar de aquella etapa, es que, superando la natural bohemia, el grupo cohesionó más que voluntades de personas, sus devociones culturales.

Más tarde, el grupo polarizó en La Plata y pronto adquirió identificación

en este medio. Nos acompañaron en horas inquietas pintores que llegaron de otros centros y escritores platenses como Lina Husson o aquí radicados como Javier Villafañe, César Corte Carrillo y otros. Los movimientos del grupo cubrían diversos centros como el de Avellaneda -Maruja Zapata y Anitilde Molina), Quilmes (Manuel Oliveira), Capital Federal (Sylvia Halphen, Olga Marconi), el verdadero centro lo constituían las aulas y talleres de la Escuela superior de bellas artes y las de los militantes platenses del grupo. Porque excluyendo esa fervorosa cordialidad de la bohemia había mucho trabajo por realizar y muchas penurias por transitar para que nuestra pintura y nuestra poesía ascendieran tanto como aspirábamos. Los maestros Emilio Centurión, Dante Amicarelli y Rodrigo Bonome fueron contemporáneos en el proceso de transformación por lo que sus labores docentes actuaban en cada individualidad, que ya tenía conciencia de integrar el grupo El Barrilete. Es obvio decir que este nacimiento fue uno de aquellos que acontecieron en el medio nacional, cuando las simientes de la "escuela de París" se esparcieron por el mundo del arte. La designación de El Barrilete obedeció a una imagen plástica que asumía el objeto barrilete y a una imagen poética que traducía su carácter volatinero. Cuando el grupo, como tal, expuso en Galería plástica de Buenos Aires (funcionó en Florida 588) en mayo de 1955, expresaba en hoja de presentación:

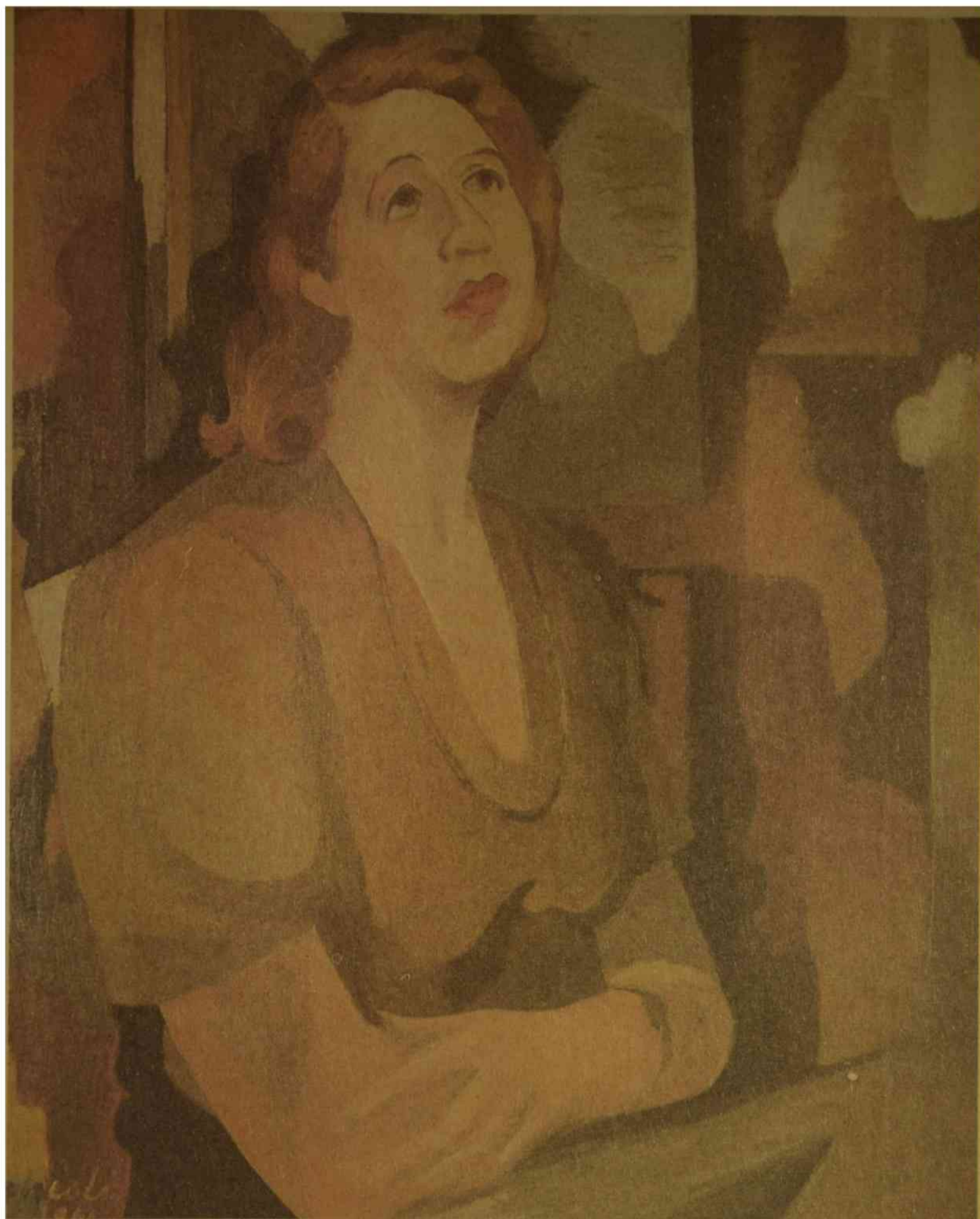
"Geometría y color hacen un barrilete. Viento sostenido es su física. Estructura que vuela finitamente, un hilo establece su vínculo con la tierra y con el hombre que le dio vida.

"Pintores que elaboran sus pinturas-barriletes poseen ovidios de poesía, libertad y modernidad."

Esta declaración es la teoría del barrilete pero no define su tiempo y por lo tanto sus actores. Hoy mismo podría suscribirse esta declaración, porque es una definición de la aptitud barriletera, plástica poética, sin encadenar necesariamente con la marcha histórica de la pintura.

Después de esta exposición el grupo no produjo, como tal, ninguna muestra posterior. Algunos integrantes realizaron aisladamente presencias "barrileteras", es decir, que puedan atribuirse al pensamiento liminar. El poeta Lima Quintana había publicado ya varios libros de poemas para el año 60 y alcanzado notoriedad en la composición musical nativista. Martha Peluffo desarrolló una meteórica trayectoria en las líneas más avanzadas de la pintura; Manuel Oliveira se proyectó al ámbito internacional con sus testimonios de las angustias de nuestro tiempo. Específicamente, obras inscritas en el género merecieron las distinciones siguientes: primer premio en el Salón provincia de Bs. As., 1953 a la obra *Barriletes*; mención honorífica en el Salón nacional de 1954, a la obra *Escudería de barriletes*; gran premio en el Salón centenario de San Justo, 1956, a la obra *Exaedros para vivir*. Todas pinturas de Gray.

Posteriormente, es muy difícil encontrar los rastros del grupo dentro de la corta historia de la pintura local. El Barrilete no fue una escuela pictórica, sus inspiraciones y realizaciones se desprendían de los gustos dominantes de la escuela francesa. Fue una posición estética creada por la convivencia en los talleres universitarios; sus iluminaciones ocurrieron y pueden volver a manifestarse. De aquí que la crítica de arte registro el nacimiento del grupo en la exposición de 1955 pero se reservó su juicio a las presentaciones individuales. Solamente quienes transitamos por los talleres de arte podemos



Vecchioli, Francisco – Figura (1941) – Oleo sobre tela, 83 x 70. Firmado y fechado abajo, izquierda. Propiedad familia Vecchioli - La Plata.

apreciar el valor de formación de la personalidad y de interpenetración que se genera en la actividad extracurricular de la Universidad.— A.G.

El Faro

Grupo de artes plásticas que se gestó en el invierno de 1980, en los talleres de pintura de la Facultad de bellas artes. Lo integran: Mabel Amespil (1956), Jorge Irrazábal (1951), Gerardo Fagot (1955) y Abel Robino (1952). El grupo nació con el propósito de emprender nuevos estudios teóricos y la investigación práctica de nuevas formas, inclinándose a reconocer como ideal de una buena pintura no sólo la que cruza los umbrales de la excelencia técnica sino, también, la que muestra al hombre de nuestro siglo con todas sus falencias. Esa intención se demuestra con los cuadros de Jorge Irrazábal de la serie *La condición humana*, suma de triviales atuendos vacíos de personajes e inundados de una vegetación exuberante de corte decorativo, en los que ilustra la idea de masificación y de anonimato de nuestros días (exposición "El Faro", Fonoteca cultural argentina, 1981). En esa presentación los demás integrantes desarrollaron otras formas de ausencia del ser —un modo de hacer hincapié en su presencia—: ambientes como los de Abel Robino cuyo "leit motiv" son los muebles de época, parecen haber sido intencionalmente desalojados en los años veinte (*Tríptico de la desolación*). Por su parte, Mabel Amespil busca unir el cielo y la tierra con una caja de cristal dentro de la que, a resguardo o en prisión, el individuo ha desaparecido, esta vez olvidando objetos de civilización (tres zapatos): suponemos que allí habitó un personaje y medio, *Uno y medio* según el título, el todo inmerso en un repetido mundo de yuyos salvajes. En el caso de Gerardo Fagot, la desolación del ámbito es total: con

mínimos recursos, no por eso menos agresivo, evoca algún perdido además de director de orquesta en trazos informales sobre fondo de atril, o atriles, en mudo contrapunto. En todos, el recuerdo, los elementos amputados, las ventanas hacia el tiempo ido, la búsqueda de objetos que lo representen, resueltos con delicadeza en imágenes de dimensiones no excesivas, denuncian una pasión hogareña por el cuadro.

Grupo de corte clásico en el tratamiento de la forma. El contenido son los retratos cercenados, prototipos de cualquier hombre; o si es identificable, resulta siempre un hito en la historia, un ser que ha trascendido, una especie de lápida honorable (Hermann Hesse, Shakespeare, Sartre). Fagot se siente atraído por estos temas, que vierte con paletas saturadas y densidad matérica. En los abandonos de Robino se hallan significantes líricos, raíces fosforescentes —un garfio, un par de horquetas, y, hasta en los títulos de sus pinturas: *Cita, Altar, Foresta, Paisaje de los Robinos*— se advierte una base neorromántica.

El grupo se identifica con el nombre de "El Faro", en honor al poema de Charles Baudelaire *Los faros*, de *Las flores del mal*; como actitud, se acerca a la de los anónimos escribas del antiguo Egipto. "Cantar pequeños fongozos (el cuadro) de este excedido, voraz y veloz siglo del miedo como último testimonio de lo que ya no somos". (Cita del Manifiesto *Y para qué pintamos*, redactado por el grupo).— A.R.

DISEÑO INDUSTRIAL (enseñanza)

Introducción

Las universidades, sobre todo las estatales, siempre han sido campos académicos cuidadosos de introducir en sus planes las disciplinas nuevas que



*Exposición del taller de diseño industrial –
Facultad de bellas artes (1981).*

aparecen como necesidades en el campo social, debido posiblemente a que muchas de ellas solo son situaciones momentáneas en el decurso de la cultura; sin embargo cuando una Universidad da el aval a una disciplina, conformando una carrera –en este caso Diseño Industrial–, es debido a que el compromiso, con la sociedad es impostergable y que esa carrera evidenciará un futuro posible de innegable necesidad para el país.

Antecedentes

A fines de 1961 termina de actuar una comisión formada en el ámbito de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que recomienda la apertura de una nueva carrera a título experimental. La misma funciona durante el ciclo lectivo de 1962 y al término de la experiencia se solicita a la Universidad la inclusión oficial, a partir de 1963, del Departamento de Diseño en la Escuela y se oficializan dos carreras: Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual. El programa reúne una serie de materias: desde el Taller básico hasta Economía, Lógica y Teoría de la Ciencia, Filosofía, Historia de la cultura, de la Técnica, etc., que dan una clara idea de la base cultural-

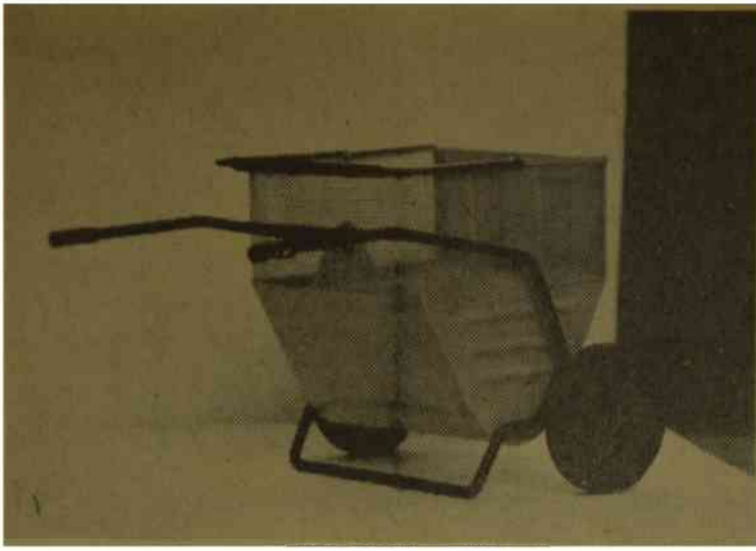
científica en la que se entronca la formación de diseñadores.

Se establecen dos títulos, uno por cada área: Diseñador en área industrial y diseñador en comunicación visual.

A pesar de lo contemporáneo de estas carreras, en el primer caso todavía conserva cierto resabio romántico en las palabras empleadas. Su ubicación jerárquica es la equivalente a la del licenciado entre las carreras tradicionales. Posteriormente, en 1965, ya con una experiencia acumulada se encara una revisión y modificación del plan con un carácter más “funcional” contemplando materias como Taller básico: Tecnología, Visión, Fisicomatemáticas, etcétera (donde se incluyen las anteriores del plan y se aumenta su profundidad en campos que no se veían anteriormente), más una serie de seminarios por cada materia que permiten la especialización de temas. El plan modificado se aprueba en diciembre de ese año, y aparte de las modificaciones de currícula, se establecen dos agregados originales, un quinto año –antes duraba cuatro– de estudio en donde se realiza un trabajo final o de tesis y los títulos de Diseñador industrial y Diseñador en comunicación visual. También se crea un Instituto de Investigación que deberá cumplir con tareas de investigación y desarrollo de trabajos para terceros.

Para analizar la evolución seguida, en términos académicos, por la carrera de Diseño industrial, se puede hablar de diversas épocas, que se responden en términos generales a las líneas seguidas por los profesores a cargo del taller de D.I., si bien en otras materias también hubo cambios profundos.

Así hay una etapa fundacional –de 1960 a 1962– en la cual el profesor del taller era el Arq. Daniel Almeida Court. A partir de la efectiva apertura de la carrera, se designó como profesor



Carretilla para equipos – Area trabajo, 2º curso.

del taller al Arq. Leonardo Aizemberg siguiéndolo el Arq. Tulio Fornari y luego el diseñador Mario Mariño. Por último, en la etapa actual, ya que desde 1969 hasta el presente, el taller de D.I. es dirigido por el Arq. Ricardo Blanco, siendo progresivamente sus adjuntos los Arq. Teodoro Rolling, Ricardo Tarnofky y Arturo Montagú, quien junto con los D.I. Mario Amisano y Ricardo Denegri, también adjuntos, prosigue en su cargo. En la actualidad complementando la acción docente, hay un equipo de 15 profesores entre jefes de trabajos prácticos y ayudantes, todos egresados del departamento.

El Taller de diseño industrial, si bien es la materia troncal de la carrera, conforma, junto a Visión –a cargo del Arq. Roberto Doberti–, Integración cultural –dirigida por el Arq. Guillermo Gregorio– y Tecnología dictada por el Arq. Di Lorenzo, el cuerpo principal de materias de la carrera, complementadas por Física, Matemática y seminarios de Metodología e Historia.

La estructura pedagógica del Taller fue evolucionado hasta tener las actuales características: un primer año que hace las veces de diseño básico, una sección estructurada como taller vertical, que unifica a 2º, 3º y 4º años, y se divide en “Áreas temáticas” en donde

se realiza la mayor ejercitación en temas variados de diseño (maquinaria manual, vehículos, equipamientos especiales, electrodomésticos, familias de productos, etc.) y, por último, un 5º año llamado Proyecto de graduación, en donde se desarrollan temas de alta complejidad o sistemas de productos en donde es posible que el alumno genere verdaderas propuestas de diseño.

Idid

Una labor paralela es la que desarrolla el Instituto de investigaciones de diseño –que comenzó a funcionar en forma no oficial en 1978, dirigido por el Arq. Arturo Montagú y cuya organización definitiva ha sido encarada a fines de 1981– que durante estos años ha ofrecido seminarios con invitados internacionales de máximo nivel: profesor J. Christofer Jones, Carl Aubock, George Patfort, Moniek Bucquoyo, los arquitectos Alvaro Ortega y A. Rappaport, además de la visita de los especialistas Alessandro Mendini y Arthur Pulos (presidente del ICSIF). Por otra parte, el Instituto ha desarrollado los siguientes trabajos de investigación: 1977/78, *Sistema y entorno rural*, CONICET, Secretaría de Planeamiento; 1978/79, *Sistema Prozar-FONAVI*, proceso de participación del usuario en el diseño de viviendas, CONICET, Secretaría de Planeamiento, Ministerio de Bienestar Social; 1980/81, *Diseño de sistemas industrializados de baños u cocinas para planes de vivienda FONAVI*, CONICET, Secretaría de Ciencia y Tecnología; 1981/82, *Enseñanza del diseño en países en vías de desarrollo*, aprobado por la primera Conferencia mundial sobre políticas de diseño, Royal College of Art, Londres, 1982; 1980/81, *Morfología evolutiva de poliedros*, director Arq. R. Doberti.

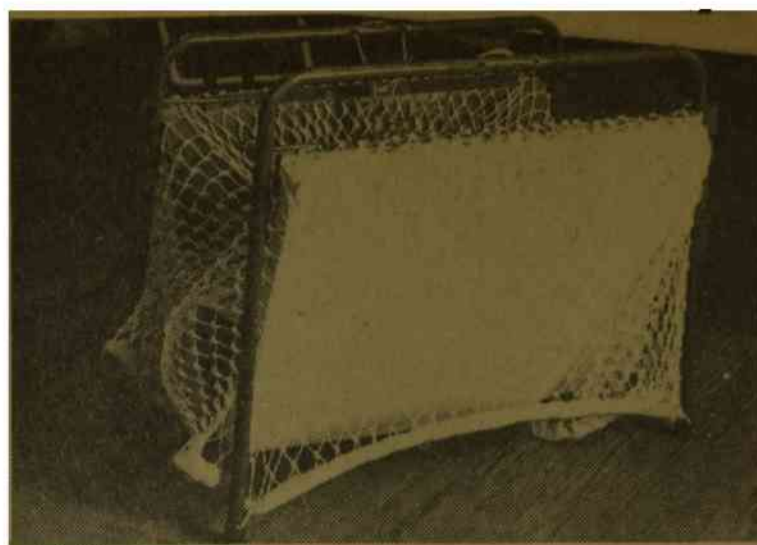
Evolución posterior de la carrera

La evolución seguida por la carrera de D.I. se puede comprobar a través del número creciente de egresados que a partir de 1971, comenzaron a recibirse. Así en ese año se graduó el primer D.I. a través del régimen de Tesis –Ricardo Denegri– aunque el primero cronológicamente fue Luis Birari, llegando a 1978 con una cantidad máxima de 23 recibidos hasta regularizarse con un promedio anual de 8 a 10, arribando al final de 1981 con un total de 87 egresados, de los cuales 18 son mujeres. Es interesante anotar algunos de los destinos que tuvieron esos egresados para poder comprender el amplio espectro laboral de esta profesión. Por un lado está el desarrollo de los profesionales liberales en sus propios estudios, pero también sabemos que para el desarrollo de los productos de equipamiento de infraestructura del Mundial 1978, se formó un equipo en el Estudio MM/B, con la mayoría de egresados del Departamento.

Asimismo en el CIDI –Centro de Investigación de D.I.– dependiente del INTI, han trabajado y trabajan en las áreas de desarrollo, investigación y promoción, jóvenes diseñadores industriales.

También en Estudios profesionales –Nápoli, Kogan, Blanco, Colmenero, Rodrigo– y empresas del medio dedicadas a equipamiento e iluminación –Eugenio Diez, Buró, Plat, Aurora, Ilum– y en la industria carrocería de Rosario y Gran Buenos Aires –Carmetal, El Indio–, hace años que hay profesionales egresados del Departamento de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata.

Es de notar que en el ámbito profesional internacional, nuestros egresados han hecho un buen papel actuando en empresas brasileñas (como la que



Corral plegable para bebés (*área Habitat, 2º año*).

está construyendo el subte de Sao Paulo) donde trabajaron 3 profesionales argentinos y también en el área automotriz, ya que hubo un argentino egresado del Departamento trabajando para la Lotus en Inglaterra. También en el campo académico nuestros egresados se han destacado a través de becas o estudios en el exterior –por ejemplo en el Royal College of Art–.

Con la obtención de premios nacionales e internacionales, por parte de profesionales egresados del Departamento, también ha quedado ratificada la calidad de la formación obtenida –Premio Internacional de Muebles–, Suiza 1980, Concurso de Muebles 1973 y 1981.

La permanente participación en muestras y exposiciones –Exposición Internacional del Mueble 1972, 1974; “Diseño para llevar”; “Diseño ahora”, Diseñadores argentinos –Museo de la Ciudad, Mar del Plata–, CIDI en La Plata 1978, CIDI 1979, CAYC 1979/80/81, XI y XII Congreso del ICSID –México 1979, Helsinki 1981– y la resonancia obtenida, muestra la adulez profesional, lograda por el Diseño Industrial, resultado de la labor pedagógica del Departamento de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. – R.B., R.D., A.F.M.

ESCENOGRAFIA (enseñanza)

La enseñanza de la escenografía constituyó un proceso casi exclusivamente universitario, a partir de la fundación de la Escuela superior de bellas artes, en 1924, donde fue su primer profesor Rodolfo Franco, quien también ocupó el taller de grabado (V). Quizá la índole tan particular de la disciplina, el trabajo en equipo, el aliciente de que en La Plata existieran dos grandes centros para la aplicación de los conocimientos que se impartían —el Coliseo Podestá y el Teatro Argentino— pueden haber influido para que, salvo excepciones, como los años en que el Teatro Argentino estuvo clausurado, hubiese una interesante continuidad en el funcionamiento del taller, jalonada por una cantidad de graduados proporcionalmente alta que, como se verá, han influido no solamente en su tarea específica, sino en otras colaterales de indudable trascendencia. Muerto Rodolfo Franco en 1954, le sucede Mario Vanarelli (1956-1960), luego Saulo Benavente, hasta 1976, y el actual profesor Hugo De Anna, hasta la fecha. Para esbozar una historia de la cátedra hemos recurrido al testimonio de Saulo Benavente.

“Tal vez convendría, antes de que me lo olvide aquí, exponer el criterio de algunos de nosotros y de gente joven: indudablemente, Rodolfo Franco y López Naguil son los que dieron ocasión para que naciera lo que se podría llamar el inicio de una escenografía en la Argentina. Con toda objetividad, yo creo que existe una escenografía *argentina*, lo cual es muy importante. Quiero decir, una escenografía con características propias, con una producción de obras que está en el mejor nivel del mundo —eso es indudable—; además lo vemos cuando la gente va afuera. Después de todo, las direccio-

nes de Ravelli, como las del tucumano García, no son más que grandes creaciones o realizaciones escenográficas que, como directores de teatro, los convierten en primeras figuras; entre los diez o doce *metteurs-en-scène* del mundo. Por su cotización, Ravelli es uno. De manera que nuestra escenografía produce no solo bien, sino con un sello que es personal. A mí no me gusta invocar razones o causas que por ser ajenas a su voluntad, puedan desmerecer o debilitar la obra de un autor: no, si uno es bueno, pinta aunque sea con un tacho de carbón y va a trascender. Hay dificultades, eso yo lo conozco. Nosotros, a pesar de ser una profesión tan, tan técnica, no contamos con los recursos por ejemplo, de iluminación, los materiales, se ha perdido el personal especializado y estamos, en verdad, en una situación muy incómoda respecto aun de países pequeños. Mejores instalaciones eléctricas e iluminación las tienen Uruguay y Chile. Pero a pesar de todo eso, y tal vez por todo eso, y por ciertas cosas —como ser el movimiento del teatro independiente, que permitió practicar escenografía— el sentido de teatro me parece que la Argentina es uno de los pocos países en América latina, creo que hay dos no más, que poseen teatros *nacionales*. Los demás *no lo tienen*. Porque aquí se ha concretado una escuela, un estilo, no sé cómo llamarlo, que es particular. Ello se debió —hablo con objetividad, a esta altura de mi vida no tengo vanidades ni falsa modestia— a los hechos siguientes: Franco y López Naguil, repito, son los que dan el puntapié inicial, como suele decirse, que marca otra época. *Marca otra época*. Y en esa época nueva estamos como pioneros, como scouts, nosotros. Es como un destino. Quizá hubo otra gente mucho más capaz que fueron nuestros contemporáneos; yo lo reconozco: había

grandes muchachos que no pudieron gravitar cualitativamente como hemos gravitado Vanarelli, Gelpi y yo. Vanarelli estuvo en Bellas artes; y, justamente por eso, voy a recordar. Franco creó las dos escuelas: la de la Academia superior de Buenos Aires, y la de La Plata. Yo soy alumno, y egreso de la Superior. Egreso muy bien, como mejor alumno, Premio Mitre, etc. Yo era el más maduro de la misma edad que ellos; pero maduro porque tenía una ventaja: que a la conducta de hombre sensible y emotivo —lo que yo creo que es indispensable para todo el mundo— una organización racional, y aun cartesiana. Yo había cursado tres años en la Universidad de La Plata, en la Facultad de ingeniería. Entonces estudié en la época magnífica de Loyarte, Isnardi y Margarita Busse. Cuando yo entraba salía Sábato, Ernesto, como una de las grandes figuras que ha dado la Universidad (como matemático, no digo como hombre de letras o humanista). De ahí salieron sus becas: enseguida lo llevan a EE.UU., a París, etc.

”Entonces, esa formación universitaria —yo siempre fui muy racionalista— dio un equilibrio a mi conducta. Además en esa época vivía haciendo, entre otras cosas, *dibujo anatómico*, lo cual es otro tipo de actividad que obliga también a una disciplina. Yo siempre he creído en la necesidad de las academias (aunque sea para estar en contra), pero, fundamentalmente, para evitar la desorientación ¿no? Y además, como sostuve en mis cursos de escenografía, nosotros seremos malos, pero nombramos cosas que ustedes no sabían que existiesen: de su sensibilidad y de su curiosidad depende el conocer esas cosas. Fíjense que acá, los actores argentinos, que son buenos, ocho de cada diez han hecho cursos organizados en las escuelas nacionales o municipales. Cuando no los han hecho, se nota la diferencia. Ser auto-

didacto, sí, sirve y apoya al hombre de talento; pero si no, hace falta la academia. . .

”Cuando llego a La Plata, todavía seguía siendo la escuela romántica: faltaba que las cosas se formalizaran más claramente. Por eso el jefe del departamento se extrañaba de que yo mandara notas y cartas para todo, y traté más o menos de estructurar, por lo menos lo que se relacionaba con mi taller. Un día el interventor Lunazzi me llamó y me dijo: —Yo sé que usted es ejecutivo. A mí me crea un Departamento de diseño industrial: hay tantos años, hay cuatro papeles que por ahí están. . .

”Y yo le hice el Departamento. Me vine acá, hablé con Coire, el decano, la Universidad. Llevé a Aizenberg y se hizo el Departamento de diseño. Después lo tomaron ellos mismos, produjeron sus propios hombres, y hasta lucharon cuando se les incendió el piso donde funcionaba. Eso muchos lo saben mejor que yo. Trabajaron, porque era algo ejecutivo y racional. En Escenografía creamos ese clima, a la vez que formamos alumnos: se convirtió a la escenografía en una cosa integral. El arte ya tiene su marco propio. No es algo que depende de la literatura —un arte al servicio de otro. ¡No, no! Tampoco el escenógrafo tenía que ser ni pintor, ni escultor, ni grabador, ni arquitecto, ni aun dibujante. Era otra manera de manifestarse por medios propios. Da la casualidad que hay colores; pero también sonidos, tiempo, hay movimiento, cinética. Son *formas*, pero ninguna de ellas sirve para las otras artes, ni los pintores son buenos escenógrafos, ni tampoco los arquitectos. Los hay, en el teatro argentino hay tres, o cuatro o cinco escenógrafos extraordinarios; pero en la perra vida construyeron, valga la repetición del término, una casa para una perra. . . No construyeron nada. Leal Rey, Bre-

yer, grandes escenógrafos, Pedreira: grandes escenógrafos, pero ya no son artistas: una cosa sí, o no; Violín de Ingres no. Creo que en esta posición está lo válido.

”Entonces, como decíamos, nosotros egresamos simultáneamente: hay una especie de parentesco con la gente de La Plata: Franco llegaba a nuestras clases, y, gran decidor, contaba cosas de La Plata. Nosotros empezamos a conocer a la gente de ahí, y los de La Plata empezaron a conocernos a nosotros en la época de contemporaneidad de estudios, o de trabajo; aunque nunca teníamos relaciones directas. Es decir, yo conocía al negro Daughet ya, sus picardías; conocía a Otegui, a Pacha, a cierta gente que hacía escenografía, pero siempre por mentas, anécdotas y cuentos. Franco era muy interesante. Se había hecho con Diaghilev. Es decir, era un grabador que había vendido mucha obra, era considerado como un buen grabador (yo tenía mis ideas, pero, en fin, no se trata de eso). En España había trabajado, decíamos, con Diaghilev. Después vuelve y, como director del Teatro Colón, realiza la escenografía para varias óperas, muy a la manera de los rusos: *Khovantchina*, *El gallo de oro*. . . Pero era un hombre muy fino e inteligente, y despertaba —aun viniendo de la pintura, una cosa que es planimétrica pero que debe pasarse a un mundo de tres dimensiones— una actitud en la que por primera vez se valoraban el movimiento y la luz. De modo que él, sensible, se hizo como pudo, a ponchazos, una capacitación propia que lo mostró como destacado escenógrafo. Como profesor, debo decir que salimos todos muy diferenciados: tenía esa virtud. Ninguno salió repitiéndolo. Tal vez Mario (Vanarelli), tal vez Gelpi; pero ninguno fue un ‘franquito’. Nos respetaba enormemente; y cada uno,

como Longarini, que tiene esa *Medusa* que obtuvo el Premio del salón de decoradores, podía formarse de acuerdo con sus capacidades y condiciones. . . De ahí mi conocimiento de la Escuela de La Plata, a través de Franco, y algún encuentro fortuito que teníamos con los muchachos. Aunque eran dos escuelas muy similares, nosotros teníamos quizá la ventaja de contar con un mayor campo para hacer cosas.

”Yo ingreso en La Plata en calidad de profesor de escenografía cuando me llaman. Alguien, me parece que fue Aragón —excelente persona. Me piden que por favor —era la época en que yo trabajaba mucho en cine— pero acepté encantado. Porque Vanarelli no podía seguir con el taller. Hablé con él y me dijo: —¡Sí, me salvás!

”Más tarde supe que había unos problemas de orden reglamentario: la gente andaba enojada porque Vanarelli, me acuerdo, iba al Teatro Argentino donde estaba haciendo la escenografía creo que para *El murciélago* —una opereta. Y Vanarelli, como es así, ni siquiera normalizaba su situación. —¡Ay, me dijo Mario: vos no sabés de lo que me salvás! Sobre todo, siendo vos. Estaba contento y yo empecé a enseñar, no con intención de quedarme; hasta que un día me enteré que mediaba una sanción disciplinaria y que Vanarelli no podía volver.

”Entonces acepté. Desde antes de 1955 había tenido ofrecimientos muy importantes —debido a mi amistad con Castiñeira de Dios, Ignacio Pirovano y Cátulo Castillo— los tres directores de Cultura, que nunca quise tomar, ya que me consideraba un opositor activo. Después del ’56 ya no tenía excusas: aunque no deseaba la enseñanza porque iba a perder con ella mi libertad, unos años después de la Revolución libertadora me encontré cumpliendo esos compromisos que eran los

diversos establecimientos de enseñanza artística: estuve en La Plata, entré a la Escuela superior de arte dramático y al Colón. Con Sivieri empezamos a organizar, hacia el 57-58, el Instituto superior de arte (nombre que no me gustaba) del teatro Colón, lo que se hizo sobre la base de los cuerpos estables, más la *régie*, la escenografía. Así me vi creando el Departamento y, durante el mismo período —dos décadas— trabajando simultáneamente en los tres fueros: el municipal, el de la Superior y el universitario.

”Bien. En La Plata me encontré con sólo dos alumnos, uno de ellos la señorita Rogati, en el último año; y, como dije hace un momento, que el curso no tenía una estructura de nivel superior, por costumbre, por arrastre, porque ésta es una actividad y un quehacer muy romántico todavía (me refiero a treinta años atrás), hecho sobre la base de la sensibilidad. Si bien todas las artes tienen su técnica, la nuestra es de las que exigen una práctica muy cuidadosa de la suya. Además, el alumno tiene que saber física —aunque sea la del colegio nacional, *bien*. Por eso, con Tessone, me acuerdo que siempre estuvimos por organizar el laboratorio: luz, color, física óptica, física elemental: a mí me bastaba con palancas y los elementos de óptica y electricidad. El profesor Tessone estaba muy entusiasmado, y hasta alguna vez hicimos el proyecto para adquirir algunos materiales y formar un pequeño gabinete de física y química para los escenógrafos. De cualquier manera, y por el antecedente de mis estudios en ingeniería de la universidad, esas cosas las dictaba yo como podía (para eso iba más veces que las obligatorias para el horario de clases); y también dictaba formas de representación y geometría descriptiva, proyecciones, perspectiva en sus diversas modalidades; en fin, todo lo que yo podía.

”Muy pronto creció el número de alumnos: ya al año siguiente fueron seis —me acuerdo bien porque son escenógrafos ahora— y después he llegado a tener treinta y cinco o cuarenta. Hubo un gran fervor, un enorme fervor. Recuerdo que al principio eran mi mente racional y mi barriga sensible: fui llevando las dos cosas como pude, pero integrándolas. Aparte me encontré también que La Plata tenía, no sólo un material, sino un alumnado muy particular: un alumnado que conocía poco el teatro, que no era el de la gran urbe de Buenos Aires. Segundo, una gente que es lo que me encanta, una gente con una calidad humana, por lo menos diferente —diferente, por un lado en su condición de gente distinta, lo que me entusiasmó muchísimo, muchísimo— pero frente a esa calidad, una duda acerca de su porvenir histórico-social: ¿Para qué estudian estos alumnos? ¿Adónde van a ir? Pensé enseguida en motivarlos, es decir, traté de que fuesen a llevar la vocación teatral al interior. Tuve que pensar también en el *mercado* y capacitarlos para que sacaran frutos de su carrera: no era posible que todos vivieran del cine o de la existencia de escenarios donde hacer decorados. Entonces, había una chica que hacía muy lindos dibujos para niños; un alumno que fue contratado por la provincia para organizar exposiciones en museos; hubo otros que hicieron vestuarios; otros, Facello, De Benedetti se han hecho escenógrafos de cine. A Lagomarsino lo llevé al Colón —hoy le va muy bien en Francia—; a Cornide lo llevé para que diese clases de electricidad. Después descubrí que sabía muy poco; pero de cualquier manera, tenía una cosa: una como tuzudez de campesino; su buena calidad de persona le hizo estudiar, como quien trabaja con una azada. Y hoy sigue como profesor en el Colón y en la Escuela nacional de

arte dramático, adonde también lo llevé. Yo promoví a varios alumnos de La Plata, como el citado Lagomarsino, que se ha destacado: tenía una práctica larga como jefe técnico en el Argentino. Todo eso se cumplió. Lo notable es que muchos, de cuya profesión nada podían esperar, han encontrado el instrumento de vida sin ser escenógrafos —no porque pudiera faltarles talento—: muchos ex alumnos míos han hecho la Patagonia: los he encontrado en Neuquén, en Roca, en Cipolletti. Desde hacer teatro de títeres, los he encontrado en España creando vestuarios, trabajando para empresas de construcción de escenografías y en otros diversos establecimientos. En eso veo que no estaba errado.

”Frente a este aspecto que tiene que ver con lo personal y humano, con lo social cuando se considera en qué van a trabajar los individuos, me encontré que estábamos también en la necesidad urgente de *mover la concepción* de la escenografía. Había que anular, o contener, un problema, un prejuicio que, por inercia, la gente seguía manteniendo; por ejemplo, la escenografía *pictórica*. Los alumnos pintaban cuadros, a los que después había que darles cuerpo. Eso no tenía sentido. También la *luz*, que pasó a ser uno de los elementos primordiales. Por eso puse la cátedra de luminotecnia. Aunque esto pareciera revolucionario, ya estaba lejos de serlo: era, más bien, un ponerse de acuerdo con la marcha de las cosas; lo que a mí me recuerda, y siempre lo repito, que el portazo que pega Nora en *Casa de muñecas*, de Ibsen, puede ser una fecha de calendario: es cuando marca la iniciación, en concreto, así, en hechos, de la política de emancipación de la mujer y la aparición del decorado *corpóreo*. Porque cuando ella abandona a su marido, y con él a toda una sociedad caduca, se va pegando un portazo. Y la puerta ya

no puede ser pintada ni de papel. Y es verdad: hace falta una puerta de madera y que haga ¡paf! Y de ahí señalo otro hecho: Franco —pintor— pensó que lo fundamental era enseñar a hacer pintura escenográfica; e hizo medio piso del taller —no habría dinero entonces— de madera: piso de madera para pintar parado. Yo trabajé como realizador seis años, y nunca llegué a la décima parte de la habilidad de un medio oficial técnico; porque eso es artesanía, como era la escenografía de entonces: *artesanal*. La gente no sabía, en aquellos tiempos, qué iba a hacer; el escenógrafo no iba al teatro: se lo llamaba por teléfono: —Mándeme una sala rica, con dos puertas a la izquierda, una a la derecha. Eso no era una creación; pero lo hacían como los dioses. Mi preocupación de estudiante había sido conciliar las dos cosas, que acaso puedan encontrarse ahora, no sé si con el hiperrealismo; pero se encontraban en Dalí. Dalí hacía una proyección completamente disparatada, metafórica, artística y pintaba como Dios: se podía ir a tocar, para ver si estaba la llave colgada o no. Yo decía: ¿Si nosotros consiguiéramos eso? No se pudo. No existe posibilidad: es el producto de un ejercicio constante, que no se puede cumplir porque existen otros requerimientos. No se trata de *pintar*. Siempre es hacer dibujo lineal, saber geometría; y de tal modo que los que van a usar nuestros conocimientos lo comprendan, es decir, de un modo empírico. Por ejemplo, se da con una elipse, una figura geométrica que no se puede realizar perfectamente con ningún instrumento: hay que tratar de hacer tantos puntos como sea posible, para después ir uniéndolos. Sin embargo, un marcador de muebles o un jardinero hacen una elipse perfecta con dos clavos y un piolín. . . Entonces, ¿cómo voy a poner a estudiar geometría a un chico, no va a terminar? Pero

tengo que enseñarle lo que es una elipse porque la forma elipsoide, es decir, un elipsoide de revolución es la forma más eficaz para los espejos reflectores; mientras que un paraboloide es el espejo más adecuado para la ubicación de la lámpara de un proyector. No hay otra manera, porque esas formas tienen dos focos, uno en infinito, otro acá, lo que permite colocar la lámpara a la distancia focal que le pide el centro. Esto es elemental, es de cocina; pero no se puede señalarlo así, hay que enseñar un mínimo de geometría. En estos, y en otros casos, yo me encontré con que la luz era fundamental; que la física tenía que asegurar ciertos apoyos (saber, por ejemplo, que un aparejo, o torno para subir la tierra de un pozo, no es más que una palanca de segundo grado). También tenían que saber un poco de solidez, de estática: hacer un cuerpo volado, una estructura que no se derrumbe, hacer un pórtico que no se hunda; y, finalmente, era necesario un poco de la teoría de los colores —que hacían en otros talleres; de historia del arte, de historia del teatro— materia que se venía dictando como literatura dramática, que no tiene nada que ver. Todo esto no me asustaba: al contrario, me entusiasmó. Hice sacar el piso de madera porque no tenía sentido para los muchachos el pintar de pie. Que supieran pintar (para eso hacían pintura, y dibujo para los figurines); que tuviesen conocimientos de pintura. ¿*Técnica* de la pintura? Uno se la iba insinuando, después en la práctica lo iban haciendo; no la técnica del pintor; se trabajaba solamente con témpera o goauche.

”Yo me puse a trabajar. Hace poco archivé todo lo que he escrito para las escuelas: todos los programas, los proyectos —algunos con la buena voluntad y el cariño (porque en La Plata sobre todo hubo buena voluntad y cariño,

ayuda de todas las autoridades)— como en el caso de sacar el piso: compraron dos vigas de hierro e hice el altillito para el laboratorio donde se pudo hacer la experiencia de ampliar conocimientos (para lo cual obtuve la colaboración de alumnos de arquitectura que venían y no cobraban, y de otros que más tarde eran aspirantes a los cargos de alumnos rentados). Hubo muy buena gente, he olvidado sus nombres, tendría que leerlos; pero recordaré siempre cómo estos alumnos y egresados venían a dar dibujo, elementos de física, formas de representación, y otras disciplinas que fuimos cubriendo con profesores que fueron saliendo y entrando. Yo mismo llenaba todos los huecos que podía, aunque fuera dando información y la bibliografía que iba apareciendo, la más reciente y apropiada. Con ese criterio llegamos a formar una pequeña biblioteca propia de uso inmediato; empezamos a formar un archivo de recortes, de fotografía, de pintura, y procuramos tener algunas máquinas elementales, como taladro y torno (lo que no se logró) para trabajar con los materiales: plomo, hierro, plástico, madera; experimentar con lo maleable, lo flexible, lo frágil. . . con lo que proporciona hoy la industria y el comercio (por ejemplo, platos de aluminio, a ver qué hacíamos con ellos, etc.).

”Entre los proyectos estaban el realizar un teatro en el jardín; organizar —con la base de la carpintería y herrería de la escuela— talleres, agregando electricidad y mecánica, para práctica de los alumnos de todas las carreras de plástica y diseño; salidas (hicimos algunas) de extensión universitaria, a las provincias del interior del país y de países limítrofes. Eso permitiría una conexión más adecuada entre la Universidad y el medio, evitando el aislamiento a que suelen ser tan apegadas las academias”.

Desde 1977 ocupa la cátedra de escenografía el profesor Hugo De Anna, cuya orientación y plan de trabajo resume él mismo de la siguiente manera: "Vine a La Plata hace ya cinco años. ¡Parece mentira cómo han pasado! En principio tenemos que pensar que, para mí, fue una experiencia muy importante enseñar en esta Facultad de bellas artes, ya que mi formación era muy reciente. Hacía solamente cuatro años que me había recibido. Yo estudié varias veces la carrera de escenografía, porque la hice primero en el Colón y después en la Escuela superior de bellas artes de Buenos Aires. De modo que he tenido la gran suerte de contar con maestros como Mario Vanarelli, Germen Gelpi, Saulo Benavente; es decir, los grandes escenógrafos. He estado en contacto con ellos como alumno, o después los he conocido cuando cumplía funciones en el Colón. Repito que la experiencia era muy importante porque me enfrentaba por primera vez con la necesidad de manejar lo que yo conocía como enseñanza, más la experiencia que acumulé como escenógrafo, para tratar de elaborar un nuevo plan, un nuevo criterio, una nueva manera y un nuevo enfoque en la enseñanza de la escenografía. Empezaba a darme cuenta de que había muchas cosas que a mí me habían enseñado, que tal vez eran en su momento muy válidas, pero que actualmente no estaban funcionando de la misma manera. Y veía también que había muchas cosas que a mí me habían dado, que había que continuar haciéndolas, que había que revitalizarlas, reevaluarlas y hacerlas nuevamente.

"En un primer momento, cuando me llamaron, yo manifesté que no sabía si estaba realmente en condiciones de hacer todo. Yo me sentía muy joven como para ponerme al frente de una cátedra, tenía el temor de pensar que para una persona joven era difícil.

Además, los años anteriores de la facultad, por lo que me habían contado, y por lo que luego supe, han sido años muy difíciles; entonces, yo temía enfrentarme con un ambiente muy tenso, cosa que, debo decir, en realidad no ocurrió. No se produjo. Con los alumnos he tenido una gran suerte porque han sido muy, muy buenos, de una amplitud de criterio o un deseo de estudiar, de hacer las cosas: hay como un clima *muy sano* en cuanto a estudios; entonces lo que me cuentan que había sucedido antes, yo es como que no lo creo, como que no podía ser, como que me cuentan otra historia. Con el correr del tiempo, en estos cinco años, que en realidad son muchos, todo el plan de estudios ha sido muy modificado, porque uno ha empezado a darse cuenta de que había cosas buenas, con muchos errores que se cometían; y además porque creo que la enseñanza es una cosa viva, una cosa que constantemente debe estar modificándose, vibrando y, como las cuerdas del instrumento, nunca deben dar la misma nota: tienen que hacer siempre distintas cosas. Pienso que en este momento la cátedra de escenografía tiene un gran nivel: contamos con una gran cantidad de alumnos, lo cual ayuda a tener nivel; y además encuentro que tiene un empuje muy grande para hacer las cosas.

"El plan actual de la carrera está dividido en cinco años, para la enseñanza que anteriormente duraba cuatro años y tesis. Yo no estoy tan de acuerdo en que sean cuatro años y tesis porque, generalmente, la tesis se alarga demasiado. Hay alumnos que hace dos años que están con el problema de la tesis, porque entre que se busca el plan, comienza a vertebrarlo, se aprueba, se retrocede, se elabora... pasa demasiado tiempo. El criterio de los cinco años me parece muy bien, me parece preferible y correcto. Dentro

de ese plan de cinco años, con el cual yo realmente me muevo, los cursos están divididos así:

"*Primer año* – Es un año de introducción a la escenografía a través del espacio, de las formas, que yo divido de la siguiente manera: al comienzo es una estructura de una caja de escenario tradicional, es decir, una caja de enfrentamiento con elementos planos, con formas abstractas planas. Pero no solamente paralelas, sino que pueden estar colocadas en diagonal, jugando en el espacio. Luego esas formas, esos planos, que serán más o menos alrededor de veinticinco, son realizados en blanco y negro, lo que quiere decir que se produce un estudio en *valor*. Luego hay que pasarlos a color, ya sea en gamas dadas, tríadas, complementarios, etc. en distintas gamas de colores se va haciendo el ejercicio: se *pasan* esos ejercicios. ¿Si no tienen visión? Al contrario, yo los estoy preparando antes que en visión, porque justo los tomo cuando están en primer año, cuando recién ingresan, y visión todavía no empezó. Luego ese mismo ejercicio se realiza en cartulina blanca: lo trabajan, le colocan *luz*, con lo cual estudiamos sombras proyectadas, es decir, volvemos a hacer el ejercicio en luz y sombra, sombreado y finalmente le aplicamos el color. Cuando aplicamos el color generalmente se estudian luz y sombra con blanco y negro, y luz y sombra con colores –complementarios, etc. Luego hacemos el estudio del *volumen* dentro del espacio, es decir que esas formas planas se transforman en elementos cúbicos –formas absolutamente no concretas, pero considerando todo el juego del volumen como podría ser el juego de una arquitectura. O podría ser una escultura: es decir, tienen tanta libertad como para pensar que un personaje puede moverse dentro de un espacio escénico como si fuese una escultura, digamos de Henry

Moore, o un edificio de Gropius. En otras palabras: el espacio no importa, no necesitamos que sea absolutamente real esa forma volumétrica. A continuación hacen estructuras, estructuras solamente de *líneas* –la manera de dividir el espacio con líneas, con alambres, con piolines, con lo que fuese. Hacemos introducción de *collage*: el alumno puede experimentar con distintas técnicas.

"Primer año es importante porque los chicos se enfrentan por primera vez con la problemática de la escenografía; pero todavía no se enfrentan con la problemática dramática, es decir, con todo el planteo al servicio de un texto. Eso se produce recién en segundo año. En primero, lo que ellos hacen al final es el redescubrimiento de determinados mundos, pero a través de una lectura de estilización: se le dan como temas una calle de Florencia o de Toledo, o el interior de un barco, o una taberna abandonada, en síntesis, muchos temas en los cuales puedan volar con su imaginación. Y con pocos elementos, tomando como punto de partida algunos de los ejercicios ya dados, los que tienen que transformarlos en el tema. Eso produce una situación un poco conflictiva al comienzo, porque no saben adaptar el primitivo diseño, tal vez naïf, ingenuo, con que el estudiante de bellas artes piensa que se hace escenografía: adaptarlo al criterio del espacio; porque si uno les dice: 'Haga una calle de Toledo' sin darles pautas espaciales, lo primero que hacen es una tarjetita postal. Y eso actualmente ya no sirve.

"Como decíamos, primer año termina con la elaboración de maquetas y con los ejercicios de volumen o de planos transformados en un tema. Al mismo tiempo son apoyados por clases de vestuario, por clases de estilo, de muebles, de ornamentación y de historia del teatro. Todas funcionan en el

taller: distintos graduados toman a su cargo alguno de los temas a que aludimos. Historia del teatro corresponde al teatro hasta los latinos: comienza con los orígenes y llega hasta Grecia y Roma. Es muy importante como apoyo, porque les enseña a enfrentarse con el texto y su análisis.

”Cuando llega *Segundo año*, el alumno ya se enfrenta con el gran conflicto que es tomar una obra con el concepto con que se debe enfocar esa obra y, al mismo tiempo, resolver técnicamente la complejidad de un montaje escenográfico. Segundo año aparece como una traba, porque el primero ha sido realmente llevado en forma fácil y armónica; pero en segundo hace crisis el conflicto de lo dramático y lo *plástico* puesto al servicio del hecho teatral. Y allí es donde se produce una verdadera lucha entre ellos mismos, hasta encontrar cuál es la forma que se adapta mejor a las necesidades de la puesta. También tenemos en segundo una división de ejercicios, de la siguiente manera: tomamos los ismos del siglo XX —o de finales del siglo XIX— que sirven, por decirlo así, a la influencia teatral y escenográfica. Es decir que comenzamos por un verismo, vemos un impresionismo, un constructivismo, cubismo, expresionismo, simbolismo y, por último, surrealismo, que ha tenido gran influencia en la parte escenográfica. Dentro de esa temática el alumno prepara una charla, y luego hacemos una aplicación a uno de los trabajos asignados. Segundo año termina con un gran conocimiento de la parte técnica: tienen que resolver despieces, plafones, desarrollo de paredes, de trastos, escalas, conocimiento de planos, es decir, toda la parte de la armazón escénica. Con esto terminan el curso.

”*Tercer año* se enfrenta con la problemática de tomar una obra y comenzar a desarrollarla completamente, con

cambios de distintos tipos. Se puede trabajar con escenarios simultáneos, lo que significa que la acción se desarrolla al mismo tiempo en distintos ámbitos o lugares; podemos ver escenarios giratorios, en donde hay distintas secuencias montadas sobre un disco de escenario; o bien podemos ver con un sistema de carros deslizantes la transformación de distintas escenas, es decir, tenemos que aplicar complicadas técnicas al servicio de un espectáculo, pero puestas en un análisis de obra. Tercero es generalmente un año difícil: hacen solamente dos obras, cada una de las cuales tiene tres o cuatro cuadros como mínimo, de distintos decorados. Al mismo tiempo se enfrenta el vestuario completo de una obra (en segundo sólo se hacía con algunos personajes). Resolver el problema vestuarios no significa resolver un figurín a la manera de una revista: ahora hay que resolver la *estructura* de un personaje. El concepto de vestuario cambió mucho: actualmente si un vestuario no sirve psicológicamente al actor y al personaje, no sirve para nada. Realmente no sirve.

”En *Cuarto año* el enfrentamiento se produce de dos maneras: toman una obra de gran complejidad técnica, preferentemente un clásico, v.gr. Schiller, o Shakespeare, algún Molière de varios cambios. Yo trato de evitar a Shakespeare: en principio, es un autor que se toma en quinto año o para temas de tesis. Prefiero a otros autores, aunque para estos ejercicios se presta, porque en cuarto los alumnos hacen un trabajo en donde toman obras de varios cambios: doce cuadros, con gran cantidad de personajes. Luego esa obra la tienen que traspasar a un ejercicio en donde existe el uso de algunos elementos —una versión no casera, pero sí económica—; porque se trata de que tengan dos posibilidades: lo que puede dar el Teatro San Martín y lo que puede dar

un teatro de barrio. Eso es muy importante; pero no por ello tenemos que estar pensando en hacer sólo escenografías pobres, porque algún día pueden tener que hacer una escenografía importante. Entonces, tienen que conocer todo: lo que es importante y grande, y lo que es importante y pequeño también. Yo no creo que un gran escenógrafo, para hacer un trabajo escenográfico, necesite el escenario del teatro Colón para hacerlo. Muchas veces, en un lugar simple y pequeño, con dos elementos, se puede lograr el clima, la atmósfera, y es más bello, plásticamente, que el enorme bloque de piedra puesto arriba de un escenario de veinte metros. En cuarto tienen que encarar la obra como una propuesta realista, tradicional, y una propuesta moderna, donde incluso el estudio del espacio escénico no está considerado como tiene que hacerse en un teatro: pueden buscar un galpón, un depósito, una plaza —como se ha hecho mucho en La Plata; buscar un lugar donde el ámbito ya está dado para la ejecución de la obra.

“El Quinto año está aún en experimentación, porque comienza a partir del año pasado; entonces lo tomamos de la siguiente manera: se elige una producción de teatro que pueda ser llevada al escenario lírico; y nos enfrentamos con la problemática *musical*, es decir, puede ser una comedia musical, un ballet o una ópera. Esa misma obra puede tener distintas lecturas y distintas conclusiones; así que el alumno tiene que contar con la obra de teatro, la parte musical, su puesta en escena y, al mismo tiempo, el teatro al aire libre, que es algo muy injusto y grandemente descuidado en nuestro país, y que permite hacer cosas muy interesantes. En principio, éste es el panorama global de lo que hacemos en los cinco años de la carrera de escenografía”.

Aparte de los graduados que cita el profesor Benavente, es preciso nombrar a los que hicieron la carrera con Rodolfo Franco, desde los años iniciales: en Buenos Aires, en el taller del Odeón, estudiaban Vanarelli, Germen Gelpi, Longarini y Saulo Benavente; en La Plata, Otelo Ovejero, Dora Pereyra Baker, Alberto Otegui, Francisco del Bueno y José María Aguirre. Otegui llegó a ser durante muchos años escenógrafo del Teatro Argentino, donde realizó una gran cantidad de puestas y renovó los decorados para varias obras; Aguirre, que murió prematuramente, y del Bueno, orientado hacia un arte popular, hicieron maquetas escenográficas bien realizadas; Dora Pereyra Baker hizo los decorados para el ballet *La bella durmiente*, con Wallmann ofrecida en el Teatro Argentino; y también para *Interior*, de Maeterlinck, una de las dos obras con que se estrenó el Teatro universitario de La Plata. La otra obra —*Egloga de los amores* de Juan de la Encina—, se presentó con escenografía de Otelo Ovejero. Estas creaciones significaban no sólo una experiencia directa para los graduados de escenografía en el escenario de un gran teatro como era el Argentino, sino también un trabajo interdisciplinario que fue sumamente beneficioso. Ovejero, que obtuvo un segundo premio en el Salón nacional de arte decorativo, trabajó para la Comedia de la provincia, en la que realizó los decorados para *Escenas de la calle*, de Elmer Rice; y decorados y trajes para *Doña Rosita, la soltera*, con la actuación y dirección de Luisa Vehil (1965) que fue todo un acontecimiento en la comedia nacional. Finalmente, realizó la escenografía para el ballet *La Idea*, con la actuación de Dore Hoyer; obra que, con gran sorpresa para la crítica de la Capital Federal, se estrenó en el Argentino (en el que se ofrecieron cinco funciones repletas de

público que venía también desde Buenos Aires) antes de que se ofreciese en el teatro Colón. — A.O.N.

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES (reseña histórica de la creación, organización y funcionamiento de la Escuela superior de bellas artes de la Universidad nacional de La Plata)

Antecedentes

La Escuela superior de bellas artes tiene su origen en la Escuela de artes que funcionara con anterioridad a 1923, en el Instituto del museo.

Orígenes de la Escuela de artes

Cuando se animó el pensamiento de que la provincia transfiriese a la Nación los bienes que habrían de servir de base a la estructuración de la Universidad nacional de La Plata, integraba el Museo de ciencias naturales una sala de bellas artes.

Por ese entonces, 1905, existía, aunque disperso en La Plata, el esqueleto universitario formado por la Universidad provincial y por el Museo, el Observatorio astronómico, la Facultad de agronomía y veterinaria y la Escuela práctica de Santa Catalina.

El doctor Joaquín V. González, por ese entonces ministro de instrucción pública de la nación, trató de que ese conjunto se vivificase. Pero como dichos institutos y corporaciones no constituían un grupo orgánico, con respecto a los fines de la cultura pública, pensó en integrarlos con otros. Así, creó una sección de pedagogía y otra de filosofía y letras en la Facultad de derecho, un Instituto de arte y oficios y artes gráficas, una Biblioteca universitaria, un Colegio nacional y una Escuela normal.

Proyectó la incorporación de las artes al complejo del museo, el 12 de

febrero de 1905. Dividido en dos partes principales de estudios, quedó así constituido: 1) Ciencias naturales y antropología y química y farmacia; 2) El dibujo de las bellas artes, las artes aplicadas y las artes gráficas. Esta rama artística actuaba como accesorio en las ciencias naturales, antropológicas y geográficas.

Sobre esta organización, se creará más tarde la Escuela de dibujo, en cuya orientación futura se le verá fluctuar entre Academia de bellas artes y Escuela de dibujo técnico, siendo esta última auxiliar de la enseñanza científica universitaria.

El doctor Joaquín V. González le encomienda al sabio y artista Enrique Delachaux la misión de organizar los *cursos de dibujo*, los que *serían comunes a varias facultades* y se desarrollarían en el museo.

Delachaux, a su vez, requiere la colaboración del arquitecto Emilio B. Coutaret, por ese entonces profesor de dibujo en ingeniería, el que se ocupó de bosquejar un plan bastante detallado para la Escuela de dibujo, que sería aplicado a las carreras de geógrafo, antropólogo, zoólogo, botánico, etc. Con ese plan, que constaba de tres años, se inicia la Escuela de dibujo. En el primer año, se estudiaría *línea*; en el segundo, *modelado*, y en el tercero, *color*.

A partir de 1914, la Escuela fue eximida de impartir enseñanza a los alumnos de las Facultades de Ingeniería y Agronomía. Por ese motivo y, además, por razones de falta de espacio, se traslada, el 1º de marzo de 1921, a la calle 53 Nº 790, donde permaneció hasta el mes de mayo de 1924, en que se muda al edificio del Teatro Argentino, calle 53 Nº 725; allí se instaló la flamante Escuela superior de bellas artes de la universidad, a la cual se había anexado, figurando, a

partir de ese momento, con la siguiente denominación: “Escuela de dibujo y artes aplicadas, anexa a la Escuela superior de bellas artes”.

Fundación de la Escuela superior de bellas artes de la Universidad Nacional de La Plata.

La Escuela superior de bellas artes fue proyectada por el presidente de la Universidad nacional de La Plata, doctor Benito Nazar Anchorena, con el fin de ofrecer “a los jóvenes argentinos que saben sentir la belleza y se estiman con vocaciones para presentarlas en el arte, lo cual significa fomentar una de las manifestaciones de los pueblos cultos y, en consecuencia, una de las finalidades que debe cumplir la universidad”.

Fue creada por ordenanza del 13 de diciembre de 1923. Dicha ordenanza fue aprobada por decreto del 18 de febrero de 1924. Sus cursos se iniciaron en abril de 1924, ocupando los altos del Teatro Argentino, en calle 53 N° 725. Durante trece años, permaneció allí, ya que recién se instaló en el edificio de Plaza Rocha en 1937.

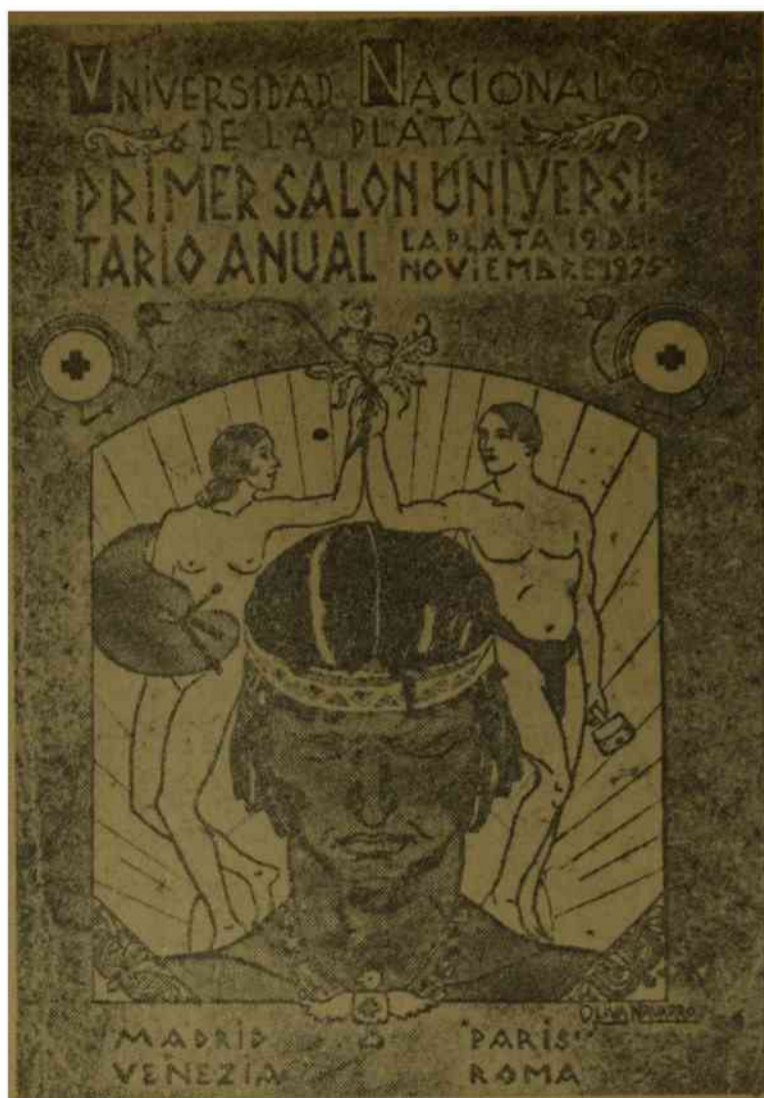
El acto público de la inauguración se hizo el 5 de junio de 1924.

Sus estudios comprendían la enseñanza de la música y plástica en cursos superiores, dibujo artístico y técnico en cursos medios y cursos de dibujo con igual denominación para obreros y empleados.

La enseñanza superior se desarrollaba en tres años académicos, la de dibujo técnico, en cuatro; el profesorado de enseñanza media, en cinco, y el curso nocturno de obreros, en uno.

Inicialmente, los cursos superiores agruparon los de: piano, violín, viola, violoncello, armonía, pintura y escultura. Más tarde se agregan, grabado, escenografía y conjunto instrumental.

Al terminar los estudios, se expedían



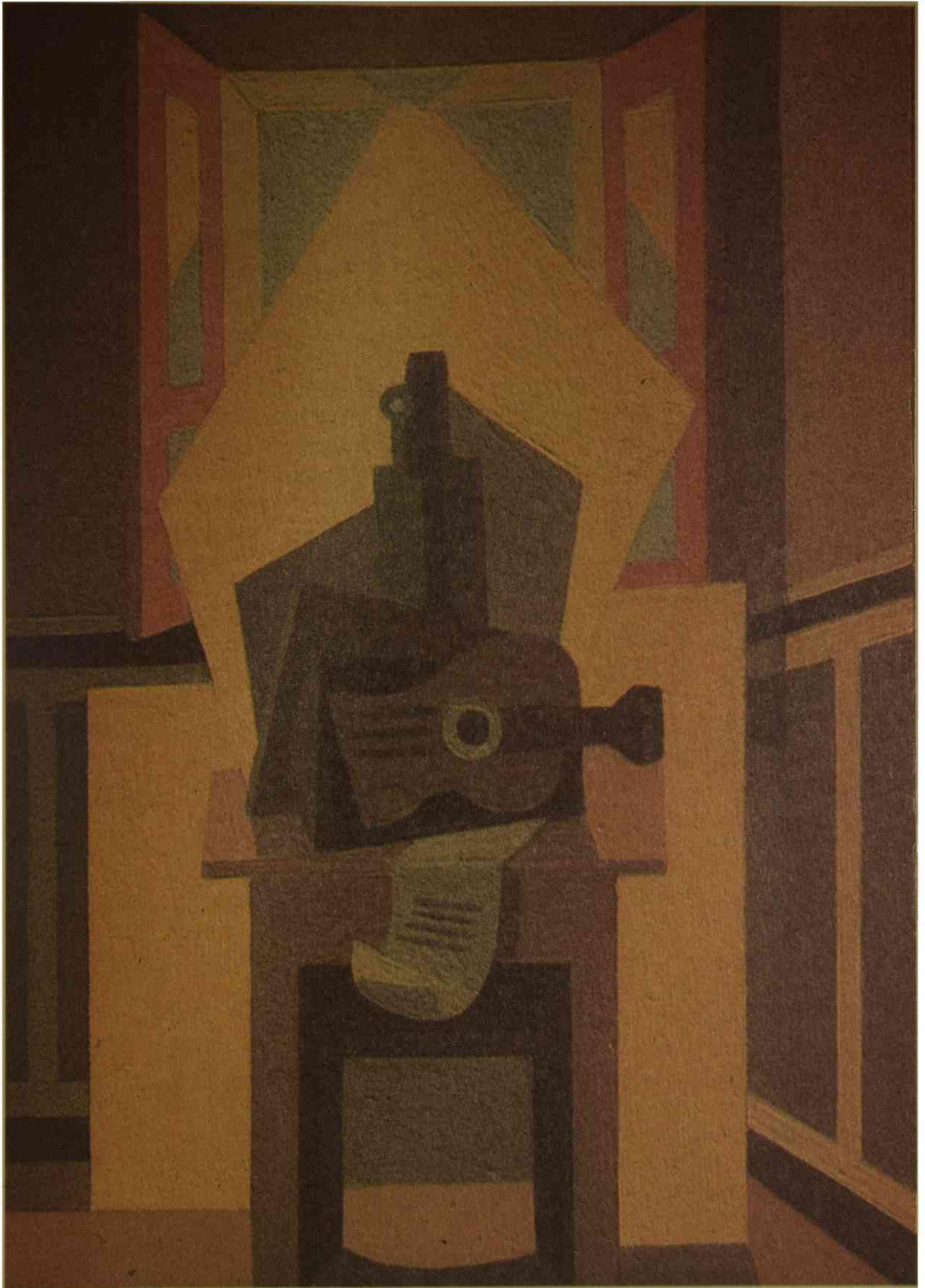
Oliva Navarro – Tapa (1925) Primer salón universitario.

los títulos que comprendían: profesor de enseñanza superior en las diferentes especialidades y profesor de enseñanza secundaria, normal y especial en las respectivas especialidades y de dibujante técnico.

Condiciones de ingreso

Para ingresar a los cursos superiores de plástica, se requería tener título de la Escuela nacional de arte o de la Academia nacional de bellas artes. Podían ingresar los graduados en los cursos de profesorado de enseñanza media de dibujo artístico de la escuela. En su defecto, debía aprobarse un ingreso constituido por asignaturas de la especialidad.

En los cursos de música, se exigía tener aprobados estudios en el Conservatorio nacional de música y declamación. Quienes no lo poseyeran rendían una prueba instrumental equivalente.



Pettoruti, Emilio (1892-1971) – La guitarra (1942) – estudio.

En los cursos de enseñanza media y de dibujante técnico, se requería tener catorce años de edad y aprobada la enseñanza primaria o, en su defecto, rendir examen de ingreso. Para ingresar a los cursos nocturnos de obreros y empleados, debía comprobarse la condición de tal.

Designación del personal docente

Durante los primeros meses y hasta tanto se designaban sus propias autoridades, la Escuela superior de bellas artes dependió directamente del presidente de la Universidad y del Consejo superior, estando a cargo del primero su dirección y administración.

Presentado el proyecto de organización y plan de estudios por el presidente de la Universidad, y aprobado por el Consejo superior el 20 de marzo de 1924, se procedió a designar el personal docente, con carácter interino.

El 27 de mayo del mismo año se designa primer director al profesor de armonía Carlos López Buchardo, y el 12 de junio, el Consejo superior formuló las ternas para la designación de profesores titulares, que fueron nombrados paulatinamente por el Poder Ejecutivo.

La lista de profesores interinos nombrados por el presidente de la Universidad el 24 de marzo de 1924 es la siguiente:

Curso de música: piano: María Isabel Curubeto Godoy; *violín:* Blanca Curubeto Godoy; *viola:* Edgardo Gambuzzi; *violoncello:* Adolfo Morpurgo; *armonía:* Carlos López Buchardo; *solfeo y teoría:* Rafael Peacan del Sar; *historia de la música:* Lola Juliáñez Islas; *historia del arte:* Leopoldo Lugones.

Las ternas para designación de profesores titulares se integraban en la siguiente forma:

Armonía: María Isabel Curubeto Godoy, Carlos López Buchardo y Rafael

Peacan del Sar (se eligió a López Buchardo).

Piano: La terna precitada. (Se eligió a la señorita Curubeto Godoy).

Solfeo: Blanca Curubeto Godoy, Rafael Peacan del Sar y Carlos López Buchardo. (Se eligió a Peacan del Sar.)

Violín: Néstor Cisneros, Blanca Curubeto Godoy y Pascual de Rogatis. (Se eligió a Blanca Curubeto Godoy.)

Viola: Luis Calusio, Edgardo Gambuzzi y Ricardo Rodríguez. (Se eligió a Gambuzzi).

Violoncello: Adolfo Morpurgo, Carlos Veivares y Leónidas Piaggio. (Se eligió a A. Morpurgo.)

Historia del arte: Arturo Capdevila, Leopoldo Lugones y Arturo Maraso. (Se eligió a Leopoldo Lugones.)

Historia de la música: Ernesto de la Guardia, Lola Juliáñez Islas y Víctor Mercante. (Se eligió a L. Islas.)

Pintura: Antonio Alice, Fernando Fader y Jorge Soto Acebal. (Se eligió a Alice).

Organización administrativa

Una vez resueltas las ternas, el Consejo superior organiza la parte administrativa de la escuela, con un Consejo directivo, formado por los profesores en ejercicio de cátedra y un director, elegido por el consejo superior.

El director duraba tres años en el cargo y era reelegido por dos tercios de votos del consejo superior, a propuesta del consejo directivo. La escuela integraba el consejo superior con el director y un delegado, elegido por el consejo directivo. El director y consejo directivo tenían las mismas atribuciones que los estatutos fijaban a los decanos y consejos académicos de las facultades. Dicha ordenanza establecía que los profesores en la enseñanza superior de música y plástica tendrían la categoría y remuneración de los profesores universitarios.

Programas de estudio

En sesión del consejo directivo del 4 de noviembre de 1925 se habló de los programas a desarrollarse en el curso siguiente y en la reunión del 13 de mayo de 1927, el director pidió que la comisión de enseñanza se abocara al estudio de los programas. El 17 de agosto de 1928, la comisión aconsejó que quedaran en vigencia los programas existentes, que habían sido presentados por cada profesor en su cátedra respectiva. En la misma sesión se resolvió que los profesores presentasen, al finalizar sus cursos, junto con su programa, las modificaciones que creyeran necesarias en los programas de otros cursos de correlación con el suyo. Es esto lo único que consta en actas de la intervención del consejo en los programas de los cursos superiores.

El edificio de la Plaza Rocha. Colocación de la piedra fundamental

Por gestión del doctor Benito Nazar Anchorena, el arquitecto Belgrano Blanco de la Dirección de arquitectura, proyectó una casa de bello aspecto exterior, que sería emplazada en Plaza Rocha, calles 7 y 60, cuya piedra fundamental fue colocada el 19 de noviembre de 1926. Con ese motivo, se distribuyeron plaquetas recordatorias y se logró, con destino a la construcción, la suma de un millón de pesos moneda nacional. Pero los acontecimientos políticos, que culminaron con la revolución de 1930, echaron por tierra todas esas conquistas, y la Escuela de bellas artes permaneció en el edificio del Teatro Argentino hasta 1937, año en que se traslada al edificio erigido en Plaza Rocha, gracias a la intervención del doctor Ricardo Levene.

Al planificar ese hermoso edificio, se pensó sólo en la Escuela de bellas artes, pero al tomar posesión, en el año

1937, la escuela debió compartirlo con la Biblioteca pública de la Universidad.

Intervención y descenso de categoría de la escuela

El 21 de octubre de 1934 cesa en sus funciones el director de la escuela Fernán Félix de Amador y el consejo directivo resuelve poner al frente de dicha dirección, interinamente, a uno de los integrantes de la terna formada por los profesores López Buchardo, Antonio Alice y Peacan del Sar. El nombramiento recae en Peacan del Sar, por ser el de mayor edad.

Los alumnos rechazan ese nombramiento y piden que ese cargo sea ocupado por el profesor de plástica Rodolfo Franco. El presidente de la Universidad, Dr. Levene, manifiesta que corresponde votar por uno de los profesores que integran la terna; así se hace y los votos apoyan al profesor López Buchardo. Este se hace cargo interinamente, para renunciar pocos meses después, en mayo de 1935. En ese momento, Peacan del Sar asume la dirección interina de la escuela, pero los alumnos promueven un desorden de proporciones, lo que lleva a Peacan del Sar a solicitar a la presidencia de la Universidad la intervención.

El propio doctor Levene toma a su cargo el establecimiento, que había quedado acéfalo, el 13 de mayo de 1935. Luego, a propuesta del propio Dr. Levene, se nombra por unanimidad al Dr. Juan Cassani, interventor de la Escuela superior de bellas artes, con fecha 14 de junio de 1935.

En la sesión del honorable consejo superior del 26 de diciembre de 1935, eleva un informe sobre la situación de la escuela, y por moción del consejero Dr. Antonio Pepe, se pasan las actuaciones a estudio de una comisión especial.

La misma estaba integrada, entre otros, por el Dr. Enrique V. Galli, quien manifiesta que, debido a la falta de organización en la Escuela superior de bellas artes y la ineficacia del desenvolvimiento, no debe mantenerse la jerarquía de Instituto superior de la Universidad. A todo ello se opone el Dr. Cassani, quien considera, entre otras cosas, que la escuela cumple un rol importantísimo, en el orden educacional y artístico, aconsejando se modifiquen sus planes, sin quitarle la jerarquía ni cambiar el gobierno democrático de la escuela, del que participan profesores y estudiantes.

Esa posición es apoyada por el consejero Dr. Machado, quien manifiesta que nada se conseguirá con rebajarla de categoría, sino que se debe tratar de perfeccionar lo que existe para llegar a su mejor funcionamiento, postura que también comparte el Dr. Levene.

A esta altura del debate, el consejero Dr. Pepe propone un proyecto de resolución que dice: 1º) Transformase la Escuela superior de bellas artes en Escuela especial y autorizase a la presidencia para solicitar del Poder Ejecutivo las reformas al estatuto que sean pertinentes. 2º) Encomendar a una comisión especial, formada por el presidente, el interventor de la escuela y un consejero, designado por aquél, para que proyecte los planes de estudio, condiciones de ingreso, programas y demás disposiciones que sean necesarias.

Esta moción resultó aprobada por once votos contra cuatro, quedando sancionada la ordenanza, en los términos propuestos por el Dr. Pepe.

En la sesión del consejo directivo del 26 de noviembre de 1936, la comisión especial designada para estudiar la reforma de la Escuela superior de bellas artes, presenta los proyectos que comprenden el plan de estudios y

acción cultural del establecimiento, un reglamento general, un reglamento especial para la Escuela de dibujo y artes aplicadas y una ordenanza de aranceles.

En líneas generales, la reforma de planes de estudio abarca lo siguiente: 1º) Se intensifican considerablemente los estudios artísticos propiamente dichos. 2º) Se aumenta el aspecto técnico y la parte aplicada de los estudios artísticos. 3º) Se crean nuevas secciones de artes aplicadas. 4º) Se establece unidad y correlación entre los estudios de cada ciclo. 5º) Se organiza la cultura artística complementaria. 6º) Se eleva el nivel de los estudios y se los vincula a la Facultad de humanidades, en todo lo relativo a la parte pedagógica de la formación de profesores, y a la cultura lingüística-literaria de la formación de compositores musicales.

En plástica, los estudios se dividen en dos etapas: una de cinco años, que habilita para el ejercicio de cuatro artesanías y la enseñanza media del dibujo y otra de cuatro años, que conduce al perfeccionamiento de la especialidad, a la que se agregan varias disciplinas teóricas. La primera etapa se cumple en la Escuela de dibujo, que a partir de ese momento se convierte en Escuela de dibujo y artes aplicadas, y la segunda, en cursos superiores, dejando aclarado que es sólo para establecer jerarquía interna, ya que se ha suprimido el calificativo *superior* en todos los títulos que expediría la escuela, la que, a partir de entonces pasa a depender directamente del Consejo superior de la Universidad.

Se incluyen cuatro orientaciones de artes plásticas: cerámica y esmalte, vitrales, escenografía y plástica ornamental (por carecerse de talleres, sólo funcionó cerámica y esmalte). Los cursos para obreros, antes sin planes, contarán ahora con un plan provisorio

de tres años de enseñanza eminentemente práctica.

En la elaboración del proyecto se ha tenido en cuenta la misión preparatoria para los cursos superiores, que deben corresponder a la Escuela de dibujo en la parte plástica; no así en música, donde no se incluye el ciclo elemental preparatorio, porque existen en ese momento en La Plata institutos que pueden suministrar esa enseñanza.

Se suprimen las carreras de profesor de enseñanza secundaria, normal y especial en el instrumento elegido, y la carrera de profesor superior de armonía; en cambio, se mantienen las carreras de instrumentista en piano, violín, viola y violoncello; el profesorado en enseñanza secundaria, normal y especial en música, con tres años; la carrera de canto individual, con cuatro años y la de composición, con dos años, sobre los cuatro de instrumentista o de canto.

Condiciones de ingreso

El ingreso a los cursos de la sección música se obtendrá mediante la aprobación de un examen que abarcará las siguientes materias: instrumento correspondiente a la carrera elegida, conocimiento de la técnica de ejecución de mediana dificultad (por ejemplo, para piano: Sonatas de Mozart, estudio Gradus ad Parnasum, de Clementi Suites Francesas, de Bach, etc.); solfeo en dos claves (de sol y de fa) y lectura a primera vista; idioma nacional; historia y geografía argentinas. Estas tres últimas materias serán tomadas de acuerdo con el contenido en los programas de enseñanza secundaria. Se eximirán de ellas los aspirantes que hubieran aprobado el cuarto año de escuela secundaria, colegio nacional, escuela normal, de comercio e industriales.

Disposiciones generales

El consejo directivo anterior, con atribuciones idénticas a las de los consejos académicos de facultades, en lo que fuese aplicable, es sustituido por un consejo consultivo, presidido por el director y constituido con los profesores superiores en ejercicio de cátedra. El director designado por el consejo superior dura cuatro años y puede ser reelecto; es representante de la escuela ante el consejo superior, con voz pero sin voto y ejerce funciones administrativas, disciplinarias y técnicas.

En otros capítulos del reglamento se señala la organización de la biblioteca, el otorgamiento de becas de perfeccionamiento en el extranjero, la organización del museo y archivo de trabajos, publicaciones; también se prevé un plan de extensión universitaria en base a actuaciones, conferencias, exposiciones, etc.

Los profesores titulares y suplentes serán designados por concurso, lo mismo que la provisión de ayudantes.

El contenido de los planes de estudio es muy superior al vigente en 1935, como se puede confrontar en la siguiente planilla:

Plan de música

	Enseñanza Media	
	1924	1936
Plan de estudios		
Años que abarcan los estudios	1	3
Total de asignaturas	4	17
Concierto final	—	—
	Enseñanza Superior	
	1924	1936
Plan de estudios		
Años que abarcan los estudios	3	4
Total de asignaturas	8	21 y 24
Concierto final	—	si

Plan de plástica

	Enseñanza Media	
	1924	1936
Años de estudio	4 y 5	5
Total de asignaturas	13 a 21	30 a 31
Trabajo final	—	—

	Enseñanza Superior	
	1924	1936
Años de estudio	3	4
Total de asignaturas	5	16 a 19
Trabajo final	sí	sí

Esta real jerarquización de la escuela, con su nuevo "Plan 1936", dio lugar a un comentario muy acertado del diario EL DIA del 14 de diciembre de 1936, que dice: "La Escuela de bellas artes, que por voluntad mayoritaria del alto cuerpo deliberativo de la Universidad ha dejado de ser 'superior' en el nombre, se ofrece como ejemplo de una edificante paradoja. Mientras ostentaba nominalmente la pompa de superioridad, la crítica generalizada señalaba sus errores. Ahora, que se le ha simplificado su nombre, que se le ha despojado de la calificación 'superior', la escuela se perfila como uno de esos selectos centros de enseñanza que la ciudad llega a amar y defender cuando algún desacierto administrativo los desmedra sin motivo".

Reforma de planes "Plan 1948"

El 23 de setiembre de 1948 se aprueba una nueva programación, que se pone en vigencia en el año 1949. El Poder Ejecutivo de la Nación, por Decreto N° 17.811 y atento el "alto nivel cultural alcanzado por la Escuela de bellas artes, en atención a la importancia excepcional de su plan de estudios, de amplias proyecciones, y a la circunstancia de contar con un cuerpo docente formado por maestros consagrados en el arte nacional, restituye la

originaria categoría a la Escuela de bellas artes, que, en lo sucesivo, volverá a su denominación de 'Escuela superior de bellas artes', equiparada a la jerarquía de instituto superior".

Se organiza en forma tal, que comprende la enseñanza artística desde la elemental a la superior, incorporando nuevas disciplinas.

En la sección música, se crean cursos elementales básicos para niños, las carreras de órgano, guitarra y armonía, en la enseñanza media, y las de cantante de cámara y ópera, órgano, maestro de capilla, composición y musicología, en el ciclo superior.

Los cursos de plástica, a su vez, incorporan la enseñanza básica para niños; las de dibujante técnico, artístico y cartógrafo, en la enseñanza media; mientras en la enseñanza superior sigue cerámica y esmalte, se incorporaron pintura mural, mosaico, vitral y teatro experimental. Se incluyen, además, cursos de capacitación profesional, para quienes deseen completar o perfeccionar sus conocimientos técnicos o artísticos, sin llegar al profesorado.

Directores desde 1924 hasta 1949 de:

Escuela superior de bellas artes

1924: Carlos López Buchardo
1925: Carlos López Buchardo
1926: Carlos López Buchardo
1927: Carlos López Buchardo
1928: Carlos López Buchardo
1929: Carlos López Buchardo.
1930: Fernán Félix de Amador
1931: Fernán Félix de Amador
1932: Fernán Félix de Amador
1933: Fernán Félix de Amador
1934: Fernán Félix de Amador
Rafael Peacan del Sar
Carlos López Buchardo
1935: Carlos López Buchardo
Juan Cassani
1936: Juan Cassani
1937: Juan Cassani

1938: Ernesto Riccio
 1939: Ernesto Riccio
 1940: Ernesto Riccio
 1941: Ernesto Riccio
 1942: Ernesto Riccio
 1943: Juan Montovani
 1943: Gilardo Gilardi
 1944: Gilardo Gilardi (interino)
 1945: Gilardo Gilardi (titular)
 1946: G. Gilardi y J. J. Pimentel
 1947: J. J. Pimentel y E. Corazzi
 1948: César Sforza

Universidad Nacional de La Plata

1924: Benito Nazar Anchorena
 1925: Benito Nazar Anchorena
 1926: Benito Nazar Anchorena
 1927: Benito Nazar Anchorena
 1928: Benito Nazar Anchorena
 1929: Ramón Loyarte
 1930: Ramón Loyarte y Bernardo Levene
 1931: Bernardo Levene y Federico Walker
 1932: Ramón Loyarte y Bernardo Levene
 1933: Bernardo Levene
 1934: Bernardo Levene
 1935: Bernardo Levene y Julio Castiñeiras
 1936: Julio Castiñeiras
 1937: Julio Castiñeiras
 1938: Julio Castiñeiras
 1939: Juan Carlos Rébora
 1940: Juan Carlos Rébora
 1941: Alfredo Palacios
 1942: Alfredo Palacios
 1943: Alfredo Palacios
 1943: Ricardo Labougle
 1944: Ricardo Labougle
 1945: Villegas Basavilbaso, Calcagno y Martín Civelli
 1946: Orestes Adorni
 1947: Orestes Adorni
 1948: Carlos Rivas

La Facultad de bellas artes

En 1948, bajo la dirección de César

Sforza, la escuela recupera, como queda dicho, su categoría de "superior" (V. IMAGEN). Después de la revolución de 1955 la intervención, a cargo de Néstor Raúl Picado, se ocupa en dotar las cátedras con profesores de la más alta jerarquía: ingresan Héctor Cartier en visión; Aurelio Macchi en escultura; Carlos Alberto Aschero en pintura mural; Julio Payró en historia del arte; Rosa Giuliano en canto individual; Adolfo De Ferrari en dibujo; Fernando López Anaya en grabado (V. la historia de estas cátedras). También se pone en vigencia el bachillerato en arte (V.) y la carrera de cine, cuyo fundador fue Cándido Moneo Sanz (1956).

En 1958 –dirección del Dr. Noel Sbarra– se reestructuran los cursos básicos para niños, de plástica y música, cuya aprobación habilita para el ingreso directo al bachillerato especializado.

El plan de estudios cambia en 1961, como resultado de la profunda renovación que se advertía en todos los órdenes. Profesores graduados y alumnos, convocados por el director Carlos Aragón, deliberan durante un par de años (1959-1960). El proceso llevó a una reestructuración profunda, cuyas premisas fueron:

- a) Definir la categoría universitaria de los estudios propuestos.
- b) Extender la carrera del bachillerato especializado a seis años de duración.
- c) Crear nuevas carreras: diseño, profesorado en historia de las artes plásticas y en historia de la música.
- d) Reformular los planes de cinematografía.
- e) Fundar el coro de bellas artes.

Los planes de 1961 dieron excelentes resultados, generando uno de los

períodos más fecundos en la historia de la escuela.

Después de quince años se hizo necesario encarar una nueva reforma de planes, para adecuarlos a la categoría de *facultad* (adquirida en 1973, durante la dirección de Jorge Abad, quien fue el primer decano). Los planes se estructuran en 1975 (decano organizador Ricardo J. Porto) y comienzan a aplicarse durante el año académico de 1976. Implican una valoración de los títulos, una reestructuración de los estudios de historia del arte, literatura, artes del fuego (que pasa a ser una licenciatura de posgrado); se suprime la denominación de "superior" a los títulos del profesorado (4 años), se otorga licenciatura (5 años). Todo ello poniendo el acento en la teoría: en vez de historia, *Teoría e historia* del arte, de la literatura; y en lo específico de las respectivas carreras (ej., se agrega *introducción a las artes; morfología*, se vuelve teórico-práctica, etc.). En diseño se mantienen las dos divisiones con que se inició experimentalmente la carrera en 1962: 1) Diseño industrial. 2) Diseño de comunicación visual. La carrera dura 4 años, más uno de tesis, que se reemplaza por uno de proyecto de graduación.

En 1975 se funda el Instituto de historia del arte argentino y americano, que inicia una serie sistemática de investigaciones sobre los *maestros* que enseñaron en La Plata, ocho en total; estudios que no llegaron a editarse por dificultades económicas. El instituto ha publicado cuatro *Boletines*, una monografía sobre *Sibellino* (V. Instituto de H.A.A.A. – Publicaciones) y el presente *Diccionario*. En el departamento de diseño existe, desde 1976, un proyecto de instituto cuya aprobación, después de muchas dificultades, se

logró a fines de 1981. También el departamento de música trabaja en un proyecto similar. La falta de medios económicos es un escollo considerable, sobre todo a partir de 1981.

La mayor parte de las medidas consignadas precedentemente corresponden al decanato de Jorge López Anaya (8/7/76 - 1/5/80), quien las ha resumido en los siguientes puntos:

"1 – Se crea el departamento de historia y ciencias del arte, que agrupa las cátedras cuyas disciplinas tienen por objeto el estudio del fenómeno artístico.

"2 – Se modifican los planes de estudio de las áreas de música, plástica e historia de las artes plásticas y de la música. Los alumnos de plástica cursan ahora un taller básico y dos talleres complementarios durante los cinco años.

"3 – Se modifican los títulos, los cuales serán en adelante: profesor y/o licenciado en artes plásticas orientación pintura/escultura/ grabado/ escenografía/ Cerámica. Igual en música.

"4 – Se independizan las terminales de los profesorado y licenciaturas. Para estas últimas es necesario cursar dos seminarios y un trabajo final.

"5 – Se organiza el Instituto de historia del arte argentino y americano, creado en 1975 por resolución de la Universidad de acuerdo a mi iniciativa, siendo jefe del departamento de plástica. Se designa director al Dr. Nessi con un cargo de dedicación parcial.

"6 – Se dictan las resoluciones que rigen la vida académica de la Facultad.

"7 – Se incrementa considerablemente el material bibliográfico de la biblioteca, dando prioridad a las obras de carácter científico y de investigación especializada. Durante esos años

se invierte casi la totalidad del presupuesto de Capital y los ingresos provenientes de la contribución del bar, con esa finalidad.

”8 – Se incorpora la Colección Azzarini (V.) a la Facultad: se la reorganiza, designándose musicólogos para ese fin.

– Durante esos años me correspondió designar a casi el 90% del personal docente nuevo.

– Se incrementó notablemente la cantidad de docentes en todas las áreas.

– Se reorganizaron todas las cátedras con un plantel básico que integraban titulares, adjuntos, jefes de trabajos prácticos y ayudantes.

– Se incorporaron los *idiomas* a todas las carreras (dos en historia de las artes plásticas)”.

Durante el decanato de López Anaya se dio gran importancia a la *investigación*, a la teoría, a lo específico de cada disciplina y al aspecto interdisciplinario de los estudios, atendiendo a insertarlos en el nivel de *universidad*, en el sentido estricto del término. La supresión de algunas carreras de instrumentistas en música –con escaso nivel de graduados–; el énfasis puesto en las carreras de composición, dirección orquestal, historia de la música y educación musical indican la línea de pensamiento. La introducción de las *historiografías* respectivas –convertidas en asignatura básica en la carrera de historia del arte– tiende a hacer más consciente el desarrollo de las grandes ideas que la *historia* (de la civilización, del arte, de la música) ilustra en cada período. El enriquecimiento inusitado del caudal bibliográfico (V. Biblioteca) fue su consecuencia lógica.

A partir de 1981 el nuevo decano, licenciado Jorge Armesto, ha impulsado una clara introspección acerca de

lo que podría ser una *facultad de bellas artes*, mediante comisiones asesoras que están examinando cada uno de los aspectos y problemas que plantea la enseñanza artística. Durante su gestión la facultad ha afirmado en poco tiempo una imagen dentro de la comunidad, que tiende a trascender los límites de la provincia, con sus ciclos de conciertos y conferencias, exposiciones de profesores y alumnos. Su ambicioso proyecto sobre las *Artes del espectáculo* tuvo un principio de concreción en diciembre de 1981: la ópera en un acto de Mozart, *Bastien et Bastienne*, con escenografía, canto, música, orquesta y diseño gráfico provenientes de la facultad en la mayoría de sus elementos.– A.O.N.

ESCULTURA

La Plata fue, desde su fundación, una ciudad neoclásica. Si no bastasen para comprenderlo, palacios como el de la Gobernación, la Legislatura, la Municipalidad, el Museo de ciencias naturales, el edificio de la Universidad, etc., etc., bastaría observar las obras escultóricas del primer período para convencerse. Sin embargo, hay otra dimensión estética “neo”: el *Revival Gothic*, presente en la Catedral y en San Ponciano. Se trata, en verdad, de una amalgama de estilos, un compromiso entre la actitud clásica positivista y el realismo del Ochenta, con la experiencia, no descartada del todo, de la tradición romántica.

Algo que sorprende es el haber podido reunir tantas obras, en general de un valor no desdeñable si se consideran los standards de la época, en tiempo tan breve. La explicación es que casi nada quedó librado al azar: el propio Rocha tuvo sus *asesores*, sus becarios - comisionados que debían comprar obras en las capitales de

Europa, al menos para dar impulso a sus colecciones particulares. En efecto, José María Rey cita dos cartas muy aleccionadoras, que demuestran el interés personal del Fundador por las artes: una, de Augusto Ballerini, fechada en Venecia el 21/11/1885, revela sus gestiones para comprar dos pinturas, y, de paso, sus contactos con Signorini, uno de los primeros *macchiaioli* cuyas ideas van desde Mazzini hasta Prud'hon. El *concurso abierto* fue la norma. En el origen, y hasta bien entrado el siglo XX, la escultura plástica ha evolucionado en forma lenta, más aún que la pintura. Las primeras creaciones —estatua, retrato, monumento público— adoptan, como queda dicho, el género histórico, especialmente en las producciones de encargo, confiadas a extranjeros. De ello es muestra acabada el *Monumento a la Primera Junta*, hoy lamentablemente disperso. El proyecto ganador del respectivo concurso estaba listo en 1900, y la dirección inicial de la obra la comenzó su autor, Lucio Rossi (Fr. 1846-1913), quien, “no pudo terminarla por desinteligencias con el Comisionado municipal”. El escultor Abraham Giovanola le dio término, colocando en la columna central la estatua de la *Libertad*, por él modelada. Las estatuas de los nueve próceres de la Primera Junta, que rodeaban la columna en forma de círculo, fueron esculpidas por Pietro Costa. (Cf. ALBUM ARGENTINO, publicado bajo la dirección de Demetrio Blitz, Buenos Aires, 1913; t. I, pág. 247). Se ha opinado, sin mucha base, que las obras simbólicas del *Trabajo*, *Las Artes*, *la Justicia*, *las Tres Gracias*. . . completaban el conjunto, puesto que llevan la firma del escultor italiano. Sin embargo, tales obras, que adornan el Paseo del Bosque, no aparecen citadas en la descripción del monumento, bastante minu-



Monumento a Dardo Rocha, 1934.

ciosa, publicada por EL DIA de La Plata, en su edición del 25 de mayo de 1905; ni tampoco se las advierte en la fotografía del ALBUM ARGENTINO, citado u.s. El gran grupo escultórico, realizado durante la administración municipal de don Carlos Monsalve (1902-1906) permaneció en el centro de la plaza *Primera Junta* —hoy *Plaza San Martín*— hasta 1912, cuando el Comisionado Luis Doyenard gestiona su demolición (sic.), a fin de erigir la estatua ecuestre del general San Martín, réplica del original debido a Emilio Enrique Allouad, que se conserva en Boulogne-sur-Mer. La fecha de inauguración de esta última (5/04/1914), proporcionada por el ingeniero Carlos Guzmán, difiere ligeramente de la que aparece en el artículo “Nacido para el bronce”, de Elsa y Amado Sosa (EL TIEMPO, 2/04/1978) cuyos autores dan el 25 de abril del mismo año.

Sobre los aspectos formales de la obra de Costa (1849-1901), laureado por su monumento a *Vittorio Emanuele* de Turín —lo que le daría renombre y lo haría familiar a los argentinos que viajaban a Italia— cabe anotar que el mármol de Carrara ha sido trabajado para lograr una rigidez ideal de formas en equilibrio, quietas, pulidas a la manera neoclásica posterior a Cánova.

Este célebre escultor, nacido en Tre-

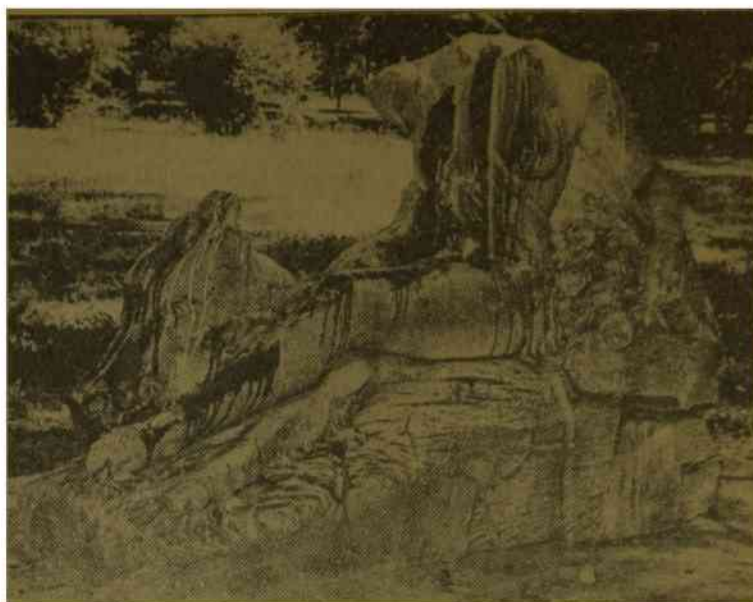
viso (1757), muerto en Venecia (1822), “descubrió la gracia suave y algo voluptuosa que había escapado hasta entonces a todos los imitadores del arte antiguo”. Precisamente de Cánova es la réplica de *Los luchadores* –cuyo original se encuentra en El Vaticano– separados arbitrariamente en sendas esquinas de la Plaza San Martín; lo que demuestra que se ha perdido la unidad de la obra, concebida originariamente como grupo escultórico. La iconografía de Creugas y Damoxeno obedece al estilo atlético que el autor había derivado de sus conocimientos de la escultura griega... un poco a través de copias romanas.

De estas copias existen algunos ejemplares valiosos, como la *Amazona herida* (de un original de Fidias) en mármol de Carrara, lo mismo que el *Discóbolo*, firmado “Mirone” –lo que revela su origen italiano– ambas en los jardines del Hipódromo; y la *Afrodita* con inscripción en caracteres griegos, que preside la escalera del Jockey Club (V. este n.). Y no terminan aquí las imágenes de culturas antiguas: a ellas cabe agregar los *calcos* –un pequeño museo de obras maestras existentes en la Facultad de bellas artes.

Pero sigamos con las obras originales.

No carecemos de noticias de Raymond León Rivoire, escultor francés nacido en Cussel en 1884, autor del *Aguador en descanso* de la plaza Máximo Paz (19 y 60) –que según parece, representa al océano Atlántico– en cuyo sitio se lo reemplaza en 1981 por un... *Reloj de sol*. Es como el sino del urbanismo en La Plata: sustituir la tradición –siempre demasiado cercana– por lo improvisado: el arte por el kitsch (V.).

La carrera de Rivoire comienza en 1905 con una Mención de honor. Luego vinieron la Medalla de Plata



Rivoire, Pierre Auguste (1884) – Rapto de Europa – mármol (terriblemente mutilada) – Parque Uriburu, La Plata.

(1921), la de Oro (1929), hasta que el escultor llega a convertirse en miembro societario fuera de concurso. Sus obras: *Bañista* (Museo de Luxemburgo), *Juana de Arco* (Catedral de Moulins). Expuso en Londres, Roma y Buenos Aires. Para conocer su posible vinculación con los patrocinadores de sus encargos habría que precisar el año de su exposición porteña; pues en La Plata existen, además del citado Aguador, otros dos mármoles: *Rapto de Europa*, terriblemente deteriorado, en el Parque Uriburu (parte cerrada del Parque Saavedra) y *La agricultura*, removida de su lugar tradicional en Plaza Olazábal (1 y 38) para encarar la deplorable remodelación de 1981.

La Plaza Italia debe su nombre a la ordenanza del 26/05/1895. El monumento de granito, proyectado por el arquitecto Angel Vecellio, consta de “una base y columna, iguales a las del monumento a la memoria de Nelson, en Trafalgar Square... coronado por un águila. La remodelación de la plaza correspondió a la intendencia de Carlos Monsalve (1902-1906). El 22 de agosto de 1904, el P.E. de la provincia acuerda la suma de \$ 8.000 para la

terminación del monumento. (Cf. Museo Dardo Rocha, Carpeta "Plazas y Jardines", N° 12).

Aparte del águila que corona la columna, hallamos una obra escultórica de Alessandro Laforet, escultor nacido en Milán que actuó en Francia y obtuvo una medalla de bronce en el Salón de París de 1900. *Descanso* es una figura sedente, que deja en reposo un enorme martillo, su herramienta de trabajo forzado.

Del primer escultor argentino, Lucio Correa Morales (1852-1923) existen dos obras que ocuparon los jardines laterales de la Universidad, ambas de 1895: *La Arquitectura*, que aún llena su sitio sobre la calle 47, y *La Agricultura*, trasladada a la Facultad de agronomía a mediados de los años '70. Se trata de dos obras neoclásicas, de excelente factura, pero todavía ajenas a la evolución posterior del maestro en los primeros años del siglo XX.

Es notable que casi todos los escultores de esta corriente elijan el momento pasivo de la acción, con temas dentro de una tradición fuertemente idealizada; a diferencia de las esculturas de Víctor de Pol, Félix Pardo de Tavera, Emilio Andina, Troiano Troiani, quienes expresan el momento de la acción: lo cual permite insinuar una clasificación elemental que diferencia el mensaje desde el neoclasicismo hasta el romanticismo tardío, tal cual se dio entre nosotros, después de haber pasado por la experiencia, por no decir la ideología, del realismo.

Entre los escultores radicados en el país, que obtuvieron adjudicaciones de obras públicas, figura Víctor de Pol (It., 1865 – B. A., 1925) autor de los grupos escultóricos y relieves del Palacio legislativo, de los Medallones del Museo de ciencias naturales y de dos



De Pol, Víctor (1865-1925) –El Leñador (1888) – Bronce, 2,15 x 1,20 x 1,85 m. Jardines de la Municipalidad, calle 11 entre 51 y 53. La Plata.

piezas típicas de la jardinería de parques: *El leñador* y el *Portador de la llama olímpica*, ambas de 1888 –próximo, el segundo, por su actitud, a una tradición que se remonta a Grecia y al Renacimiento, donde fue símbolo de la trascendencia espiritual, caro a una de las corrientes de la ideología fundadora. De Pol contrapone la imagen del trabajador agobiado, en el clima de Courbet o de Daumier, a la del atleta triunfal, semidivino, que corre ágilmente portando la llama que arde en la antorcha, como el fuego de la juventud y la llama de la verdad. Se trata de una percepción de objetos en el espacio y su traducción emblemática.

La dinámica del motivo, pero den-

tro de un género histórico, se vuelve a encontrar en *El tambor de Tacuarí* (1911) ubicado en la plaza de 13 y 60. Su autor, Félix Pardo de Tavera, otro inmigrante –nacido en Manila (1859), formado en París como escultor y como médico– llega a la Argentina, se nacionaliza y ejerce aquí sus dos profesiones. El monumento al niño-héroe, un episodio de la historia patria, erigido por iniciativa de los Boy Scouts en 1928, es una obra de exaltación que explota el gesto y el escorzo dando la pauta de un escultor que, sin salirse de la academia, vislumbra el toque expresionista.

Un proceder opuesto se encuentra en el grupo *Náufragos* (1906) obra del argentino Emilio Andina (1875-1925) en la que el espacio hostil e infinito agobia y amenaza. El rasgo común es que tanto Andina como De Pol han trabajado con el modelo vivo: éste hace posar a indios que vivían en el museo durante la construcción del edificio, para sus *Cabeza de india Tafa* y *Figura de indio pampa*, ambas en el Museo nacional de bellas artes; Andina fue autor de *Tehuelche*, busto de bronce robado el 22 de febrero de 1974, de su ubicación en el Parque Saavedra. Lo exótico del tema indigenista empalma con las ideas de Rafael Obligado en la polémica del Ateneo (1894) y también con obras como *Cautiva* (1906) de Lucio Correa Morales quien fue, en el país, el maestro de Yrurtia.

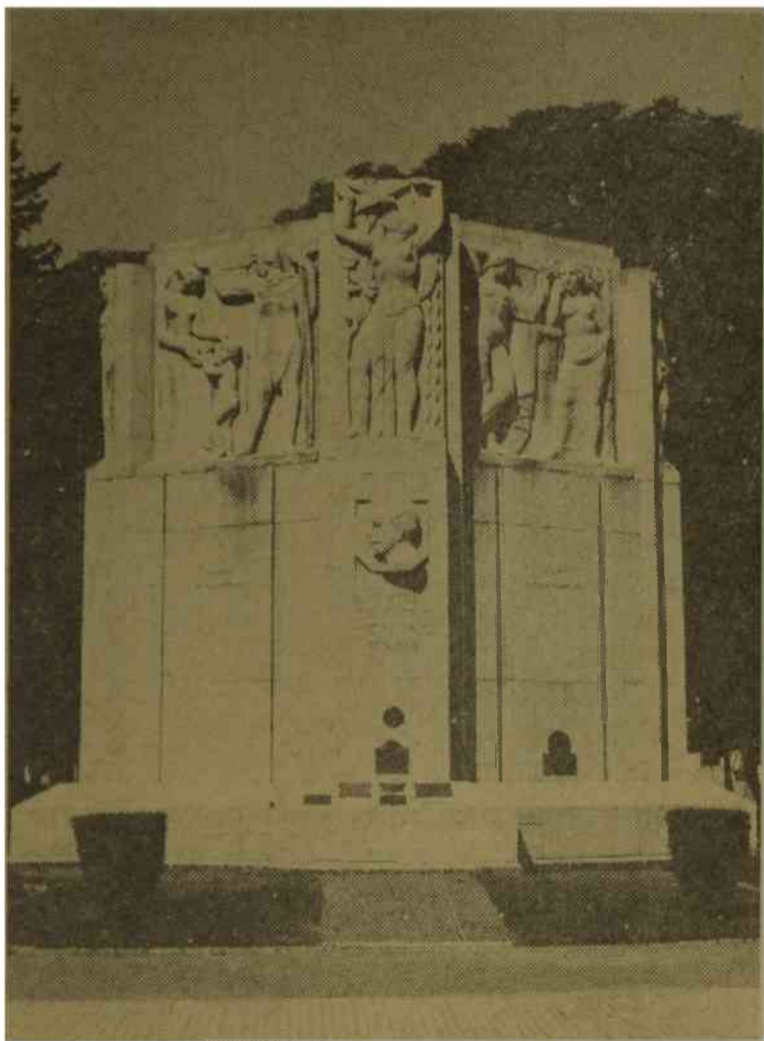
Por razones obvias no es pertinente detenerse en la descripción minuciosa de la iconografía que campea en la escultura platense hasta bien entrado el siglo. En la Plaza Moreno, las estatuas de las cuatro estaciones: *Primavera y la flor*; *Verano y la espiga*; *Otoño y los racimos*. . . iconografía que es particularmente notable en los relie-



Musso, Ricardo Juan (1896) – Monumento al maestro – (1935) – piedra. Jardines del Ministerio de educación, 13-56 y 57. La Plata.

ves. Sólo cabe agregar que esa tradición pseudosimbólica llega hasta bien entrada la década del cuarenta, por lo menos hasta el monumento a *Marcelino Ugarte*, de Luis C. Rovatti (n. de 1895), en la esquina de 7 y 47, pasando por los monumentos a *Guillermo Udaondo*, 1922, de Alberto Lagos (n. en La Plata, 1885, m. en 1960); a *Guillermo Brown*, de Fernández Mar (1926-1979), en la plazoleta de 1 y avenida 52; a *Bartolomé Mitre*, de Alfredo Bigatti (1868-1964), en el Paseo del Bosque; *Al maestro* (1935) de Ricardo J. Musso (n. en 1896): todos trabajan con un material precodificado, en la forma de relieves que objetivan los grandes temas de la historia mediante emblemas. El monumento al *Fundador*, *Dardo Rocha* (1934) de César Sforza (1893) implica una tentativa de actualizar formalmente el relieve

en la tradición de Bourdelle y la concepción del monumento, suprimiendo la estatua del prócer, reemplazada por un retrato relativamente pequeño, con predominio del soporte arquitectónico y la escultura como intencionada alusión a la tarea fundacional de La Plata.



Sforza, César (1896) – Monumento a Dardo Rocha (1934) – piedra. Plaza Dardo Rocha, 7 y 60. La Plata.

Era de esperar que la marmorización del cuerpo, así como la mayoría de los emblemas inherentes, fuesen parte de un sistema de signos ya conocidos por el espectador: manojos de espigas, yunque y martillo, libro, columna, lira, balanza. . . como atributos de la musa, el héroe, la amazona, el prócer. Es el escorzo, rudamente abreviado, de una ideología que glorifica el trabajo-mito, el heroísmo civil, las virtudes que se pregonan aunque generalmente no se las practique. O más bien: se las considere como legado de otros tiempos,

que es preciso revelar o difundir. El *monumento* ilustra, advierte o recuerda: ése es precisamente –el significado de la palabra.

La Plata no posee muchas *fuentes* importantes, esa “imagen del paraíso terrenal” que anima la piedra con el agua que corre, elixir de la juventud y “fuerza vital del hombre y de todas las sustancias”.

La *Fuente del Niño con el Delfín*, próxima al chalet del Parque Uruburu, podría aludir al “país de la infancia”. Consiste en una gran copa de mármol, a la que va trepando un racimo de niños desnudos que cubren sus órganos con rosas –secuencia compositiva de tono equívoco, que roza lo kitsch: el típico león gárgola, y un marco labrado con trazos lineales (¿espejo?) completan una ornamentación muy barroca, en esa escultura decorativa cuya función, como diría Kant, es “lo que agrada sin concepto”. El sentido simbólico del delfín no es más que una reminiscencia literaria. Se dice que la obra es original de Puch, escultor francés que no figura en el Benezit.

Para la *Fuente* de 5-48 y diagonal 80, (V. SIMBOLO).

En una periodización de las artes en La Plata, el hito claramente diferenciado surge en 1924, con la fundación de la Escuela superior de bellas artes y su cátedra de escultura. La desempeñó, inicialmente, Hernán Cullen Ayerza (1897-1936), abogado, diplomático, escultor, profesor y crítico de arte, quien estuvo adscrito a la tendencia *nabi*, como fundador y gran sacerdote de *El Templo*, a partir de 1914. Ello indica una actitud espiritualista-simbolista, que la tradición escultórica autorizaba antes del gran cambio de materiales y técnicas que presencia el siglo XX, sobre todo después de Boc-

cioni. Cullen conocía muy bien a la generación que actúa en la década del Ochenta –la de sus maestros– y, por supuesto, al fundador de la Universidad nacional de La Plata, a quien representa sentado en un sillón que es apenas un esbozo, debajo del cual la sombra maciza tratada como textura suavemente ondulada, asume la gravitación del héroe civil, a la vez pionero y visionario. La absoluta sencillez de la pose, el aire como fatigado que la curva de la espalda acentúa, resumen la grandeza natural, y, en cierto modo, contemplativa. Frente al pórtico de la Universidad, el Fundador acoje a las generaciones –casi siempre leales a su convocatoria expresa en el lema *Pro scientia et patria*, que señala el carácter propio de la nueva casa de altos estudios. No era fácil interpretar este mensaje a través de una figura sin gestos altisonantes, privada voluntariamente de todo pintoresquismo, en la etapa, ya, de la tarea cumplida. Una pátina baja en el bronce, casi monótona, parece como si eliminara lo cambiante, la mudable apariencia para dejarse entrar en lo que es y, por lo tanto, permanece.

El cambio en las formas de la escultura viene por una vía señalada, al fin del siglo pasado, por un cúmulo de factores: Rodin y M. Rosso, el Novecientos y la tendencia expresionista, el vitalismo en la filosofía, la atención a los valores plásticos. El *Torso de mujer* de Rogelio Yrurtia (1879-1950) en el Museo provincial de Bellas Artes, que conserva una tesitura clásica bajo una superficie rodiniana, debe haber influido en generaciones de estudiantes, especialmente en el abandono de la actitud hierática que petrifica el cuerpo. Síntesis de un verdadero *motiv*, que rescata la forma viviente, con su proverbial riqueza y sutil modelado



Yrurtia, Rogelio (1879-1950) – Torso de mujer – bronce, 60 x 50 x 80 cm. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

codifica la evocación del “eterno femenino” tal como podía concebirse desde Goethe.

Sin embargo, costó apartarse de la norma. A Yrurtia intentan seguirlo Alberto Lagos (no en el citado *Udaondo*, 1922), sino en la fuente cabeza *Ana*, del Museo provincial; y también, en cierto modo Troiano Troiani (It., 1865 - B. Aires 1963): *El arquero*, un bronce de 1924, adquirido e inaugurado por la Municipalidad el 9/12/70, repite el acto del *Herakles matador de pájaros* de Bourdelle, quizá más en el tema que en la realización escultórica, con hábil comprensión del legado helénico, el del movimiento y el carácter. Es una obra singular dentro de la escultura pública de La Plata (que ha

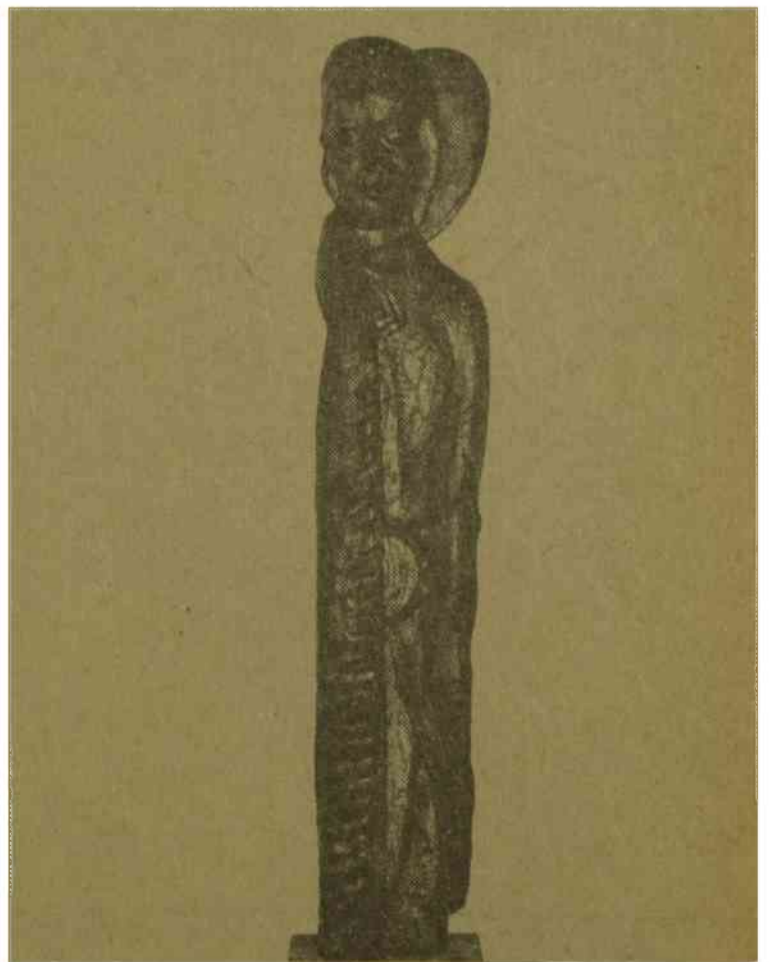


Zonza Briano, Pedro (1886-1941) – Cristo Redentor – 1914 – bronce. Buenos Aires, Cementerio de la Recoleta. La versión en yeso se encuentra en la Facultad de bellas artes de La Plata.

sido bien aislada de sus congéneres neoclásicos en la Plaza Moreno) por el interjuego de la forma heroica cuyos volúmenes invaden el espacio. (V. SIMBOLO). El tercero es Pedro Zonza Briano (1886-1941), discípulo de Correa Morales, que viaja a Italia, a Francia y a Londres, donde expone con repercusión extraordinaria su discutido *Creced y multiplicaos*; en Italia descubre a Medardo Rosso –lo que le permite abrir la forma e intentar una superficie transitiva que incorpora el “aire” a la atmósfera. La Facultad de bellas artes posee su *Cristo Redentor* (1914) un yeso influido, tal vez, por el *Balzac* (1897) de Rodin, pero sin la pretensión ya del monumento, en clima novecentista transido de vivencias medievales.

La versión en bronce, mucho más sugerente, se encuentra en el cementerio de La Recoleta. Sin llegar a la altura de sus mentores (a quienes conoció durante la beca de 1906-1913) su versión de la forma en el espacio, el volumen descarnado, el aire ético, parecen más bien deudores del profetismo nabi. La cuarta de estas figuras es la de Agustín Riganelli (1890), autor del retrato de *Francisco López Merino* (1928, c.), bronce sobre pedestal de granito, en el Paseo del Bosque. Es la forma lisa del retrato interior espiritualizado. Casi no existen signos ni juicios asertóricos, de andadura plástica, que son reemplazados por un texto: *En la mañana buscó la noche* –alusión al gesto romántico del poeta suicida.

Poca influencia ha ejercido un eximio escultor –en La Plata como en el resto del país– quien, en parte por haber desarrollado sus dotes en el ámbito parisiense, permaneció ignorado en



Vitullo, Sesostris (1899-1953) – Gaucho – madera tallada y dorada – Museo municipal de bellas artes. La Plata.

nuestro medio. Aludimos a Sesostris Vitullo (1899-1953) de quien existen aquí tres obras: *Cabeza de niña* (mármol), *Gaucha* (madera policromada) ambas en el Museo municipal de bellas artes, por donación de la señora de Numa Rossotti; y una placa en la tumba del pintor Juan Cruz Mateo, muerto en 1950. Vitullo, alumno en París de Bourdelle, hizo la dura experiencia bohemia y murió muy pobre, aunque no olvidado: el Museo de Escultura del Hotel Biron exhibió su obra en segundo término, después de Rodin y antes de Henry Moore. Los comentarios sobran. En Buenos Aires fue conocido por Ignacio Pirovano, quien poseía algunas obras e intentó promoverlo, aunque sin mayor éxito. Escultura posterior al cubismo, del que conserva las aristas características, introdujo en ella Vitullo, sobre todo en sus últimas obras, un simbolismo que aplicó a temas americanos y universales de

gran fuerza: *San Martín, Monumento a Martín Fierro, El bagual, La mano de Dios*. Es clara su intención de elevar la escultura de *motiv* a la escala del monumento.



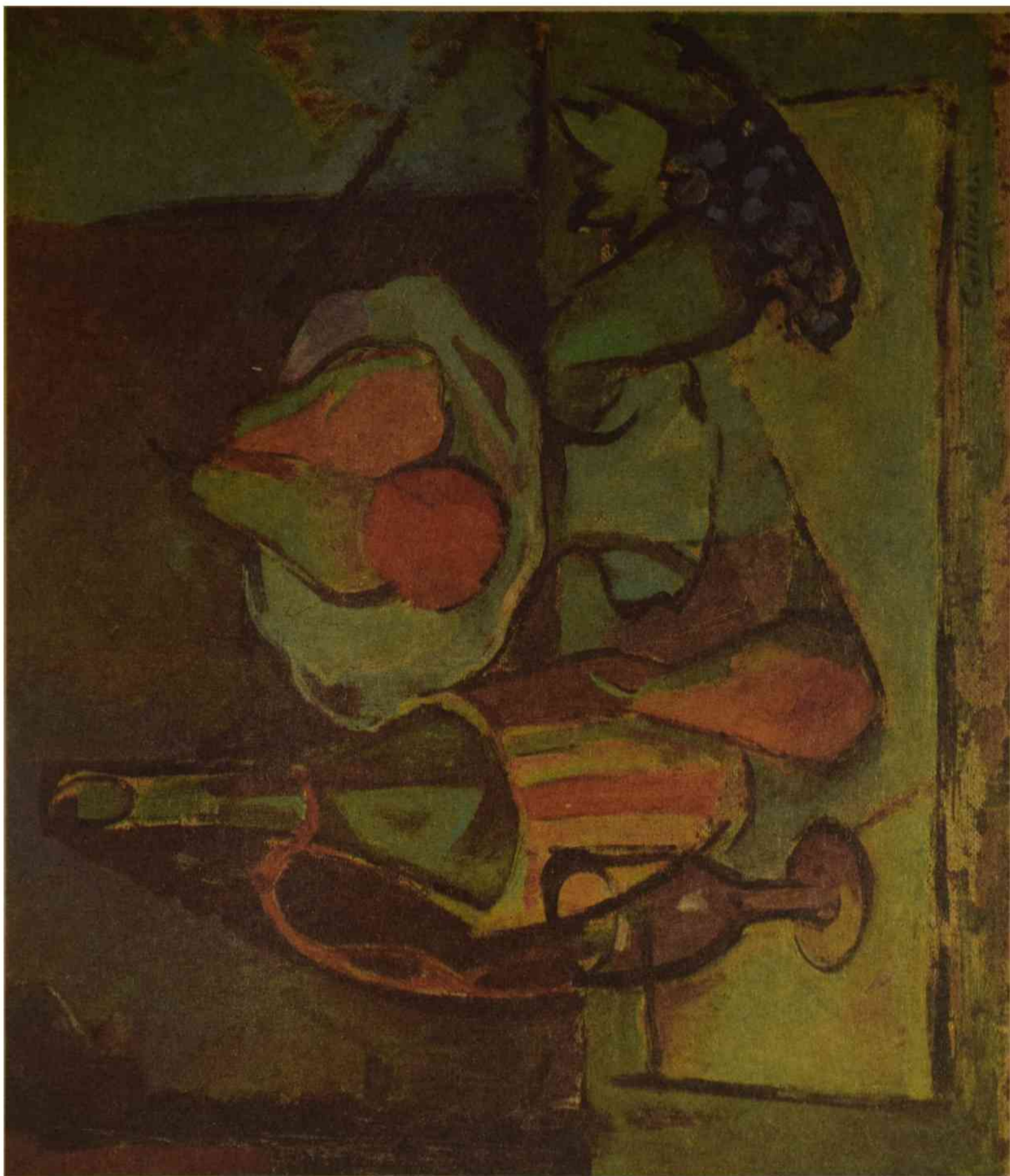
Curatella Manes, Pablo (1891-1962) – Segundo estudio para las tres gracias – bronce, 21 x 11 x 30 cm. Museo provincial de bellas artes. La Plata.



Vitullo, Sesostris (1899-1950). Placa para la tumba de Juan Cruz Mateo. La Plata (Cementerio).

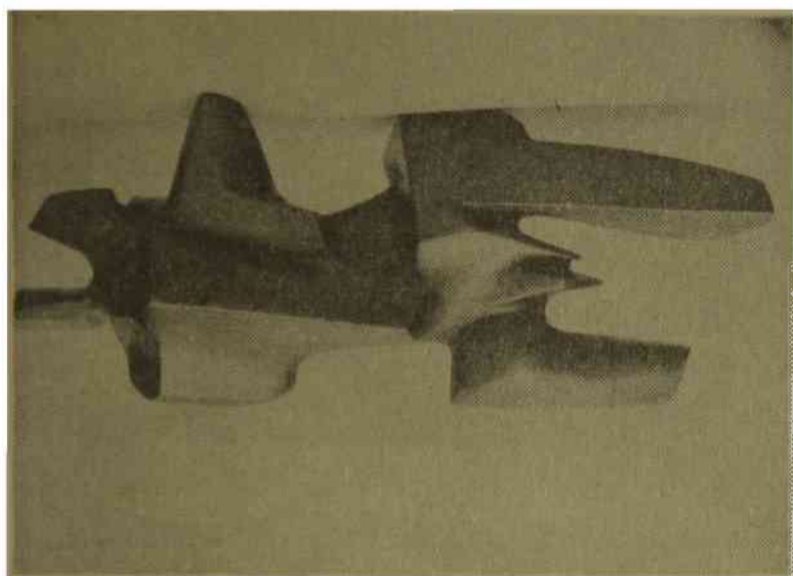
Pablo Curatella Manes es otro “extranjero” en el país, ya que vivió casi siempre en Francia, como diplomático. En el Museo de Bellas Artes existen su boceto para *Las tres Gracias* y *Maternidad*. El estudio más confiable, con bibliografía actualizada, es el de Jorge López Anaya, N° 72, de los fascículos del CEAL, Buenos Aires, 1981.

La sincronización de la escultura con las corrientes del siglo no fue compartida por el entorno, por diversas razones. La principal es que los encargos oficiales suelen exhibir siempre, como se ha visto, un defasaje incoercible ante las nuevas concepciones. Aun los premios en el Salón si exceptuamos a Sibellino y Curatella Manes (platense de nacimiento) quedan involucrados en el más crudo pasadismo. Solo en la



Centurión, Emilio – La ventana – óleo, 1953, c. Col. part. Buenos Aires.

década del sesenta acoge el museo las obras de Roberto Aizemberg, Martín Blatzko, Ary Brizzi, Rubén Elosegui, Aldo Papparella, Emilio Renart, Enrique Romano, Antonio Trotta. Con tales obras se incorporan las tendencias, los materiales nuevos y los contenidos de una escultura nueva, que permite completar adecuadamente las colecciones del Museo provincial de bellas artes. A.O.N.



Rodríguez del Pino, Eduardo – Mujer acostada. (1981) – Talla directa, madera – 45 x 20 x 15 cm. Propiedad del artista.

ESCULTURA (enseñanza)

La presencia de la escultura posee su tradición en La Plata. Ya en 1912 el doctor Joaquín V. González quiso que un escultor a quien admiraba –Pedro Zonza Briano– organizase la futura academia de arte de la Universidad.

Al crearse la Escuela superior de Bellas Artes en 1924, la cátedra de escultura fue confiada a Hernán Cullen Ayerza (1897-1936). Su orientación ha sido expuesta en el artículo ESCULTURA (V.) de esta obra. En la docencia, Cullen, que había estudiado en Italia con Ernesto Biondi, mostró escasa contracción: sus comentarios acerca de las artes eran ocurrentes, su actitud polémica y, a menudo, arbitra-



Cullen Ayerza, Hernán (1879-1936) – El aborigen (1909) – Plaza Garay, Buenos Aires.

ria. Es célebre su desdén hacia Zonza Briano: “Lo que él hace con las manos yo puedo hacerlo con los pies”. De todos modos, su obra escultórica, como su *savoir faire* en otros dominios, está por encima de su tarea didáctica. No dejó alumnos que se hayan destacado.

En 1933, por designación del P.E. después de un largo período de vacancia, asume la cátedra el profesor César Antonio Sforza (1896) quien se mantuvo al frente del taller durante veinte años. Graduado en la Academia nacional de Bellas Artes, su extensa y exitosa trayectoria artística le permitió obtener premios en todos los salones importantes del país y en algunos de Europa, incluyendo el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional (1933). Una composición limpia y bien modelada da a su escultura una fuerte estructuración de volúmenes plenos,

realizados con pulcritud y sobria gracia ornamental. De ello es un claro exponente el monumento a *Dardo Rocha* (1934) en la plaza de 7 y 60. Estas cualidades de su obra respaldan su quehacer en la docencia: desarrollar un buen oficio en sus alumnos para que dominaran el empleo de la arcilla, única técnica que apenas admitía excepciones.

Entre 1953 y 1955 se desempeña como profesor Roberto J. Capurro (1903). Su currículum incluye desde el tercer premio nacional (1925), hasta el Gran Premio alcanzado en 1942. Su estatuaria, realizada como el resto de su obra, preferentemente en piedra, con un modelado que recuerda a veces a Maillol y otras a Despiau, adorna paseos públicos y ambientes áulicos.

En la cátedra —después de una larga actuación como profesor de modelado en la Escuela de Dibujo (Anexa)— retoma, con modestia suma pero con clara conciencia, las enseñanzas de su predecesor César Sforza, aportando, como propio, un esencial sentido de los *valores*, hasta entonces inédito en el taller de escultura.

Desde el 1º de junio de 1955 hasta el 1º de abril de 1956 desempeña la cátedra de escultura, con carácter interino, el profesor Antonio Sassone (1906) graduado con el título superior en la Academia Nacional, donde fue alumno de Ernesto Soto Avendaño. Una extensa labor destaca su obra escultórica —tremendamente expresionista, hacia la década del cincuenta— que expone en el país y en el extranjero desde 1931, consagrada con el Gran Premio en el Salón nacional de 1955. Su breve paso por la docencia no fue satisfactorio, tanto por su obra particular como por su orientación didáctica, que entraban ya en conflicto con las nuevas orientaciones de la Escuela. Cesante en 1956, retoma la cátedra —ya



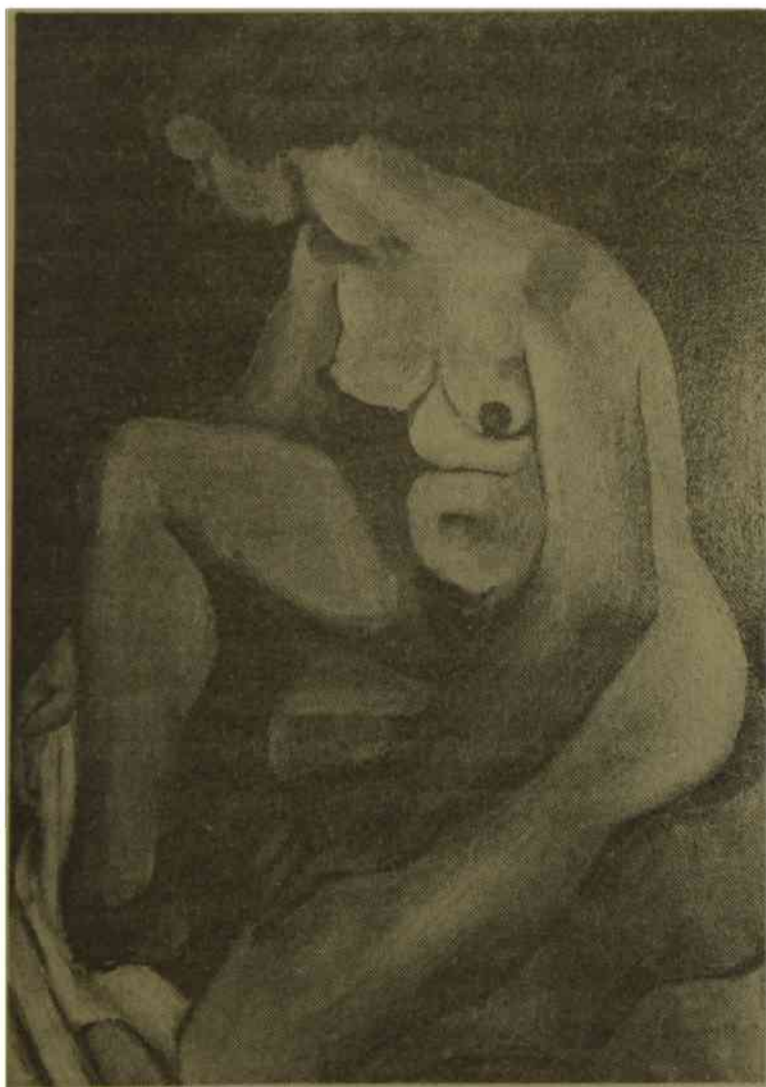
Sibellino, Antonio (1891-1960) — El escultor en su taller — Foto Onofrio. Buenos Aires.

jubilado— el profesor César Sforza, hasta mayo de 1957, año en que se procura reencauzar el taller con la presencia de Antonio Sibellino (1891-1960), maestro señalado por los conocedores de una vigencia bien ganada. Lamentablemente Sibellino, gran autodidacto, no logró comprender el sentido de la enseñanza artística en la Universidad: pensaba, más bien, en el *Taller libre*, como antídoto contra la academia matadora de talentos en ciernes; idea que estaba bien en 1911, cuando realizaba, en París, su *Torso de hombre*; pero no en 1956, cuando empezaba a regir un arte *sin oficio*, inconcebible en una institución que otorga títulos de enseñanza. Este defasaje produjo una doble decepción: la de los alumnos, que lo habían propuesto para ejercer la docencia, y la del propio Sibellino, quien, con su salud ya quebrantada, hace abandono de sus funciones, después

de haber obtenido el Gran Premio nacional, para morir tres años después, en 1960.

En el mes de abril de 1958 ingresan, por concurso a la cátedra de escultura Aurelio Macchi (1916) en calidad de profesor titular, y Néstor Raúl Picado (1917), como profesor adjunto.

Graduado en la Academia nacional, donde se formó, entre otros, con José Fioravanti (1937) Aurelio Macchi viaja a Europa y frecuenta en París el atelier de Zadkine. Entre 1949 y 1953 realiza nuevos viajes de estudio a museos y talleres del Viejo Mundo. Un decantado lenguaje plástico, que se manifiesta en toda su obra, le permite consagrarse con las dos distinciones máximas del país: el Gran Premio de Honor del Salón nacional, y el Premio Pallanza en escultura. Su sólida formación, unida a un temperamento duro, no siempre abierto a la relación con el alumno; su modo de inducirlo a la

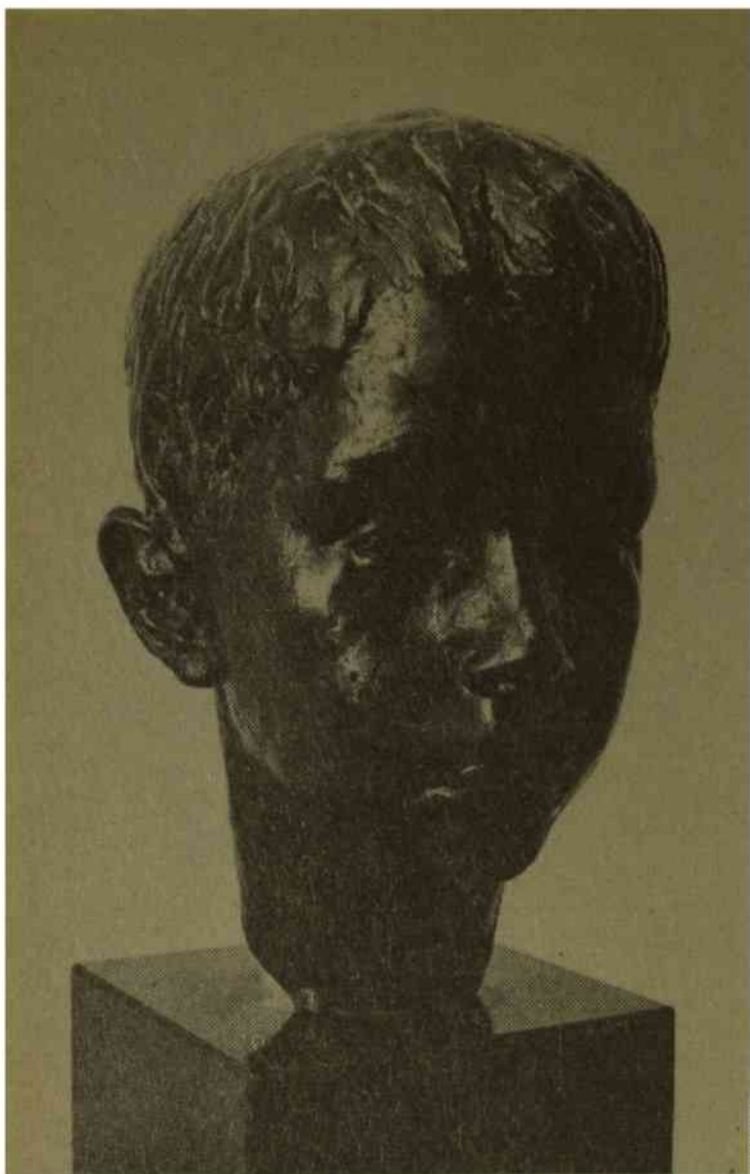


Bernardo, Mané (1913) – Desnudo (1945) – óleo sobre tela, 70 x 50 cm. Col. privada. La Plata.



Picado, Néstor – Europa y América – yeso – 1958.

aventura, para luego arrojar el barro a la piletta sin comentarios, su apreciable saber y fervor, un tanto místicos frente a la figura humana, sus contradicciones hicieron que nadie en la cátedra fuese indiferente a su presencia: suscitaba admiración o rencor. Frente a esta enseñanza surgieron, claro está, muy pocos alumnos: Dalla Lasta, que lo considera gran maestro; Carlos Martínez, que tiene sus dudas; Elosegui, quien aprendió un nuevo lenguaje plástico y un concepto de la estructura desconocido hasta entonces en la cátedra; concepto que se vio favorecido por la enseñanza del dibujo impartida por Adolfo De Ferrari, y por las clases de visión que dictaba Héctor Cartier. Mazzoni, en fin, que no terminó porque después de un tiempo se había convencido de que para él era preferible trabajar en grupo (V. SISTEMAS, Grupo) a escuchar el lenguaje oscuro, demasiado personalista de los talleres.

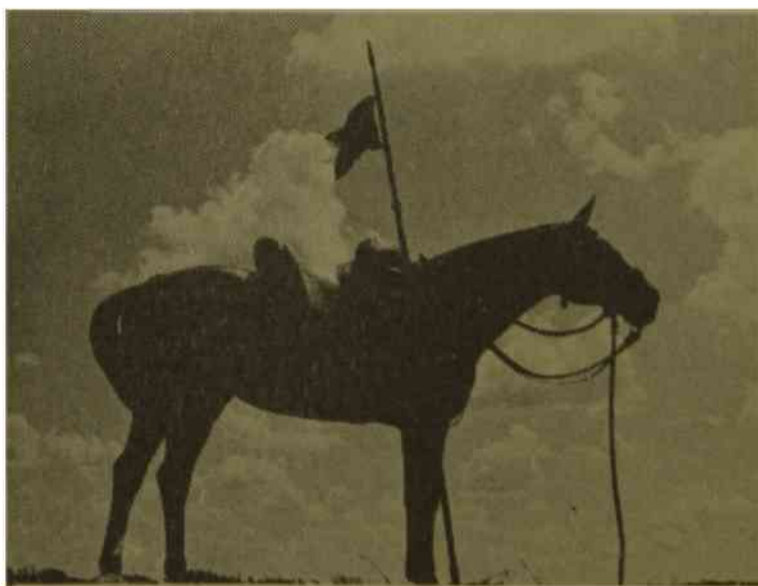


Macchi, Aurelio (1916) – Retrato – bronce – Museo provincial de bellas artes. La Plata.

El profesor Néstor R. Picado, alumno de César Sforza, obtuvo en la entonces Escuela superior su título de Escultura. Como adjunto de la cátedra, debió asumir la titularidad durante la larga licencia que precedió a la jubilación de Aurelio Macchi, ocurrida el 3 de julio de 1969. Su condición de interino no le permitió introducir modificaciones en el proceso de la enseñanza, ya definido por el profesor saliente. Debió limitarse, pues, a cubrir el interregno hasta la sustanciación del concurso para la designación de nuevo titular, cargo que el jurado otorgó a Rubén Elosegui (1925), quien toma posesión de la cátedra en 1970.

Ex alumno, ayudante de taller y finalmente profesor titular, tenía experiencia para intentar el cambio. “El alumno —dice— en vez de *hacer* la

escultura igual a la de sus maestros, tratará de hacerse un *lenguaje plástico* por medio de ejercicios. No hablar de la escultura o del modelo como una cosa de la academia. Hacia 1957, en los años en que vinieron Cartier, De Ferrari y Macchi, el nivel general subió, y se mantuvo muy bueno hasta 1968-70. Cuando esa gente se jubiló dejó un excelente relevo generacional: López Osornio, Graciela Lorenzo... todos jóvenes como yo. Al llegar a la cátedra, mi preocupación era retirar un poco la personalidad del maestro, lo que el maestro hacía, y tratar de que los alumnos hablasen un lenguaje que fuese plástico”. La cátedra planteó con energía, desde 1970, un retorno a la forma escultórica y provocó el entusiasmo por los nuevos materiales y técnicas, no para sustituir, pero sí completar el empleo del barro, casi tan desacreditado a la sazón como el modelo de yeso. Cabría agregar que Elosegui es, por encima de todo, un gran generador de entusiasmo, una vocación de trabajo contagiosa afirmativa. Piedra, madera, chatarra, yeso, arcilla, todo es útil para el ejercicio. Imprime al taller un clima febril de trabajo en medio de la cordialidad amistosa y el respeto. Los alumnos



Dalla Lasta, Ricardo (1941) – Monumento al caballo de guerra – bronce, 3 x 3,50 m. Campo de Mayo, Esc. de caballería “San Jorge”. Pcia. de Buenos Aires.

adelantados se convierten en auxiliares, los graduados, en ayudantes que forman equipo con los alumnos para la ejecución de obras públicas que se estudian en conjunto y se donan generosamente a la comunidad. Se incita a la concurrencia a salones y se apoya al graduado desde la cátedra; todo lo cual importa un vínculo estrecho entre la Facultad, el alumno y el egresado, conforme a los ideales de una verdadera comunidad universitaria. Se graduaron en Bellas Artes, además de los citados, María E. C. de Del Carril, Isabel Carmona, Luis Cheves, Osvaldo Gerardi, Nelba Greco, Graciela Gutiérrez Marx, Norma Posca, María O. de Puleston, Adhemar Rodríguez, Eduardo Rodríguez del Pino, Anny Warnes.

Fuera de la Facultad, la enseñanza de la escultura ha tenido poca gravitación. Los talleres privados no abundan como, por ejemplo, los de pintura o artes del fuego. Antes de 1924, los primeros formadores y tallistas, a menudo italianos, enseñaban su oficio a nivel de artesanía. En el Bachillerato de Bellas Artes "Francisco A. De Santo" existe la cátedra —más que nada de iniciación— ocupada habitualmente por graduados de la Facultad.

Comentario aparte merecen los autodidactos —el tipo *self made man*, a



Martínez, Carlos (1943) – Potro (1981) – madera, talla directa. Prop. del autor. La Plata.

menudo universitarios provenientes de otras carreras— que practican la escultura o la pintura como contrapeso de un cientificismo a veces alienante. Las corrientes experimentalistas de los últimos veinte años nos han acostumbrado a la presencia de escultores aficionados, o que pasan a la escultura desde la arquitectura (Trotta), la pintura (Ambrossini) y más frecuentemente de la medicina (Carrara, Cosentino, Herraz, Zárate). — A.O.N. — N.P.

ESTETICA

El desarrollo de la estética en La Plata está ligado, como todos los aspectos de su cultura, a ese foco de irradiación que es su Universidad. Cuantos cultivaron o cultivan esta disciplina proceden del ámbito universitario local, desde cuyas cátedras, difundiendo diversas concepciones filosóficas, influyen sobre los movimientos y corrientes artísticas, tanto literarias como plásticas y musicales.

La enseñanza de la Estética en la Universidad de La Plata tiene su momento auroral en 1915 con el curso dictado por Leopoldo Lugones en la entonces Facultad de Ciencias de la Educación. El enorme prestigio del gran escritor dio brillo a dicho curso, siendo ésta una de sus pocas incursiones en el campo de la docencia. En efecto, en ocasión de una invitación hecha en ese sentido años atrás, Lugones había manifestado que no se consideraba suficientemente preparado para abordar una tarea de esa significación y, cuando en 1937 se le ofreció la cátedra de Filosofía de las Artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Ernesto de la Cárcova, no aceptó porque "... una cosa es proponer ideas, libremente, como escritor y otra inculcarlas con autoridad de maestro" (Ver Ler-

mon, M., *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*, III, p. 199).

Las disertaciones de Lugones se constituyeron en un acontecimiento cultural de gran magnitud, llegando a reunir, entre alumnos y oyentes, un auditorio de quinientos asistentes. Aunque no se conoce con precisión el contenido de las clases, pues nunca fueron publicadas, puede brindarnos una forma de aproximación el programa conservado por Rafael Alberto Arrieta y dado a conocer por M. Lermón (*Op. cit.*, p.p. 197-198). Los temas a tratar eran los asuntos caros al poeta. Así, todos los elementos constitutivos del paisaje —tierra, agua, vegetales y pájaros— y el mundo humano (desde la belleza corporal hasta “la alegría de vivir”) desfilaban transmutados por el alma de los artistas. ¡Lecciones de poeta, las de Lugones!

Las conferencias de estética eran ilustradas por el autor con lecturas de poemas de diversos autores, primero en su lengua original y luego traducidas por él mismo. “En una de ellas —‘El mar en el arte’— leyó cuatro sonetos de José María Heredia (apunta Lermón), publicándolos luego en LA NACION (5-IX-1919, n. 212), con texto bilingüe y observaciones sobre la traducción, indicando que los dictó en su cátedra de estética (O. P.C., 2da. ed., 1952)” (*Op. cit.* p. 199).

Después de 1915 se abre un largo interludio hasta 1929, año en que es creada la cátedra de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación a raíz de aplicación de los nuevos planes de estudio surgidos a partir de la reforma de 1920. Dicha cátedra fue ocupada, primero como suplente y luego como titular, por el doctor Luis Juan Guerrero, recién llegado de Europa, quien la jerarquizara con sus lecciones hasta su separación ocurrida en 1946.

Luis Juan Guerrero (1899-1957) nació en Baradero (provincia de Buenos Aires) y estudió en el Colegio Nacional de La Plata, posteriormente completó su formación universitaria en Suiza, graduándose como doctor en Filosofía en la Universidad de Zurich en 1925. De regreso al país profesó en las universidades de Buenos Aires (1928-1967) y del Litoral (1930) y en el Instituto Nacional del profesorado secundario, de Buenos Aires.

Considerado como uno de los autores más originales que ha producido la Argentina, J. L. Guerrero se ocupó de diversos temas histórico-sistemáticos. Pero, su mayor preocupación, se orientaba a la constitución de la estética. Sus numerosos trabajos en ese sentido se caracterizan por la riqueza de información y una vigorosa capacidad de síntesis. Las publicaciones sobre temas de estética se inician con una exposición de la estética clásico-romántica alemana (1934) y se cierran con la *Estética Operatoria en sus tres dimensiones* (1956-67) su obra postrera, considerada por estudiosos de la especialidad como la obra más significativa que sobre el tema se haya escrito en lengua española.

La propuesta de Guerrero de una estética fundada en el análisis de la obra de arte desde la multiplicidad de sus perspectivas, excluye la referencia a la belleza. De allí que el tema de la belleza ha de ser tratado en forma independiente. La noción de “belleza” ha sufrido un desarrollo en el que, según Guerrero, podrían señalarse tres momentos: 1) la concepción greco-cristiana; 2) la concepción clasicista moderna; 3) una concepción formal trascendental”. Según la primera, la belleza como “esplendor de verdad” es propiedad del cosmos para los griegos y atributo de Dios para los cristianos, de modo que puede fundarse una

estética como teoría de lo bello. La noción moderna de belleza identificada cono normatividad artística establecería una teoría del arte clásico confundido con el análisis especulativo de la belleza. En el tercer sentido, el autor propone que la belleza se entienda como “un principio formal constitutivo, el análisis especulativo de la belleza”. En el tercer sentido, la belleza ha de entenderse como “un principio de constitución formal de toda obra de arte” (*¿Qué es la belleza?*, p. 69), de manera que la sentencia platónica; “la belleza es el esplendor de la verdad”, pueda sustituirse ahora por una que traduzca un sentido operatorio y que abarque la totalidad de las artes de todas las épocas: “la belleza artística es el esplendor del ser puesto en obra” (*Ib.*, p. 72).

Una estética operatoria ha de constituirse “como una teoría interpretativa de los criterios de promoción, creación y contemplación vigentes en la conciencia artística de una situación histórica determinada... Postulamos en otros términos, una *mathesis universalis*; solidaria con un nuevo universo del arte: recién nacido, y tan viejo como el hombre mismo... En tal sentido, un ‘tratado’ de Estética ya no puede consistir en deducciones lógicas o derivaciones ontológicas de ciertos principios metafísicos, establecidos con anterioridad. Pero en cambio involucra, por su propio desarrollo, la totalidad de un ‘sistema’ de la Filosofía *sub specie aethetica*. (*Estética Operatoria*, T.I., pp. 19-20).

La investigación estética se realizaría en tres direcciones: 1) la estética de las manifestaciones artísticas; 2) la estética de las potencias artísticas; 3) la estética de las tareas artísticas. “Son... tres orientaciones estéticas —explica Guerrero— que traducen, en el plano de la conceptualización filosófica— los

tres diferentes comportamientos del hombre hacia la obra de arte” (*Ib.*, I, p. 81).

La primera actitud se expresa en el comportamiento hacia el ser de la obra como *revelación y acogimiento*. La segunda se vuelve *creación y ejecución* y la tercera, se torna *promoción y requerimiento*.

La actitud de “revelación y acogimiento” patentiza la respuesta humana al llamado que proviene de la obra, de su presencia irradiante. Ello nos habla de una intrínseca propuesta, de una comunicación posible con un destinatario imaginario que “con-sienta” a ese llamado y la disposición o temple de ánimo con que lo haga, hará surgir el objeto estético del mundo imaginario. Atenúa Guerrero el carácter insular y puramente imaginario de la obra. El corte establecido entre realidad e imagen dificultaría la entrada a la obra misma haciéndolo una tarea sin sentido, de ahí que mencione el aspecto *fenestral* de la obra, vale decir que ésta adquiere significación por ser penetrable. Algo que fuera absolutamente insular, carecería de sentido. Hay en la obra de arte un núcleo irreductible a toda elaboración, tanto metafísica como científica, en eso radica su insularidad, su autonomía. Esta autonomía la concibe de modo funcional. En la medida en que puede conectarse con distintos ámbitos culturales.

Las manifestaciones artísticas son universales, no se circunscriben a una región geográfica ni a un tiempo histórico. Pero, la trayectoria de la obra de arte como tal, arranca desde el momento en que ésta fue vista como objeto de arte y no ya como objeto de culto o mero utensilio doméstico. Es entonces cuando aparece la capacidad de contemplación como “revelación y acogimiento”. Allí la facultad irradiante de la obra invoca a un posible

contemplador que la configure y reciba. Por eso, el profesor Guerrero puede afirmar que, “por primera vez en la historia, el arte se muestra hoy como tal: se ‘descubre’, es decir, se desnuda de todas sus vestiduras sagradas o profanas, realistas o imaginarias” (*Ib.* T.I, p. 69). Se descubre en su esencia, porque se muestra solamente como arte y lo hace en su totalidad, más allá del restringido ámbito occidental en que en otros tiempos se lo había acotado.

En una estética de las operaciones creadoras subsume L. J. Guerrero sus reflexiones sobre las realizaciones artísticas. El proceso de creación y ejecución que aparece como una de las tantas actividades humanas, es caracterizado por la actividad *gestora*, “como todo proceso histórico de la vida humana”, con la diferencia de éste “acontece en el seno de su propio producto y se consume en su propia gestación” (*Ib.*, T. II, P. 11). Tal actividad comprende una “potencia de inspiración” (como “el don de la existencia artística misma”); una “potencia de plasmación” (“núcleo inicial de toda puesta en obra” enraizada en la obra misma); “potencia de invención” (fuerza de “autoclarificación” y “autoplanificación” de las imágenes); “potencia de iniciación” (que alude a la dimensión estilística de la obra).

Con la estética de las tareas artísticas se cierra el ciclo de los comportamientos estéticos. En ella la actitud de “promoción y requerimiento” se analiza también desde el punto de vista de la obra misma, soslayando todo criterio sociológico. Así, “el conductor, promotor o emprendedor *no inventa una tarea*, ni impone una norma, sino que *ayuda a dar vigencia histórico-social a un proceso del arte*. . . Por eso las grandes figuras en la historia de las empresas artísticas no son ‘inspira-

dos’, ni ‘inventores’, pero en cambio son *los grandes mayéuticos del arte*.” (*Ib.* t. III, p. 63).

Emilio Estiú (1914) sucedió en la cátedra de estética a Luis Juan Guerrero. Nacido en La Plata realizó sus estudios en la Universidad local, de la cual egresó en 1938 con el título de profesor en Filosofía y Ciencias de la educación. A partir de 1941 profesó en las universidades de La Plata, Tucumán, del Litoral, Buenos Aires y en el Instituto del profesorado secundario de Buenos Aires. En La Plata fue titular de Historia de la filosofía contemporánea y de Estética desde 1955 y director del Instituto de filosofía sistemática a partir de 1957 y jefe del Departamento de filosofía entre 1957-1965 y nuevamente en 1976. La Universidad de La Plata lo ha designado profesor emérito (1980) en reconocimiento a su larga y brillante labor.

Emilio Estiú cubre con su docencia un rico período en la enseñanza de la estética. Su figura de estudioso exigente y maestro cordial viene ejerciendo una profunda influencia en un vasto círculo de investigadores y profesores universitarios.

Sustentado por una sólida formación clásica, el pensamiento de Estiú se ha desarrollado en contacto con la filosofía alemana y francesa de la que fuera en distintas oportunidades magnífico traductor. El punto de partida de su filosofar lo constituyen las cuestiones inherentes a la existencia. En una serie de meditaciones (*Libertad y liberación; Liberación y evasión, Liberación y cultura, Aislamiento y amistad*) ha ido exponiendo su concepción de la persona como aquella singularidad con la que me identifico a diferencia del individuo, siempre oculto en un muelle anonimato y de los actos liberadores que la ponen de manifiesto. La liberación como superación de la fini-

tud de la existencia humana surge como origen de la producción estética. Y es en torno de ese tema que se ordenan las reflexiones de Emilio Estiú. El mismo confiesa que, “durante su vida el hombre teje variaciones sobre un mismo tema: el suyo, el que él ha inventado o creado libremente, aunque, una vez descubierto tenga que someterse a un motivo —el suyo— que forzosamente lo guiará y lo prede-terminará.” (*Del Arte a la Historia en la filosofía moderna*, p. 190). Ello lo ha conducido a indagar —lector apasionado de la historia de la filosofía y la literatura— no sólo en los filósofos sino también en los artistas quienes de un modo original nos proporcionan la experiencia inmediata de la que se nutre la especulación filosófica. Así ha hecho aportes significativos a la estética con los trabajos dedicados a Leonardo, en cuyo *Tratado de la pintura* descubre la polémica entre las artes liberales y mecánicas, anticipando por las referencias de Boccaccio a la dignidad de la plástica; o en los rotundos estudios dedicados a Schiller, Goethe, Hebbel, Pirandello.

El tema de la vida estética se le presenta a Estiú cargado de contradicciones. En efecto, vivir es hacerse, es perfeccionarse. La realización de fines le da la existencia gravedad y peso. Y es por ello que aparecen furtivas expansiones: las evasiones. La felicidad no se alcanza, pues habitamos el tiempo. La “infelicidad metafísica” es el signo de nuestra existencia. La conducta estética, en cambio, nos propone la inacción. Frente a la seriedad de la vida, la contemplación aparece como un juego. Pero, si vivir y contemplar se oponen, cabe preguntarse si es posible la vida estética. La respuesta a este interrogante la proporciona el artista, pues él es quien salta por encima del abismo que separa ambos planos. De la

mano del artista trascendemos el mundo de los fines para liberarnos de lo cotidiano. La voluntad de liberación nace de vivir la existencia como posibilidad o libertad por la que aniquilo el ahí, la agobiante realidad.

Estiú reconoce tres formas de superación del mundo: el conocimiento, que en su forma más perfecta acerca a Dios; la fe, que es promesa de salvación; la producción estética en la que la catarsis es causa y efecto de la obra artística. Estas formas de liberación están ligadas a las modalidades del ser.

En la vida estética, la *liberación* es la base de la vivencia artística del creador y del contemplador. Mientras que la *evasión* que propone la fuga de la realidad, responde a una patencia dolorosa o tediosa del mundo, el acto liberador transmuta en algo nuevo y distinto “lo familiar y anónimo”. La superación de la realidad permite aflojar los lazos de la vida. El artista ve con distinción lo que nosotros percibimos confusamente” (Cfr. *Arte y liberación*, p. 50). Cuando segrega de la realidad compleja de la vida psíquica un sentimiento, lo simplifica y depura. Por eso, trasciende la realidad viviéndola, de modo que puede asumir los dolores y alegrías ajenas. Con un conocimiento primigenio de la realidad asume la audacia de ser sí mismo, mirando el mundo con extraña inocencia.

A la cuestión de la naturaleza del objeto estético, Estiú responde diciendo que es el arte un “objeto artificial configurado por la actividad humana” (*Op. ct.*, p. 53). Mas, en tanto que el producto artesanal es individual, espacial, temporal y está sujeto a la causalidad, el objeto estético es una creación irreal, pura presencia que no remite a otra cosa. Así, el mundo del arte, superpuesto al real, es un mundo insular. Su ser es pura *posibilidad*. Revela

la verdad a través del símbolo que, elevándose por sobre el contenido significativo manifiesta la profundidad del ser. Estiú condena las búsquedas significativas por inadecuadas e ingenuas, pues la obra de arte, como pura imagen, se sostiene en su insularidad.

En el arte hay una purificación del sentimiento y no una extirpación. La catarsis es un hecho, afirma. El sentimiento en el plano irreal depende de mi libertad. De esta manera no me veo obligado, como en la vida real, a sentir inoportunamente.

La finitud humana como problematización es superada por la actividad estética del hombre. Esta, junto con la vida moral, el conocimiento y la fe nos revela la naturaleza esencial del hombre tironeado por la grandeza de las aspiraciones y la miseria de la finitud. Si en la vida moral persigue fines y a través del conocimiento lo problematiza todo, en el arte no pone sino voluntad de visión.

Aunque la obra de arte sea "algo artificialmente realizado y objetivamente presentado" (*El problema estético en la obra de Victoria Ocampo*, p. 38), reconoce su origen en la subjetividad. Pero, "el artista no es sólo el genio inspirado, sino el *artifex*: alguien que conoce y pone en práctica las reglas o normas a que debe ajustar su producción" (Ib., p. 38). Sin embargo, la creación artística, fruto de una necesidad metafísica, no puede ser explicada, tal como lo reconocieran Platón, Kant o Bergson (cfr. *Belleza, Arte y metafísica*). Hay, pues, entre el artista y el hombre común una heterogeneidad, por cuanto el uno es capaz de realizar lo que el otro solamente comprende.

La obra artística no pertenece al mundo de las cosas como mera cosa, sino al de la cultura. Tal pertenencia la torna *personal* por su origen y destino.

"...Enriquece el mundo de la cultura y es enriquecedora de cada personalidad". (*El problema estético en la obra de Victoria Ocampo*, p. 43).

Y, por fin, el signo de la excelencia artística radica, como el de un sistema filosófico, en la validez intemporal que trasciende la situación histórica de la cual deriva y se nutre.

Otro miembro de la Facultad de humanidades y Ciencias de la educación cuya tarea docente e intelectual está ligada al cultivo de la Estética es el profesor Narciso Pousa (1920). Nacido en La Plata el profesor Pousa, se educó en el Colegio Nacional y en la Facultad de humanidades, graduándose como profesor de Filosofía y ciencias de la Educación. Actualmente es titular de Introducción a la Filosofía y de Historia de la Filosofía contemporánea habiendo dictado también en la Facultad de bellas artes, Historia de la cultura y guión. Fue profesor de Estética en la Universidad de Buenos Aires y desempeña el mismo cargo en el Instituto de Teología de la Arquidiócesis de La Plata. En dicho Instituto el profesor Pousa viene desarrollando una proficua tarea de formación docente y difusión cultural a través de su participación en cursos anuales sobre temas de su especialidad.

Narciso Pousa constituye una de las figuras más significativas de la cultura platense. Su labor abarca un amplio espectro de intereses testimoniado no sólo por sus brillantes lecciones de filosofía sino también por su refinada obra poética y sus ensayos sobre temas de metafísica y estética. Como poeta, Narciso Pousa ha publicado *Los preludios* (1952), *La corona de fuego* (1960) y *Travesías por el tiempo silenciado* (1973). Su obra filosófica (en su mayor parte inédita) muestra como poesía y filosofía se aunan sin confundirse.

Su filosofar sigue el hilo conductor

de la *experiencia*. La experiencia aparece en el origen del pensar y del crear. Pensar y crear son descriptos por Pousa como un trayecto hacia las honduras del ser oficiado por el sentimiento, un hundirse en lo concreto hasta encontrarse con el hombre interior". Así se advierte cómo el acto poético y el metafísico poseen la misma radicalidad. "Dentro de sí, recóndito, el hombre habita consigo la verdadera dimensión del propio durar, en el espontáneo y contradictorio modo que éste adopta en su génesis. Tal el vivir puro de lo inmediato en el cual la existencia se brinda como ejercicio originario, primitivo, indescifrable y rico en cualidades, por estar libre de toda distorsión que supone el pretender ceñirlo en forma estricta al entendimiento racional. La vida allí es simplemente sentida" (*Ricardo E. Molinari*). Nos remontamos así al origen mismo del quehacer poético. Pero es éste también el fundamento del saber metafísico. "La metafísica nace pues de esa perplejidad, de esa suspensión sentimental del ánimo que en el hombre precede, reclama y desencadena la medida de sus interrogantes" (*Perspectiva a partir de una tipificación de la experiencia metafísica*, p. 55). El común origen de la poesía y la metafísica es explicable por lo que tienen en común: "Lo que hace ser a las cosas es en último análisis, lo que hace ser al que las canta". Y así como el "sentimiento lírico" descubre tras la cotidianidad los significados profundos, también pugna por decirlas. En el poeta "hay una fuerza que lo lleva a hurgar y a decir sus hallazgos, aún más allá del entendimiento de la situación que le corresponde". "Así, hay un primer impulso hacia el interior de la realidad, y un segundo momento de exposición de esa realidad por medio de la palabra. El primero es el momento

unitivo del místico, del visionario; el segundo pertenece al duro ejercicio de la palabra y corresponde al artista" (V. *Ricardo E. Molinari*). Aunque se trate de "un único movimiento simple", pues "poetizar -agrega- es exponer, actualizándola, una decisiva experiencia del ser; del ser entre los seres, que los convoca y los ofrece luego de haber descubierto la señal silenciada, la imagen que los representa. . ." (*Ibidem*).

Esta aproximación de la filosofía y la poesía a través de la actitud espiritual que patentiza la experiencia del ser, se ha hecho más notoria en el pensamiento existencial. Una filosofía que se centra en la experiencia del vivir, sustituye el aparato demostrativo por los métodos intuitivos y pone el acento en la subjetividad, no puede menos que encontrarse con la vivencia poética de la realidad. Es un intento por superar la fisura que, después de Schelling, apareció entre ambas actividades, mediante un reencuentro de la fuente de la cual manan. (Cfr. *Literatura y existencialismo*).

La preocupación por el arte y la filosofía contemporáneos es una constante en las reflexiones de N. Pousa. Solamente destacaremos aquí algunas claves interpretativas que halla en el arte de nuestro tiempo. Y éstas son: 1) el abandono de la categoría estética de belleza; 2) el propósito de originalidad; 3) la carga de elementos intelectivos perturbadores.

El abandono de la categoría estética de belleza es patente en las obras más representativas del arte contemporáneo, de tal modo que "se caracteriza por no intentar seducir al público, sino al contrario, por rechazarlo. El artista no quiere que el público, al admirar su obra, se sienta atraído por ella; prefiere 'chocarlo', 'desagradarlo' (*Sobre 'El Silencio' de Ingmar Bergman*, p. 66). Actitud ésta que Pousa atribuye a la

necesidad del artista por reflejar el tiempo en que vive “el agresivo tiempo contemporáneo con sus consecuencias” (*Ib. id.*). Tal situación histórica arranca del Renacimiento y su apartamiento del fundamento metafísico del ser. En efecto, si Dios desaparece de la vida humana, todo lo que El funda pierde sentido. De este modo la moral se convierte en convención, cuando no es suplantada por la fuerza o por un frío racionalismo.

La búsqueda a ultranza de la originalidad se acentúa en el arte actual, y tiene su comienzo en el artista que crea tanto la obra como su propia legalidad. El artista antiguo y medieval desconocía el valor de la originalidad, es a partir del renacimiento y su idealización de las leyes del arte, como que se va desarrollando el culto a la personalidad genial. El artista contemporáneo instauro un nuevo cosmos frente a la realidad (como sostiene P. Klee).

El planteamiento de problemas, que constituye el otro rasgo distintivo del arte del siglo XX, puede advertirse, no solamente en el arte de tesis o propaganda sino, en las expresiones genuinas de la literatura, el cine y la plástica. Así, la imagen de la decadencia y la destrucción en Trakl o Eliot; las apelaciones al sentido de Rilke; la poesía escatológica de Edith Sitwell; los patéticos personajes de Beckett; el distanciamiento de Dios en el cine de Bergman; el mundo sombrío del surrealismo y del expresionismo.

Las manifestaciones más conspicuas del arte contemporáneo no hacen sino mostrar los vagos perfiles de lo que Pousa caracteriza con la imagen del “hombre crepuscular”. El tiempo del “hombre crepuscular es aquel en el que la nada se filtra por todos los poros del ser. Comienza por corroer todos los fines trascendentes y aparece la per-

plejidad y la interrogación, se devora toda creencia y la transforma en superstición, aniquila todo ‘conocimiento’ y lo devuelve transformado en ideologías y técnicas de dominación; incomunica la esencia de la historia y provoca la caída en la inmetez de subjetividad sin remedio, o sea en lo inefable; vacía el lenguaje en sistemas proposicionales a convenir; relativiza todas las metas morales; la ciencia es elaborada en hiperlenguajes técnicos con lo cual adquiere prestigios mágicos; el abandono de toda ‘creación’ en los dominios del arte, para sustituirlo por una actitud de ‘composición’ que lleva a un formalismo hipertrofiado, o a una sujeción a la *hylé* en su manifestación más incommunicable. Toda la vida cultural humana es presa de las febriles búsquedas de ‘originalidad’, o sea de rupturas y de anhelos de nuevos puntos de partida. . . Aunque la actitud crepuscular por excelencia es la de renunciar a toda pretensión de sentido” (*El hombre crepuscular*, p. 48).

Otros estudiosos vinculados a la docencia de Emilio Estiú que han incurrido en el terreno estético son Mario Presas, Ricardo Maliandi y el doctor Presas (1933) que es conocido internacionalmente como un investigador importante de la filosofía de Jaspers; acompañó al profesor Estiú como adjunto de la cátedra de Estética de la Facultad de Humanidades. Es autor de un estudio dedicado a P. Klee y de artículos sobre la concepción heideggeriana de la poesía y las dimensiones “fenomenológica” y “reflexiva” del arte. El arte, según Presas, presentaría dos flancos: el fenomenológico y el reflexivo. La dimensión *fenomenológica* es alcanzada en la medida en que el arte es “visión” de la realidad, en el sentido de que hace ver lo oculto, vale decir, el ser. Su función no puede ser absorbida por la filosofía o la

religión, como suele leerse en Hegel. Esto abriría paso a lo *estético*, de modo que podemos contemplar desinteresadamente obras que en su origen cumplieron otra función (la religiosa, por ejemplo). Pero una vez conquistada la dimensión fenomenológica se abre para el arte otro dominio: el de la *reflexión*. “Pero la reflexión de que hablamos —observa— no destruye lo *estético*, no ‘suprime’ el arte en la dimensión del pensar, puesto que no se trata de una reflexión teórica, sino de lo que con Marcel llamaríamos *recogimiento*. . . Con otras palabras, quien se queda en la inmediata visión de las cosas —ya sea el artista que las ‘imita’ o el espectador que contempla la ‘reproducción’— sigue prisionero de lo alegórico. En cambio, quien reflexiona, quien vuelve hacia sí en el seno del recogimiento, accede a la riqueza de lo simbólico, esto es, a la teoría en el fenómeno.” (*Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte*, p. 25).

El doctor Ricardo Maliandi (1930), por su parte, divide su actividad docente entre la Argentina y Alemania Occidental. Consagrado a los problemas axiológicos y gran conocedor de N. Hartmann, ha dedicado cursos y artículos a cuestiones estéticas y también ha incursionado en la poesía. En uno de sus trabajos hace notar cómo la situación de crisis por la que atraviesa nuestra época tiene también su manifestación en el mundo del arte. La profusión de tendencias artísticas y de posiciones estéticas, que pugnan por sobresalir y desplazarse mutuamente, nos coloca frente a la paradoja de que “la única homogeneidad ampliamente reconocible es esta actitud derivada de la heterogeneidad” (*Crisis, arte y desorientación*, p. 24). En el aquelarre de la crisis “lo auténtico y lo apócrifo comparten un mismo escenario”. . . Haciendo un balance Maliandi reconoce

que “lo bueno es. . . que se ha multiplicado lo legítimo; y lo malo es que también se ha multiplicado la sofistiquería” y “la distinción cuerda entre lo uno y lo otro es sumamente difícil” (*Ib.* p. 32-33). Por eso, la definición orteguiana del arte nuevo le parece insuficiente.

Omar Argerami (1934), titular de Estética en el Instituto del Profesorado “Juan N. Terrero”, también ha sido alumno de Emilio Estiú. Ha publicado varios artículos sobre el tema de la belleza y un libro sobre psicología del arte. Actualmente es profesor de Metafísica e Historia de la Filosofía Medieval (disciplina en la cual es investigador) en la Facultad de humanidades, de la que fuera decano entre 1976-1979.

Argerami se mueve dentro del ámbito del pensamiento clásico aunque interpretado libremente. Para él, la belleza no constituye solamente una categoría artística, “sino una básica característica de la realidad tal como se presenta espontáneamente, en las cosas y en la vivencia” (*Psicología de la creación artística*, p. 23). Por eso, debe entenderse en un sentido metafísico y en otro “técnico o artístico”. La belleza en sentido metafísico radica en el ser y se caracteriza por los principios de *orden*, *inmediatez* y *unidad*. La inadecuación entre ser y ente es causa de disminución o desaparición de la belleza. La belleza en sentido “técnico” puede diferir de la concepción ontológica, pero no admite ser reducido a “lo excelente en arte”.

Para comprender el arte, Argerami parte de la noción de producción (*téchne*) desde sus dos ángulos: el de la acción productiva (que remite tanto al individuo como a la sociedad) y el de las obras producidas. En cuanto a obra humana, el arte se resiste a identificarse con un único concepto. Así, las

nociones de finalidad, necesidad, creación, estilo, tomadas por separado sólo lo definirían parcialmente. Parecería, pues, que la delimitación del arte ha de hallarse en un conjunto de caracteres que se complementarían mutuamente. Y, en tanto el artista transmite algo a otros, posee cierta conformación, o responde a una herencia social, se vincula con la crítica.

La actividad artística responde a una actitud del hombre frente al mundo que consiste en *ver*, que a diferencia con las de *saber* y *hacer*, esencialmente abstractas, lo aprehende como un espectáculo. Actitud de suyo infrecuente, que siempre se da en ocasiones extraordinarias y aisladas.

Pero, en tanto que la actitud supone un modo de ubicarse frente al mundo, la vivencia señala un estado del individuo que pueda conducirlo a tomar tal o cual actitud.

El análisis de la experiencia estética conduce a Argerami a identificarla como "vivencia pasiva" que "reviste el carácter de una invasión o irrupción de las cosas en nosotros. . . Es un modo de vivir, y su duración temporal no está circunscripta a la circunstancia tomada como episodio. Hay vivencias, en ocasiones una única vivencia, que perduran toda la vida de un individuo. O se mantienen durante años. O constituyen una corriente vital que varía según su propio ritmo y sus propias leyes" (*Ib.*, pp. 52-53). Con ello deja establecido el carácter complejo de la vivencia estética, negando la supuesta instantaneidad y fugacidad.

La actitud estética es compartida por el aficionado, el esteta y el crítico de arte, en cambio, la vivencia estética es lo que define al artista, es "el signo y la característica que distingue el espíritu inmerso en el arte".

A través de un análisis riguroso y moderno que soslaya todo mecanicismo,

Argerami va mostrando, cómo las oscuras fuerzas de la creación artística arraigan en la inconsciente intimidad del ser. En efecto: "la conciencia ocupa por así decirlo, el centro entre dos inconscientes: el inconsciente automático y el inconsciente espiritual. . . Esto significa también que el automatismo no constituye un mero estadio en la actividad psicológica, sino una fuerza que trabaja desde adentro nuestra misma estructura psíquica". (*Ib.*, pp. 60-61). No es precisamente la intensidad de los estímulos interiores lo que impresiona más vivamente, sino lo atractivo o interesante, aunque también pueden registrarse datos que carezcan de interés vital actual. Al pasar por la interioridad las impresiones son transmutadas, de modo tal que recuerdo e imaginación comportan una manifestación del ser individual. Los intereses de un individuo van mostrando su estructura personal. "Una de las prerrogativas de eso que llamamos el genio inventivo consiste precisamente —dice— en ver significaciones de las cosas que pasan totalmente inadvertidas al resto de los hombres" (*Ib.*, p. 65). La vivencia estética se funda en una peculiar estructura de personalidad en la que "la pasión sensorial tenga determinadas resonancias", en tanto que "la actitud estética presupone una toma de posición frente a la pasión y a la vivencia" (*Ib.*, p. 68).

El proceso de introyección del mundo exterior en la subjetividad tiene como correlato el de la expresión. Impresión y expresión se complementan mutuamente y con referencia a lo artístico se denominan *inspiración* y *creación*. "Entre ambos no se pueden señalar un hiato, un corte neto, una discontinuidad visible. No hay un punto preciso en el que termine la inspiración y comience la creación" (*Ib.*, p. 72). La inspiración consiste, para Ar-

gerami, en un fenómeno de captación inmediata del yo. Por la mirada interior, el artista observa ese estado caótico en que se presentan las vivencias estéticas. La realidad vivida desinteresadamente es experimentada como una 'invasión' de significado no intelectual y por lo tanto, intransible al lenguaje lógico. Este acto muestra tres direcciones: hacia sí mismo; hacia la expresión y hacia las cosas. "En el primer sentido se habla de intuición poética; en el segundo, de intuición creadora, en el tercero, de mimesis" (Ib, p. 76). La *intuición poética* se presenta abigarradamente alógica cuando el artista introduce el elemento ordenador se convierte en intuición creadora, empobrecida respecto del estado anterior, pero en trance de poder expresarse. La operación intelectual se realiza siguiendo la *idea poética*, apenas un esbozo de la obra, pues la realidad final escapa totalmente a sus posibilidades de previsión, dado que la intuición sigue creciendo y desarrollándose junto con el desenvolvimiento de la misma. "Es decir, que no hay una inspiración única, instantánea y definitiva, sino una multitud de inspiraciones aplicadas a las particulares condiciones que exige en cada momento la obra que va cobrando cuerpo" (Ib, p.82). Y, por fin, la *mimesis*, término que envuelve la dirección hacia las cosas, es interpretada por Argerami como la ocasión del arte y su causa.

La última batalla de la creación artística se libra frente a la materia, que no es un elemento extraño en el cual se injerta una forma artística, sino algo propio, inherente a la obra misma. La exploración de las posibilidades intrínsecas de la materia constituye un aspecto del arte; muestra "la capacidad de información y expresión", de tal modo que no habría materiales antiestéticos. El papel de la técnica

adquiere así toda su significación, pues se traiciona la inspiración cuando no se dominan sus recursos o se abusa de ellos. "El artista —expresa Argerami— guiado por su inspiración y su genialidad, que no es sino su inspiración superando las trabas de lo regulado y establecido, se lanza al laberinto de la construcción hasta dar el último toque a su obra y sentir entonces que se ha vaciado. Al terminar la obra, la inspiración ha muerto." (ib., pp. 93-94).

En la Facultad de bellas artes (ex Escuela superior de bellas artes), las primeras lecciones de Estética fueron dictadas también por Leopoldo Lugones en el año de su creación, 1924. Esta vez, el curso de Lugones se redujo a dos meses, mayo y junio de 1924, pues el poeta renunció a fin de concurrir como miembro de la Comisión de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones (ver Lermon, *Op. cit.* p. 198). Desde entonces, los temas de estética fueron asumidos por las cátedras de Historia del arte e Historia de la cultura, hasta que con la reforma de planes de estudio de 1961 surge la cátedra de filosofía y estética y desde 1979, la de Estética I y II.

El primer profesor de Filosofía y estética fue Manuel López Blanco (1926-1969) natural de Pehuajó, provincia de Buenos Aires, quien estudiara filosofía y fisicomatemáticas en La Plata y fuera auxiliar docente de Historia del arte. Sus clases se conservan en un volumen mimeografiado con el título de *Notas para una introducción a la Estética* y abarca el período 1961 y 1963. El curso constaba de dos partes y prometía una tercera, que no llegó a publicarse. López Blanco opinaba que "la estética tiene como objeto de estudio el fenómeno artístico "... considerando el arte como una forma especial del hacer humano en general. . . / el cual / . . . involucra tres

momentos inseparables: creador, obra, receptor, es decir el fenómeno artístico" (*Op. Cit.*, p. 28). Tal orientación lo condujo a supeditar tanto la personalidad artística (caracterizada por "una forma de concebir"), como la obra de arte, a una concepción de la realización técnica que fijara la posición del artista y el arte en el contexto histórico cultural.

Ocuparon también la cátedra de estética los profesores Fernando A. Moliné y María del Carmen Rivera. El profesor Moliné es graduado en Filosofía y artes plásticas y posee, entre otros trabajos, un compendio sobre *Introducción a la teoría de las artes*, en el cual da por sentado que el arte sea "un lenguaje para la comunicación entre los hombres" (*V. op. cit.* p. 7) y que en cuanto hecho cultural pertenece al mundo de los valores; entendiendo a la estética como una disciplina esencialmente axiológica. En cuanto a la profesora Rivera, su actuación está ligada a la Facultad de filosofía y letras de Buenos Aires, de la cual es egresada.

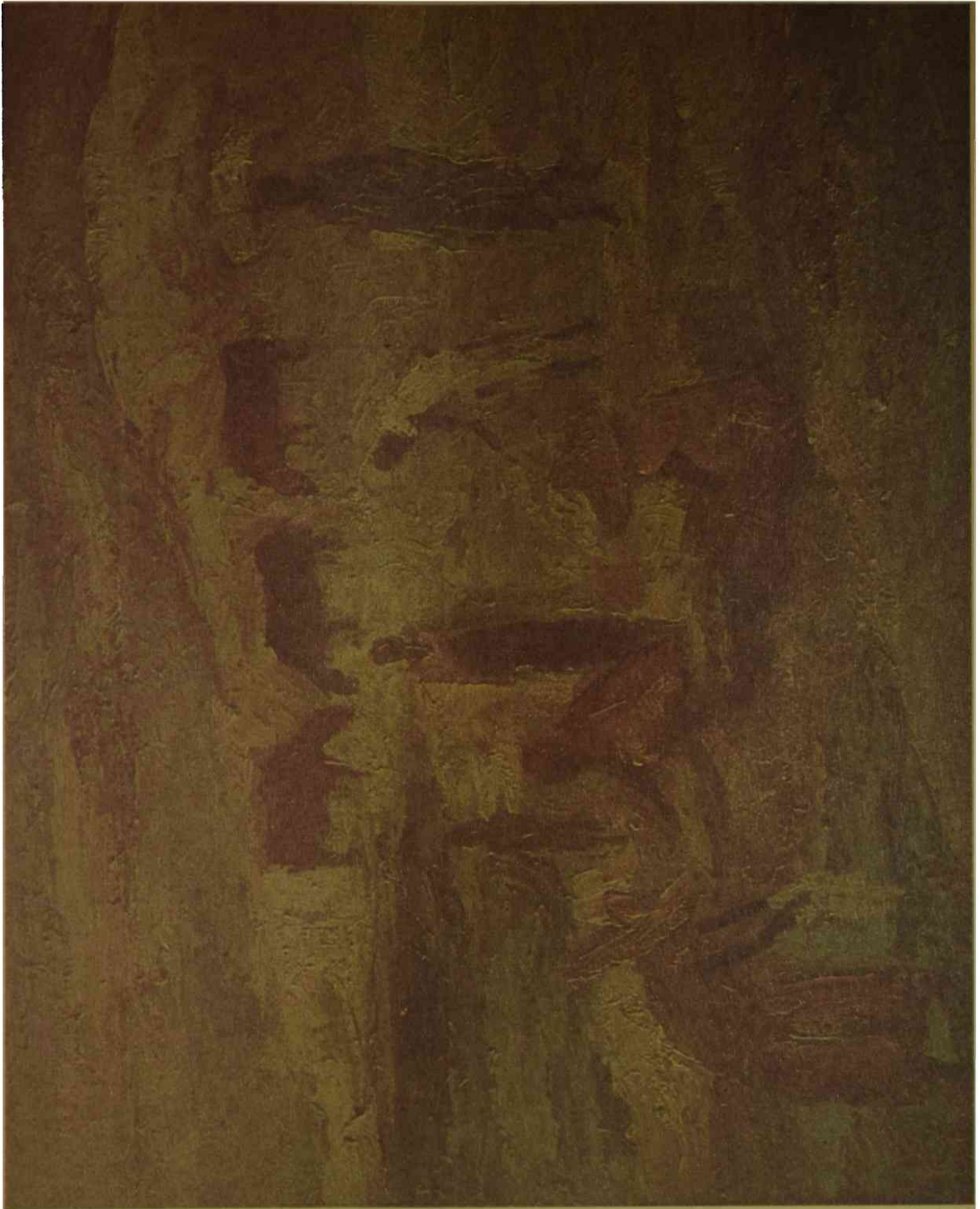
Actualmente dicta la cátedra de Estética la profesora Rosa María Ravera, quien, graduada en su ciudad natal, Rosario, en Filosofía y pintura, fue también discípula de la profesora E. Estiú. Ravera se ha dedicado, particularmente, a la investigación estética dentro del enfoque semiológico. Miembro de la Asociación Internacional de Semiótica ha asistido regularmente a Congresos Internacionales sobre Semiótica y Estética. Como pintora realizó exposiciones individuales y colectivas en galerías y salones nacionales y provinciales.

Rosa María Ravera ha orientado principalmente su labor a coordinar los planteamientos filosóficos con diversos enfoques científicos, dado que, sus reflexiones giran en torno de problemas de estética largamente debatidos

por filósofos y científicos del arte. Así el problema de la creación artística, el dilema entre contenido y forma y el lenguaje del arte, son los temas predilectos de sus escritos, sin descuidar los análisis críticos de la realidad concreta de la obra de arte. Desarrolla en cursos de sus investigaciones desde estudios filosóficos sobre Bergson y Heidegger hasta análisis estructurales de obras del Renacimiento y de pintura argentina.

Afianzando a la estética en su carácter de disciplina filosófica, la profesora Ravera sostiene que puede recibir los aportes pertinentes de ciencias como la Historia del arte, la psicología y la sociología del arte y, muy especialmente "... será efectivo el cotejo continuo con los resultados de la investigación semiológica, cuya metodología analítica -afirma- puede convertirse en un instrumento de actualidad y utilidad inapreciables" (*Cuestiones de Estética*, p. 171). Sobre todo, "en la discusión de ciertos problemas fundamentales", cuales son: el lenguaje del arte, la espontaneidad y creatividad artísticas, la singularidad única, irrepetible y ejemplar de las obras, las reglas del arte y otros conceptos igualmente familiares en el dominio estético requieren, hoy más que nunca, una redefinición que convendrá buscar también fuera de la filosofía, aunque más no fuese para volver a ella con renovada convicción" (*Idem*, pp. 171-172).

R. M. Ravera concuerda en que: "El único verdadero camino para la comprensión vital del arte es la consideración de obra como forma dinámica" (*Id.*, p.172), lo que permitió decir a Heidegger que el arte instaura su propia significación patetizando la verdad. Sin embargo considera que tal creación, como evento de desocultamiento y ocultamiento, debe complementarse, para adquirir plena dimensión semántica, con los aportes



De Santo, Francisco – Bahía (1959), óleo, 45,5 x 55 cm. Col. Julio Bogliano. La Plata.

de disciplinas que tratan el arte desde el punto de vista de la cultura y de la historia de las civilizaciones. Así, en tanto que metafísicos como Bergson o Heidegger subrayan la radical espontaneidad del acto creativo, los estudios semiológicos analizando las convenciones múltiples que subyacen en los símbolos, evidencian los condicionamientos culturales y subjetivos que intervienen en el proceso de la creación. “Cierta noción de creación como pura espontaneidad, místico develamiento, evento inefable —expresión— pierde vigencia frente a un concepto del arte como proceso de significación analizable mediante técnicas de investigación que consideran codificaciones múltiples, dado que la creación artística se labra forzosamente sobre experiencias adquiridas en el proceso de la cultura” (Ib., p. 173).

Otro concepto central de la Estética, el de la dualidad de contenido y forma, se ve enriquecido por la hipótesis estructural que desdoblado la imagen, conduce de lo visible a lo no visible, pero igualmente presente, estableciendo relaciones entre significado y significante que al complejizar el dualismo, más allá de un esquematismo simplista, manifiestan “el carácter multidimensional de la obra de arte” (Ib., p. 175). Esto permitiría superando un reduccionismo formalista, concebir la obra como producto de civilización.

Rosa María Ravera advierte, también, cómo actualmente hay una búsqueda del sentido que parece cobrar preeminencia sobre la problemática de la esencia. Así, por ejemplo, se indaga sobre los procesos de significación de una pintura que ofreciéndose como un objeto para ser visto, pura presencia, no agota en ello su ser, ni siquiera en los más rígidos formalismos. En efecto, no todo lo que hay en una pintura es visible y por otro lado, lo que tiene de

visible necesita ser descifrado. “A pesar de la natural espontaneidad con que se ofrece a la mirada, la visibilidad de la imagen no es algo claro, lo insondable la ronda y es en ella desoculto, siempre y sólo a medias” (Ib., p. 202). Ya estudiando las diversas modalidades artísticas concretas, encuentra que cierto enfoque del realismo, con su aparente acentuación de los contenidos, debe ser redimensionado. La pintura figurativa, basada en la experiencia de realidad del artista, en tanto que presenta esa misma realidad transfigurada mediante diversos recursos plásticos y operaciones múltiples, carga a la imagen de contenidos inconscientes subyacentes. Así, cierto auténtico realismo no es mera reproducción, sino una construcción de la realidad donde lo consciente y lo inconsciente se fusionan.

También aborda la profesora Ravera el problema del arte como lenguaje, tema que se ha hecho clásico en los estudios contemporáneos sobre estética. ¿Es el arte un lenguaje? Desde el punto de vista de la filosofía de Cassirer, y apoyándose en la noción de “forma simbólica”, muchos autores han respondido afirmativamente. Sin embargo, lingüistas y semiólogos objetan que, estrictamente hablando, el arte no posee la estructura del lenguaje verbal, siendo mucho de lo que se dice al respecto, pura metáfora. Si bien se acepta que, en rigor, el arte no es un lenguaje, puede plantearse, con una perspectiva más abarcante que “arte y lenguaje, convergen en una problemática que sitúa la producción de sentido en el ámbito del discurso” (Ib., p. 124). El arte no es un lenguaje porque trasciende notoriamente el plano del lenguaje verbal. En efecto, “la operatividad del arte, dependiendo mucho menos que el lenguaje de la naturaleza y de la lógica; supeditada

en mayor grado a la cultura, al artificio y los individuos —no únicamente creadores—, ofrece una economía versátil y variable, cualitativa, cuyo resultado son obras consideradas ejemplares. Objetos ambiguos, aparentemente frágiles pero de inusitada resistencia, cuyo rostro visible es una cara de la moneda; objetos que por definición se desdoblán y adelantan, en la dimensión secreta, un funcionamiento pertinaz e incansable, silenciosamente activo, un trabajo que si bien los constituye no posee otra existencia que la de la forma, único testimonio”. (*Op. cit.*, p.p. 124-125).

BIBLIOGRAFIA: Argerami, O.: *Psicología de la creación artística*, Buenos Aires, Columba, 1968. *Notas sobre la belleza trascendental*. (*Sapientia*, 66, 1962). *Acera de un panorama*, (*Sapientia*, 67, 1963). *Las cosas bellas*. (*Sapientia*, 71, 1964). *El arte y el intelecto*. (*Sapientia*, 74, 1964). *La obra de arte y el intelecto*. (*Sapientia*, 76, 1965). *Arte, valores y belleza*. (*Sapientia*, 79, 1966). *Arte y Naturaleza*. (*Sapientia*, 86, 1967). *La estructura de la obra de arte*. (*Sapientia*, 93, 1967).

Estiú, Emilio: *Belleza, arte y metafísica*. (*Humanidades*, XXXI, La Plata, 1948). *Arte y posibilidad*. (Actas del 1er. Cong. Arg. de Fil., III, 1950). *Libertad y liberación*. (*Revista de Filosofía*, 3, La Plata, 1951). *Arte y liberación*. (*Humanidades*, XXXIV, 1954). *Libertad y evasión*. (*Revista de Filosofía*, 11, La Plata, 1962). *Proyecciones metafísicas de la vida estética*. (*Rev. de Fil.* 10, La Plata, 1961). *Del arte a la historia de la filosofía moderna* (Inst. de Fil., Universidad de La Plata, 1962). *Introducción a las ideas estéticas de Hebbel*. (En: *Friedrich Hebbel, 1813-1863*, La Plata, Inst. de Liter. Alemana, 1963). *De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea*. (La Plata,

Inst. de Fil., 1964). *Aislamiento y amistad*. (En: *Aislamiento y comunicación*, Bs. As., 1966). *Liberación y cultura*. (*Rev. de Fil.*, 17, 1966). *El problema estético en la obra de Victoria Ocampo*. (*Cuaderno del Idioma*, II, 8, Bs. As., 1967). *El mundo y el arte en el pensamiento de Wilhelm von Humboldt* (Humboldt, München, 1968). *Leonardo y la ciencia de la pintura*. (*Revista Latinoamericana de Filosofía*, 1976). *El problema estético de la poesía y la pintura en Boccaccio*. (La Plata, Departamento de Letras, 1976). *La concepción del cuerpo en la pintura renacentista* (Quirón, La Plata, 1976). *Teatro y filosofía en Pirandello*. (*Revista de la Universidad*, La Plata, 1980).

Guerrero, Luis J.: *Panorama de la estética clásico-romántica alemana*. (La Plata Centro de estudios filosóficos, 1934). *Escenas de la vida estética* (Actas del 1er. Cong. Nac. de Fil. Mendoza, 1949). *Torso de la vida estética actual*. (Actas del 1er. Cong. Nac. de Fil., III, Mendoza, 1949). *¿Qué es la belleza?* (Bs. As., Columba, 1954). *Estética operatoria en sus tres dimensiones*. (Bs. As., Losada 1956-1967), 3 vols.

López Blanco, Manuel: *Notas para una introducción a la estética*. (La Plata, curso mimeografiado, s/f).

Maliandi, Ricardo: *Crisis, arte y desorientación*. (*Rev. de Fil.*, 11, La Plata, 1962). *Crónica sobre el estado actual de la investigación filosófica en Alemania*. (*Rev. de Fil.*, 18, 1967).

Moliné, Fernando: *Introducción en la Teoría de las Artes*, (Bs. As., Glauco, 1970). *La generación central del siglo*. (En *Los veinte*, Bs. As., 1964).

Pousa, Narciso: *Nietzsche y la estética de la tragedia*, (La Plata, 1948). *Georg Trakl*. (*Cuadernos de la Costa*, I, La Plata, 1950). *Literatura y existencialismo*. (En: *Symposium sobre existencialismo*, Rosario, s/f).

Filosofar y vivir. (*Revista de la Uni-*

versidad, 7, La Plata, 1959). *Perspectiva a partir de una tipificación de la experiencia metafísica*. (En: *Posibilidades de la metafísica*, Tucumán, 1961). Ricardo E. Molinari. (Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1960). *El vivir y su alienación*. (Rev. de Fil., 11, 1962). *Sobre El Silencio de Ingmar Bergman*. (Rev. de Fil., 14, 1964). *La poesía de Edith Sitwell* (Prólogo a *Poemas de la Edad Atómica*, Bs. As., Cármina, 1960). *El hombre crepuscular* (Rev. de Fil., 18, 1967).

Presas, Mario: *Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía*. (Rev. de Fil., 11, La Plata, 1962). *Paul Klee. Años de estudio y de peregrinación*. (Rev. de Fil., 21, 1969). *Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte* (Rev. de Fil., 23, 1969). *En torno a la "estética" de Heege*. (La Nación, 23/VIII/1970).

Ravera, Rosa M.: *Problemas de la estética bergsoniana*. (Rev. de la Univ. Nac. del Litoral, 23, 1965). *En torno a la estética de Heidegger*. (Cuadernos filosóficos, 2, 1965). *Pintura en el Litoral*. (Paraná, Univ. Nac. del Litoral, 19). *Antonio Berni y la pintura*. (Univ. Nac. de Rosario, 1968). *Creatividad contemporánea de la pintura italiana*. (Cuadernos italianos, 26, 1972). *Estética y lingüística*. (Cuadernos de Filosofía, 21, Bs. As., 174). *El arte como lenguaje*. (En: *Escritos de Filosofía*, Academia Nac. de Cias, Bs. As., 1977, Vol. I). *En torno a la sociología del arte*. (Rosario, Univ. Nac., 1972). *Plástica e ideología*. (En *Escritos de filosofía*, Acad. Nac. de Cias., Bs. As., 1979, Vol. II). *Semiotic relevance of the pictorial sign*. (En: *A Semiotic Landscape*, Mouton, 1979). *Cuestiones de Estética*, (Bs. As., Correo de Arte, 1979). *Le double origine du signe pictural*. (Actas del 2do. Congreso Internacional de Semiótica, Viena, 1979). *El proyecto semiótico y creación de imágenes; hacia una*

perspectiva pluridisciplinaria. (Actas del 9no. Congreso Internacional de Estética, Dubrovnik, 1980). *The semiotic projet*. (En: *Code*, Univ. de Munich, 1980). *Algunos problemas de la semiótica de las artes visuales* (En: *AVV, Semiótica de las artes visuales*, Bs. As., Cayc, 1980).

Caturelli, Alberto: *La filosofía en la Argentina actual*, (Bs. As., Sudamericana, 1971).

Lermon, Miguel: *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*. (Bs. As., Ediciones Maru, 1969).

Vázquez, Juan Adolfo: *Antología filosófica argentina del siglo XX*. (Bs. As., EUDEBA, 1965). – A.R.

FUNDACION DR. JOSE MARIA MAINETTI

La Fundación Dr. José María Mainetti para el Progreso de la Medicina, con personería jurídica N° 5.083, fue creada en 1969, en base al estatuto fundacional redactado por el escribano Francisco Oleastro. Eligióse como emblema la alegoría del centauro "Quirón" símbolo de la pericia en el arte de curar y de la naturaleza corporal y espiritual del hombre. Son parte del quehacer principal la administración y dirección de la Escuela de Oncología de la Provincia, y la difusión de las Humanidades Médicas. Se publica una revista trimestral, "Quirón", desde 1969, para difundir conocimientos científicos y de filosofía médica, la cual mereció en 1979, el Premio Apbarizutto, a la mejor publicación especializada. La institución cuenta con una actualizada biblioteca y hemeroteca, con más de 3.000 volúmenes, para la consulta de los profesionales médicos.

El Consejo Directivo está formado por: Presidente: Dr. José María Mainetti; Vicepresidente: Dr. Paulino Ro-

jas; Secretario: Dr. José Alberto Mainetti; Tesorero: Dr. Jorge Abella; Vocales: Dr. Ricardo Berri; Hereberto Navajas.

Para mejor contacto con la comunidad, y para las tareas de extensión cultural y campañas sanitarias, se cuenta con la ayuda de una brigada de voluntarias.

Se han establecido cinco premios bienales para distintas disciplinas: oncología, patología torácica, pediatría, dermatología, clínica médica, clínica quirúrgica, reanimación, patología mamaria, humanidades médicas y el Premio Noel H. Sbarra para letras y/o artes plásticas.

Transcribimos a continuación una síntesis de las actividades culturales llevadas a cabo por el Departamento de Relaciones Culturales, dirigido por el Dr. Estanislao de Urza y la Brigada de Voluntarias.

1970 – Exposición del libro científico británico, en el Hospital Italiano.

1975-76 Ciclo de cine internacional, con filmes de la Cinemateca Argentina.

1975 – Muestra de esculturas de Oscar Zárate, en la sede de la Fundación.

1976 – Muestra de médicos pintores en la sede.

1976 – Concierto de Elizabeth Westerkampt, en el Teatro Argentino.

1976 – Conferencia sobre “La enfermedad y Vivaldi” a cargo de Agustina Vergés.

1976 – Conferencia sobre “La patología en las artes plásticas”, a cargo del Dr. Armando Charosky.

1977 – Muestra del Dr. Carlos Meneses, en la sede.

1977 – Premio Noel H. Sbarra para ficción literaria.

1978 – Homenaje a Juan Cruz Mateo – Muestra retrospectiva, en la sede.

1978 – Muestra de dibujos de Florencio Molina Campos, en la sede. Conferencia sobre el artista a cargo del profesor Juan Carlos Ocampo.

1978 – Ciclo de audiovisuales sobre Sicilia, España y el Norte Argentino a cargo del Ing. Carlos Fredes.

1978 – Audiovisual sobre la Antártida a cargo del Sr. Alberto Antonini.

1978 – Homenaje a los escultores y ebanistas que realizaron los trabajos de la Catedral de La Plata. Audiovisual sobre la Catedral a cargo del Ing. C. Fredes.

1979 – Premio Noel H. Sbarra de dibujo y grabado.

1979 – “Fiesta en el cielo”, en Plaza Moreno, con barriletes diseñados por plásticos argentinos y cedidos por la firma Amat.

1980 – Ciclo de conferencias en el Jockey Club sobre: “Borges y las matemáticas”, “Durero y las matemáticas”, “Bach y las matemáticas”, a cargo de los profesores Alfredo Palacios y Alfredo Fraschini.

1981 – Ciclo de conferencias en el Jockey Club sobre: “Omar Khayyam, lo fugitivo y lo eterno”; “Borges, bibliotecario en Babel”; “Lewis Carroll a través del espejo” y “Dante y Miguel Angel, la divina capilla”, a cargo de los profesores Ricardo Massa, Alfredo Fraschini y Alfredo Palacios. – A.D.

GALERIA AUSTRAL

La Galería Austral fue fundada por Adolfo Gonik y Roberto Bráviz López el 30 de agosto de 1968, y funciona en 48-633, local 4, es decir, en pleno centro de la ciudad. Hasta fines de 1981 ha cumplido con exceso los trece años de existencia, en catorce temporadas consecutivas que totalizan 155 muestras.

La finalidad no ha sido otra que la de canalizar una vocación: no existió, ni existe, fin comercial: ninguno de los propietarios vive de la Galería, lo que, por otra parte, en la ciudad sería imposible. Es suficiente, en materia económica, que cubra los gastos. Pues la Galería no se alquila: invita a artistas a exponer sus obras, y corre con todos los gastos. Teniendo en cuenta que a las exposiciones concurre toda clase de público, se trata de ofrecer un panorama variado de todas las tendencias plásticas de nuestro medio, sin descuidar su nivel: siempre se valora, para las invitaciones, la calidad como premisa; aunque, por razones obvias, deban alternar valores consagrados y figuras jóvenes, a las cuales no parece lógico restarles el necesario apoyo; pues ésta es una de las funciones irrenunciables de una galería. En este sentido, se procura, además, que en cada temporada expongan por lo menos dos artistas de la ciudad. Esto puede verificarse consultando la nómina de expositores que contiene, de un modo abreviado, la historia de la galería.

Respecto de los gustos del público, no existen reglas fijas acerca de las preferencias de los visitantes y compradores de obras: depende de la cultura artística que posean. En general, y para todo tipo de público, la preferencia es por los valores consagrados. Pero si se desea particularizar, es pre-

ciso advertir que la gente joven se identifica con los artistas de vanguardia, y las personas mayores, con un arte más de acuerdo con las orientaciones que se acercan a los clásicos. Aunque también, en ambos casos, hay excepciones.

El clima de la galería es, en cierto modo, bastante representativo de lo que ocurre en el ambiente artístico y cultural de La Plata. No debe extrañar entonces que la galería se haya convertido inmediatamente en un pequeño centro de reunión de artistas, poetas, músicos, críticos y pensadores, que conversan o intercambian ideas, de un modo bastante informal y amable, en una cita de los sábados por la mañana que ya es clásica.— R.B.L.

GALERIA DE ARTE DE RADIO UNIVERSIDAD

Durante los años 1961, 1962 y 1963, tuvo nuestra Radio Universidad su “pequeña galería de arte” que, a su modo y medida, cumplió un meritorio destino. Aún visto, ahora, desde la perspectiva de los casi veinte años.

Radio Universidad fue entonces —lo es todavía— un hecho cotidiano de cultura. Tenía, entre sus audiciones, una serie de “panoramas” incluido el de la plástica. La idea de una galería de arte nació como posibilidad de visualizar el acto artístico apenas servido por la palabra. Hubo que restar al ya menguado ámbito de la Radio un pequeño espacio que cobijó, a lo largo de aquellos años, importantes obras de arte. La ciudad las necesitaba. Había un claro que fue llenado, de algún modo.

Y había una razón más. En el mismo complejo de la Universidad, tenían —tienen todavía— asiento su biblioteca central y su Escuela superior de bellas artes. En esta encrucijada todo hacía

prever —como que en verdad ocurrió— que la juventud iba a ser la destinataria directa de las exposiciones que allí se realizaron.

En su programación se dio preferencia a las nuevas tendencias e ideas que entonces se abrían camino en la plástica. Se eludió el vanguardismo fácil y se cultivó, en cambio, el espíritu equilibrado de la creación plástica. De ningún modo, sin embargo, se eludieron aquellos aspectos actuales —entonces— que pudieran significar un aporte valioso para el inacabable camino del arte. Los jóvenes artistas tuvieron acceso a la galería con sus planteos originales y, más de una vez, audaces. Profesores de la escuela solían dictar sus clases al pie de las obras expuestas en la galería. Abierta al público de 9 a 24 horas, pudo satisfacer holgadamente la comodidad de los visitantes.

Ahora, casi 20 años después, cuando ya la ciudad tiene lugares estables donde planear un encuentro con las obras de arte, gracias —sobre todo— no tanto a desvelos oficiales como a la tenacidad— deberíamos decir tozudez creadora— de quienes se propusieron mantener despierta la vocación del bien público, creemos que la obra de la pequeña galería de arte de Radio Universidad fue buena. La recuerdan así muchas gentes que tuvieron en ella una oportunidad de acercarse al arte, aquí, en la ciudad misma. Confiamos en la elocuencia de los ejemplos para calificar como buena esta breve empresa de arte.

Se expusieron allí:

Pinturas: de Gray, García Cabo, Lorenzo, Vega, Vecchioli, Muchnik Batlle Planas, Strocen, Marx Michelle, De Marziani, Zuik, Grandi, Mónaco. *Grabados:* Pettorutti, Armagni, Elgar-te, Licenziato, López Anaya, Moncalvo, Moreno Kiernan, Redoano, Romero, Vega, Friedlander, Vigo Edgardo,

Fernández Albino, cien estampas japonesas, Lasansky Bernardo, Berdía. *Esculturas:* Kunst (móviles), Elosegui, Carmona, Gutiérrez, Navarro, Vigo Gaii, Ovejero Walter y Tossutti (máscaras). *Grupos:* Madí, Alumnos de la Escuela de bellas artes, Pintores santafesinos (Flores, Molinas y Supisiche), Artistas de París (Picasso, Miró, Hayter, Friedlander, Mennesier, Poliakoff, Zadkine, Clavé). *Cerámicas:* Casadevall, Uribe, Corchak, Englebienne y cerámica popular de Bolivia, Chile y Perú.— J.S.

GALERIA DE ARTE NELLY TOMAS

La galería de arte Nelly Tomas inicia su actividad el 6 de setiembre de 1975. Sus propósitos originales fueron brindarse a la comunidad a través de la exposición y conocimiento de la obra de arte y posibilitar al público especializado otras opciones como variante del mercado del arte.

En este tiempo ha desarrollado una vasta gama de actividades que van desde la Fiesta de las Artes, abierta al público en plaza o calle de la ciudad, hasta las charlas ilustradas con diapositivas, con el concurso de pintores, escultores, grabadores y licenciados en arte, o una subasta de obras de arte para todo público.

Su apertura a la comunidad implica la colaboración para muestras de diversa índole ya en el orden privado como inmobiliarias, financieras, comercios especializados en arte y decoración; como instituciones: Colegio de abogados, Cámara argentina de la construcción, IOMA, etc., o entidades oficiales: Municipalidad de La Plata.

Esta forma de trabajo expansiva ha logrado llegar a gran cantidad de público y el resultado palpable es el de que gran número de personas no cono-

cedoras del quehacer artístico y en especial los jóvenes, se acercan a la galería con inquietudes diversas, por lo que hace suponer que el propósito primero que movió a la creación de la galería, está dando sus frutos.

Además se ha logrado una interacción positiva con instituciones y empresas privadas que colaboran a su vez en la actividad cultural y expansiva de la galería.

Para el futuro, además del afianzamiento en sus propósitos originales, la galería habrá de imprimir una dinámica aún más comunicativa con la ciudad, a través de la presencia de notables personalidades del arte, y las conocidas charlas sobre arte actual de las que disfrutara el público del año anterior (1980).— N.T.

GALERIA "MARCEL DUCHAMP"

La galería "Marcel Duchamp" inicia sus actividades en abril de 1981. Es dirigida por su dueño, el pintor Jorge Isjaqui; el asesoramiento y padrinazgo le corresponden a un plástico de renombre: Carlos Pacheco.

Su creación en nuestra ciudad es de suma importancia porque persigue fines distintos a los ya existentes. El criterio de la galería tiene como fundamento su nombre: cabe recordar qué significa Marcel Duchamp en la historia del arte contemporáneo: "considera al arte no como una cuestión de morfología sino de función, no tanto de apariencia como de operación mental. . . desmitificar el objeto a favor del concepto" (*Del arte objetual al arte de concepto*. Simón Marcham, Pág. 300). Se propone provocar una apertura hacia el espectador, permitir que tome contacto con un arte poco habitual y a la vez educar; un fin que poco tiene que ver con el comercial. Todo esto queda demostrado con las muestras

realizadas por dos de los integrantes del Grupo de los Trece (actualmente Grupo CAYC): Clorindo Testa y Jorge González Mir.

Otros artistas pertenecientes a las últimas tendencias, como Gabriel Messil, Norberto Onofrio y Osvaldo Borda, estuvieron presentes con su obra.

El arte platense tuvo sus representantes dentro de la tendencia geométrica: Carlos Pacheco, Elías Kortsars, Dalmiro Sirabo y Eduardo Zabalet. La escultura estuvo representada por uno de los mejores artistas de nuestro medio: Rubén Elosegui.

Otras de las inquietudes de esta galería es la de nuclear a pintores, arquitectos, profesores, estudiantes de arte, integrantes de talleres, gente que esté vinculada con la tarea artística; con la idea de "formar un grupo" con aquellas personas que sientan inquietudes por las disciplinas mencionadas. — E.M.D.

GRABADO (enseñanza)

Se inicia con el profesor fundador Rodolfo Fausto Franco (Buenos Aires, 1894-1954). Dirige el taller de Grabado y Escenografía (que hoy lleva su nombre) desde el 8 de noviembre de 1926 hasta el 25 de junio de 1954. Poseedor de una personalidad vigorosa, no exenta de humor, jovial, locuaz, elegante en sus atuendos y posturas, el taller de Grabado lleva su impronta por casi treinta años.

Había estudiado durante tres años en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En el año 1907, viaja a Europa y estudia en las Academias de la Grande Chaumière y en la de Collarzi con el maestro Hernán Anglada Camarasa y Grabado con el francés Edouard Leon. A pesar de haber residido por casi dieciséis años en el Viejo Continente, en plena efer-

vescencia de los nuevos movimientos artísticos, —como el cubismo, futurismo, la abstracción y otros que marcaron los primeros años de este siglo—, su espíritu se mantuvo fiel a la representación realista, a las leyes clásicas de la composición, a los planteos costumbristas, al enfoque tradicional y ortodoxo de los procedimientos gráficos. Esta actitud no era tampoco ajena a la mayoría de nuestros plásticos; quienes, habiendo realizado sus estudios, tanto en Francia como en Italia, toman contacto con las corrientes innovadoras de vanguardia pero cierran sus ojos y oponen una muy fuerte resistencia a ellas. Recordemos que recién se conocen en nuestro país con varios años de atraso, un poco la tardanza se debe a la contingencia antes mencionada y otra a que por aquel entonces las comunicaciones no tenían la fluidez actual. Las escuelas de arte fueron las que demoraron más tiempo en ceder al cambio de conceptos, al nuevo enfoque de la visión y de los planteos compositivos que generaron estos nuevos movimientos; por ello no debe extrañarnos que Rodolfo Franco, impartiera, desde sus cátedras, una enseñanza aferrada a los preceptos académicos, fiel a la naturaleza, al enfoque conservador y realista. Esta contingen-



Franco, Rodolfo (1894-1954) – Don Quijote y Sancho – aguafuerte.

cia tan cara al grabado habría de mantenerse por mucho tiempo, quizás por transitar un camino paralelo al de la ilustración, a la que tampoco es ajena la actividad de Franco tanto en los libros por él ilustrados, como a su colaboración en publicaciones de nuestro país y del extranjero.



De Santo, Francisco (1901-1971) – Estampa nortea – xilografía – reproducción del taco original. Prop. de Raúl Pacha. La Plata.

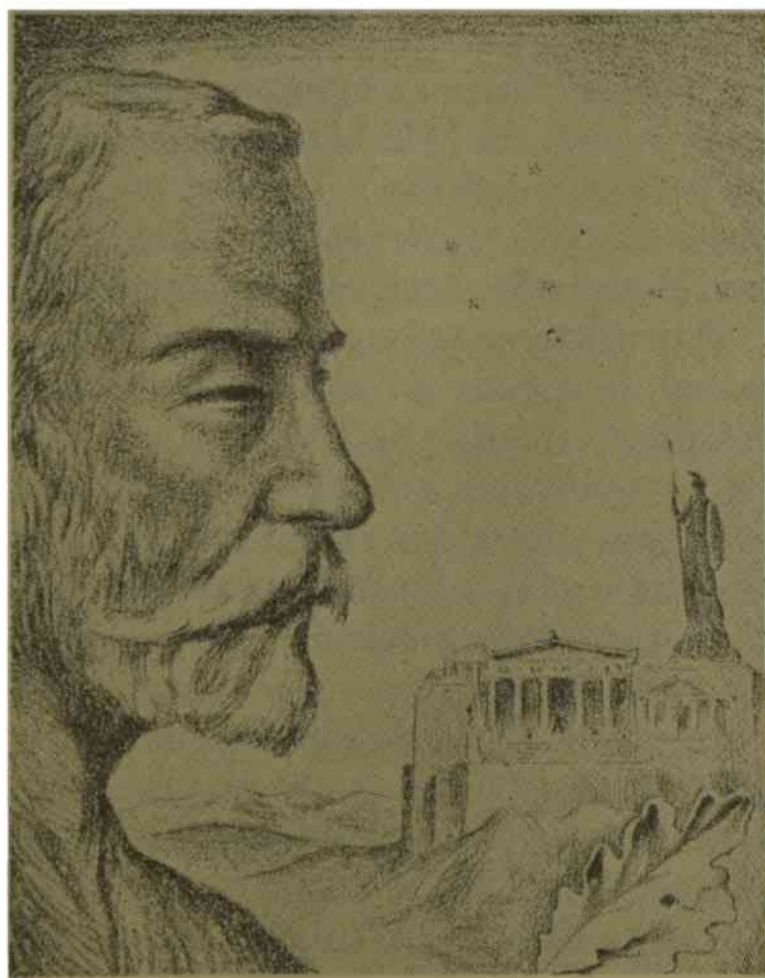
La corriente indigenista de las primeras décadas del siglo actual impulsó a nuestros plásticos a realizar viajes al interior del país en búsqueda de los valores tradicionalistas del folklore, de los paisajes serranos y pampeano, etcétera, en la creencia de retornar a las fuentes, a las raíces del ser nacional. Este pensamiento domina, también, la personalidad de Franco, cuando regresa a nuestro país. Su producción gráfica de este período, como la inquietud por los viajes transferida a sus alumnos en el afán de conocerlo, así lo corroboran. Ezio Raúl Luis Bongiorno (La Plata, 1909-1971) y Francisco Américo De Santo (La Plata 1901-1971), alumnos y ayudantes de su cátedra, son claros ejemplos de ese amor por lo

autóctono. Fue maestro también entre otros de: Carmen Souza Brazuna, Margarita Portela Lagos (Adrogué 1905), Ofelia Jofré (Carhué, Bs. As. 1917), Manuel Suero (España, 1909), Ernesto Lanziuto (Italia, 1901), María Esther Leanes (Alte. Brown Bs. As., 1905), María Angélica Moreno Kiernan (La Plata, 1914) y Miguel Angel Elgarte (Rojas, Bs. As., 1910).

Según nos manifestara su hija, las perturbaciones orgánicas más las contingencias políticas del primer y segundo gobierno del general Perón, minaron su salud; muere repentinamente en 1954. Aún ejercía la docencia. En sus últimos grabados se aleja de la temática costumbrista, el tema de la muerte es su principal personaje.

Raúl Bongiorno (discípulo y ayudante de Franco), suple al maestro desde 1954 hasta 1956.

Durante este período las enseñanzas



Bongiorno, Ezio Raúl (1909-1971) – Joaquín V. González – Litografía. Editada por la Comisión universitaria de homenaje a Joaquín V. González en el centenario de su natalicio, 1863 – 6 de marzo – 1963.

impartidas siguen los lineamientos establecidos por Franco. Es recién en mayo de 1956 cuando la cátedra cambia de rumbo.

A la reestructuración acaecida en todos los ámbitos no podía ser ajena la Universidad Nacional de La Plata, ni la facultad de Bellas Artes. El profesor Néstor Picado es nombrado director. Este propicia el ingreso de Fernando Manuel López Anaya a la cátedra de grabado. Nombrado en forma interina a partir de mayo de 1956, gana la titularidad por concurso en 1959. Se desempeñan a su lado el profesor Miguel Angel Elgarte (como adjunto) y la profesora María Angélica Moreno Kiernan (como ayudante de cátedra).

López Anaya nace en la Capital Federal, el 4 de octubre de 1903.

Egresó en 1939 de la Escuela Nacional de Artes y en 1943 de la Escuela superior de bellas artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova", donde estudió con Alfredo Guido y Adolfo Bellocq.

En Europa, en el año 1955, estudia grabado en el Atelier 17 con William Stanley Hayter. Es invitado por el director de Asuntos culturales de la Unión Panamericana a realizar estudios de perfeccionamiento en Washington, EE.UU. (1964). En el año 1969 viaja a Europa representando a la facultad.

Su espíritu inquieto, ávido por conocer, estudiar y perfeccionar los conocimientos adquiridos, no es egoísta en el momento de dar. La experiencia de tantos años de labor, lo llevan a escribir varias publicaciones: "Historia del grabado" y "El grabado argentino en el siglo XX", auspiciados por el Ministerio de Educación y Justicia. "El grabado en color" editado por el Centro Editor de América Latina. Ilustra entre otros "El Matadero" de Esteban Echeverría.



— López Anaya, Fernando (1905) — Buana (1962) —
Gofrado, 60 x 30 cm. Prop. del autor, Buenos
Aires.

Durante el período de aprendizaje con Guido, López Anaya adquiere un profundo conocimiento de los diferentes materiales gráficos en su utilización más ortodoxa. Mas, la moderna tecnología empleada en las imprentas, permiten al grabado realizar sus primeros pasos como disciplina independiente, alejándose del libro y de la ilustración,

permitiendo a nuestros artistas una búsqueda más aferrada a la importancia de la imagen como hecho plástico y no sujeta a un texto. López Anaya no podía estar ajeno a este hecho, como tampoco a la importante revolución de la plástica argentina que significó la década del '60. Su etapa de perfeccionamiento en Europa y más tarde en Estados Unidos, sumados a su permanente inquietud por la indagación le valieron constituirse en uno de los pioneros del grabado moderno en nuestro país. Sus "gaufrages" y troquelados nos hicieron olvidar la estampa tradicional. La firmeza y profundidad de sus conceptos, unidos a las innovaciones aportadas a las artes gráficas y los logros plásticos alcanzados le valieron ser nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Posee una clara inteligencia, es de maneras sobrias y elegantes tal vez un poco parco.

Siendo profesor de los tres establecimientos artísticos más importantes del país: la Escuela Prilidiano Pueyrredón, la escuela Superior y la facultad platense, formó el núcleo de grabadores más destacados del grabado argentino.

Por cierto es más complicado determinar la orientación estética de López Anaya con respecto a Franco.

La multiplicidad de movimientos artísticos acaecidos en los 81 años de este siglo dan a las artes plásticas una dinámica muy particular. El hombre de este tiempo vive inmerso en una continua catarsis, donde el bombardeo de información, los avances tecnológicos abren para el artista otro espectro de posibilidades. Nuestro país hasta aproximadamente 1930 permanece en una especie de letargo, de atraso con respecto a los procesos estéticos de Europa y Estados Unidos. López Anaya es figurativo hasta la década del '50. En sus obras podemos observar a un

excelente dibujante. Construye las figuras de acuerdo con un gran conocimiento de la psicología de las formas. La línea es de gran expresividad, es homogénea, espontánea, gestual; puede dibujar las formas o superponerse a ellas. Utiliza la línea blanca de Braque (cubistas). En otros grabados se perciben influencias de los metafísicos. Abandona la figuración hacia 1955, cuando aparecen sus gofrados, en ellos maneja formas geométricas puras. En una mayor libertad creativa, troquela las estampas buscando los pasajes entre las luces y sombras. Sus grabados evidencian un giro de 360°. Es quizá su sólida formación —no olvidemos que ha estudiado con maestros tan distintos como, Guido, Bellocq, Centurión, Larco, Fioravanti, Spilimbergo, Prebisch, Hayter; unida a su profundo interés por la investigación, más su mente clara y aguda que lo hace permeable a los cambios, a poder expresarse con evidente manejo de los problemas plásticos ora en la figuración, ora en la no figuración. De allí que hemos expresado la dificultad de encasillar al maestro en una corriente u orientación estética determinada. Creemos sin temor a equivocarnos que, artista integral de nuestra época, profundo conocedor de los postulados de los distintos movimientos, ha tomado de ellos aquello que se identificare con su sensibilidad. En la actualidad se halla abocado a la publicación de un nuevo libro sobre el papel.

Sus discípulos más conocidos, egresados de la facultad de Bellas Artes son cronológicamente: Hebe Redoano (La Plata, 1938), Juan Carlos Romero (Avellaneda, 1931), Alberto Piergiacomi (La Plata, 1935), Norma Posca (La Plata, 1945), Mercedes Quiroga Furque (Bahía Blanca, 1941) y Juana Stein (Berisso, 1946). Cuando se jubilan López Anaya (1971) y Elgarte (1968) son



Elgarte, Miguel Angel (1910) – Xilografía de la serie Martín Fierro – 1950.

reemplazados por Juan Carlos Romero y Julio Leonelo Muñeza.

En los cincuenta y cuatro años que lleva funcionando la cátedra de grabado, el único titular por concurso es López Anaya.

Juan Carlos Romero, nace en Avellaneda el 28 de octubre de 1931.

Es el cuarto profesor titular de la cátedra y el segundo, entre los egresados de la Universidad platense, que ocupa ese cargo. Se desempeña desde 1971 hasta 1975.

Discípulo de López Anaya, se enrola en las indagaciones y propuestas de las corrientes de avanzada, tanto en la geometría como en la figuración.

Julio Leonelo Muñeza, nace en Chovet, provincia de Santa Fe, el 9 de julio de 1930.

Egresada de las escuelas “Manuel Bel-

grano”, “Prilidiano Pueyrredón” y “Ernesto de la Cárcova”, donde estudió con López Anaya.

De accionar más conservador, se mantiene fiel a una temática anecdótica, figurativa, donde lo sensible y lo onírico suelen conjugarse. Evidencia un profundo conocimiento de los procedimientos gráficos. Tanto del rayado de la placa, como de los aguatinas y el entintado en color en una sola placa.

No se han detectado alumnos de Romero o Muñeza, que finalizaran sus estudios durante ese período.

Durante el desempeño tanto de Romero como de Muñeza al frente de la cátedra comienzan a gestarse y hacer crisis los conflictos políticos que envuelven al país. Estos trascienden los muros de la Universidad provocando situaciones extremas. La producción en el taller de Grabado declina considerablemente, esto obedece por un lado al alejamiento de López Anaya y por otro a los problemas universitarios. Como consecuencia de estos deórdenes son separados de sus cargos Romero (febrero de 1975) y Muñeza (diciembre de 1976).

En abril de 1977, la titularidad de la cátedra, acéfala desde febrero del '75, (el profesor Muñeza es adjunto a cargo), es ocupada por el profesor Jorge Guillermo Luna Ercilla. Nace en Buenos Aires el 6 de abril de 1923. Egresado de las escuelas “Manuel Belgrano”, “Prilidiano Pueyrredón” y “Ernesto de la Cárcova”, es discípulo de Fernando López Anaya.

Enrolado en las filas del arte geométrico, divulga en el taller los conocimientos heredados de su maestro. Profundo conocedor de la técnica de la litografía, Luna Ercilla la trasmite a sus alumnos (este procedimiento casi no ha sido enseñado a lo largo de los años, en la facultad), por su gestión el grabador Eduardo Audivert dona la



Luna Ercilla, Jorge Bardianas - xilografía - 1980.

prensa litográfica que perteneciera a su padre Pompeyo. También dota a la cátedra de nuevos y modernos materiales, siendo en la actualidad uno de los talleres más completos del país.

Se desempeñan en su cátedra la licenciada Norma Ester Posca (adjunta) y la licenciada Ercilia María Ordoqui (ayudante de primera).

Iniciados sus estudios con Romero y Muñeza, obtienen la Licenciatura con Luna Ercilla: Gustavo Larsen (Mar del Plata, 1952), Graciela Grillo (La Plata, 1951), Ercilia Ordoqui (La Plata, 1954) y Edith Da Pieve (Quilmes, Bs. As. 1951). - N.P.

GUITARRA

Los primeros guitarristas de La Plata

—por lo menos los que lograron preservar sus nombres del olvido— parece que fueron José Canavery, que tuvo un hijo también guitarrista, y Faustino Brughetti. Además de pintor y maestro de pintura (V. ACADEMIA TALLER), Brughetti era un eximio guitarrista y compositor de música: alrededor de diez de estas composiciones fueron editadas por Breyer, y tal vez cuarenta o cincuenta quedaron inéditas. De acuerdo con una anécdota que solía repetir, en Italia tocó para la reina, quien quedó encantada; pero en La Plata no quería mezclar ambas cosas y sólo tocaba para sus amigos en forma ocasional. Durante sus últimos años abandonó esa actividad pues le producía una emoción muy grande, al recordar los años juveniles, las amistades y el compañerismo de la vida bohemia vividos en el Viejo Mundo. El tercero de esta primera etapa fue Pablo Villarino, excelente maestro de guitarra: entre sus alumnos cabe citar a la señorita de Romano Yalour, quien solía ofrecer conciertos en el Colegio nacional.

El segundo período es el gran florecimiento de la década del cuarenta. Arnol del Giorgio Gutiérrez formó una cantidad de alumnos. Uno de ellos, el Dr. Eduardo Zaccardi, recuerda que “Gutiérrez tenía una escuela muy buena, la vieja e ilustre escuela de Tárrega, y que era exigente: con una pedagogía muy propia de la época, solía tener una regla con la que golpeaba el pulgar del alumno que aparecía por detrás del mango. Amaba la guitarra y sabía que era un instrumento delicado. Condicionaba la admisión del alumno: si carecía de talento le decía francamente que no podía estudiar —por lo menos con él. Básicamente enseñaba guitarra clásica, matizándola después con toda la parte del folklore, pero folklore de alto nivel: transcripciones

de Antonio Sinópoli, Abel Fleury y Salinas. Gutiérrez dio conciertos en Buenos Aires, pero antes de ser profesor mío: ya en los comienzos del Cuarenta se dedicaba puramente a la enseñanza. En su conservatorio formó conjuntos de alumnos que ofrecieron audiciones en el teatro Argentino, en los ciclos organizados por la Biblioteca musical Verdi (V.), allá por 1940 ó 41.

Otro buen profesor es Cobanera. Vivía en Dg. 78, 6 y Plaza Rocha: nos daba clases en los altos, en una buhardilla. Yo hice con él los tres primeros años; después, los últimos cuatro, con Del Giorgio Gutiérrez. Compañeros de aquella época había una chica de Pitté Ford, de la familia Pitté de Magdalena, y también un hermano suyo. Después de estudiar con Cobanera, pasamos todos a estudiar con Gutiérrez. Había un chico Vallejo, que llegó a ser concertista: era el que más adelantaba entre los alumnos de Del Giorgio. Se fue de La Plta, así que hace años que le he perdido el rastro. Yo estudié además, para la parte folklórica, con Abel Fleury, en Buenos Aires, por el año 38 ó 39. En las fiestas patrias del Colegio nacional mi participación era obligada: estaba, en piano, Alberto Tortorella, que es un clavecinista famoso, director del Conservatorio Juan José Castro, de La Lucila. Tortorella tocaba en el piano música culta; yo hacía folklore. En mis andanzas tuve contacto con Puel —enseñaba en calle 5, 66 y 67—, un profesor de guitarra que murió joven, a los cuarenta años. Como homenaje se fundó el Conservatorio Puel. Poseía una técnica muy buena, fruto de sus estudios con Abel Fleury, de cuya escuela había egresado. Como folklorista andaba muy, muy bien: se veía la escuela de Fleury en el famoso estilo pampeano, cosa que tocaba extraordinariamente. Fleury, como es sabido, estaba

en Buenos Aires: enseñaba en el Conservatorio argentino y, por su cuenta, en su casa: yo asistía una vez cada quince días, para dar lecciones de dos o tres horas con un grupo de La Plata. La enseñanza del folklore la hacía muy bien; pero lo mejorcito de todo era, para mí, en guitarra clásica, Arnol del Giorgio: exigía en la ejecución todo lo que fuera limpieza y buena técnica, evitar el arrastre de los dedos sobre las cuerdas, pulsar con precisión. Tuvo muy buenos alumnos que después se perfeccionaron en Buenos Aires y obtuvieron muy alto nivel. La polémica de las técnicas –Tárrega, Segovia, Llovet– llegó hasta nosotros en una revista que publicaba el padre de María Luisa Anido: *La guitarra*, quizá no más de seis números, pero en ella aparecieron excelentes artículos firmados por los maestros de aquella época. Tenía además transcripciones para guitarra de Llovet, de Sagreras, del propio Anido. En una foto, María Luisa Anido, de 14 años, tocando delante de Llovet, quien escucha con suma atención: ya asomaba la eximia ejecutante que llegó a ser.

Los ciclos de la Verdi se realizaban una vez por año: un ciclo de conjunto y otro de solistas. Con nosotros, los alumnos de Del Giorgio, alternaban otros, como los de Celia Pons, otra profesora; los de Josefa López Osornio, directora fundadora del Conservatorio Sarasate, quien en 1929 organizó un conjunto femenino de 30 guitarristas –algunas aún niñas–, que ofrecieron un concierto en el teatro Argentino.

Otro platense que llegó a dar conciertos en Buenos Aires fue Rocha, originariamente alumno de un maestro de Berisso, Luis María Odino: era un obrero que tocaba increíblemente. Odino lo descubrió a Rocha y lo derivó al Conservatorio provincial, donde se graduó con Celia Salomón de Font. También habría que citar a Jorgelina

Romano Yalour, fallecida hace tiempo, artista de muy discretas dotes.

En 1939 llega a La Plata un guitarrista muy importante: venía desde Neuquén, había estudiado algo con su padre, pero puede considerárselo un autodidacto: Domingo A. Mercado. De entrada recuerda, a modo de una definición, como para entrar en clima: “La guitarra es como una orquesta lejana y misteriosa, cuyos sonidos vienen a nosotros desde un mundo más delicado y más pequeño que el nuestro”. Al interrogatorio, responde cordialmente:

“Cuando llegué estaba en La Plata don Pablo Villarino: era un concertista muy consciente, muy capaz, profesor de guitarra en el Conservatorio Chopin. Creo que era platense de origen, porque Pablito su hijo, era alumno mío. Ahora es profesor del Conservatorio de Bahía Blanca. Don Pablo, ¡un señorazo!

”Cuando vine, debo reconocer que yo era un poco presumido, tanto que recién comencé a tener alumnos en 1959/60. Antes andaba de gira, dando conciertos. Gracias a eso me iba conectando, me hacía conocer. Eso me parece importante: en 1970 figuré, con María Luisa Anido, en el Almanaque de Selecciones, como los dos mejores guitarristas del país. Ignoro quién hacía eso; pero de todos modos es un dato: mi nombre estuvo en 1968, 69 y 70.

”En 1959 comencé a enseñar en institutos oficiales. Yo tenía título, oficializado, del Conservatorio Rizzuti de Buenos Aires, donde estudié música y donde un jurado me tomó la prueba de capacidad en el instrumento. Estuve, unos meses, en Bellas Artes, pero renuncié porque el sueldo no valía la pena, y me quitaba tiempo para estudiar. Debo confesar que la docencia la

hice al principio, en cierto modo, por obligación; después me encariñé: llegué a tener cátedras en la Escuela de Danzas tradicionales argentinas de La Plata —de la que después fui director durante seis años—; en la Escuela de Arte de Magdalena, en el Conservatorio 'Gilardo Gilardi'. No obstante, me jubilé a los 59 años de edad, para seguir estudiando”.

Le preguntamos a Mercado por qué, al parecer, surgen más y mejores instrumentistas en el Conservatorio “Gilardo Gilardi”, que en la Facultad de bellas artes. Su respuesta es inmediata:

“Yo no sé. . . , me parece muy sencillo: el Conservatorio tiene nivel de facultad, lo mismo que Bellas Artes; pero la carrera abarca diez años, y en Bellas Artes, cinco. No puede cubrirse ni la mitad del programa. Además, en el Conservatorio, para unificar criterios, hicimos un plan muy exigente: ya desde los tres primeros cursos apuntamos alto. Tenemos muchísimos alumnos: habrá en este momento 220/240 alumnos de guitarra. Y una cosa muy interesante: el candidato tiene que *rendir*, de tal modo que el programa *va empujando* al profesor y al alumno; porque el profesor tiene que dar cumplimiento al trabajo obligatorio: no podrá decir el día del examen de fin de curso, “esto no se hizo porque no hubo tiempo”. Nada de eso: hay que tratar de lucirse en los exámenes, porque esto es fundamental para el concepto del maestro.

”Mis colegas han sido en el Conservatorio Chela Pomponio, Martínez Zárate y la señora Celia Salomón de Font. Ha habido coincidencia en la calificación del alumno, hemos trabajado amigablemente, en el sentido de que hubo siempre una gran afinidad, tanto para formar como para evaluar. Cada uno da la clase como la siente: lo que

interesa es que el alumno aprenda, dentro de un mínimo de exigencias. Ahora están Mario Arresegor y Defeo: son jóvenes todavía, pero han de madurar muy pronto. Ellos se formaron en la facultad de Bellas Artes con la señora de Gómez Crespo, buena concertista, sensible y sobria en la ejecución, muy cuidadosa de la buena técnica guitarrística. Otra de sus alumnas fue Alba Sánchez Tapia, a quien no he oído. Sólo sé que ahora ha organizado un *taller de guitarra*, en el que gente de muy diverso nivel suele actuar en las plazas del centro. De Mario Arresegor sé que es bastante capaz como intérprete —muy lacónico— posiblemente a causa de una vida interior muy rica en fantasía. Defeo es un chico inquieto. Son personas muy buenas; por eso, cuando nos íbamos Chelita Pomponio y yo, aconsejé a la Directora que los nombrase para cubrir las vacantes. Personalmente, yo quería jubilarme para poder dar conciertos; porque si uno está un poco trabado con las cátedras no se puede salir.

”¿Qué alumnos he formado? Uno de ellos es mi hijo, Adrián, que no se formó profesionalmente conmigo, pero ha recibido, creo, mis consejos y ejemplo. Para mí es extraordinario. Alumnos de guitarra, Giandeluca, ingeniero, hombre de grandes condiciones; Telman, un chico médico, de Tres Arroyos (quería dejar la medicina para desarrollarse como concertista): muy capaz. . . Las dos vocaciones perduran en su vida. También me fue grato avalar a un chico analfabeto en música: Oscar Hernández. Yo lo lancé, le hice dar conciertos, empezó a volar y anda muy bien. Es un genio porque es *creador*, tiene cosas bellísimas. Y acompaña extraordinariamente; es autor de algunas milongas preciosas: una, *Camino de pinos*, parece un Ginastera.

Hace Bach, Bossa Nova, tangos de Piazzolla. Una maravilla.

"El ambiente musical de La Plata me parece muy bueno. La juventud en lo que respecta a la guitarra, es maravillosa, y se ha vuelto muy exigente. Muchos poseen una gran efectividad con el instrumento; otros son un poco teóricos, quizá por influencia de la Facultad. En general, el material humano es buenísimo: saben valorar muy bien las grandes obras. Yo diría que el cambio, desde el año Cuarenta, ha sido tremendo. Recuerdo que entonces al que andaba con el instrumento se le tildaba de *desocupado*; ahora es un orgullo: uno da un concierto y se llena de público.

"De otros profesores, ¿qué puedo decir? Celia Salomón de Font enseña muy bien, hay que reconocerlo. Ha formado a una cantidad de excelentes graduados: Rocha, Cacho Tirao, que tiene grandes condiciones. Quizás, alguna vez, no toma las cosas con seriedad; pero nadie podría restarle méritos. Tiene todas las condiciones de un virtuoso. De la señora de Gómez Crespo ya hemos dicho que es una buena concertista, muy capaz para la música clásica. Irma Costanzo, que le ha sucedido en Bellas Artes, es una artista con mucho *ángel*, con una 'técnica brillantísima. Esperemos que tenga suerte con sus alumnos, que reciba gente con talento. Eso, que Pettoruti consideraba esencial para un maestro de pintura, es también decisivo en música. Porque casi todos los guitarristas del nivel que venimos considerando poseen un enorme talento. A lo mejor uno tiene un alumno muy bueno, lo va llevando bien, y de golpe el alumno cambia de camino porque tiene que estudiar medicina... deja de estudiar por un tiempo y después no vuelve. En esos casos no es culpa del profesor. La señora de Font, tuvo otro alumno

excelente: Cerviño, un chico estudiante de ingeniería. Se recibió, con condiciones extraordinarias; toca muy bien, pero no se dedica, no es profesional.

"En cuanto a las *técnicas*, puede decirse que casi todos nosotros seguimos la escuela de Tárrega, más o menos similar a la de Segovia, Llovet, Pujol. Ahora hay algunas cosas nuevas; pero yo digo siempre "cada maestrillo con su librillo". Yo estoy conforme con los resultados de mi enseñanza.

"Guitarristas más o menos autodidactos fueron dos excelentes amigos: Angel Beruti y Castagnet. Estaban muy informados, porque ambos eran profesionales; aunque, por eso mismo, al instrumento le dedicaban poco tiempo. Eso nos pasaría a cualquiera. Pero espiritualmente eran muy ricos los dos. Yo lo quería mucho a Angel; y Castagnet me ayudaba en la Escuela de Danzas: era inteligentísimo y desordenado. Cierta vez que lo comprometí a estudiar dos estudios de Sors, como si tuviese la obligación de grabar en el plazo de quince días, confesó lealmente: 'Tengo las manos a la miseria. Ahora me doy cuenta cuán indisciplinado he sido'.

"En la música popular, además de Oscar Hernández y de mi hijo Adrián, debo citar a uno que acompañaba a Angelillo. Se llama Sánchez Sampeño: ¡las cosas que hace con el cante jondo son una maravilla! El cante jondo es muy difícil. El tiene una gran técnica y es totalmente intuitivo; pero es muy serio, y todo lo hace con nobleza. Eso es lo que vale: que sea un artista".

Para una información complementaria sobre la guitarra en la música popular de alto nivel, solicitamos el testimonio de Mingo Martino:

"Tito Drucker tocaba la guitarra eléctrica y también la criolla. Había



Rossetti, Mirta (1945) – Sin título – (1974) Acrílico sobre tela, 80 x 80 cm. Propiedad de la artista.

estudiado en el Conservatorio provincial, donde fue compañero de Cacho Tiraó, con la señora de Font. Otro es Bubi Sánchez Soler, autodidacto que toca muy bien. Otro más, Jorge Eiras, que ahora está en Venezuela, donde ejerce su carrera de arquitecto. Son instrumentistas que tocan de todo: este Eiras estaba con *Quintango*, un conjunto de tango moderno; y Drucker tocaba con Rovira, en la época en que éste hizo las famosas grabaciones con su Cuarteto –incluso el tema para la *Guitarra abandonada*, en el que Robira escribió una parte expresamente para guitarra, para que Drucker se luciera. Recuerdo que también vivió en La Plata un guatemalteco: Raúl Osegueda. Estudió, se recibió, y llegó a ser secretario de la Facultad de Humanidades; estuvo aquí muchos años, tocó en orquestas –la de Quacci-Ibarra–, después se volvió a su país. Era un pedagogo muy conocido que interpretaba música latinoamericana, con esa cosa telúrica, un poco lo que hace entre nosotros el jujeño José María Mercado –*Mercadito*, como se lo llama cariñosamente– con la música popular del noroeste argentino. Seguramente hay otros, aunque creo que he citado a los más importantes. Nosotros empezamos con los conciertos de jazz (V.) en La Plata, a finales del Cuarenta y durante los años Cincuenta: traje a músicos que hoy sería imposible que viniesen, como Lalo Schiffrin y Villegas-Justo; Alberto Eguía, el gordo Fernández, Borraro, Rossini, Pipo Troisi– hoy un famoso cardiólogo. Volviendo a los guitarristas, Drucker tocó en el teatro Colón. Me acuerdo cuando fuimos al Museo provincial en 1965: Domingo Mercado lo veía a Drucker, las cosas que hacía con la guitarra y no podía creer. Eran todos muy buenos músicos, tenían otra técnica, por ahí la música popular tiene más dificultades

que la clásica, sobre todo porque hay que tocar improvisando. Hoy mucho de eso ha desaparecido: Eiras, como dije, está en Venezuela; Drucker murió hace ya unos años; Osegueda se fue. El que queda es Sánchez Soler que ahora toca algunas veces, pero no muy seguido. Hay otro, del que no quiero olvidarme: Darío Piñeyro, un guitarrista muy competente. Siempre toca en el Cuarteto de Luppi, con el hijo de Salgán, tangos, música popular y eso... pero muy bien. La gente que hemos nombrado es toda de nivel; de otros menos importantes no hablamos. ¡Ah! estaba también el hijo de un guitarrista: Blas Orcese, que tocaba muy bien. Blasito era un buen instrumentista de música popular, tarea que compartía con su estudio de grabación, en su casa de la calle 50, entre 4 y 5. Yo fui muchas veces a grabar. Creo que eso es todo, pero es posible que me haya olvidado de algunos”.

Los testimonios aducidos no son de musicólogos, sino de instrumentistas; y éstos suelen ser poco explícitos en cuestiones teóricas. Nadie habla el lenguaje de la crítica: ritmo, sonido, fraseo, niveles de interpretación, períodos artísticos u otras cuestiones como la realidad de una música argentina –tan unida a la guitarra. Toda valoración se reduce a unos pocos epítetos. Pero lo importante es el rescate de nombres olvidados que son significativos y el silencio sobre los que no alcanzaron un nivel decoroso. De ese modo, si no puede hablarse de una escuela guitarrística platense, sí se descubre, en todo caso, una *modalidad* que la gente que está en el hacer explicita con su testimonio. – A.O.N.

HISTORIA DEL ARTE (enseñanza)

En la Escuela superior de bellas artes comenzó a dictarse la materia al inau-

gurarse los cursos, el 1º de abril de 1924. Leopoldo Lugones —quien había profesado en la Facultad de ciencias de la educación, hoy de Humanidades— ocupa la cátedra por un lapso muy breve, hasta, probablemente, las vacaciones de julio; ya que el 4 de agosto se nombra interinamente para reemplazarlo a Fernán Félix de Amador.

Lugones deja la cátedra para hacer su viaje a Europa y se desvincula de la Escuela en forma definitiva. En su programa se leen tópicos relacionados con la estética, los que, a manera de introducción, enumeran las relaciones entre “la belleza y su filosofía, la capacidad de sentir la belleza, la noción de prototipos, la belleza y la vida”, etc.; así como una —muy natural entonces— investigación acerca del paisaje y la influencia que el medio natural produce en el espectador: evoca la naturaleza, tal como la ha conocido en su lugar natal, y retoma algunos problemas relacionados con el clima y el arte, las horas del día, la belleza de la luna. No al parecer de modo exclusivamente positivista, sino más bien elevándose a la estética del paisaje natural, en el nivel de la empatía —la *Einführung*—, con énfasis en el mundo poético. El reflejo anímico frente a la belleza del mundo exterior —el sol, la luz, el agua, la nube— parece haber sido su preocupación obvia. Sabemos que los poetas de La Plata, aquellos de la vena intimista, tuvieron una visión semejante.

De todos modos, Lugones no alcanzó a desarrollar la segunda parte de su programa, consagrada a la historia de la pintura y de la escultura. Por el contenido, puede advertirse que ya las dos disciplinas —filosofía e historia— estaban unidas, y que había un pasaje continuo de una a otra.

Lugones era un poeta forjado a la vera del modernismo, de Rubén Darío

y de la polémica del Ateneo, en medio de un sustrato romántico que se vuelca poco a poco a un clasicismo viviente, dueño de un lenguaje preciso cuya elocuencia fascinaba a los oyentes. El testimonio de una ex alumna de la Facultad de ciencias de la educación nos dice que sus clases eran un dechado de erudición y de entusiasmo poético.

Su sucesor también era poeta: un poeta de tono más íntimo, que había incursionado en el currículum de la arquitectura, y caminado las sendas de todas las tierras solares: Italia, España, Francia, la Europa del norte. . . hasta sentarse a meditar en el desierto frente a las pirámides de Egipto, país que recorrió a lomo de mula. El arte de Delacroix, el siglo XIX eran su fuerte; pero también el renacimiento y las catedrales, y, curiosidad de los argentinos de entonces, el Oriente. Compartía su vocación contemplativa con su profesión de crítico, lo que lo mantuvo conectado, si no identificado, con el arte que se hacía en el país, dentro del cual tuvo una fuerte preferencia por autores como Fernando Fader, Antonio Alice —su colega en la Escuela superior de bellas artes. Historia, crítica y estética formaban para él una tríada que transmitía con familiaridad no privada de nobleza, en un estilo a la vez llano y colmado de lirismo. Amador marca todo el espíritu de los momentos iniciales de bellas artes, donde enseñó durante veintiocho años, hasta 1952, fecha en que renuncia para jubilarse, encarnando la hermosa bohemia de los *años locos*, vividos como un privilegio al que no era fácil ni deseable renunciar.

En 1937-38, durante los años en que la Escuela fue privada por la Universidad de su categoría “superior”, desempeña

el cargo de profesor de Historia del arte José R. Destéfano, quien también ocupaba la cátedra homónima en la Facultad de humanidades y en el Colegio nacional (donde también enseñó durante mucho tiempo, en años que no podríamos precisar, León Benarós). Destéfano era doctor en letras y se había especializado en Historia del arte en Alemania, bajo la tutela de von Muellendorff, mediante una beca de cuatro años. De hecho, tenía un conocimiento de épocas y estilos que era superior y más sistemático que el de sus antecesores. También era poeta, quizá romántico, aunque decididamente influido por la angustia existencialista, que lo llevó a publicar su libro *Cánticos de la muerte*, aparecido en 1939, segunda edición 1940, después de su libro inaugural de *Poemas*, que vio la luz en 1933. Produjo además un libro específico: *Ocho ensayos*, sobre temas de arte y literatura, "La pintura veneciana", "Débussy", "Delacroix", "Cézanne", "Pascoli", "Proust", "Mallarmé", entre otros; los cuales, unidos a sus estudios sobre *Baudelarie y otras sendas de la nueva literatura* (1945) lo muestran suficientemente actualizado para lo que todavía no era demasiado corriente en el Buenos Aires de la década del Cuarenta.

Como profesor de Historia del arte, utilizaba abundantes proyecciones. La orientación era descriptiva, y a veces, anecdótica. Tenía buen ojo para descubrir valores en cierne y varios de sus alumnos le debemos iniciativas y aperturas insospechadas. Como director de investigaciones, paciente y persistente, se guiaba por sus condiciones innatas, apoyadas en estudios sistemáticos colmados de erudición que adquirió en Europa, pero que su sensibilidad le llevó pronto a adecuar al medio en que impartía su enseñanza. Gran lector, otro aspecto positivo de sus lecciones

era la bibliografía, en general de su hermosa biblioteca, que prestaba generosamente a sus alumnos.

Hasta 1944, Amador impartía los cursos de Historia del arte para la Escuela de Dibujo anexa, y de Historia del arte y estética para los cursos superiores. En ese año se llama a concurso la cátedra citada en primer término, lo que permitió el acceso de Jorge Romero Brest, quien se desempeñó en tales funciones durante tres años. El nuevo profesor gozaba de prestigio basado en sus clases del Colegio Nacional, en la publicación de libros sobre temas especializados (seis hasta 1947, contando una *Historia del arte* en tres tomos) y otros antecedentes: cursillos, conferencias, textos para catálogos y una caudalosa producción como crítico de arte. Sin embargo se lo deja cesante en 1947, "por razones de conveniencia docente", en el Colegio nacional (15 de marzo) y en la Escuela de bellas artes (24 de marzo). Por cierto que las razones aducidas no eran más que un eufemismo. Romero Brest era un docente actualizado, conocedor de los movimientos de vanguardia que aparecieron en la plástica nacional a partir de 1924. Como crítico estaba consustanciado con las nuevas tendencias del arte y mantenía, en ese aspecto, una actitud comprometida que trascendía sus enseñanzas. A diferencia de los profesores de estética, había en él una unidad, un fluido pasaje entre el arte argentino y el arte universal que intentaba fundar una coherencia entre nuestra producción y la de los grandes centros.

Para cubrir la vacante producida por el cese de J. Romero Brest en la Escuela de Dibujo se concursó el cargo, con la presencia de muy pocos postulantes. Se designa al abogado

platense Estanislao de Urraza, quien se desempeña hasta 1955. En el ínterin se jubila Fernán Félix de Amador (cátedra de Estética, 1952), la cual se confía al profesor en Letras José Manuel Conde (1953-1955). La carencia de una especialización de ambos profesores en el nivel universitario, produjo un decaimiento de la enseñanza que la Intervención, a cargo del profesor Néstor R. Picado procuró subsanar con el nombramiento de Julio R. Payró —una de las figuras de entonces en la crítica de arte— ocurrido el 1/5/56. Defraudado por la escasez de alumnos regulares, Payró renuncia el 31/7/57. Le sucede el pintor Eduardo Joncquiere (4/6/56-1/4/58) y finalmente el crítico Ernesto B. Rodríguez (1/4/58-1/7/59).

Sea por el descrédito en que había caído la Historia del arte —los alumnos preferían quedarse en los talleres—, o por la inexperiencia de los últimos profesores en la docencia universitaria, este período se desarrolla en medio de vicisitudes, que afectan la continuidad de los cursos. El alumnado se desinteresa por los problemas histórico artísticos, con grave repercusión en los niveles formativos de la personalidad creadora.

En 1956 había comenzado a funcionar el *Bachillerato especializado*, que reemplazó a la vieja Escuela de dibujo. La cátedra de Historia del arte fue ocupada por el suscripto. El 23/12/59 es nombrado profesor titular para los cursos superiores (tres años), y, a partir de 1961, para los cursos de la nueva carrera —el profesorado en Historia de las artes plásticas— que se implementa a partir de 1962. En 1968, después de ganar por segunda vez el concurso, retoma sus clases en la facultad de Humanidades, donde había sido reem-

plazado por Jorge Romero Brest, en 1957. Ese mismo año se concursa la cátedra de Historia del arte en el Instituto docente de Orientación estética infantil, donde ejerce como profesor titular hasta 1977, cuando el Ministerio de Educación de la provincia pone fin a la interesantísima experiencia que significó el Instituto —único en el país— en el que ejercieron la docencia prominentes figuras.

La cátedra de Historia del arte del Bachillerato especializado fue confiada a Amílcar E. Ganuza. En 1967 se lo designa profesor adjunto en los cursos superiores, desde donde pasó a desempeñarse en los cursillos de ingreso que se implementaron poco después. Cesante en 1976, firmando con la sigla GAN, se desempeña desde hace varios años como crítico de arte de EL DIA; como comentarista y promotor de exposiciones, alternando con el desarrollo de cursillos y conferencias.

El 1/4/73, Jorge López Anaya, egresado de la nueva carrera de Historia del arte con el título de licenciado, ocupa una adjuntía en Bellas Artes y el 1/10/75, una cátedra de profesor: con él compartimos durante años *todos los programas* correspondientes a los cursos generales y los de la carrera citada; hasta que, en 1977, siendo decano, logra asignar un cargo para cada curso, lo que permitió la entrada de nuevos profesores: Guiomar Valverde Pereyra de Urgell, Graciela Taquini, Paulina Harari, Ethel R. de Martínez Sobrado, Juan Cristián Herrero Ducloux, Cora Duquelsky, Marta Sánchez, Jorge A. Zerda.

Para la orientación impartida a la enseñanza a partir de 1959, Cf. el artículo CRÍTICA DE ARTE, en este mismo Diccionario. — A.O.N.

IMAGEN

Revista oficial de la Escuela superior de bellas artes, fundada en 1944 por I. E. Sánchez y Angel Osvaldo Nessi, durante la dirección de Gilardo Gilardi, quien compartió una Comisión directiva con Roberto Capurro, Rodolfo Franco y César Sforza, que figuró solamente en el primer número. En la presentación de la revista, en un artículo titulado *Función social y espiritual de la Escuela de bellas artes* definía Sforza los propósitos. Eran los años en que la escuela, disminuida de categoría por un extraño acto punitivo de la Universidad, luchaba por reconquistar su imagen: la revista fue, en cierto modo, el instrumento para dar a conocer la actividad y el significado de la casa de estudios; lo cual, se conseguía en 1948, al aparecer el N° 5 de IMAGEN, que volvía a ostentar en su tapa el epíteto de *superior* en el nombre de la escuela.

Desde el comienzo queda ya definida, también, su faceta *didáctica*, al plantear, en sus artículos, un intento de valorar las obras de arte a través del análisis: Romero Brest publica *Diez dibujos de Archipenko*, todos perfectamente reproducidos en el papel ilustración de la revista; Rodolfo Franco, *El entierro del Conde de Orgaz*, en el que discurre finamente sobre el creador y su obra; siguen dos dibujos al carbón del profesor José A. Merediz; *La Justicia*, de Rogelio Yrurtia, artículo de Fernán Félix de Amador (con una viñeta de Picado); *Los modos de visión en la pintura*, por Angel Osvaldo Nessi –intento de esclarecer los pasos previos de todo análisis; el *Salón de graduados y alumnos*, con 12 reproducciones de obras de Aragón, Bongiorno, De Santo, Aliverti, Calabrese, Lanziuto, M. C. Negri, M. O. de Puleston, M. C. de Del Carril, Adhemar

Rodríguez, R. Sánchez y Margarita Portela Lagos. Finalmente, *La Orquesta sinfónica del Estado*, por Roberto Locatelli, un *Homenaje a Antonio Alice*, con texto de Lola Juliánez Islas. Cierra el volumen una estadística de la población estudiantil, que contaba 249 inscriptos argentinos y 5 extranjeros, provenientes de Brasil, Perú y Hungría.

Los números sucesivos fueron apareciendo año a año y el número de páginas creció hasta estabilizarse en alrededor de cien. Se publicaron artículos sobre *El cubismo: a propósito de Juan Gris*, de Rodolfo Franco; una *Guía para el estudio de obras pictóricas*, de Jorge Romero Brest (ambos en el N° 2, del año 1945). En el N° 3, 1946, *Pintores del Brasil*, de Rodolfo Franco; *María I. Curubeto Godoy, compositora*, por Gilardo Gilardi; *Reflexiones*, por George Braque (traducción de A.O.N.). Títulos, reproducciones, revelan una orientación bien específica en los contenidos y los propósitos. La escuela entraba, un poco tímidamente, en algunos ismos y en ciertos planteos teóricos que renovaban su vieja estructura.

El N° 4, 1947, que se abre con un largo editorial: *Hacia la Escuela superior*, donde se anuncian los nuevos planes de estudios que abonan las aspiraciones del Instituto; así como el cuerpo de nuevos profesores surgidos de concurso que, si bien permitieron el ingreso de algunos grandes maestros, no siempre fueron garantía de selección adecuada, ya que algunos de ellos fueron claramente digitados por la Intervención. Sigue un artículo de José R. Destéfano, *En torno al arte de Giorgione*, con ocho reproducciones excelentes del entonces desconocido artista veneciano: *La Opera, un género teatral*, por R. Franco, ilustrado con ocho maquetas y un grabado del autor;

Amador comenta la exposición de *Homenaje a Alice* —en la que se incluyó el *Retrato de Fernando Fader*, ejecutado por Alice— el título y uncial (como todos los de los artículos de la colección; dibujados por Alberto Otegui; Louis Rod firma *El ballet en América*; y Angel Osvaldo Nessi, *Prilidiano Pueyrredón, maestro del retrato*, con una teoría sobre la influencia de los neoclásicos españoles en el autor de *Manuelita*; siete reproducciones ilustran la *Actividad de los graduados*: Bongiorno, Elgarte, Martínez Solimán, Carmen Rogati, Víctor Vezzelli publica *Esquema de una didáctica violinística* y Lía A. de Tortonese, *El profesor de música en la escuela primaria*.

La colección prosigue con el N° 5, año 1948, con artículos de Destéfano, Morpurgo, Franco, Amador, Nessi, Paderewski —*Consejos a los pianistas*—, Papini, *El Renacimiento*; y termina con el N° 6, 1949. En esta entrega, César Sforza —en una especie de satisfactoria rendición de cuentas— glosa el nuevo Plan de estudios, que permitió el reconocimiento y la recuperación de su jerarquía original a la Escuela, con citas elocuentes de Leonardo, Joaquín V. González, y una reseña de la enseñanza artística en las grandes universidades, en un artículo de 23 páginas con abundantes clisés de actividades y obras, hasta llegar a la Escuela superior de bellas artes con una profecía: “Artistas del mañana dignificarán con su obra la inmortalidad de su patria”. Temas sobre *La reapertura del museo de monumentos franceses, sobre Teatro universitario* importante artículo de Franco, permite completar su concepción del decorado “que transforma la atmósfera”; un tercer artículo de Morpurgo: *Viaje musical a través de los milenios, las razas y los pueblos*, un trabajo de Angel Osvaldo Nessi sobre la obra de *Francisco Vecchioli (1893-1945)* una breve e intere-

sante reflexión sobre *Cerámica (V)*, de Fernando Arranz López; *El sentido de lo plástico en Rainer María Rilke*, de Marcos Finguerit; el *Programa cultural de la Escuela*, durante el año 1949; en fin, la obra de egresados y alumnos, con abundantes reproducciones.

La revista no se cierra, pero de hecho termina con este número: en 1950 ya no fue posible financiarla. De todos modos, había cumplido en gran parte su misión de dar a conocer los estudios, las actividades y la obra educativa de la unidad académica que, a pesar de palabras altisonantes sobre la belleza y el espíritu, nadie conocía realmente. Así IMAGEN fue precisamente eso: una *imagen* de unidad en la que música, plástica y teatro, crítica e historia del arte definieron sus espacios específicos y, en alguna medida, también sus interrelaciones; con lo cual se eliminaron los compartimientos estancos preexistentes, no sólo entre las carreras y las cátedras, sino también entre la Escuela y la ciudad. Sobre todo se definió el valor del arte en la vida, excluyendo la idea de *lujo superfluo* que compartía una parte considerable de la Universidad misma, cuando echaba cuentas sobre lo que costaba un graduado. . . sin advertir que, en arte, la estadística no es el método de evaluación más adecuado. — A.O.N.

IMAGINERIA

En el capítulo de la escultura, el arte religioso merece comentario aparte. Se trata de un arte “siempre amenazado por el *kitsch*, al que a menudo sucumbe” (Moles, A., *Psychologie du kitsch*, pág. 39). Cabe advertir que el arte sacro no prosperó en la Argentina durante el final del siglo pasado ni a comienzos del presente, como era de esperar en el marco de una cultura positivista, con su laicismo y su ideolo-

gía volcada a la ciencia matemática. Por eso hay pocos ejemplos, en las iglesias, que no sean el producto standard de las santerías más convencionales, ni en los museos, si se va más allá de un cierto pintoresquismo o folklorismo, como sucede con las procesiones, o alguno que otro santo inspirado en la imaginería colonial de tierra adentro, a menudo sumergido en la no siempre sincera corriente indigenista.

La crisis del arte sacro se ha hecho sentir en La Plata. De las imágenes coloniales talladas por indios que se encontraban en el templo de Magdalena, queda hoy muy poco. En la ciudad de La Plata y sus alrededores pueden verse algunos ejemplos, bastante raros: la Stella Maris, de Punta Lara, posee un gran mosaico de Ricardo Sánchez (1905-1907) iniciador de recursos discretos en la tecnología del arte musivo; pues el hermoso mosaico *Primavera* (1914) que Emilio Pettoruti ofreció para el patio de la Universidad, fue realizado en Italia y no supone el mantenimiento de un taller ad hoc. También los mosaicos de Suero, Bongiorno y otros, pueden considerarse circunstanciales.

La cúpula de la iglesia del Carmen, de Tolosa, muy antigua, soporta una gigantesca imagen de la Virgen. En la catedral existen tres imágenes que pueden considerarse como excepciones: el tallista, Leo Moroder, oriundo del Tirol, las instala desde 1967, fecha bastante tardía si se considera que la iglesia de Benoit fue comenzada en 1884. Las obras de Moroder son verdaderas esculturas: su autor ha comprendido que no necesitaba "crear un público" —como ocurre en el kitsch— puesto que el santuario ya lo posee; ni tampoco le alcanza el modo de perención del arte para consumo. El emisor del mensaje adopta un canal consagrado, propone una discreta variante para



Moroder, Leo – Imagen de La Inmaculada (1967) – Talla directa en madera. Catedral de La Plata.

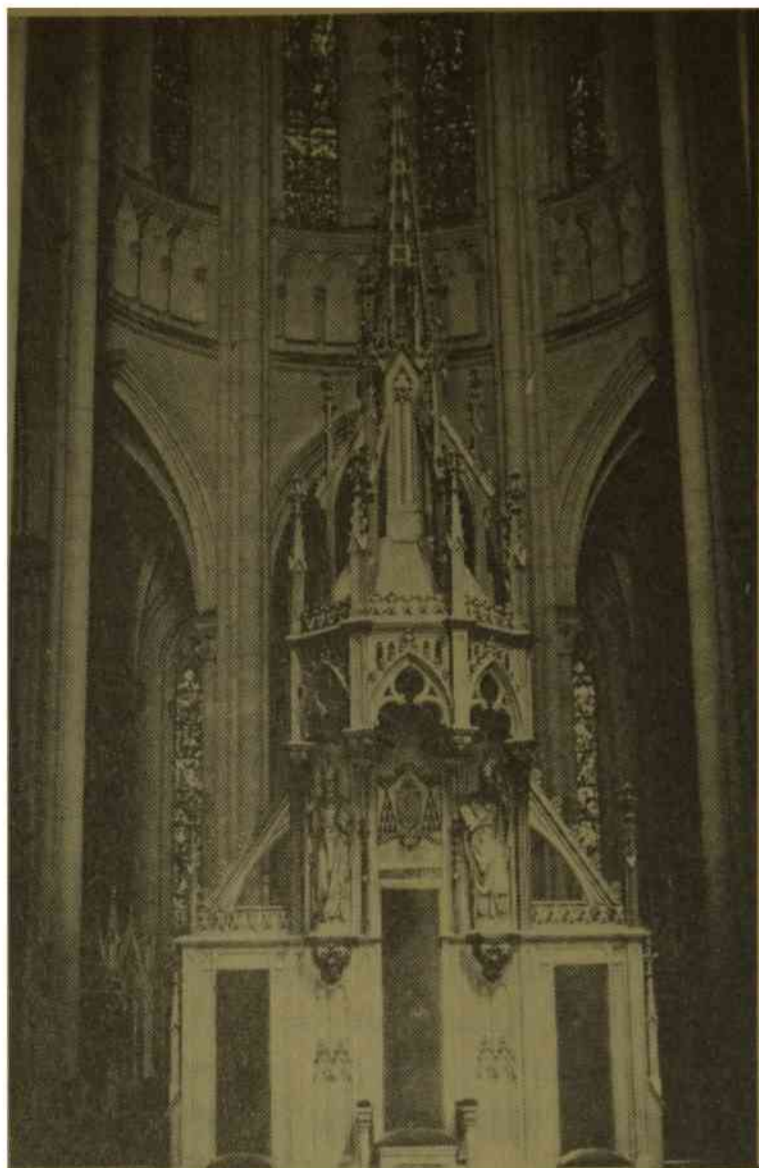
modelos sancionados por tradiciones de siglos. La forma es, entonces, tan sobria como lo permite la fuerza connotativa del icono.

Tres imágenes, además del Cristo en la Cruz del púlpito, dejan casi desnudas las grandes naves. La escultura ornamental de mármol y de madera, de muy buena talla, lo mismo que los vitrales, están todavía incompletos. *San Ponciano*, vicepatrono de La Plata, aparece de pie, lado izquierdo del altar, con la corona de Papa, bendiciendo a la grey. Con la mano izquierda sostiene el pliego, único elemento iconográfico, probable alusión a las dos epístolas que se le atribuyen. Del lado derecho, *San José con el Niño*, el eje de la figura curvado hacia adelante, igual que San Ponciano, como en el gótico; rasgo acusado muy suavemente en *La Inmaculada Concepción*, La Virgen, patrona de La Plata, tiene a sus pies la media luna, o

creciente: doble símbolo de la ciudad que se levanta y del principio femenino. La Virgen es la Madre, lo que también alude a la fecundidad de la tierra. Moroder ha imaginado tres perspectivas para la *lectura*: vista desde el frente es la Anunciada, cuando toma conciencia de que alumbrará al Redentor de la Humanidad; desde la derecha, casi a los tres cuartos de perfil, la pesada cabellera y el rostro pensativo doliente, presienten la muerte del Hijo. Finalmente, el perfil izquierdo, con su clara sensación de armonía en las líneas del manto y la serenidad del rostro, trasuntan la fe y esperanza de que el Hijo resurrecto ha de volver al Cielo.

La *Inmaculada* es de 1967; *San Ponciano*, *San José con el Niño* y *el Cristo en la Cruz*, de 1969. El Crucificado pertenece, más ostensiblemente que las otras imágenes, a la tesitura del gótico flamígero: un Cristo de tres clavos (la forma de crucifixión más dramática): dramática en su naturalismo doloroso, el manto suelto en remolinos, rostro como de retrato, con una expresión personalizada que la corona de espinas, el cabello simétrico y las barbas retrotraen a una iconografía más convencional. Las dimensiones de la figura, de roble color natural, se adaptan al marco grandioso del cruce-ro.

El *Coro de los Canónigos* fue diseñado por Augusto Mählknecht, y tallado por él y sus dos hermanos, Leo y Vigil, todos oriundos del Tirol, en roble de Eslavonia. La tarea, con la ayuda de doce artesanos, duró varios meses; y la firma de los Mählknecht aparece abajo, en el parante izquierdo del Coro, con la fecha: Buenos Aires, 24 de mayo de 1936. El grandioso conjunto se completa con las veintiséis cabezas de los canónigos, realizadas por Leo Moroder, en los pequeños tímpanos trian-



Schenkel, Miguel – Trono del Arzobispo – Talla directa en madera de tilo. Catedral.

gulares, llenando las enjutas de los arcos contiguos y enmarcadas por la parte superior de los arcos alternados. La madera es de tilo –quizá como alusión a la arboleda de la avenida Monteverde. No obstante pertenecer al mismo imaginero, las pequeñas cabezas son mucho más naturalistas que las imágenes mayores. Según palabras del artista, “representan el consuelo, la ira, el dolor y la ternura, las pasiones humanas y las virtudes; y corresponden algunas, a personajes que admiro personalmente, como Miguel Angel, la reina Isabel la Católica, Juana de Arco y Santa Isabel de Hungría. Y también, en sencillo homenaje, a mi tío Franz y al abad de mi pueblo natal”. De nuevo rozamos la actitud *Kitsch* –ño neo-auténtico– aunque sea a alto nivel: la “cálida intimidad que propone el arte de vivir de la Europa Central”, cuna

del tallista y capital indiscutible del estilo. C.F. Moles, A., *op. cit.*, pág. 85.

El *Cristo triunfante*, de Guillermo Buitrago, es totalmente distinto, la concepción opuesta, estilísticamente, de la imagen de Moroder: con sus cuatro clavos, que acentúan la absoluta simetría, su composición completamente estática, el cuerpo descarnado, se inspira más bien que en el gótico tardío, en la tradición espiritual del románico. La forma seca y escuadrada contrasta con bastante rudeza contra el juego de arcos y vitrales del fondo, tal como ha sido reproducido en *Los tesoros de la Catedral*.

Las tallas del *Trono del Arzobispo* y los confesionarios fueron realizados por otro tirolés, Miguel Schenke, también en madera de tilo.

La *Iglesia de San Ponciano* —la primera en que se realizaron las grandes ceremonias— se construyó con planos del ingeniero Pedro Benoit, aprobados el 12 de abril de 1883. Los templos góticos de La Plata, incluida, por supuesto la *Catedral*, surgen en un medio positivista, como síntesis dialéctica de una imagen “moral” y “nacional”, que expresa las controversias de católicos y liberales en la década del Ochenta. Pese a los triunfos del laicismo —enseñanza, matrimonio, etc.—, el sentimiento religioso estaba muy vivo, acaso alertado por estas situaciones coyunturales. Otra razón para el *Gothic revival* debe verse como una nueva afirmación de la influencia cultural de Francia, frente al aluvión inmigratorio de italianos y españoles. Pero si la *Catedral* importaba una incursión en la Edad Media y en la experiencia arqueológica de los estilos, la entonces capilla de 5 y 48 era una simplificación extrema, donde lo gótico se reduce a una especie de caligrafía simbóli-



Vucetich, Pedro — Altar mayor de San Ponciano — Ejecutado en Valencia (1907) sobre diseño de P. V.

ca aplicada sobre el muro, una alusión a las agujas, las bóvedas y los vitrales que funcionan como motivos agregados a una estructura arquitectónica que debía surgir con rapidez para llenar las necesidades de la nueva Capital. Manifestaciones de excelente artesanía se pueden ver en puertas, en rejas —de una herrería artística despegada y elegante, y, sobre todo, en la decoración interior, donde campea un eclecticismo de estilos y tradiciones que incluye capiteles “románicos” en algún altar; mármoles calados e imágenes de variada procedencia y época. De todos modos, es lícito singularizar algunos ejemplos. Los altares del *Santo Cristo* y el *Bautisterio* fueron decorados por Luis y Ricardo Rossi —padre e hijo— en 1897. En enero de 1903 se exhibe el citado Cristo, de dos metros ochenta, tallado en Génova, en madera de nogal, y, en el mismo altar, la talla barcelonesa del *Niño Jesús* de Praga. En 1907 se inauguran el decorado del

templo, obra de Colli y Rossi, y el *Altar mayor*, ejecutado en Valencia, sobre diseño del platense Pedro Vuce-tich.

BIBLIOGRAFIA – *Profesionales que intervinieron en la fundación de La Plata*, ed. del Ministerio de Obras públicas de la provincia de Buenos Aires, La Plata, 1935.

Boletín de la Arquidiócesis de La Plata. Año LXXIX, números 7-8; julio-agosto de 1976. *Tesoros de la Catedral*, ed. Manrique Zago. Buenos Aires, 1980. – A.O.N.

INSTITUTO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS

El *Instituto de Estudios artísticos* fue fundado el 12 de octubre de 1961, coincidiendo con el Día de la Raza, en pleno auge de una estación primaveral cálida y optimista. Las nuevas generaciones, con sus grupos y tendencias, planteaban un desafío. Había llegado la hora de responder a lo que, sabíamos, no era una simple *boutade* del grupo “Sí”, ni de los informalistas porteños. La confrontación de lo nuevo con el pasado –que aún no había terminado de pasar– levantaba negaciones, polémicas y, en el plano de los valores, una grave inquietud acerca de la excelencia o banalidad de todas las orientaciones creativas. Personalmente, después de quince años de haber publicado *Situación de la pintura argentina* (La Plata-Buenos Aires, 1956) me resultaba urgente una nueva “situación”, la cual tenía que definirse en el nivel de la cátedra universitaria como en el de la crítica.

Puesto a punto el enfoque, el disparador del mecanismo, fueron, sin duda, las enseñanzas de Cartier. Conmigo estaban: César López Osornio, como su principal discípulo; María Luz Agriano –que fue mi alumna más

brillante por aquel tiempo, y que terminó por dejar la pintura para dedicarse a la estética, a la teoría del arte y al análisis de obras; María Angélica Martín Boden, con una vocación romántica y Beta Crespi López, que hacía Escultura e Historia del Arte. Todos altamente motivados. Desde París, a través de una correspondencia que mantuve durante muchos años, se proyectaba la irradiación admonitoria de Emilio Pettoruti.

Este era el clima de La Plata en la primera mitad de los Sesenta. En el Instituto de Orientación estética infantil, fundado por Mony Hermelo hacia 1956, un grupo de profesores inquietos y actualizados enseñábamos la “educación por el arte” a un público de maestras elegidas entre las más capaces, en coloquios previos al ingreso, que vibraban de entusiasmo y que sentían su carrera como una cruzada redentora. Nunca se hará suficiente justicia a este benemérito Instituto al cual, para buscarle un antecedente válido, sería preciso retrotraerse hasta Malharro, el de *El dibujo en la Escuela primaria*, quien entrenó a un grupo de maestras progresistas en 1910.

Una de las finalidades del Instituto de Estudios artísticos –al cual volvemos después de esta digresión obligada– era la publicación de estudios y ensayos sobre artistas argentinos o problemas, cuyo basamento fundamental era el *análisis de obras*. Así aparecieron la primera Carpeta: *Pettoruti* (1962) firmada por el suscripto, con una breve nota biográfica y el análisis de trece obras del maestro. Sobre la forma en que se fue definiendo el método de estos análisis, puede verse mi *Técnicas de investigación en Historia del Arte*, Ed. Nova, B.A., 1968. María Luz preparó la segunda Carpeta, sobre *Fernando López Anaya* (1963) que fue impresa pero no llegó a

distribuirse por deficiencias detectadas en el texto. Del mismo año, *El arte como experiencia vital*, de Héctor Cartier y *Homenaje a Emilio Pettoruti* (separata del N° 16 de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD), del suscripto, ambos con tapa y diseño gráfico de López Osornio. La Carpeta N° 3 contenía un grabado original de Fernando López Anaya: *Zero* (1956), un gofrado de 22 x 33 cm., destinado a coleccionistas. Por dificultades económicas, tampoco se pudo distribuir, aunque estaba impreso el sobre con el título y el logo del Instituto.

A partir de 1966, el clima se había enrarecido considerablemente. También el grupo, en parte, se había desmembrado: María Luz Agriano se radica en Alemania para estudiar con Max Bense. Desde allí, en correspondencia llena de cariño y nostalgia, remite abundantes noticias y comentarios sobre los cambios que se estaban produciendo en las artes. En cuanto a publicaciones, todavía hice dos intentos: *Responsabilidad de la crítica de arte* –en una modesta edición mimeográfica de 200 ejemplares *ad usum cathedrae* (1966) y una separata de “El arte argentino: 1880-1930”, REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, N° 20, con tapa y diagramación de Eduardo Vigo.

En 1964-65 el Instituto estuvo íntimamente unido al MAN (Movimiento de arte nuevo, V.) para dar cumplimiento a su plan de extensión de actividades, desarrollo de nuevas metodologías para la enseñanza artística; promoción de nuevos valores en plástica, música y teatro; notas críticas, intercambio y actividades interdisciplinarias, conferencias y cursillos. La transformación que experimenta el Museo de bellas artes de la Provincia en 1964-65, y la política de los Salones (V) fueron también resultado del grupo

de simpatizantes y colaboradores que logró reunir el Instituto. – A.O.N.

INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO

Dependiente de la Facultad de bellas artes de la Universidad Nacional de La Plata. Funciona en su sede de Diagonal 78, N° 680. Creado por Resolución N° 92/75 del 23 de julio de 1975 a instancias del entonces jefe del departamento de Plástica, licenciado Jorge López Anaya. Fueron sus miembros fundadores el doctor Angel Osvaldo Nessi, el profesor Fernando Moliné y el licenciado Jorge López Anaya. Actualmente lo dirige el doctor Angel Osvaldo Nessi y su secretaria es la licenciada Guiomar P. O. de Urgell. Lo integran como miembros plenos los siguientes profesores del Departamento de plástica: Titulares: Dr. Angel Osvaldo Nessi, Lic, Jorge López Anaya, Prof. Rosa María Ravera, Prof. Osvaldo López Chuhurra. Adjuntos: Lic. Guiomar P. O. de Urgell, Lic. Graciela Taquini, Lic. Ethel Roselló de Martínez, Arq. Juan Christian Herrero Ducloux, Lic. Cora Dukelsky, Lic. Paulina Harari. Adscriptos: Lic. Ebe Peñalver, Lic. Elizabeth Mac Donell, Lic. G. de Cingolani. Son sus objetivos promover la investigación y publicación de estudios en el campo de la estética y la historia del arte argentino y americano. Cuenta con un centro de documentación que archiva información artística nacional e internacional. Publicación periódica: Boletín del Instituto (VER) con artículos de carácter interpretativo, teórico, descriptivo y documental. Editará también el presente Diccionario de las Artes de La Plata. En el año 1979 se realizaron monografías de artistas vinculados con la Universidad de La Plata: “Antonio

Sibellino” por el Dr. Angel O. Nessi, publicado en el año 1980. Otros trabajos inéditos fueron: “Cleto Ciocchini” por las licenciadas Graciela Taquini y Cora Dukelsky, “Hernán Cuyen Ayerza”, por la Lic. Ethel Roselló de Martínez, “Antonio Alice”, por la Lic. Guiomar P. O. de Urgell, “Adolfo Methfessel”, por la Lic. Ebe Peñalver, “Antonio Pagneux”, por la Lic. Paulina Harari, “Víctor de Pol” por las licenciadas Graciela Demaría y Elizabeth Mac Donell, “Martín Malharro” por la Lic. Beatriz Tuninetti. Sus miembros adscriptos han realizado asistencia técnica a terceros: documentación de obras de arte del Museo y Archivo Dardo Rocha, del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, del Consejo Nacional de Educación y del Jockey Club de La Plata (en preparación). Como complemento se realizaron los siguientes seminarios: de Historia Argentina a cargo del Lic. Lisando Orlov y de Filosofía Argentina a cargo de la Lic. Rodal de Abarca.

Durante los años 1979, 1980 y 1981 se dictaron conferencias en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes y en otras instituciones culturales de La Plata, como el Jockey Club y la Asociación “Dante Alighieri”. En todas las publicaciones y actividades del Instituto se hace visible la orientación impuesta en La Plata a los estudios histórico-artísticos, basados en el análisis de obras y en una indagación constante de los aspectos teóricos inherentes a todo quehacer interdisciplinario.—G.T.

INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO (publicaciones)

El Instituto de historia del Arte argentino y americano, existente en la Fa-

cultad de bellas artes desde 1975, tiene entre sus principales objetivos los de: “coadyuvar a promover el desarrollo científico de los estudios históricos y estéticos del arte argentino y americano. . . , llevar a cabo investigaciones correspondientes a su área. . . , promover el conocimiento de los resultados de trabajos de investigación, sean éstos propios o externos y en particular efectuar publicaciones especializadas sobre la materia”, según se consigna en el acta de su creación. Respondiendo a estos propósitos se ha venido publicando desde 1977 un BOLETIN anual y a partir de 1979 la COLECCION MONOGRAFIAS, realizadas “con profunda modestia, en ediciones offset de breve tirada, logradas con el apoyo del personal de la biblioteca”.

El BOLETIN fue proyectado con una orientación profundamente americanista dentro de la cual los trabajos incluidos equilibran el enfoque teórico con la labor metodológica, que propician el análisis de la obra de arte y la dilucidación del proceso creador. Sus colaboradores han sido profesores de diversas especialidades que ejercen la docencia en el ámbito de la facultad e investigadores del instituto.

El primer número del BOLETIN, apareció en noviembre de 1977 compuesto por tres artículos dedicados, respectivamente, a crítica, estética e historia del arte. Así, Angel Osvaldo Nessi en: *La crítica argentina*, reseña el surgimiento y evolución de esta actividad polarizada por dos grandes temas: “el problema del gusto y lo nacional en el arte”; no considerada como actividad profesional y por tanto, ametódica. Estas y otras deficiencias tienden a ser superadas en las últimas décadas, en la medida en que van apareciendo centros de formación que preparan al crítico brindándole un conocimiento más técnico de la obra

de arte. Según el profesor Nessi, la crítica nacional habría seguido las siguientes direcciones: el gusto (fundado en la autoridad); la explicación (que se apoya en un supuesto); el análisis formal (basado en la suma de datos); la iconografía (sostenida en la erudición); la empatía (adecuada para algunas obras); la estética operatoria; el análisis semiótico (cuyo basamento es el concepto de arte como lenguaje). Rosa María Ravera dedica un trabajo a la *Actualidad de la relación interdisciplinaria en los estudios sobre el arte*, en el cual defiende la tesis de la necesidad de coordinar la investigación científica con la filosófica, en particular con la semiótica, suponiendo el carácter lingüístico del arte, sustentando que "lo que subyace en la obra no es el código de la lengua —en su doble articulación de fonemas y monemas—, pero sí un complejo entramado de código sucesivos y yuxtapuestos" (p.19). En *Arte precolombino y metalurgia: algunas reflexiones acerca del Disco de Lafone Quevedo*, Néstor R. Candi propone analizar dicha pieza dentro de un marco más amplio: el de "un sistema de representación que muy probablemente abarque y exceda el sistema de placas" (p.24). Basándose en ciertas recurrencias fundamentales como la de la posición de las figuras dentro del espacio plástico, el autor muestra la unidad de sistema de representación a través de la existencia de una estructura plástica constante en las diversas piezas pertenecientes a zonas muy alejadas entre sí.

En su segundo número el BOLETIN presentó un artículo de Jorge López Anaya sobre *La noción de estructura en las ciencias del arte*, en el que trata de fundamentar el análisis estructural como medio idóneo para la interpretación de la obra de arte, para lo cual rastrea la noción de estructura, desde

su aparición en la fonología hasta su introducción en la lingüística, procurando establecer su significado en los diferentes contextos. *La fiebre amarilla, de Blanes*, por Angel Osvaldo Nessi, presenta una interpretación de la famosa pintura dentro del contexto histórico que le diera origen para lo cual reconstruye la situación socio-cultural, a la vez que descubre los elementos plásticos, explicitando así los motivos del renombre y admiración que suscitara la exposición de la obra. En tanto, María Emilia Vignati estudia en *Un curioso instrumento indígena: el sistro de calabaza* la extraña pieza arqueológica, ubicándolo junto a los utensilios de carácter mágico de uso ritual del tipo de las maracas. A partir de este número, se agrega al BOLETIN la sección Documentos, en la cual se dan a conocer textos significativos para la historia del arte argentino, en este caso se presenta el *Manifiesto del grupo Martín Fierro*.

Con el tercer número el BOLETIN ha crecido en formato, enriquecido por más artículos y mejorado su encuadernación. El sumario anuncia artículos tales como: *Notas para una iconografía del general San Martín*, de Jorge López Anaya, estimable trabajo de reconstrucción del cual emerge la iconografía del héroe; *Alexander Calder y la poética del "mobile"* en el que Angel Osvaldo Nessi desarrolla la interpretación del "mobile" encuadrado dentro del sentido lúdico del arte en una estética del movimiento donde éste se hace realmente presente; *La obra de arte como revelación y expresión*, por Osvaldo López Chuhurra, quien plantea el viejo problema estético de la naturaleza del arte siguiendo la orientación de la estética operatoria; *El lenguaje simbólico de la Catedral de La Plata* de Amelia Urrutibeheity, que analiza el monumento ar-

quitectónico según los cánones de Santa Hildegarda, para quien el templo respondería al modelo del cuerpo del hombre perfecto; *El arquitecto Thays y los paseos marplatenses*, por Arnaldo Gómez Crespo; nos describe con abundante material ilustrativo, la proyección de tales paseos. La sección Documentos transcribe el *Manifiesto blanco* de Lucio Fontana.

El cuarto número del BOLETIN ha ganado una conformación más rica y variada, ofreciendo una gama más amplia de trabajos, acentuando la calidad de la impresión y contando con ilustraciones a color. También se suman dos nuevas secciones: *Crítica de arte* y *Crítica bibliográfica*, a cargo de miembros del Instituto.

En este número, es dable apreciar cómo artículos de extensión casi monográfica alternan con otros de orientación teórica. En este último sentido, puede citarse un breve ensayo de Angel Osvaldo Nessi sobre *Autonomía y dependencia artísticas. Influencia internacional en el arte de las comunidades*, en el que se plantea la influencia de los grandes centros artísticos en el desarrollo del arte local, aplicado particularmente a nuestro país. Jorge López Anaya enfoca el tratamiento de la obra de arte desde un punto de vista interdisciplinario en *Estética y semiótica, a propósito de Rosa María Raver*, siguiendo el itinerario trazado por esa autora en el libro *Cuestiones de Estética*, poniendo de manifiesto la importancia que se otorga allí a la correlación entre filosofía y semiología. Dentro de los artículos históricos se alinean: *Las ideas de fama y eternidad y su repercusión en la escultura funeraria argentina del siglo XIX*, de Guio-mar V. Pereyra Olazábal de Urgell y *La arquitectura y los modos de vivir de la sociedad porteña a fines del siglo XIX*, por Ebe Julia Peñalber. En el

primer trabajo se demuestra la interdependencia entre el desarrollo del arte funerario y el desarrollo de la sociedad argentina, desde sus primeras manifestaciones hasta su culminación con la generación del '80; en el segundo, la autora despliega la situación intelectual, política y económica que condujo a la sociedad porteña finisecular a adoptar una nueva y más ostentosa forma de residencia, abandonando la zona sur por el barrio norte. Con un estudio *Sobre George Segal*, se incorpora un trabajo de un recién egresado de la facultad de Bellas Artes, Fernando Bustillo, quien analiza la evolución artística del escultor americano y su posición dentro del arte pop. La serie de artículos se completa con dos investigaciones en que se dan a conocer aspectos del arte sacro argentino de los siglos XVIII y XIX: *Retablos e imaginaria de la Iglesia Catedral de Bari, San Nicolás de los Arroyos, provincia de Buenos Aires e Iglesia Catedral de Lomas de Zamora*, de Ethel Roselló de Martínez Sobrado y Paulina Harari de Naem, respectivamente. La sección documentos reproducen tres escritos de distinta naturaleza tales como la disputa parlamentaria a raíz de la *Donación de un cuadro del pintor Giúdice*; *El símbolo en la iconografía "fin de siglo"* y *El presidente, el lujo y el arte*.

Como se dice en el número inicial "el BOLETIN quiebra un silencio de años durante los cuales la Facultad de bellas artes apenas si dejó oír su voz en forma por demás espaciada, no porque faltase la materia y la forma del mensaje a cubrir, sino más bien porque la difusión de lo que ocurre en talleres y seminarios debió ceder turno a otras prioridades" (p. 8). En efecto, esta publicación tuvo como antecesora la revista IMAGEN, órgano oficial de difusión, en su momento, de las activi-

dades de la entonces Escuela superior de bellas artes, de la cual se editaron solamente seis números entre los años 1944 y 1949.

El ensayo sobre A. Sibellino, ya mencionado, de Angel Osvaldo Nessi publicado en 1979, constituye el primer número de la Colección Monografías. Se trata de un trabajo de investigación donde se muestran las etapas evolutivas en la obra y la poética del escultor argentino, a través del examen crítico de sus piezas más significativas. Así, “el arte de la primera etapa, hasta la tercera inclusive, marca una preocupación por lo específico de la escultura. Comienza con una problemática del *motiv* y culmina con la abstracción (*Torso*, 1912; *Crepúsculo*, 1926). Al plantearse, en la Cuarta etapa, la necesidad de asumir un compromiso social o moral, el motivo se ha convertido en asunto (*La rebelde*, *la viuda*, etc.), claro que sin abandonar sus preocupaciones, para él inexcusables, de lo escultórico”... (p. 34). Y ese rasgo “profesional” de Sibellino es, para el autor, una característica de toda su obra de allí también la soledad y la incompreensión de que es objeto el artista que, “en nombre de una plástica sin concesiones... se ha prohibido todo aderezo...” En el Apéndice puede apreciarse el catálogo de los dibujos, esculturas y pinturas de Sibellino, así como la lista de los premios que recibiera y su *Autobiografía*, materia, ésta de mucho interés para el conocimiento de nuestro artista.

BIBLIOGRAFIA: *Boletín del Instituto de historia del arte argentino y americano*. Facultad de bellas artes, Universidad Nacional de La Plata, Año 1, N° 1, noviembre 1977.

Idem, año 2, N° 2, setiembre 1978.

Idem, *idem*, año 3, N° 3, setiembre 1979.

Idem, *idem*, Año 4, N° 4, setiembre 1980

Nessi, Angel Osvaldo: *Antonio Sibellino*. La Plata, Fac. de bellas artes, Universidad Nacional 1979 (Colección Monografías, 1). – A.R.

JAZZ

Toda mención de actividad jazzística anterior a 1950 en la ciudad de La Plata reviste un carácter circunstancial. Concebido como un género meramente pasatista e insertado en marcos festivos, el jazz se limitó durante muchos años al salón de baile, a una copia más o menos fiel de las melodías de Dorsey o Miller de los años treinta. Este panorama ciudadano coincide, por otra parte, con las manifestaciones jazzísticas de Buenos Aires que, después de 1926 cuando la orquesta de Sam Wooding visitó el país, se dedicaron a cultivar un jazz esencialmente melódico, en el que predominaba el arreglo sobre la improvisación (I).

La orquesta de Wooding se alejaba de los esquemas musicales que caracterizaban a la escuela de Nueva Orleans (2) y sonaba como una de esas tantas “big bands” enroladas dentro del estilo “High Brow”. El argentino Adolfo Carabelli recibió la influencia de Wooding y sentó las bases del jazz que Buenos Aires escucharía durante muchos años. Recién en 1948 se fundó el Hot Club de Buenos Aires (3) y con él la práctica jazzística se afianzó definitivamente en el país.

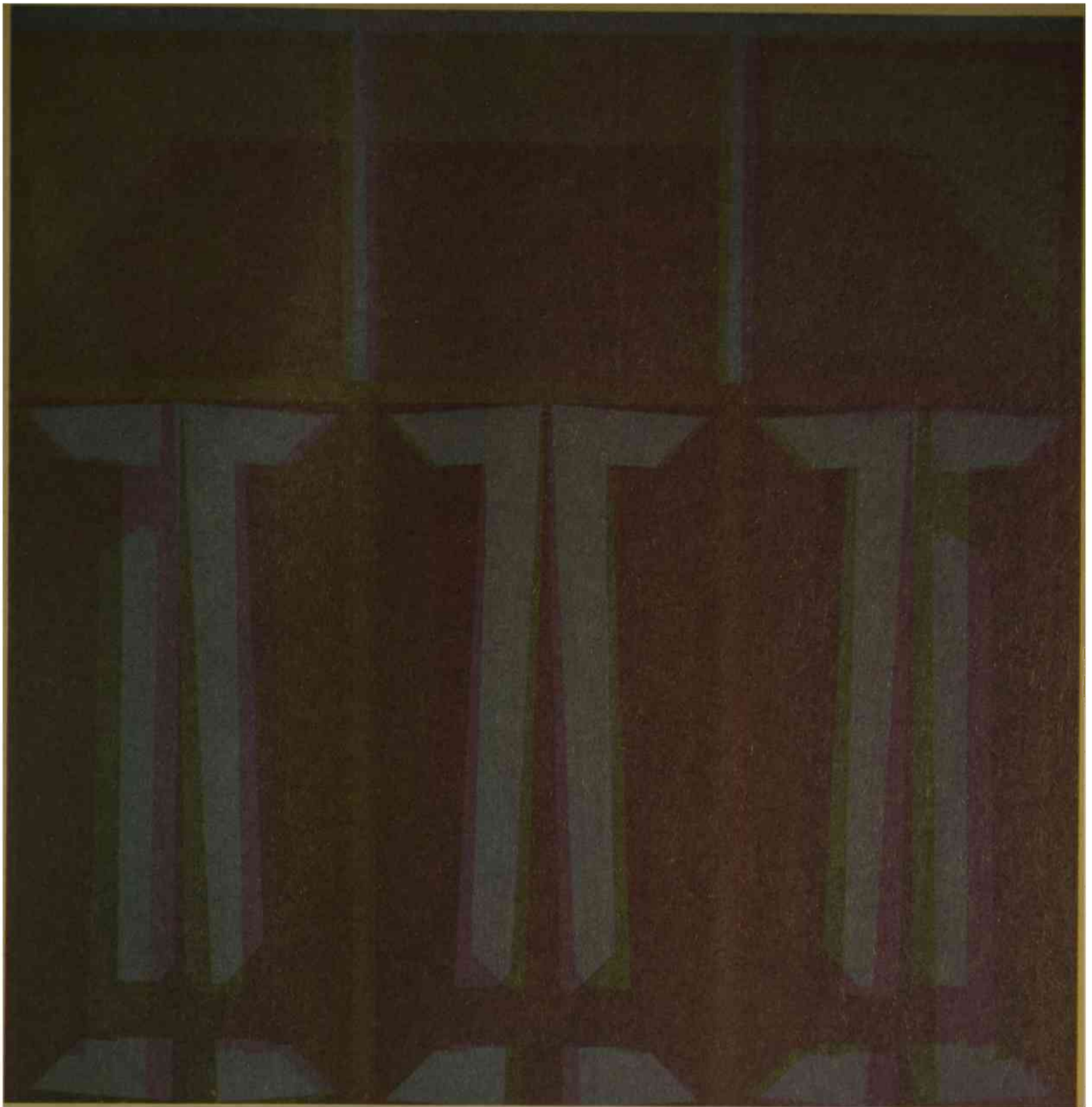
Si comparamos cronológicamente el nacimiento del “jazz en serio” en Buenos Aires y en La Plata, observamos muy pocos años de diferencia a favor de la capital del país. Ya a comienzos de la década del cincuenta La Plata ingresó en una esfera jazzística que superaba la elemental recreación “swing para baile” proyectándose

hacia sonoridades decididamente propias del arte sincopado. Mientras que en Buenos Aires la existencia del Hot Club sería el punto de partida y el lugar de formación de agrupaciones y corrientes, seguidoras del Bop jazz que conmocionaba a Estados Unidos de finales de los años cuarenta, en La Plata se producía el paso del estilo "High Brow" al moderno Bop y sus afines de manera casi brusca, sin un período de transición. Y si bien la modalidad Bop (4) quedó escondida durante años por el sello del "Middle Jazz", los artistas platenses mostraron desde épocas tempranas una notable sensibilidad para apreciar las vanguardias. Un ejemplo de esto es la formación del Bop Club La Plata, en el mes de mayo de 1952. La revista especializada JAZZ MAGAZINE documentaba el hecho así: "Los aficionados a la música hot acaban de fundar su club, y por lo que vemos, también los afectos a las modernas tendencias se han decidido a salir al campo de lucha. . . La idea no deja de ser interesante, y justo es consignar que es el primer club de este carácter que se constituye en el interior, y el segundo en el país. . . lo importante es que La Plata ha despertado por fin del letargo jazzístico en el cual estaba sumida. . ." (5).

Ese Bop Club estaba presidido en su inicio por Jorge Curubeto y contaba con Eduardo Bacaro como vice. A cargo de la sección prensa un joven platense hacía sus primeras incursiones en jazz: Jorge López Ruiz (actualmente uno de los músicos más importantes del país). Y de esta manera, mientras el Jazz Club La Plata comenzaba a difundir hot-jazz en la ciudad (6), la respuesta Bop ofrecía diferentes sonoridades y planteaba nuevas alternativas artísticas. A ese despertar del "letargo jazzístico" al que hacía referencia la publicación porteña JAZZ MA-

GAZINE, contribuyeron una serie de actuaciones de músicos de Buenos Aires: "Pipo" Troise, Enrique "Mono" Villegas, Lalo Schiffrin, "Chivo" Borraro, "Bebe" Eguía (en opinión de Villegas el mejor jazzman argentino), compartieron escenario con las figuras locales Adolfo Rossini (trompeta) y Domingo Martino (batería). En 1952 el Bop Club La Plata realizaba una jam-session de apertura en el salón de actos de LS11 Radio Provincia con la presencia de los artistas mencionados (7); y el 23 de diciembre el Bop Club La Plata cerró sus actividades del año con una jam-session que albergó a varios artistas de Buenos Aires y los locales Bacaro, López Ruiz, Catalá, Curubeto, Alvarez Schiffrino, Ricardo Franceschi, Adolfo Rossini y Mingo Martino (estos últimos muy bien considerados por la crítica porteña). (8).

Es así como el jazz platense comienza a asentarse a partir de combos seguidores de los de Gillespie, Parker y Monk, pero en la práctica más cercanos a los grupos de Hampton, Krupa, Wilson. Rescatando lo mejor de la época swing, los cultores del jazz en La Plata, conscientes de la renovada importancia de las formaciones pequeñas, ingresaron a la década del sesenta (en opinión del comentarista Talero Pellegrini el mejor momento del jazz local). Existían hacia 1960 cerca de treinta solistas platenses que formaban agrupaciones de 4 ó 5 integrantes. Estos pequeños combos tocaban en locales para baile y ofrecían recitales de jazz con el nombre de "Grupo Contemporáneo de Jazz La Plata". El grupo realizó actuaciones en las Facultades de Arquitectura, Química y Farmacia, Ciencias Económicas, Humanidades, Bellas Artes y el Colegio Nacional (donde se presentó en 1964 una obra escrita por Vicente Izzi para cuatro baterías y orquesta).



Pacheco, Carlos – Pintura (1979) – Acrílico sobre tela 90 x 90 cm. Propiedad del doctor A. del Giúdice – La Plata.

El "swing moderno" del Grupo Contemporáneo de Jazz La Plata recibió invitaciones de los centros de estudiantes de la ciudad para dar conciertos en las localidades del interior. El Grupo visitó entonces Bragado, Lincoln, Magdalena, Dolores, Chascomús, Necochea, Salto, Suipacha, Nueve de Julio, Trenque Lauquen, Chacabuco, Brandsen, Junín, Pergamino, Las Flores, Saladillo, Veinticinco de Mayo, General Belgrano, Azul, Tandil y San Pedro.

En Buenos Aires el grupo participó en el Teatro del Globo (1968); y ya en la década del setenta en la Facultad de Medicina de Buenos Aires (1975). El Liceo Naval Militar Almirante Guillermo Brown (1977), el Teatro Nacional Cervantes (1973), Teatro Santa María del Buen Ayre (1975), Teatro Vera (1974/78), Auditorio Kraft, El Hot Club de Buenos Aires (1977/81) y los ciclos de Jazz en La Manzana de las Luces y en la calle Corrientes (organizados por el Club de Jazz de César Parisi) y "Jazz a medianoche", audición que presentaba semanalmente T.V. Canal 7.

En el ámbito local, el grupo realizó recientemente presentaciones en el Salón Dorado de la Municipalidad (1978), Colegio de Abogados de la Provincia (1979), La Caja de previsión social para profesionales de la Ingeniería (9), La casa de la Cultura de Ensenada (1980), Teatro Opera de La Plata (10) y en el Instituto Obra Médico Asistencial (1980) (II).

Nombres como los de Santiago Bo, Ricardo Guidi, Oscar y Tucuta Mendy, Alberto Favero, Lito Escobar, Cacho Ferreira, Toto Pomar, Pocho Lapouble, Horacio Ramírez, Mario Weisberg y los pioneros del Bop Club La Plata de los años cincuenta, asumieron la tarea de difundir la música de jazz por la ciudad y el interior de la Provincia.

En la actualidad la actividad jazzística platense se circunscribe a los mismos lineamientos estilísticos desarrollados por el Grupo Contemporáneo de Jazz La Plata desde comienzos de los años sesenta. Estos podrían sintetizarse en:

1) Agrupaciones no muy numerosas (generalmente de cinco a ocho integrantes).

2) Improvisaciones de todo tipo, pero con un marcado predominio de las individuales. Saxo, clarinete y trompeta son los instrumentos solistas por excelencia.

3) Base rítmico-armónica integrada por contrabajo, piano y batería (a veces guitarra) que presenta, en determinados momentos, ciertas libertades interpretativas propias de las corrientes estilísticas de la posguerra.

4) Un repertorio enmarcado en la modalidad "Middle Jazz", aunque no se excluya la interpretación de piezas del estilo Nueva Orleans y de corrientes posteriores (Bop tardío, cool, etc.).

Las dificultades para hallar auspiciantes que permitan mayor cantidad de espectáculos jazzísticos en La Plata es una constante, si bien no totalmente nueva, agudizada en estos últimos años. Esto afecta no solamente a los artistas citados en el presente trabajo, cuyas trayectorias fueron básicas en el desarrollo del jazz en la ciudad, sino también a toda una camada de jóvenes músicos que no tienen acceso a los mínimos canales de comunicación y que, como en otras disciplinas, ven un campo de acción más próspero en la absorbente Buenos Aires. Esta imposibilidad de dedicación profesional en el cabal sentido del término, quizás haya sido el factor principal del "letargo jazzístico" de La Plata, meritoriamente superado por los aficionados locales pero que amenaza con volver a entumecer toda iniciativa artística de no

mediar una actitud revitalizadora por parte de entidades auspiciantes.

Referencias

1) Cichero, Augusto. *Guía del Jazz*. Edit. Huemul S.A., Bs. As., 1976, pág. 80. El autor hace una breve mención al origen de la actividad jazzística en nuestro país.

2) Para una clasificación de las distintas escuelas consúltese Berendt, Joachim. *El jazz: del rag al rock*. Edit. F.C.E., México, 1979. Para un análisis más detallado de la escuela Nueva Orleans y sus características puede verse Ortiz Oderigo, Néstor R. *Orígenes y esencia del jazz*; Edit. Columba, Bs. As. 1959.

3) Cichero Augusto. OP. Cit. pág. 83.

4) Para una correcta definición y caracterización del estilo Bop, véase Berendt Joachim, Op. Cit. Pág. 34.

5) JAZZ MAGAZINE, Buenos Aires, Junio de 1952, N° 32 pág. 11.

6) *Ibidem*, pág. 11.

7) *Ibidem*, pág. 22.

8) En abril de 1953 el baterista Domingo Martino fue invitado a la prueba de audición y conocimientos jazzísticos que la revista JAZZ MAGAZINE realizaba mensualmente, siguiendo el ejemplo de la Down Beat de Chicago. Véase JAZZ MAGAZINE, Marzo-Abril de 1953; N° 38.

9) Diario EL DIA, 25 de julio de 1980.

10) Diario EL DIA. 15 de setiembre de 1980.

11) Lugares y fechas fueron gentilmente facilitados por el músico Domingo Martino para el presente trabajo. - S.A.P.

JOCKEY CLUB (colección de arte)

El Jockey Club de la provincia de

Buenos Aires, posee una interesante colección de obras de arte de autores argentinos, platenses en su mayoría, de Buenos Aires, del interior del país y también de artistas extranjeros. Esta pinacoteca integrada por pinturas, esculturas y grabados, se formó por iniciativa de la Comisión del Interior, cuya meritoria labor consistió en organizar actos artísticos, culturales y sociales; así fue como en la muestra se adquirieron algunas obras que integran la colección existente, enriquecida, además, con importantes donaciones.

Los pintores platenses y la pintura de paisajes, tema tan reiterado en la historia del arte y sin embargo tan variado, de acuerdo con cada escuela o movimiento y a cada pintor en particular, está presente en la pintura platense con marcadas diferencias.

El óleo *Sin título*, 1926, de Enrique Blancá (1881-1937) se destaca por una factura divisionista muy personal; constituye un paisaje agradable, realizado en paleta tonal, en el que sólo se destaca un árbol blanco.

El paisaje *Verano*, óleo de Guillermo Martínez Solimán, nac. en La Plata, 1900; reúne los rasgos que caracterizan su pintura: materia exuberante, color estridente amarillo, un celeste más bajo y ligeros trazos negros, siempre vigorosos que destacan la emotividad del pintor.

Faustino Brughetti (1877-1956), nacido en Dolores, provincia de Bs. As. Sorprende con temas bien diferenciados; *Mañana con sol*, óleo, es un paisaje de campo; *Sin título*, óleo, presenta una pequeña villa nevada, quizá de Italia y el tercero, *Un paisaje de Punta Lara*, al que nos tiene acostumbrados, de sutil materia pictórica,

emana tristeza y soledad. Este tipo de pintura llevó al profesor Jorge Romero Brest a opinar: "Es un impresionismo un poco sui géneris el suyo" (ARGENTINA EN EL ARTE, Ed. Viscontea, Bs. As., s/f. Pág. 75). Completan el grupo Emilio Coutaret, fiel a sus *Marinas*, demuestran una exquisita sensibilidad para el color y un gran dominio de la acuarela; Ernesto Riccio con un óleo muy pequeño de Lagos del Sur, no representativo del valor de su pintura. Guillermo Crotti Valla, Stephen R. Koek Koek y Roberto Della Croce forman parte también de esta corriente estilística.

Dos temas que nos pertenecen: el campo argentino y la Boca con las costumbres, el gaucho, lo autóctono, han proporcionado innumerables motivos a nuestros artistas. Carlos Ripamonte y Alberto Güiraldes, se destacan en estos asuntos. En *La doma*, Ripamonte (1874-1968), 1910, óleo sobre tela, de grandes dimensiones, representa esta tradición, de técnica fluida, con tendencia a lo pictórico y una paleta baja. Ripamonte integró en 1907 el grupo "Nexus" junto con Pío Collivadino, Justo Lynch, Alberto M. Rossi, Cesáreo B. de Quirós, Fernando Fader y los escultores, Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia.

Alberto Güiraldes (1897-1961), autodidacto, más dibujante que pintor, en cuyas obras los detalles expresan profundas vivencias en ese medio ambiente: el campo, el gaucho, el peón de estancia, el almacén, la feria, el caballo, etc.

El barrio de la Boca se halla indiscutiblemente ligado a la historia de la pintura argentina. Pintores de gran envergadura han incursionado en este tema: Víctor Cúnsolo, Eugenio Dane-

ri, Vicente Forte, entre otros. La colección del Club no escapa a esta tradición y cuenta con la presencia de Benito Quinquela Martín (Bs. As., 1890-1977) y Claudio Gorrochategui (1917), maestros en vistas y escenas portuarias.

La obra de Quinquela es bien conocida, con su reiterado "asunto" del puerto de la Boca y sus alrededores. Es uno de los fundadores, con Pío Collivadino, Alberto Rossi, Martteau, Lozano Moujan y otros, de la pintura de motivos de nuestra ciudad. En *Día de lluvia*, óleo, 1944, presenta una jornada laboriosa, con implícitas connotaciones sociales; ha logrado una composición, de materia abundante y gamas bajas, más equilibrada y tonal que en otras obras en las que el color suele ser estridente:

Claudio Gorrochategui: nació en Río Gallegos, Santa Cruz. Es autodidacto. El barrio de la Boca y su característica urbana han sido su motivo de inspiración. *Una calle de la Boca*, óleo, pertenece a la primera época de su pintura en la que se inclinó hacia la simplificación de la forma y la severidad en el color.

Dos pintores de la provincia de Buenos Aires: Ciochini y Pronsato. Cleto Ciochini, nacido en San Vicente en 1884, estudió en la Academia de San Fernando de Madrid y en Florencia. Su obra *Pescadores*, óleo que lo representa en sus principales características, destaca la figura volumétrica del trabajador con colores luminosos y materia abundante, aplicada a veces con espátula. Domingo Pronsato (1881-1971), nacido en Bahía Blanca, formado en Italia. Faustino Brughetti, Domingo Pronsato y Cesáreo B. de Quirós —incluidos por el crítico Jorge Romero Brest en el

grupo de paisajistas posimpresionistas, no obstante ser disímiles por temperamento y más por la trayectoria de cada uno—dieron lo mejor de sí mismos como innovadores en los paisajes «au plein air» (ARGENTINA EN EL ARTE. Ed. Viscontea, Bs. As., s/f. Pág. 78).

El óleo *Paisaje* escapa en algunos aspectos a la fisonomía de su pintura. Realizado en gamas bajas, tonales, se resuelve en ocres y verdes oscuros, pincelada rítmica y materia utilizada sin exceso.

Fernando Fader, un artista del interior, nació en Mendoza, 1882 y murió en Córdoba en 1935. Es uno de los pintores más importantes y representativos del impresionismo en el país. Estudió en Alemania con el maestro Heinrich Von Zügel, de quien asimiló la técnica del “plein air”, por cierto muy personal, un impresionismo muy a la alemana.

Hombre luchador, que perdió su fortuna en el proyecto de instalar una represa en Mendoza, se instala en Córdoba, en 1915, donde pasa sus últimos veinte años de vida y de donde nos ha dejado gran parte de su producción. El óleo *Chacra de Loza Corral* es de esta época y presenta la factura típica que traduce su visión del paisaje: quietud de las serranías cordobesas, empastes gruesos, luminosidad, proveniente de un cielo muy trabajado, todo inmerso en una concepción panteísta. “Su obra junto con la de Malharro señalan el fin de una etapa naturalista academizante y el advenimiento de la pintura impresionista” (Córdoba Iturburu, *Ochenta años de arte argentino* La Ciudad, Ed. Librería Bs. As., 1979; pág. 25).

Los motivos del noroeste del país están representados por dos pintores españoles José Martorel (1898-1973) y Francisco Ramoneda (1905), ambos de origen catalán, y un argentino, Salvador Calabrese (1902), quienes coinciden en una temática norteña, de técnica bien diferente. Esta corriente indigenista que se originó en Perú, por obra de Sabogal, tiene representantes en nuestro país, no sólo en pintura sino, también en grabado, con obras de Mario Canale, Francisco de Santo, Ernesto Lanziuto y Raúl Bongiorno.

José Martorell, en lugar del clásico viaje a Europa, acepta una beca de la provincia de Buenos Aires, para realizar una gira por el país. “He aquí una profesión de fe, lo autóctono primero; Bolivia y Perú después; América en uno u otro caso” (Pagano José León, *El arte de los argentinos*, Ed. del autor, Bs. As., Pág. 108). La presencia de los tipos norteños, es la preocupación de José Martorell, centrada en destacar características psicológicas y étnicas. Con austeridad en el color (goauche) logra una riqueza expresiva de la que emana una profunda y penetrante tristeza.

La obra de Francisco Ramoneda, *Perfil quebradeño*, óleo, 1910, demuestra su interés por el hombre de la quebrada de Humahuaca, al que reconocemos por su indumentaria, todo ello vertido en una paleta tonal de gamas bajas.

El tercero, Salvador Calabrese, estudió en la Escuela superior de bellas artes de la Universidad nacional de La Plata, con Antonio Alice. Dos cuadros *Sin título*, con mujeres, objetos y animales típicos del lugar, traducen los ambientes al aire libre, con pintura fluida, resuelta en tonos claros de poco con-

traste. El color local se logra en las figuras a través del retrato.

Las esculturas que componen la colección –unas veinte en total–, comprenden obras de artistas argentinos y extranjeros. Podemos afirmar que en los nativos se manifiesta una temática reiterada, poco imaginativa, característica de una época: la *cabeza*, que en realidad, constituye el único motivo en todos los casos.

Los artistas extranjeros en cambio se destacan por dos broncees de temas alegóricos, referentes al Jockey Club. El inglés Jean Luis Brown, dedicado especialmente al estudio de caballos irlandeses, presenta un excelente grupo de cuatro caballos en carrera, llamado *Dando la vuelta al codo*: es una carrera de “pour sang”; el trabajo se destaca por el movimiento perfecto de un ritmo de carrera, uniendo tiempo y espacio. En la memoria del año 1936 se lee: “El senador don Antonio Santamarina, dando prueba, una vez más de su cariño hacia el club, se ha desprendido de una valiosa obra de arte, obsequiada a nuestra casa. . .”.

El otro tema alusivo es *El vareador*, de Eda Vassage, de valiosa realización plástica, en la que muestra una preocupación por calidades de textura, que animan el tratamiento de superficie. La dimensión pequeña evoca, en cierto modo, el arte para espacios breves, característicos del siglo XVIII.

La escultura en la Argentina comienza en la segunda mitad del siglo XIX, atraviesa por un proceso similar a la pintura. No obstante su evolución fue mucho más lenta. Al respecto, escribe Jorge López Anaya: “Si una de las causas de la aparición de un movimiento de considerable importancia

–por lo menos en lo cuantitativo– fue la radicación de varios pintores europeos y la visita de otros, no sucedió lo mismo con la escultura. Son pocos los escultores llegados en el ochocientos. El siglo XIX no es tiempo propicio para esta expresión; los temas heroicos y los íntimos no son aptos para ser tratados en la arcilla y la piedra. Si tales dificultades encuentra este arte en los centros europeos, súmese a ellas el problema de cultivarlo en este país de rudimentaria cultura”. (ARGENTINA EN EL ARTE, *Los comienzos de la escultura*. Pág. 81. Ed. Viscontea, Bs. As., S/f).

Los principales escultores argentinos del siglo XX son Lucio Correa Morales y Francisco Cafferata. Este siglo, irrumpe con la figura de Rogelio Yrurtia, alumno de Correa Morales. De ninguno de ellos existen obras en la pinacoteca del Jockey Club. Paralelamente a Rogelio Yrurtia una nueva generación: Pablo Curatella Manes, Pedro Zanza Briano, Alberto Lagos y Ernesto Soto Avendaño, presente con su obra en esta colección. Este artista también fue alumno de Correa Morales. Es muy conocida su obra *El monumento a la Independencia*, en Humahuaca, cuya realización, que obtuvo por concurso en 1928, fue inaugurada en 1950. La obra del Jockey Club *Cabeza*, bronce, se impone por sus grandes dimensiones y su fuerza expresiva.

La década de 1920 es pujante para la renovación de las artes plásticas argentinas, porque en ella se realizaron las primeras manifestaciones de vanguardia. Ello se debió, en parte, al aporte de un considerable número de artistas que después de haberse perfeccionado en Europa, regresan en los primeros años de la década y encuentran el apoyo

de la revista MARTIN FIERRO. Santiago Gómez Cornet, Xul Solar y Emilio Pettoruti, fueron los primeros en llegar.

Los artistas de la Escuela de París, Badi, Butler, Basaldúa, Pizarro, Domínguez Neira, Raquel Forner, Spilimbergo, los escultores Bigatti, Luis Falcini, José Fioravanti, Curatella Manes y Antonio Sibellino –algunos estaban en el país– enviaron sus obras para muestras individuales o salones, contribución muy valiosa para la renovación citada. A esta generación pertenecen los escultores Luis Perlotti, Alfredo Sturla y Vicente Puig, quienes centran su interés en la figura humana, a través de fórmulas figurativas de buena factura: *Cabeza de hombre*, bronce, de Luis Perlotti, pertenece a esta colección.

En el ámbito platense se destacaron: el profesor Arturo M. González –nacido en Barcelona en 1885, radicado en La Plata en 1910–, la escultora María Esther Deretich –nacida en Bs. As.– y que estudió en La Plata y Omar Viñole, nacido en Gral. Villegas y que estudió biología pero se dedicó siempre a la filosofía y a las artes plásticas.

Arturo M. González fue presidente del Círculo de bellas artes de la provincia de Bs. As.; de la Asociación artística platense y de la Peña de bellas artes; su obra *Cabeza*, bronce, demuestra sensibilidad y excelente dominio de la técnica. La escultura *Cabeza de mujer*, bronce, de María Esther Deretich, no escapa a estas características. Dentro de la misma temática de la escultura de bulto, se encuentran las obras *Cabeza de soldado*, bronce, y *Cabeza de mujer*, talla en madera, de Omar Viñole.

Entre la escultura de inspiración clásica cabe destacar una obra diferente:

una gran pieza icónica de mármol blanco, de indiscutible origen grecohelénístico, lo que se deduce por su tendencia al realismo anatómico. En efecto, se trata de una *Venus* con un delfín enroscado a sus pies. El significado alegórico es el de la detención del movimiento, quizá para dar paso a la actitud contemplativa. Se trata, al parecer, de una réplica a una copia realizada por el arquitecto Apoldoro de Atenas, hacia el año 140 d.C. – L.M.D.

KITSCH

Si, como explica Andrés Bello en sus *Apuntaciones sobre el lenguaje de los bogotanos*, el lenguaje correcto no surge de las prescripciones de la Real Academia de la lengua, sino del habla de las personas cultas de un lugar determinado, ¿por qué no sería lícito pensar lo mismo en lo concerniente a las artes? ¿Por qué ha de ser *kitsch* = arte inauténtico, arte de mal gusto, el de la corte de Luis II de Baviera; o, en otra comunidad también enamorada de la cultura, el arte que adoptaron los fundadores de La Plata?

El deseo de fundar una nueva capital semejante a la capital perdida –la ciudad de Buenos Aires; de dotarla de las imágenes indispensables del poder, la civilidad, la justicia, la religión, las artes, representadas por edificios simbólicos y monumentos alusivos creemos que debe verse en su justa perspectiva. Es más que posible que el arte de La Plata haya bordeado peligrosamente lo kitsch con demasiada frecuencia, como para no sucumbir algunas veces a la tentación de un arte sensiblero, omnipresente “en toda sociedad de abundancia”: las colecciones de pinturas de Koe-Koek en residencias privadas resultan un testimonio no desdeñable.

Por cierto que lo kitsch no puede ser condenado admonitoriamente en nombre de un supuesto arte superior: en realidad, lo kitsch es “un estado de espíritu que se cristaliza sobre los objetos” y los acumula fervorosamente, adjudicándoles un *valor humano* –“demasiado humano” al decir de A. Moles– puesto que se trata de objetos mediocres, de “esa mediocridad regocijante. . . que es el arte de la felicidad”. Se trata, en todo caso, de “una nueva forma del arte de masas. . . uno de los aspectos de la relación entre el ser y su entorno”: lo *inauténtico*, puesto de relieve como tal por una crítica de raíz existencialista, que sólo rescata lo auténtico frente a la nada. Según Moles, “lo kitsch está ligado al arte de manera indisoluble, de la misma manera que lo inauténtico está ligado a lo auténtico” (*Psychologie du kitsch*, ed. del autor Munich, 1976, pág. 6).

Desde otro punto de vista, kitsch “es un arte que sigue reglas establecidas en un tiempo en que todas las reglas han sido cuestionadas por cada artista” (Harold Rosenbert, *The tradition of the new*). En tal sentido, la proliferación de las últimas tendencias en las artes podría haber acentuado la tentación de lo kitsch. Con esto se junta otro problema: el *hermetismo* de las nuevas corrientes artísticas. El profesional, el hombre que cree ser culto porque posee los fundamentos de la ciencia, no tolera el desafío que implica una obra de arte original y opta por refugiarse en el arte de un pasado más o menos próximo, pero nunca reciente. Estas observaciones encajan en algunos aspectos de nuestra cultura ciudadana, y, aunque nadie podría tirar la primera piedra, ya que en todos nosotros existe, en mayor o menor medida, una *componente kitsch*, vale la pena citar ejemplos.

1) La *Gruta del bosque*, de Abraham

Giovanola, con sus acumulaciones de elementos barrocos y románticos (fuera de época) y su material poco noble, es un *ersatz* de paisaje montañoso, que busca reeditar un pintoresquismo exótico y muy anterior a la jardinería de parques.

2) La cabeza dorada del *Monumento al poeta Themis Speroni*, a pocos pasos de la Gruta, un cotejo con el *López Merino*, de Riganelli, es el mecanismo del arte para multitudes (que tampoco lo ven) frente a la creación artística más noble, no sólo como obra responsable frente a una imagen apócrifa, sino también hasta por el material escultórico (bronce, en lugar de cemento dorado).

3) En el mismo lugar, un *Relieve con pájaros* –que firma Máximo Maldonado: la cercanía de la Gruta parece funcionar como una *matriz* formadora, que engendra el deseo o la proliferación de objetos, mensajes, discursos y situaciones kitsch. El material poco noble y el formato reducido –como las figuras del *Gaúcho* y de *Don Quijote*, en el Jardín de la Paz, son ejemplos típicos.

4) Los objetos pequeños –a mitad o tercio de escala, la referencia sentimental que connotan ciertas construcciones o espacios– son también kitsch. El ejemplo es la *República de los niños* (hacia 1950), lo es por partida doble: por la reducción de las proporciones y por su inspiración literaria. Considerada en sus motivaciones, en su psicología, coincide con los slogans-masa (“Los únicos privilegiados son los niños”). La idea de una *república de niños* = cuento de hadas, completa lo que podría denominarse un *sistema kitsch*, al que sólo le faltaba el *Parque de la ancianidad*, ubicado a pocos kilómetros en los bosques de Pereyra, para convalidar la simetría. La transferencia o trastrueque de funciones, colindantes con el surrealismo, convocan

la formación cívica republicana en una época en que tales valores –aunque correspondan al código de la ciudadanía– estaban cancelados por la filosofía del *verticalismo*.

5) Los *refugios* de la avenida 51, con techos piramidales de plástico azul-violeta, han sustituido a los árboles de las ramblas originales, propias del trazado de la ciudad. El *plástico* –sustituto del techo arquitectónico– funciona como *trofeo de modernización*, en un momento en que la arquitectura y la plástica se renuevan agresivamente (década del Sesenta). Los signos adquieren o expresan una oposición dialéctica entre la tradición –que se ha vuelto sospechosa de esterilidad– y lo nuevo, con sabor a exotismo, por no decir esnobismo. Así, los viejos frentes imitación piedra de las mansiones de estilo italiano, o *Art-nouveau*, pintados con muralba de fuerte colorido, resultan irremediabilmente kitsch.

Cabría, para concluir, un cita reveladora. Como proceso de *desmitificación*, el ECTASE, al ordenar la demolición del teatro Argentino, ha desbordado todos los límites: ha hecho realidad el ideal de Marta Minujín, de voltear monumentos, obeliscos y torres. El acto simbólico se vuelve real; y viceversa: los materiales del teatro no pueden ser *consumidos* por el espectador; pero éste puede adquirir *un* ladrillo –fervorosamente rescatado de la trituradora de escombros, para asegurar la vigencia del mito en el plano simbólico. ¿Podría haberse inventado una vivencia más romántica, cuya otra cara debía permitir la recolección de fondos para atender a los gastos del futuro Complejo de cultura?

Pareciera que con el correr del tiempo, La Plata, como partícipe de un proceso del arte occidental, ha visto afirmarse un sentimiento de lo kitsch;

de lo cual el Pop americano, el parisense Mercado de las Pulgas, o Portobello Road de Londres, con sus millones de objetos en ruinas o piadosamente restaurados, con sus artesanías antiguas o recientes; con el culto del *cambalache* –versión local reducida del Rastro madrileño– o de las galerías de Roma, son prueba decisiva. Ya nos hemos referido en su lugar al arte religioso (V. IMAGINERÍA). Lo popular tiende a ser kitsch. Y también los grupos de decisión de La Plata entran en la caracterología de Moles: una sociedad de clase media –sin que esto signifique ningún juicio peyorativo– “que se recluta a través del filtro de la educación, y se caracteriza por una *disponibilidad* de los decepcionados y una necesidad de *promoción visible*: lo que no es visible no existe”. Y más adelante: “La idea de un espacio de *dilatación*, o de expansión está detrás de una cultura segura de sí misma, sin interrogaciones acerca de su propia seguridad” (op. cita., pág. 80). Las aspiraciones estéticas de esta sociedad son los maestros de segunda línea como Pietro Costa; el mueble que, a falta de estilo, forma *juegos* o conjuntos: un par, media docena, etcétera. En arte, *dos* retratos para los padres, *nueve* miembros de la Primera Junta, *cuatro* estaciones (esculturas de hierro fundido, Plaza Moreno), *dos* esmildontes, *cinco* sabios del Museo; *Ceres* y *La arquitectura*, encargadas a Correa Morales; la *separación* de los dos luchadores de Cánova V (V. ESCULTURA): uno en 6 y 50, el otro en 7 y 50, desarticulando el grupo para inventar una simetría; *El leñador* y *El atleta*, encargados a Víctor de Pol en 1888. . . para hacer *pendant* en los cruces de 51 y 53, con la avenida Monteverde. Son bastantes ejemplos, pero claro está, muchos corresponden a actos de autoridad no representativos; y tampoco

resultan demasiado relevantes ante la enorme cantidad de obras valiosas que han producido los grandes artistas de la ciudad.

Todo desarrollo que se canaliza en erogación pública destinada a “embelecer el ambiente” corre un riesgo inevitable. Díganlo, sino, las remodelaciones de las plazas Olazábal (1 y 38) a ambos lados de las vías; Máximo Paz (19 y 60), después de la Juan José Passo (13 y 44) que produjo reclamos vecinales; los contenedores de basura, con ornatos de herrería lejanamente *nouveau* y estilizadamente zoomorfos, instalados desde no hace mucho, en las ramblas de 8 y 60, de 13 y 66, y en otros lugares céntricos o ex céntricos. La racha de prosperidad que se alcanzó después de 1976, hasta 1979, produjo eso. Y la aproximación al Centenario demuestra que lo kitsch, lejos de poderse atenuar por obra de arquitectos y diseñadores egresados de las facultades respectivas, se ha convertido en una *estética de lo cotidiano*, en una “política cultural vulgarizadora y difusora que, al rebajar la trascendencia, aumenta la accesibilidad”. De tal modo, “el micromedio artístico” implica “una puesta entre paréntesis del sentido. . . y eleva sobre un zócalo los elementos formales para ponerlos en situación tal como la industria los provee”. En este nivel destacado que ya no es el del mero *mal gusto*, arte y kitsch realizan “una *simbiosis* en la que el arte provee la fuente deslumbradora con que se alimenta el kitsch universal y, por eso mismo, prometido a la destrucción. . . de su propia esencia” (A. Moles, op. cit., pág. 216/7). Es el mecanismo sociocultural por el que cada tendencia artística se impone, a la larga, a través de la vulgarización de sus elementos por intermedio del kitsch.

Por cierto que el equilibrio entre lo

kitsch y lo auténtico está sobre el filo de una navaja. Pero hay artistas que arrostran valientemente el riesgo, ya sea por medio de una sátira aguda, que estaría en los *muñecos* de Rubén Segura, en la *parodia* de Soubielle. La pintura, la escultura y la. . . cerámica pueden ser el antiarte si aceptan el tobogán de la sociedad de consumo, el confort, las motivaciones de la publicidad, el circuito comercial de la obra. El que no lo acepta, entra (temporariamente) en el solipsismo, lábil puente de plata para la superación del fenómeno. – A.O.N.

LA PLATA (Oleografía de la fundación)

El acto civil más importante de la fundación de la ciudad fue, sin duda, la colocación de la *Piedra Fundamental*, en el centro de lo que es hoy la Plaza Moreno. La fotografía fue tomada por Bradley, y es algo distinta de la estampa final elaborada con ese documento por el grabador italiano Quincio Cenni. La ausencia de Roca, Sarmiento, Avellaneda y Pellegrini fue salvada por Bradley mediante un procedimiento de fotomontaje, dispuesto por Dardo Rocha, para dar a la fundación de La Plata el carácter de una conciliación nacional que de hecho no tenía;



Cenni, Quincio – Oleografía de la fundación de La Plata (1882).

pues los prohombres citados estaban en desacuerdo por distintas cuestiones, entre otras, el lugar de emplazamiento de la nueva Capital de la Provincia. En este sentido, los detalles fueron cuidados: al fondo, entre arcos de triunfo que ostentaban una proliferación de banderas y escudos, los pendones de la *Società Stella d. Italia*, de la *Société de S.M. des Résidents de France*, del *Centro Gallego de Bs. As.* representaban la adhesión de las colectividades. Damas con sombrillas y trajes de la época impresionista, parecen evocar, de lejos, la fiesta popular del *Moulin de la galette*, de Renoir. Para la versión cromática del acontecimiento se eligió una paleta de azul celeste y amarillo, con acentos rojos en las banderas de Italia, Francia y España; en los kepis de los oficiales elementos iconográficos que Cenni conocía muy bien por ser pintor de batallas; en sombreros, abanicos y adornos femeninos.

Quizá por razones de fotomontaje, Sarmiento vino a quedar un poco lejos, a la izquierda, en segunda fila; Roca, detrás del sacerdote, casi en el centro de la escena, más próximo al espectador; también se advierte la presencia de dos niños en la escena del centro: son los hijos de Rocha y de Roca. Las firmas abundan, por parte de los realizadores de la cromolitografía. En el borde inferior del cuadro, de izquierda a derecha, puede leerse: G. Marchetti Oleog.; Q. Cenni; Bradley fot. Stab Oleo. M. Meneghini y Ca. Milano. Se hizo una tirada de 500 copias. El Dr. Dardo Rocha podía estar satisfecho: la Fundación quedaba documentada en sus menores detalles. No contó, sin embargo, con la vanidad de los hombres que agregaría un truco final: cuando vio las oleografías llegadas de Italia tuvo un gran disgusto: entre los asistentes, señalado por las puntas de

las enes y el trazo de la i de la firma, en el primer término de la escena, estaba el mismísimo Quincio Cenni. . . – A.O.N.

LA PLATA

1) Proyecto político y planteo urbano

Desde el punto de vista del diseño urbano, la ciudad de La Plata posee como particularidad esencial la de ser el único ejemplo en Latinoamérica de ciudad proyectada y construida en el siglo XIX. “Siglo satánico”, parafraseando a Reyner Banham; es el siglo de los grandes descubrimientos e invenciones tecnológicas como consecuencia de la Revolución industrial, de los movimientos geopolíticos en el plano internacional, llevados a cabo por los imperios de poderío económico y marítimo; de las convulsiones sociales tendientes a dignificar la vida en las dehumanizadas ciudades que crecieron rápida y descontroladamente; y del esplendor cultural irradiado por las academias de bellas artes.

Nuestro modelo de país, gestado por la Generación del Ochenta, estará basado en este campo de ideas concebido y divulgado por la hegemonía de la Europa del siglo XIX.

Del contexto internacional mencionado y de la situación interna de nuestro país surge, como creciendo en la pampa virgen, nuestra ciudad, guiada por el espíritu de conciliación nacional y dotada de una estructura física atrayente y deslumbrante.

En el aspecto sociopolítico, la fundación de La Plata es el resultado de un proceso que culmina con la federalización de la ciudad de Buenos Aires. Hasta 1880, ésta cumplía los roles de capital de la Provincia y, a la vez, asiento de las autoridades nacionales.

En junio de ese año, luego del triunfo electoral del Gral. Julio A. Roca, como presidente de la Nación, se produce un enfrentamiento entre el presidente saliente, Nicolás Avellaneda, y el gobernador de la Provincia, Carlos Tejedor, rival del Gral. Roca en la campaña política que precedió a las elecciones. El choque llegará a enfrentamientos armados y al traslado de las autoridades nacionales a la localidad de Belgrano. Ante la gravedad de los hechos, el gobernador ofrece su renuncia al Presidente, con la condición del mantenimiento de la autonomía de la Provincia, propuesta que es aceptada por Avellaneda.

La incompatibilidad de funciones de la ciudad de Buenos Aires se convierte en un tema candente que debe ser resuelto a la brevedad y sin producir nuevos derramamientos de sangre. Mientras tanto, el Gral. Roca asume la Presidencia el 12 de octubre de 1880. El 26 de noviembre, la Legislatura provincial sanciona una ley por la cual cede a la Nación la ciudad de Buenos Aires, que pasa a ser exclusivamente capital de la República.

El nuevo problema a resolver es el lugar de asiento de las autoridades provinciales, tema que dividirá a los hombres públicos entre los que proponen una localidad alejada de la Capital Federal y los que creen conveniente una localización próxima a la misma.

En junio de 1881, el Poder Ejecutivo provincial designa una comisión, a la que se le encarga el estudio de las localidades de Quilmes, Ensenada, Barracas al Sur (Avellaneda), Olivos, San Fernando, Zárate, Chascomús, Dolores, Mercedes, San Nicolás, Belgrano, San José de Flores y las que según la estimación de los comisionados pudieran aspirar al rango de Capital provincial.

Basándose en condiciones de orden

físico, social, político y económico, la citada comisión aconseja como sitio más conveniente al Municipio de la Ensenada y propone la fundación de una nueva ciudad en los terrenos altos frente al puerto. Las razones que fundamentan tal decisión son:

a) Distancia prudencial a la ciudad de Buenos Aires.

b) Posibilidad que afluyesen al nuevo centro urbano las fuertes desviaciones que tal suceso provocaría respecto de las corrientes comerciales.

c) Posición geográfica relativamente céntrica respecto del resto de la Provincia, por su aproximación al punto medio en la línea de sus costas, lo que permitiría esperar que no sólo el Sud y el Oeste vinieran fácilmente a él, sino que el Norte mismo lo hiciera sin mayores inconvenientes.

d) Topografía adecuada para la erección de una ciudad moderna, cuya altimetría, clima y condiciones higiénicas resultaban inmejorables.

e) Existencia de un puerto natural de reconocida importancia, susceptible de grandes obras ampliatorias y próximo a la desembocadura del Río de la Plata.

f) Conveniencias administrativas para la regularidad de los servicios de gobierno y ventajas políticas con respecto a la descentralización que se produciría en Buenos Aires de los factores nacionales y provinciales.

g) Posibilidad de dar vida propia a la nueva ciudad a formarse en todos los órdenes de la sociabilidad.

El proyecto se convierte en ley en mayo de 1882 y el 19 de noviembre se coloca la piedra fundamental de la nueva ciudad, en un acto presidido por el gobernador Dardo Rocha y por el ministro de Relaciones Exteriores de la Nación, doctor Victorino de la Plaza, en representación del presidente Roca. La ciudad es bautizada con el nombre

de La Plata, aceptándose la sugerencia del senador José Hernández.

El plano de la nueva ciudad es obra del Departamento de Ingenieros a cargo del ingeniero Pedro Benoit, figura humana y profesional de relevancia, influida por las corrientes de pensamiento acuñadas en las academias centroeuropeas, que fundamentaban su acción en la filosofía iluminista del siglo XVIII.

Los elementos básicos del planteo urbano provienen de las ciudades ideales proyectadas a partir del Renacimiento (planteos geométricos euclidianos) incorporando elementos del período barroco y reelaborados por las teorías urbanísticas de la propia Academia. Asimismo fueron tenidos en cuenta los principios higienistas, relativos a las dimensiones del espacio urbano, orientaciones, saneamiento, etcétera.

Premisas similares habían sido tenidas en cuenta por L'Enfant para el plan de Washington (1793), por Haussmann para París (1853) y por Cerdá para Barcelona (1859). El primero es un ejemplo de ciudad realizada a nuevo, basándose su esquema en la superposición de dos tramas, una en damero y otra en diagonal. Esta última focalizando hitos urbanos (edificios importantes, monumentos, plazas) donde se destaca la inclusión de un Eje Cívico, que une los dos hitos más relevantes de la ciudad, el Capitolio y la Casa Blanca, enmarcados en generosos espacios verdes.

Los planes de París y Barcelona se refieren a intervenciones en ciudades existentes. En el caso de París, el barón Haussmann transformará una ciudad de estructura medieval en el centro urbano más moderno de la Europa del siglo XIX, apelando a la apertura de grandes bulevares que en su intersección conforman plazas con carácter de

nudos urbanos, desde donde se visualizan grandes espacios verdes, monumentos y edificios significativos.

Transculturadas estas corrientes europeas a nuestro medio serán asimiladas por los ejecutores de la nueva capital provincial, cuyo planteo urbano se sintetiza en los siguientes puntos:

1) Superposición de dos estructuras geométricas, una en tablero o damero formando manzanas de 120 metros de lado con avenidas cada seis cuadras y otra formada por diagonales.

2) Un Eje Cívico, que es además eje compositivo principal, conformado por las avenidas 51 y 53. Aquí se implantan los edificios públicos principales: Casa de Gobierno, Legislatura, Municipalidad, Catedral.

3) Ejes secundarios, transversales al anterior, constituidos por las Avenidas 7 y 13, con edificios ministeriales.

Es de destacarse que en la intersección de las avenidas, y cada seis cuadras, se ubican espacios verdes o plazas.

El paisaje urbano resulta de dos criterios bien definidos de ocupación del suelo. Uno centrípeto, o de ocupación del corazón de la manzana a través de los edificios institucionales (Casa de Gobierno, Legislatura, etc.) y otro de carácter centrífugo, con corazón de manzana libre y exteriorización de una fachada telón (edificios de uso particular).

En síntesis, un planteo de ciudad modelo de fin de siglo, donde el sol, el aire, la construcción del hombre y el verde deben formar un equilibrio cualitativo para la vida sana.

A cien años de su fundación, La Plata se ha convertido en uno de los centros urbanos más importantes del país. Su Universidad la define como foco cultural de primer orden. En su seno han crecido artistas, hombre de ciencia y deportistas que alcanzaron

notoriedad internacional. A lo largo de las páginas que siguen se intentará reseñar el desarrollo de las actividades que, en su corta pero apasionante historia, ubican a nuestra ciudad en el puesto privilegiado que ocupa en el contexto de la Nación. – A.C. y N. de la T.

2) *Los edificios públicos*

Al promediar el siglo XIX se produce un giro en el desarrollo de la Arquitectura en la Argentina. Se abandonan las formas provenientes de la tradición hispánica y se opera una apertura hacia nuevas corrientes de raigambre centroeuropea. Este cambio se consolida con el proceso de transformación que inicia el país y que llegará a su definición en la década del 80, en que se sientan las premisas de un país liberal, basado en una economía agropecuaria y en estrecho contacto ideológico y cultural con Europa.

En este marco la fundación de La Plata es un hecho clave, pues es la materialización de las ideas más modernas de la época, y su arquitectura es un excelente ejemplo de las corrientes del momento. Para comprenderla, es necesario echar un vistazo al acontecer arquitectónico europeo del siglo XIX.

A grandes rasgos, se puede decir que coexisten dos tendencias, antagónicas en principio, que implican puntos de partida y resultados distintos. Una de ellas se basa directamente en los adelantos aportados por la Revolución Industrial al campo de la construcción, consistentes en el uso de nuevos materiales, hierro en primer lugar y la optimización de métodos de cálculo y nuevas técnicas constructivas.

Es una corriente netamente pragmática, abocada a la resolución de problemas prácticos y cuyos temas se centrarán en principio en obras de

infraestructura, tales como puentes, canales y estaciones de ferrocarril. Nace de esta línea un nuevo profesional, el ingeniero.

La segunda tendencia sienta sus bases en los rígidos cánones compositivos de las Academias de Bellas Artes, donde los problemas formales adquieren importancia primordial, pasando a un plano inferior las condicionantes reales que debería afrontar el arquitecto. Esta tendencia se apoya en los conceptos filosóficos y estéticos del siglo XVIII, será por sobre todo intelectual y provocará un alejamiento progresivo entre el artista y la sociedad.

Los descubrimientos arqueológicos y los estudios sobre la antigüedad que se suceden a partir de 1750 provocarán un interés creciente por el arte clásico. La Revolución Francesa, que instaura el reinado de la Razón y más tarde, el Imperio Napoleónico, fomentarán el desarrollo de la arquitectura neoclásica, basada en la toma de elementos de Grecia y Roma, de expresión monumental y cargada de significados cívicos.

La revisión historicista, iniciada por el Neoclasicismo, será la característica principal de la arquitectura decimonónica. La eclosión del Romanticismo determinará la adopción de las formas medievales. El estilo neogótico será la expresión del artista que, huyendo de la realidad, busque en el Medioevo la armonía perdida por la sociedad mercantilista. Sentimentalismo, rechazo por el industrialismo y huida consciente de la realidad serán algunas de las características del espíritu romántico.

En el campo de la Arquitectura, el divorcio entre el artista y su medio se acentúa, es aceptada la imitación de estilos del pasado y las cuestiones formales y compositivas adquieren un papel preponderante. Llegamos así a

una actitud conocida como eclecticismo, lo que significa el modo de componer en el que el artista escoge libremente entre uno u otro estilo. La elección puede estar basada en la carga simbólica que el arquitecto pretende imponer a su obra o, en algunos casos, en su mera fantasía. Inclusive llega a ser válida la inserción de elementos provenientes de estilos distintos en un mismo edificio.

El eclecticismo dominará el panorama de la arquitectura oficial argentina entre 1880 y 1930, y en este contexto son concebidos y construidos los edificios fundacionales de La Plata.

La importancia asignada a la faz arquitectónica en la concepción de la nueva ciudad queda evidenciada en un decreto con fecha 6 de mayo de 1881, por el cual, sin estar definido aún el lugar exacto del asentamiento, se llama a concurso internacional para el proyecto de los principales edificios públicos. De este certamen se materializarán el Palacio Municipal y la Legislatura, proyectados ambos por arquitectos alemanes.

La ubicación de los edificios en la ciudad está resuelta en primer lugar en el Eje Cívico, definido por las avenidas 51 y 53, que concentra las funciones administrativas y religiosas más importantes, y en los ejes transversales constituidos por las avenidas 7 y 13. Como norma general, están implantados en medio de la manzana, rodeados de espacio verde, lo que conforma una situación de transición entre el edificio y la calle y provoca un quiebre en el modo de ocupación del suelo en el sector céntrico de la ciudad, caracterizado por la edificación sobre línea municipal, con concepto de fachada telón. De esta forma el edificio es percibido como objeto relevante y único y adquiere el carácter de hito urbano.

Los proyectos están basados en premisas académicas, caracterizadas en primer lugar por la presencia de ejes compositivos principales y secundarios, de los que resulta el riguroso equilibrio entre las partes. Los esquemas de organización en planta responden a dos tipos principales, con patio central o en forma de U.

En cuanto a los aspectos estilísticos se dan propuestas diversas, de acuerdo con la actitud ecléctica de la época, como se verá al tratar en particular a los edificios más importantes.

El proyecto de la Catedral, concebido en estilo neogótico, pertenece al Ing. Pedro Benoit, y fue aprobado luego de haberse rechazado dos anteriores, uno resultado del concurso internacional y el segundo debido a los arquitectos alemanes Heine y Hageman. Benoit fundamenta la elección del estilo diciendo que el gótico es el único nacido del seno de la cristiandad y, por lo tanto, el más apropiado para un templo.

El edificio tiene su planta en forma de cruz latina, formada por el cuerpo principal y el transepto, o nave transversal. El interior está dividido en cinco naves, la mayor de treinta y siete metros de altura. La liberación del muro de compromisos estructurales permite la apertura de grandes ventanas para la entrada de luz, a la vez que dota a la construcción de un aspecto de ingravidez, propio del gótico.

El Palacio Municipal fue proyectado por el arquitecto Hubert Stier, profesor de la Universidad de Hannover. La planta tiene forma de U, con un volumen saliente muy pronunciado en su parte posterior, correspondiente al recinto del Concejo Deliberante. El estilo es Renacimiento Alemán, caracterizados por su ornamentación, sus cubiertas con pendiente y la torre, símbolo de los antiguos ayuntamientos.

Cabe destacar que la torre no estaba ubicada usualmente en posición central, en tanto que aquí marca el eje compositivo del proyecto, dado el esquema academicista a que responde.

En su interior se destaca el salón dorado del primer piso, con su ostentosa ornamentación que reúne elementos de origen alemán y francés.

La Legislatura es obra de los arquitectos alemanes Gustav Heine y George Hageman. Es de estilo Renacimiento Alemán, aunque de líneas más severas que la Municipalidad. La planta responde al tipo de patio central. Los ejes de composición son expresados por tres pórticos de corte clásico, con frontis y cuatro columnas jónicas, que indican a la vez los tres accesos principales al edificio; para público por Avenida 7, para Senadores por Avenida 51 y para diputados por Avenida 53.

La Casa de Gobierno fue proyectada por el Departamento de Ingenieros. Iniciada la obra se hizo cargo de ella el arquitecto belga Jules Dormal, quien introdujo algunas modificaciones al proyecto original. Dormal se había establecido en el país en 1870, tuvo amplia actuación en nuestro medio y fue quien concluyó las obras del actual teatro Colón de Buenos Aires.

La planta del edificio tiene forma de U y está ligada por una galería a la residencia de los gobernadores, construida posteriormente. El estilo es Renacimiento Flamenco, con la típica combinación de símil piedra y ladrillo vista.

BIBLIOGRAFIA: 1) *Introducción*

- Levene, Ricardo: *Historia Argentina*.
- Benévolo, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*
- Cátedra de Planeamiento físico 2, Facultad de Arquitectura y Urbanis-

mo, U.N.L.P.: *Documento de avance N° 1 – La Plata como ciudad nueva*.

–Censo General de La Plata, Año 1910.

2) *Edificios públicos:*

–Benévolo, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*.

–Ortiz, Federico: *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*.

–Rey, José María: *Tiempos y famas de La Plata*. – A.C.

LE CORBUSIER (Vivienda del Dr. Pedro Curuchet, plazoleta del Líbano –1 y 53–. Proyecto: 1949. Realización: 1956/61)

Cuando caminamos por la amplia avenida Monteverde, bajo el aroma y la sombra de los tilos de diciembre, la ciudad se muestra con un paisaje urbano definido y particular. Paisaje éste que responde a un espíritu de unidad que siempre caracterizó a la ciudad y que por lo tanto la hace diferente a cualquier otra.

La Plata nació por la voluntad de hombres que visualizaron un futuro grande y venturoso para la Nación y que depusieron ambiciones e intereses sectarios en pos de una empresa común que se proyectaría sobre las futuras generaciones del país. Y tuvo desde entonces, una fisonomía inconfundible.

En algunas culturas, la ciudad es concebida como una “gran vivienda”. Pero no es éste el concepto que hemos heredado sino el que nos demuestra que la ciudad es la “interrelación de actividades humanas” con la diversidad de caracteres y conducta de sus habitantes. Es por ello que como usuarios y hacedores de la ciudad, debemos ser conscientes del desarrollo de nuestras vidas dentro de su ámbito y que su estructura se irá modelando de acuerdo con la conducta de sus habitantes y

llegará a ser la envolvente física del equilibrio, la convivencia comunitaria o, como contrapartida, la hostil mensajera su desintegración.

La Plata, fiel exponente de positivas ambiciones de los hombres, posee una variada gama de valores edilicios. Nos interesa entre ellos hablar de una vivienda en particular que fue pensada desde París en la segunda posguerra, por un arquitecto suizo-francés.

El tema a desarrollarse es de tanta importancia para nuestra ciudad, como lo es el hablar de sus arboladas avenidas y calles con su geométrico tejido, de su frondoso bosque y de sus plazas, de sus viviendas fundacionales, muchas de ellas de modesta factura pero con una gran tradición cultural, como lo es la finisecular y rioplatense "casa chorizo". Porque todo ello hace y continuará haciendo al uso, a la historia y al significado de la ciudad.

Es en este marco urbano donde un visionario de la arquitectura del siglo XX, padre del Movimiento Moderno que germinó en Europa en la primera posguerra, nos lega una obra que pasará a integrar el valioso patrimonio arquitectónico de la ciudad de La Plata.

La obra es una de las cuatro realizadas por Le Corbusier en América, a saber: la vivienda Errázuriz, en Chile (1931); el Ministerio de Educación de Río de Janeiro (1936/45); la vivienda Curuchet y el Centro de Artes Visuales de la Universidad de Harvard en EE.UU. (1961-64).

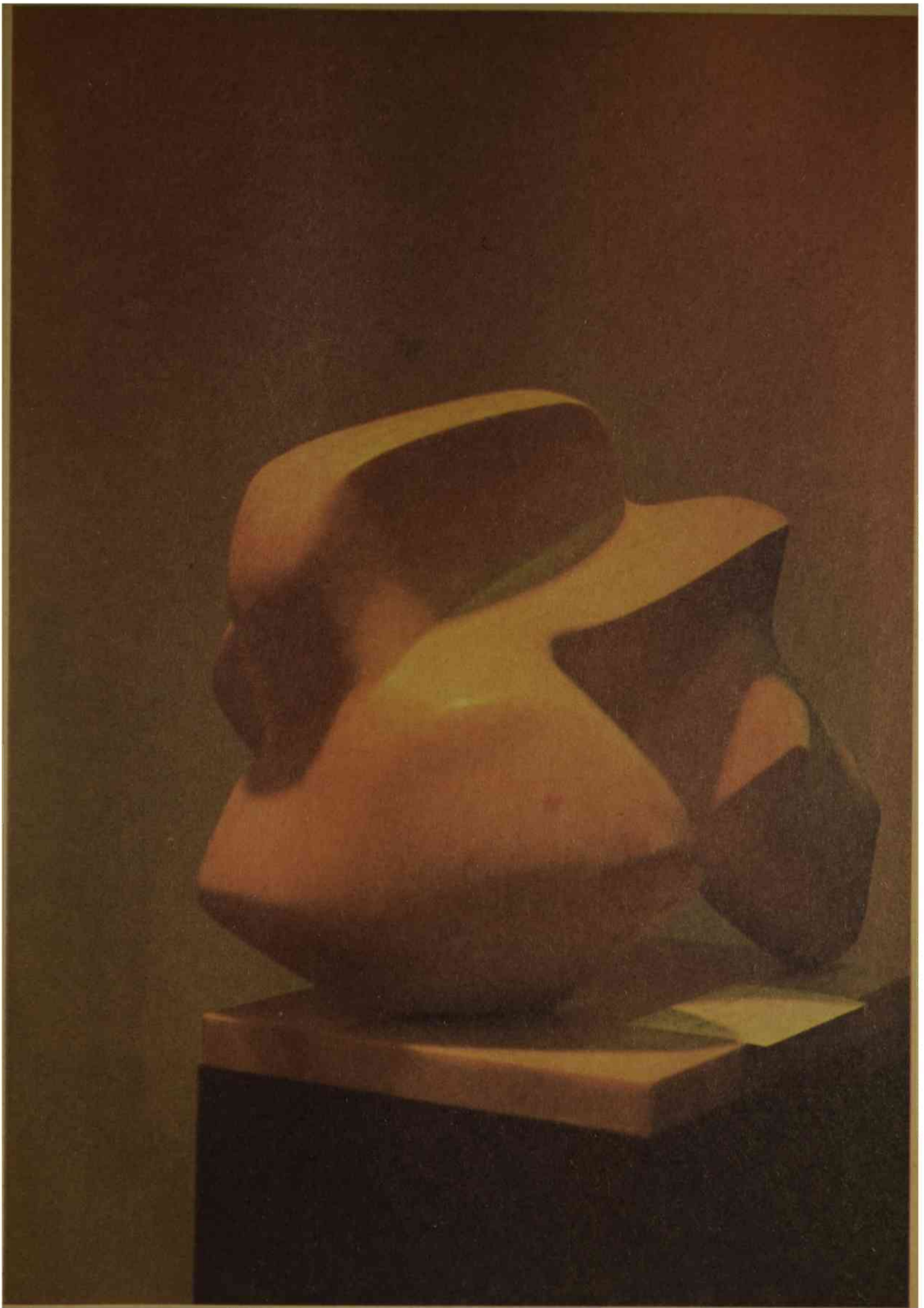
Charles Edouard Jeanneret nació el 6 de octubre de 1887 en La Chaux de Fonds (Suiza). A los 19 años se largó a recorrer el mundo; llevaba un cuaderno para bocetos y un manifestado interés por la arquitectura. En su predestinado derrotero, se vinculó en París con Auguste Perret, uno de los

pilares de la nueva arquitectura. También trabajó en el Estudio de Peter Behrens, quien ya había realizado en la pujante Alemania de fin de siglo, el nexo entre industria y arquitectura. Además fue pintor (identificado con la última etapa del cubismo: la sintética), escultor y poeta.

En 1918, con el pintor Amadée Czénfant editaron el manifiesto del purismo: "Après le Cubisme" y en 1920 fundaron la revista *L'Esprit Nouveau*, espíritu nuevo que alcanzaba a todas las manifestaciones del arte: escultura, pintura, arquitectura, literatura, cine, teatro, etcétera. Había que ganarle al tiempo cronológico para no quedar atrás en el despegue del nuevo siglo. Así lo hizo el autodidacto Jeanneret, tomando como nombre de pila el de Le Corbusier y una asumida posición desde la arquitectura que lo transformará a lo largo de su incansable labor empírica y polémica en el maestro-guía del Movimiento Moderno.

Sostenía Le Corbusier con respecto a la vivienda que "la casa debe ser el estuche de la vida", mientras iba mostrando a lo largo de su vasta obra, la humanización subyacente en sus cinco puntos, ordenadores esenciales de su arquitectura que había elaborado en su faz purista de la década del 20: las columnas puras o "pilotis", la planta libre, las ventanas horizontales o entramadas de vidrio, la fachada libre y la terraza jardín.

El planteo de una vivienda que responda a las necesidades del usuario, a las condiciones del medio físico y cultural y a los postulados teóricos del arquitecto, no es de ninguna manera una tarea fácil y tampoco simple. Recordemos que en la arquitectura de Le Corbusier, el sol, el aire puro y la luz son componentes básicos y esencia-



Posca Norma (1945) – Deimos – Talla en piedra (1979). Gran premio, Fundación “Federico Lanús”. Fondo nacional de las artes, 1981.

les para que la técnica les dé forma y significado. Clarificó su mensaje arquitectónico como “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos a la luz” y a la técnica como la “base del lirismo”.

La vivienda platense comienza a gestarse al solicitar su propietario, doctor Pedro D. Curuchet el proyecto a Le Corbusier. Trataremos entonces de recorrer la vivienda de tal forma de ir aprehendiendo las funciones orgánicas y su correspondencia espacial, así como también destacar las relaciones interno-externo que caracterizan los valores ambientales de la misma.

Situándonos al frente de la obra, percibiremos que ésta recompone el concepto urbano de fachada telón, es decir que llega con un juego arquitectónico de elementos funcionales a tomar la línea municipal del boulevard, que es curva desde 53 a 54. La respuesta a esta premisa se materializa con un pórtico de entrada –concepto zaguán de la vivienda chorizo– en la planta baja; cubriendo la planta baja se ubica el volumen que alberga el área consultorio en el primer piso y sobre éste, con una dimensión de doble altura el plano superior del techo de sombra de la terraza. Esta composición de fachada se integra con el parasol de hormigón armado que hace de filtro visual y ambiental.

Trasponiendo el acceso, vemos sobre la derecha del garaje y a nuestro frente se presenta una rampa de doble rama cuyo recorrido se transforma en un “paseo arquitectónico” que nos permite experimentar los conceptos teóricos puristas (juego de volúmenes llenos y vacíos y la inclusión einsteniana de la cuarta dimensión: el tiempo) sostenidos por Le Corbusier y fusionados con el rico ambiente del bosque platense.

Además, el diálogo de los volúmenes contruidos con los vacíos relativos, nos muestra el “sabio, correcto y magnífico juego de volúmenes bajo la luz”.

Así, el primer tramo de la rampa nos lleva hacia el interior del terreno y el descanso define el umbral interno de acceso a la vivienda. Por debajo de éste se encuentran las dependencias de servicio a las cuales se llega por una escalera caracol ubicada a cielo abierto. Si continuamos el paseo por la rampa ascendiendo hacia la calle, llegamos al área de trabajo –consultorios– observándose nuevamente el exterior con la plaza urbana como paisaje. Desde este paseo arquitectónico se lee claramente la solución tecnológica empleada por Le Corbusier mediante un planteo estructural de columnas –pilotis– vigas y losas que posibilitan flexibilidad y libertad para compartimentar los espacios interiores y definir los cerramientos de acuerdo con necesidades más convenientes ya sean paredes o carpinterías.

El área social de la vivienda comienza a partir del hall interior ubicado a la altura del descanso de la rampa. Desde este hall se aprecia la calle, tamizada por la presencia de un blanco abedul y el pórtico de acceso. En esta área se ubican la cocina, el comedor diario y el estar con salida a la terraza jardín la cual queda comunicada visualmente con la plaza y el bosque. De esta forma se tratan de acercar las distintas tonalidades de la vegetación natural de la zonas y crear una ambientación especial en el interior de la vivienda.

En la última planta se encuentran los dormitorios y sus respectivos servicios, concebidos con una libertad de diseño espacial posibilitada por el concepto de planta libre (estructura portante independiente de los cerramien-

tos), y parcialmente integrados al nivel inferior –estar– por medio de un espacio de doble altura. Desde esta planta también tenemos amplias vistas hacia la plaza y el bosque.

En síntesis, la vivienda Curuchet no es un edificio estático, sino un organismo viviente que cobija situaciones físicas y psíquicas de sus moradores, permitiendo su asociación y resguardando su individualidad. Se integra al ambiente externo, pero también define sus límites preservando el espacio privado.

La vivienda del doctor Pedro D. Curuchet, a quien debemos tan honrosa gestión para el patrimonio de la ciudad, tiene ya veinte años: pero su vigencia como obra y mensaje de un visionario de la arquitectura es atemporal. Quienes profesamos el oficio de arquitecto, compartiendo la filosofía de Le Corbusier, sentimos una profun-

da responsabilidad que estimula nuestra acción creativa destinada a enriquecer y dignificar la vida del hombre. Las palabras que André Malraux pronunció en su discurso al despedir al Maestro y amigo muerto el 1/9/65 en la Cour Carrée del Louvre, pueden ser más claras para definir la pasión de su vida: “Había sido pintor, escultor y más secretamente poeta. No había peleado ni por la pintura, ni por la escultura, ni por la poesía: sólo peleó por la arquitectura. Con una vehemencia que no sintió por ninguna otra cosa, porque en la arquitectura sola encontraba su propia esperanza confusa y apasionada de lo que puede hacerse por el hombre”.

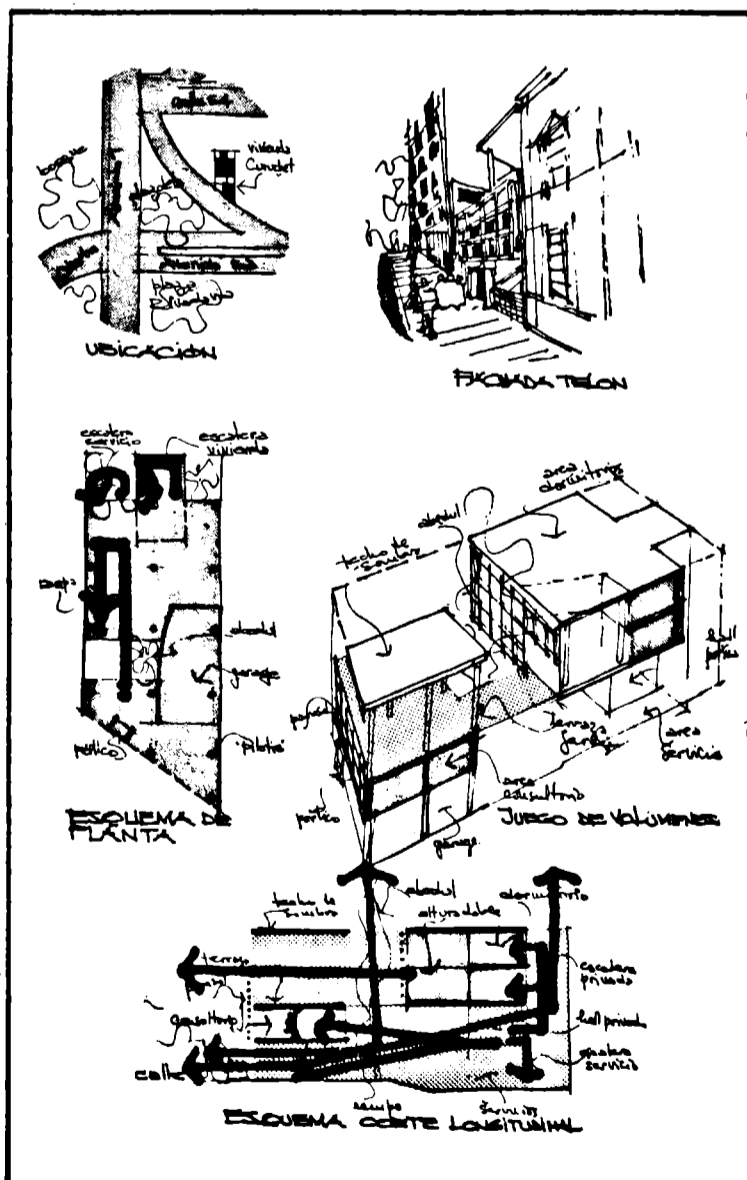
BIBLIOGRAFIA: –Obras completas de Le Corbusier, 1946-1952, Les Editions D'Architecture, Zürich.

–Le Corbusier en Buenos Aires, 1929 – Boletín Informativo 107, Sociedad Central de Arquitectos. – N. de la T.

LR 11, RADIO UNIVERSIDAD

La emisora universitaria LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata fue creada con la característica LT2, durante la presidencia del doctor Benito Nazar Anchorena, en noviembre de 1923, a fin de transmitir –decía en su fundamento– “a todo el país las conferencias que se dictaran dentro del ámbito de esa casa de estudios”. Una vez terminadas las instalaciones quedó oficialmente habilitada el 5 de abril de 1924, en oportunidad de la apertura de cursos de ese año. Su primer director técnico fue el profesor Enrique Fassbender.

A partir de 1935, siendo titular de la Universidad el doctor Ricardo Levene entró en un período de desarrollo en el que se incorporaron nuevos equipos construidos en los laboratorios de la



Facultad de ciencias físico-matemáticas por los ingenieros Francisco J. Longo, León Jacobof y Juan Arnaud y los técnicos Baltasar Pegenaute, Eduardo Carrozzino y Eduardo Blotto. En 1948 entraría en su definitiva etapa de transformación con una programación diaria y continuada en 1.390 Kc, de frecuencia.

Radio Universidad tiene instalados sus estudios en la planta alta de la Biblioteca Pública, en plaza Rocha 133, 2º piso, efectuando una transmisión diaria de 7 a 1 horas, contando con un mástil irradiante para la conexión al equipo transmisor. Su planta, ubicada en la calle 173 y 66, localidad de Lisandro Olmos, está dotada de un equipo nacional de 10 kilovatios de salida y otro similar como emergencia. En ese edificio existe una antena de 120 metros de altura, cuyo alcance primario durante todo el día es de 350 kilómetros con fuerte señal.

La programación de LR11 se propone el cumplimiento de un servicio cultural que cubre áreas científica, humanística y artística.

Cumple, también, un servicio de información universitaria y general.

El aspecto musical de las emisiones de LR11 toma, desde las primeras horas de la mañana dedicadas a obras de compositores de los períodos barroco y clásico, hasta los "Conciertos de la noche", de lunes a viernes a partir de las 22, dedicados a distintos períodos históricos del desarrollo musical: lunes, compositores antiguos; martes, compositores clásicos; miércoles, compositores románticos; jueves, compositores modernos. El concierto de la noche del día viernes está dedicado a la música de cámara y el sábado, a partir de las 21.05 hay un concierto especial, de mayor duración, en el que se incluyen obras de gran magnitud.

La serie "Las formas musicales", de

lunes a viernes a las 21.05 toma la música, en cambio, atendiendo a su concepción estructural, o a su género: lunes, la sinfonía; martes, el concierto; miércoles, la suite; jueves, la sonata, y viernes, la ópera.

La música folklórica argentina tiene asignados dos horas diarias, a las 10.05 y a las 15.05. Otros programas difunden también música popular: tango, en sus formas tradicional y moderna, conjuntos juveniles, jazz, música melódica.

La serie "Panoramas" está dirigida a presentar alternativamente imágenes vivas y actuales de distintas áreas de la cultura: filosofía, ciencia, plástica, cine, teatro, educación. Estos programas fueron previstos para ocupar diariamente el horario de 20.10 a 20.45.

La actividad universitaria ocupa de lunes a viernes la serie "Universidad en el aire", de 12.30 a 14, con informaciones, comentarios y entrevistas.

Algunas dependencias universitarias tienen programas propios: Departamento de Orientación Vocacional, miércoles de 19.30 a 20; Escuela Graduada "Joaquín V. González", jueves de 20.45 a 21; Escuela Superior de Periodismo y Comunicación Social, sábado de 10.05 a 11 ("Séptimo día") y martes de 16 a 16.30 ("Periodismo y periodistas").

Se difunde también un boletín informativo universitario de lunes a viernes a las 20.

Otros aspectos de la presencia de la actividad específicamente universitaria son el Curso de Apoyo al Curso de Ingreso 1981 a la Universidad Nacional de La Plata, de lunes a viernes de 18.03 a 19, el Curso del Departamento Egresados de la Facultad de Ciencias Médicas, martes y viernes de 20.50 a 21.15.

Radio Universidad difunde también un curso de inglés, cada una de cuyas clases se repite, en distintos horarios,

tres veces por semana: Lunes, de 16.10 a 16.30; sábado de 9.15 a 9.30 y domingo de 21.05 a 21.20.

La emisora universitaria trata de lograr en el desarrollo de cada uno de sus programas y en la articulación del conjunto un lenguaje llano, expresivo y preciso, alejado de toda forma de efectismo.

Paralelamente al desarrollo de estos programas Radio Universidad difunde conferencias y conciertos y ha organizado, con carácter de documentación, su "Archivo de la Palabra", en el que se reúnen las voces de personalidades notables (entre otros: Unamuno, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Azorín, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Borges, Sábato, Martínez Estrada, Victoria Ocampo, Emilio Pettoruti, Pablo Neruda, Salvador de Madariaga, Asturias, Octavio Paz, Marechal, García Márquez, Cortázar, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Duhamel, Ionesco, Maurois, Mauriac, Montherlant, Robe Grillet, Jules Romains, Leloir, Houssay, Freud, Toynbee).

Debemos recordar también la "Pequeña Galería de Radio Universidad" en la que expusieron numerosos artistas plásticos en los primeros años de la década de 1960. (Entre otros: Víctor Chab, Nelson Blanco, Vidal, Dávila, Hugo de Marziani, Mauro Kunz, Julio Geró, Mario Stafforini, litografías de Pettoruti, Renée Sengarle, Rubén Elosegui, Carlos Pacheco, Jorge Tapia). J.A.L.

LS 11 RADIO PROVINCIA

El 18 de febrero de 1937 salía por primera vez al aire Radio Provincia de Buenos Aires, bajo el lema *Dios, Patria y Hogar*. Era, por otra parte, la primera emisora oficial de un estado argentino equipada con los elementos técni-

cos más adelantados de la época, y destinada a ocupar uno de los primeros lugares en las preferencias del público.

Su primer locutor, Héctor R. Demo, anunció desde la primitiva planta de transmisión en las calles 1 y 58, los mensajes del gobernador Dr. Fresco y del ministro Dr. Noble que fue el encargado de poner de relieve las causas que dieron lugar a su nacimiento: "...Queremos hacer de ella un instrumento de cultura destinado a elevar por emulación el nivel medio de los actuales programas de radiodifusión. Y también queremos hacer de ella, un instrumento de información útil que proporcionará a la población, laboriosa del campo y las ciudades, instrucciones y noticias aprovechables sobre faenas agrarias e industriales, sobre cotizaciones de los mercados argentinos y extranjeros y de la provincia. Nace para servir a la opinión de cuyo flujo incesante, inspirado y fecundo, se alimenta todo gobierno".

Inició sus emisiones desde los estudios instalados en las calles 1 y 59, luego en el Pasaje Dardo Rocha, en el antiguo teatro del Lago, en el bosque platense, lugar que hoy ocupa el teatro Martín Fierro, en el primer piso del teatro Argentino en 53, 9 y 10 y atualmente lo hace desde su edificio propio en la esquina de la Avenida 53 y la calle 11.

Una de las bases fundamentales de la programación de la emisora está basada en su Discoteca. Desde los lejanos días de los discos de "pasta" de 78 r.p.m. LS11 trascendió por tener una completa colección de registros que la convirtió en una de las más importantes de América, y que hoy en día constituye un verdadero tesoro discográfico que integra el "museo" que es una de las secciones de esta división como lo es también su importante "cintoteca".

La constante incorporación de ma-

terial nacional y extranjero, como así también el que aportan las distintas embajadas acreditadas ante nuestro país, acrecientan día a día la importancia de este recurso para el adecuado equilibrio de la programación diaria.

Un servicio de transcripciones es a la vez fuente de programas que son emitidos al aire por distintas radiodifusoras de todo el país y del extranjero.

La información, objetivo cada vez más importante en la programación de las radioemisoras, es servida en LS11 por un departamento especializado, con periodistas profesionales que cumplen tareas en el edificio de la radio, corresponsales en las distintas reparticiones oficiales, equipos volantes debidamente pertrechados con los últimos adelantos técnicos para facilitar y mejorar su labor y las infaltables "teletipos" que aportan un continuo flujo de noticias, día y noche, que permiten aportar material para cumplimentar debidamente un 20% de la programación total.

Todo lo que se refiere a deportes es atendido por un equipo de especialistas que informan, comentan y transmiten desde los distintos escenarios del ámbito provincial.

Sería muy larga la enumeración de todos los artistas clásicos y populares, nacionales y extranjeros que han actuado por los micrófonos de LS11. Baste decir que todos ellos, casi sin excepción, en alguna oportunidad lo han hecho directa o indirectamente, es decir, en sus propios estudios o desde las salas en las que se instalaron nuestros equipos de exteriores.

La mayor parte de las funciones que se llevaron a cabo en el desaparecido teatro Argentino de La Plata, fueron transmitidas por la Emisora Oficial, desde operas, conciertos sinfónicos con intervención de destacados solis-

tas, hasta la presentación de solistas de fama internacional.

Cumplimentando otra de las premisas que la radiodifusión se ha impuesto, es decir, la educación, LS11 ha incluido desde sus comienzos espacios dedicados a la enseñanza como su "Escuela Primaria del Aire" que llenó una sentida necesidad en su momento y otros dedicados a la práctica de idiomas, como los suministrados por la B.B.C. de Londres con cursos de inglés.

Desde el punto de vista técnico, cuenta la emisora con equipos modernos para su funcionamiento en estudios, como así también en la planta transmisora, ubicada en Villa Elisa. Dos equipos, uno de 50 kw y otro de 10 kw, se alternan durante las 24 horas de programación diaria, para hacer llegar sus mensajes a todo el territorio nacional e inclusive, cuando las condiciones atmosféricas lo permiten, al resto de América y al continente europeo.

Radio Provincia ha cumplido ya más de cuarenta años al servicio de las premisas y objetivos que se enunciaran en su nacimiento: informar, orientar, educar, entretener, para formar un hombre mejor, base de la familia bien constituida, sustento de una Patria grande. -L.P.S.

MAN (Movimiento de arte nuevo)

El movimiento MAN se constituye, no por un acto deliberativo, sino como sigla responsable de un grupo de artistas que concurren a la exposición organizada por el Museo de artes plásticas, en mayo de 1965. No tuvo, por lo tanto, comisión directiva ni lista de fundadores: apareció de golpe, auspiciado por la Dirección del Museo, y por la palabra inaugural de Jorge Romero Brest.

La muestra fue recibida con hostilidad no disimulada -casi diríamos que

con resentimiento— por la crítica corriente, y también por comentaristas circunstanciales. En el esquema de categorías, muy simple, por otra parte, que manejó la década del Sesenta, se lo clasificó de inmediato como “no-arte”, con frecuencia como “anti-arte”. Los artistas tradicionales también estaban en eso; y los titulares eran bien claros: LA GACETA del 7 de mayo expresaba: “Una exposición de *arte moderno* que aleja y ofende al público”; y Alfredo Casey, en EL DIA del 15 de mayo: “El Museo de artes plásticas se divierte con el arte moderno”. Los artistas, groseramente cuestionados, salieron al paso —con las firmas de Alejandro Puentes y Saúl Yurkievich— para poner las cosas en su sitio. He aquí la nota dirigida al Director de LA GACETA: “La Plata, 10 de mayo de 1965

En vuestra edición del viernes 7 de mayo apareció, bajo el título de *Una exposición de arte “moderno” que aleja y ofende al público*, un comentario sobre la muestra que el MAN exhibe actualmente en el Museo de artes plásticas local. La intolerancia y el tono agravante del cronista nos obligan a contestarle y le rogamos a usted, en aras de la libertad de expresión, publicar de inmediato nuestra respuesta.

Para su desmedida acusación, el redactor ha hecho hincapié en cuatro obras de una exposición que incluye a más de cincuenta, englobadas, también, sin discriminar, en una inapelable condena. Su censura alcanza así a los artistas más descollantes de la plástica argentina actual e involucra un voto de repudio a toda manifestación de arte contemporáneo. Permítasenos recordar un hecho significativo. En la misma página al lado del comentario sobre nuestro salón, se lee el siguiente encabezamiento: *Se cumplen 20 años de la caída del nazismo*. En

1933, el régimen de Hitler disuelve la Bauhaus y obliga a emigrar a sus organizadores: Gropius, Feininger, Klee, Schlemmer, Kandinsky y Moholy-Nagy; luego, monta una exhibición de sus obras con el rótulo de “Arte degenerado”. Las concomitancias entre esta actitud totalitaria frente al más calificado grupo de artistas de nuestro tiempo y el repudio que denota el redactor de LA GACETA nos parecen evidentes.

Nuestro inquisidor revela, además, una pétrea incompreensión frente a las últimas tendencias artísticas. El arte está vinculado a su época siempre y de manera esencial. Hoy, es la respuesta sensible, imaginativa a los estímulos del momento que nos toca vivir. No se los puede juzgar con prejuicios ni con esquemas anacrónicos. Exige una perpetua acomodación al presente y es el presente del arte lo que nuestra muestra pretende ofrecer. Un arte libre de prevenciones que no menosprecia ningún aspecto de la realidad, que se propone extraer alimento de todas las comarcas de nuestra experiencia, sin desdeñar lo feo, lo grotesco, lo macabro, lo onírico, los subconsciente, lo instintivo, lo banal, lo cotidiano; que quiere captar al hombre por entero, con sus luces y sus sombras. He aquí el “mensaje” implícito en esta exposición y que el cronista se niega a aceptar. Con respecto a los participantes, digamos de manera global que han sido ya vastamente consagrados por la crítica responsable. Pocas veces, en la ciudad de La Plata, se ha conseguido reunir un conjunto de artistas plásticos tan importante. Citaremos algunas de sus distinciones. Rómulo Macció obtuvo en 1963 el premio internacional del Instituto Torcuato Di Tella, Víctor Chab y Ernesto Deira compartieron recientemente el primer premio en el Salón de Artistas Jóvenes Latinoamericanos. Obras de Macció, Deira y de la

Vega integran la colección del Museo Guggenheim de Nueva York, parte de la cual puede verse ahora en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Aníbal Carreño ganó el segundo premio del Instituto Di Tella y del Salón Nacional de Artes plásticas, además del primer premio en el último Salón Provincial de Bellas Artes. Carlos Pacheco, Nelson Blanco y Honorio Morales merecieron el premio George Braque. César Ambrossini obtuvo un premio adquisición en el Salón de Mar del Plata. Luis Bénédict ganó el premio Ver y Estimar; Miguel Dávila el primer premio en el Salón municipal de Buenos Aires. Rubén Elósegui tiene varios premios provinciales y ha hecho estudios de perfeccionamiento en Francia y en España. Alberto Heredia estuvo perfeccionándose durante cuatro años en París; igual lapso permaneció becado en Estados Unidos Fernando Massa. César López Osornio fue becado al Japón y realizó allí varias exposiciones personales. César Patermosto y Alejandro Puente han sido seleccionados reiteradamente para los premios Ver y Estimar y George Braque. Rubén Santantonin representó a la Argentina en la Bienal de San Pablo y en dos oportunidades optó al premio Di Tella. Hugo Soubielle ha sido seleccionado para el premio Ver y Estimar. Pablo Suárez está actualmente en Nueva York invitado a exponer por el gobierno de Estados Unidos; fue elegido por el Director del Museo Guggenheim para integrar la exposición de Arte Latinoamericano en Caracas. Osvaldo Stimm ha ganado el premio-beca del Salón de Santa Fe y un premio adquisición del Salón de Mar del Plata. Edgardo Vigo ya en 1958 exhibía "objetos" adelantándose así al auge que ha cobrado hoy este género de expresiones.

El Museo de artes plásticas consciente de su misión educativa, nos ha

brindado sus salas para hacer conocer al público platense estas manifestaciones de incuestionable valor. Gústese o no de ellas, sólo cuadra respetarlas y tratar de comprenderlas. No puede ser que mientras en Buenos Aires estas obras tienen el reconocimiento que merecen, a pocos kilómetros de distancia, en nuestra culta ciudad universitaria sean objeto de tan ignorante rechazo.

Muchos otros argumentos podríamos esgrimir en nuestro favor, pero debemos ser escuetos. Para dilucidar el desacuerdo, invitamos al autor de la crónica a un debate público que posibilite el esclarecimiento exhaustivo que estas cuestiones merecen. Saludámoslo muy atentamente: Alejandro Puente – Saúl Yurkievich, por el MAN (Movimiento arte nuevo).

Tampoco el director del museo rehuyó la responsabilidad, ni las explicaciones correspondientes. En una entrevista solicitada por el diario CLARIN de Buenos Aires –la polémica excedía con creces el ámbito local– dio las respuestas que el diario publicó después en los siguientes términos:

Ante las encontradas opiniones que ha merecido la exposición MAN que se realiza en el Museo de artes plásticas, CLARIN ha requerido la opinión de su director, el doctor Angel Osvaldo Nesi.

–¿Cuáles son las objeciones que más habitualmente se hacen a la exposición MAN?

–Las de siempre. El arte contemporáneo recibe toda la hostilidad de las generaciones precedentes. En un país totalitario el arte puede ser obligado a coincidir con las plataformas del partido y sufrir persecución si no accede; pero en una democracia el artista renovador debe enfrentar "la indiferencia y la intolerancia del público, la ignorancia de los medios gubernativos,

la malicia de artistas conservadores, la pereza de los críticos, la ceguera o la timidez de los compradores y de los museos". Estas palabras de Alfred H. Barr Jr. parecen escritas para MAN.

-¿Qué es MAN?

-Es un movimiento de Arte Nuevo. Surgió en La Plata dispuesto a cumplir con las tareas de actualización que descuidan otras entidades, buscando reunir a los artistas plásticos, músicos, poetas, pensadores. Ya se ha extendido a Avellaneda y la Capital Federal. Es bueno releer su declaración de principios impresa en el *catálogo* de esta muestra.

-Tenemos entendido que hay gente de orientación moderna que ha desaprobado las obras expuestas, interpretándolas como una burla o una falta de respeto.

-Son los modernos de gabinete, de atelier o seminario de investigaciones, que se asustan de la modernidad verdadera. El intelectual que se acerca a las salas armado con sus prejuicios, con sus cómodos esquemas, es el más difícil adversario. No aprende a ver porque no quiere ver. Por pereza intelectual, por miedo, los artistas revelan muchas cosas que prefiere no saber.

-Director, la gente que no comprende. ¿Cómo se orienta? ¿No cree que es peligroso exhibir obras de porvenir incierto, que parecieran carecer de significado?

-Para eso están los guías y el director es el primer guía. Traemos aquí a los alumnos y les explicamos, encaminándolos a reflexionar, para que cada uno vaya sacando sus conclusiones. Toda persona que pregunta recibe la opinión del museo.

-¿Y por qué el museo? ¿No sería preferible que el museo se dedicase a las obras ya juzgadas y dejase a las galerías estos juegos publicitarios?

-De ninguna manera. El Estado tiene una responsabilidad indelegable e

intransferible. El papel de las galerías es principalmente el de un negocio especializado; su función educativa es indirecta. La del museo es directa, específica; no puede ni debe eludirla. Por otra parte el Museo de artes plásticas no está, como suelen estar las galerías, embarcado en tendencia alguna. La obra juzgada es lo primero: por eso durante el mes de abril se inauguró el plan de actividades del año con una muestra de ochenta obras, entre ellas un Largillière, dos esculturas de Sibelino, el *Torso* de Irurtia, pinturas de Spilimbergo, Berni, De Ferrari, grabados de López Anaya, Elgarte, etc., etc. Exposición que por otra parte fue mucho menos visitada que las Tallas de la isla de Pascua y por supuesto que la que ahora nos ocupa.

Integraban el MAN artistas, poetas, investigadores y teóricos como Enrique Gerardi, cuyos antecedentes le permitieron el acceso a una beca en la Radio de París, donde estudió música concreta y serial durante un año; S. Yurkievich, quien poco después viaja a Francia como profesor, donde hizo una brillante carrera; Edgardo Vigo, César López Osornio, Rubén Elosegui, todos docentes. En 1968 se contaban entre los miembros del MAN tres premios Braque (Pacheco, Nelson Blanco y Soubielle); un premio en el Salón de Mar del Plata (Ambrossini); una invitación a la Bienal de Venecia (Antonio Trotta); los premios Ika (Paternosto) y Guggenheim (Puente), y una sostenida concurrencia a los certámenes de Ver y Estimar, Instituto Di Tella, Bienal de San Pablo, etc., que resumen la mayoría de los premios importantes y no digitados de ese período. En noviembre de 1966, el *Manifiesto* del MAN, redactado por el suscripto, estaba a punto después de haber sido considerado por los integrantes del grupo; pero se pensó, por razones de oportunidad, reservarlo pa-

ra la próxima temporada. Una dispersión subsiguiente lo posterga *sine die*. Ahora lo reproducimos aquí, como un documento. Decía:

“Sólo hay un arte por y para los demás. La obra inagotable existe al nivel de la capacidad del que mira” (Sartre).

En una sociedad de individuos condicionados por ingentes fuerzas, el artista es el último ser libre. Esta es la clave de toda creación: fuera de ella sólo es posible un arte fermentado.

Contra ese arte aparece MAN.

MAN está formado por hombres de varias generaciones. No es grupo, ni programa, sino actitud, creencia. No reclama privilegios: más bien asigna responsabilidades.

Frente al rechazo que tan frecuentemente suele calificar como decadencia lo que es un aporte nuevo, MAN asume una actitud afirmativa. La réplica a los valores tradicionalmente aceptados —que suelen ser provisorios— es un proceso que está en la lógica interna de la cultura: cuota de negación frente a estatismo, de cuya oposición nace la vida. La forma en que MAN ha sabido mover el ambiente artístico de La Plata, desde su fundación en 1965, suscitando una nueva atención del público frente a las artes, resulta, desde luego, positiva. No obstante, también ha beneficiado, de rebote, a quienes las tergiversan en provecho propio. La perspectiva es de tal índole que hace aparecer como verdadera una situación que no lo es; ya que, en el estado actual de la cuestión, el arte no es todavía un valor para la masa, a la que es fácil atraer con el señuelo de un realismo sentimental o pseudosocial que confunde creación con producción, estancamiento con historia. MAN es la respuesta sensible, imaginativa, a los estímulos del momento en que le toca vivir; pero insiste en que las cuestiones del arte no

pueden medirse por la estadística, ni por los fetiches del presente o del futuro. Si pretende ser joven y afirma el mundo moderno, no lo hace por un mero prejuicio de *actualidad*, ni por excluir a nadie, sino porque reconoce que *todo arte es moderno respecto de su propia época*.

En este punto nos encontramos con el problema de la autenticidad, ante lo que suele designarse, de un modo muy especioso, arte verdadero o falso. Verdadero, ¿para quiénes y dónde? MAN ha encarado el sentido que tiene hoy la *promoción*, excluyendo la promiscuidad, dos aspectos decisivos de una política de las artes. Ha enjuiciado severamente la organización tradicional de los salones y auspiciado una reforma que tendía a renovar su contenido, a evitar la promoción a base del premio *recíproco*. Ha convocado a la actividad privada, a las instituciones educativas, a la gran industria a una integración de esfuerzos como el mejor camino para devolver al arte un arraigo que el aislamiento convirtió en ostracismo. El arte es el más sensible sismógrafo de las sociedades humanas. Hasta no hace mucho, la sociología, la política, la economía, la guerra eran consideradas como las actividades más firmes para detectar el sentido de la historia. Hoy se busca el testimonio del arte que se revela como algo distinto y, a la vez, profundo. Lo cual nos pone frente a la *insuficiencia* de la crítica.

El ser obra de arte de la obra significa (según Heidegger) que ha sido *creada*, que instaura significado. La indagación que parte de la obra misma se revela estéril: ya no pensamos en una historia del arte sin nombres; en cambio, se justifica la actitud experimental, en la que la obra no es el fin último, sino el testimonio de una apertura, que en Heidegger es *apertura de mundo*. Es tarea de la crítica descubrir

el origen de la dinámica creativa, la "procedencia de la esencia" en la que está presente una sabiduría trascendental que el arte cada vez inaugura. - A.O.N.

MONUMENTO A LA PRIMERA JUNTA

El concurso abierto para la provisión de un monumento a la Primera Junta de Gobierno, a instalarse en la plaza de avenida 7 entre 50 y 54, se resuelve en 1897. En EL DIA del 9/05, N° 5.723, pág. 1 se transcribe el orden de los premios: 1° proyecto *Ego sum*, del artista Lucio Rossi; 2° proyecto *Labor semper*, de Rómulo del Gobbo; 3° proyecto *Fundamenta libertatis*, del



Rossi, Lucio (1846-1913), Giovanola, Abraham - Monumento a la Primera Junta (1897-1902). Las esculturas de los próceres son de P. Costa. Plaza de la Legislatura, hoy San Martín.

señor Víctor de Pol. El jurado se reunió el 8 de mayo. En la noticia del mismo diario del día 14 de mayo, se transcribe al señor Rossi el fallo de la comisión del Monumento a la Primera Junta, y se le informa que su proyecto ha merecido el primer premio consistente en la suma de 2.000 pesos.

Desinteligencias con el comisionado municipal, don Carlos Monsalve (1902-1906) impidieron a Rossi completar el monumento, cuya obra fue confiada entonces a Abraham Giovanola. (V. ESCULTURA).- A.O.N.

MUSEO ALMAFUERTE

El museo Almafuerte desarrolla sus actividades en la que fuera morada del poeta Pedro B. Palacios, quien vivió en esta casa, situada en 66 - 5 y 6, hasta su muerte, acaecida a los 62 años de edad. La propiedad fue adquirida por la Municipalidad de La Plata en 1921. La "Agrupación Bases", comisión organizada para venerar la figura del poeta, tuvo a su cargo la vivienda hasta que el inmueble es declarado por ley 4.412 del año 1936 Monumento Provincial, ordenándose las refacciones necesarias para su mantenimiento dada la inseguridad que ofrecían sus cimientos, pisos y paredes internas. Posteriormente, por decreto 932 del año 1961, del Poder Ejecutivo Nacional, es declarada Monumento Nacional.

El patrimonio de este museo está formado por el mobiliario y biblioteca particular del poeta; manuscritos originales; objetos personales como espejos, tinteros de viaje, bastones, libretas de anotaciones; cuadros de distintas épocas del poeta, retratos al lápiz y dibujos realizados por Almafuerte, pergaminos y esculturas. -

Cumpliendo con su misión educativa, el museo organiza exposiciones permanentes orientadas a escolares y público en general, visitas guiadas, ciclos de conferencias, concursos literarios, etc.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO "FRA ANGELICO"

Dependiente de la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad Católica de La Plata, el 23 de mayo de 1980 queda inaugurado el Museo de arte contemporáneo Fra Angélico, fundado a partir de numerosas dona-

ciones de artistas plásticos argentinos contemporáneos.

En el edificio que fuera la Casa de la Providencia y tras una remodelación, en la que se respetaron los materiales utilizados en su construcción original, se levantan las salas que albergan el patrimonio artístico de este museo, compuesto por alrededor de 500 obras entre pinturas, esculturas, grabados, dibujos y otras técnicas de la especialidad. Entre los artistas que se encuentran representados en este museo figuran: Raúl Soldi, Vicente Forte, Horacio Butler, Alfredo De Vincenzo, Paulina Berlatzky, Salvador Calabrese, María D'Avola, Juan Dell'Acqua, Nicolás García Urriburu, Hugo Irureta, Nelia Licenziato, Justo Lynch, Primaldo Mónaco, Enrique Suárez Marzal, Ernesto Soto Avendaño, Bruno Venier, Ernesto Winnitzky, etc.

La función del museo de arte es exhibir, conservar, difundir y promover las bellas artes. Para su promoción y difusión, este museo se vale de diversas actividades orientadas para todo público: visitas guiadas; cursos, conferencias; cine-debates; espectáculos audiovisuales.

Con obras del museo se realizan exposiciones temporarias, donde se exhiben obras de artistas plásticos argentinos y exposiciones circulantes en el Fondo nacional de las artes y en las distintas municipalidades que así lo soliciten.

Organizado por la Asociación de artistas plásticos de la provincia de Buenos Aires, se lleva a cabo en una de sus salas, el Salón de mayo y el Salón de primavera, donde exponen sus obras alrededor de 50 artistas plásticos bonaerenses.— A.D.

El museo posee un local amplio, adecuado, sugerente; no obstante lo cual el número ingente de donaciones (todo

el mundo aspira a figurar en un museo), aceptadas sin criterio selectivo, satura los espacios con producciones *gratuitas* —en el doble sentido de la palabra. Ello conspira, en cierto modo, con la finalidad educativa y cultural que determinó su fundación. La tarea de un museo, sobre todo si es de arte contemporáneo, debe contribuir a ubicar, a jerarquizar, a evitar confusiones en el dominio de los valores estéticos. Libre de presiones, de compromisos de cualquier especie, la institución tuvo en sus manos la posibilidad de organizar un museo de jerarquía. No estará de más advertir que la aceptación indiscriminada —aquí como en los salones— aleja a los artistas de verdadero prestigio.— A.O.N.

MUSEO DE LA IGLESIA CATEDRAL

La misión de este museo es reunir, conservar, estudiar con veracidad, afán técnico y justa selección de valores, exhibiendo para conocimiento del público, por su interés histórico y testimonial, objetos y documentos pertenecientes a las etapas de concepción y construcción de la iglesia Catedral (planos originales), así como del ámbito de su influencia.

Al reunir estos elementos que recuerdan el nacimiento de la Catedral, se está obrando de acuerdo con una escala de valores históricos, por lo tanto, la selección del material se funda previamente en un criterio valorativo que se orienta a los hechos vinculados a la concepción, proyección y primeros pasos de la construcción de la Catedral, a saber: moldes para vaciado, realizados en yeso durante el proceso de obra; cimbra de madera utilizada en la construcción de los arcos de las naves; herramientas; bases y capiteles de columnas; maque-

tas de estudio realizadas durante su construcción; sección del altar de la antigua parroquia Nuestra Señora de los Dolores; base de la columna mayor del crucero y nave principal; asimismo y debido a que la Catedral como edificio público depende del Ministerio de Obras Públicas, se encuentran también en este museo los planos originales de: la Casa de Gobierno, antiguo Ferrocarril hoy pasaje Dardo Rocha, Hospital neuropsiquiátrico "Alejandro Korn", de la localidad de Melchor Romero; Legislatura, Ministerio de Obras Públicas, etc.

Esta elección no fue hecha por simple y caprichosa discriminación; en ella se refleja con fidelidad y objetividad la imagen de aquel pasado en el que brilló el sentido religioso y cristiano de nuestros antepasados durante la febril etapa de creación de nuestra ciudad.

El 19 de noviembre de 1977, e inserto en el templo, surge el museo como accesorio de la institución Iglesia, dependiendo en cuanto a su funcionamiento del Arzobispado de La Plata. El museo debe propender no sólo a acopiar material y objetos como reliquias artísticas, sino recrear la vigencia de tales objetos para una comprensión de la manifestación de fe que tales artistas y artesanos expresan.

Mostrar los cambios de materias, forma y ornato operados con el transcurso del tiempo debido a costumbres y técnicas diversas que la Iglesia ha aceptado, contribuyen a la divulgación de la historia del templo.

Respondiendo a una importante misión educativa, el museo recurre a diversas actividades orientadas a escolares y público en general: visitas guiadas; exposiciones temporarias de pintura y escultura; colaboración permanente con otros organismos cultura-

les de la ciudad; conferencias; audiovisuales, etc. – A.D.

MUSEO DE XILOGRAFIA

El Museo de la xilografía de La Plata fue fundado en el año 1967. A iniciativa del profesor Edgardo Antonio Vigo y un grupo de amigos platenses que, desde el vamos, colaboraron tanto espiritual como materialmente para que así fuese. Su presentación la realizó durante el transcurso del citado



Vigo, Edgardo Antonio – Sobre para arte correo (1970-1978).



año, para el mes de octubre, instituido como es público como el mes del grabado en la Argentina, por feliz idea del director del Museo del grabado de Buenos Aires, profesor Oscar Pécora. Formó esta exposición parte de una serie de actos organizados por todo el país y nucleados todos ellos por el precitado profesor Pécora.

En el foyer del teatro Opera de La Plata, una modesta colección de 12 grabados en madera dijeron de una presencia que se ha mantenido, con altibajos propios, constante hasta nuestros días.

Su acervo está constituido por alrededor de 600 obras, exclusivamente de

xilografías y algunas innovaciones de la técnica, como ser el agregado de la "mixta" o más precisamente el "xilo-collage".

Nuestro país, Chile, Paraguay, Uruguay, Venezuela, Brasil, Puerto Rico, Inglaterra, Italia y Francia tienen una modesta pero seleccionada representación. El más importante testimonio es el de poseer alrededor de treinta xilografías del maestro Adolfo Bellocq, la mayoría de ellas referidas a los tacos de madera preparados para la edición de un libro antológico de la gráfica argentina, como lo es la edición del MARTIN FIERRO y que juegan como ilustración del mismo, con otra mayor cantidad de viñetas y tacos plenos. La mayoría de los maestros argentinos están representados, poseyendo además carpetas, realizadas la mayoría de ellas utilizando el taco original y sus copias firmadas por el autor.

Esto último entra dentro del material que, paralelamente, incluye bibliografía, con la intención futura de encarar la presentación de su biblioteca propia, referida por supuesto a todo lo atinente al grabado en madera.

Carpetas, libros, catálogos y artículos hacen que hoy aproximadamente 200 piezas sean su colección dentro de tal rama. Es de hacer notar que tanto los grabados en madera, como este último material mencionado, se han conseguido a base del sistema de trueque o por donación del propio artista, allegados al mismo, como en el caso de la señora de Bellocq, donante de la colección de las estampas del maestro que el museo posee. El sistema de trueque ha sido abastecido gracias a la colaboración permanente que han ofrecido al museo los artistas locales como González, Piergiacomí, Redoano, Gutiérrez Marx, Amato, Elgarte y nacionales como Versacci y Vieytes que nunca dudaron en ceder copias de sus obras

para poder así satisfacer el canje por otros grabados. Inestimable fue la cooperación del profesor Pécora en sus principios y la del hoy fallecido Abraham Ginzburg (Al Ginzburg como se lo conocía), quien justamente fue uno de los más entusiastas protectores de la idea y el que consiguió el foyer del teatro Opera para la primera exposición.

El museo ha sido promotor de muestras de xilógrafos platenses tanto en el interior del país (Bahía Blanca, Córdoba, Rosario, Chascomús, General Belgrano, Mar del Plata), como en el exterior (Brasil, Chile, Italia en una muestra itinerante por tres ciudades, Uruguay y Paraguay).

Su acción se basa en la divulgación de la técnica del grabado en madera, dando a conocer su desarrollo y sus cultores. Nacido bajo la necesidad de abrir nuevos canales, por lo general incursiona en los ámbitos más carenciados su aporte cultural.

La estampa, su imagen, la vida de sus cultores, son elementos más que suficientes para aportar vivencias diferentes a distintos núcleos sociales, en una modesta pretensión de abrir nuevas posibilidades de contacto directo con la cultura. No desdeña tampoco albergarse en los ámbitos tradicionales. Su actitud es la de no retacear su aporte a ningún estamento social, continuando en forma permanente la práctica de las bases que dieran fundamento a su creación. Sin duda son, éstas, diferentes necesidades de información, pero en última instancia, son espacios vacíos a llenar.

Para abrir esas nuevas bocas de comunicación se ha valido de elementos nada convencionales que permiten instrumentar su dinámica de acción. Se trata de CAJAS MOVILES, cuyo contenido varía de acuerdo con las distintas necesidades y que llevan, en su-

interior, pequeñas exposiciones de rápido montaje. Con un simple elemento de sustentación (un atril, un pizarrón, un saliente donde colgar) se instala la muestra ambulante con idéntica sencillez a la de un puesto de feria.

Pequeños panoramas nacionales o muestras didácticas del desarrollo de la propia técnica o también cronologías históricas internacionales, son algunos de los tantos sustentos que dan coherencia al contenido de cada caja.

El préstamo a instituciones paralelas (educativas, culturales, deportivas, etc.), o directamente a las "familias" interesadas, agilizan y enriquecen el propósito principal que se marcara el museo desde su fundación: llegar. Y mostrar.

Carece el museo de un albergue fijo, si bien su acervo se resguarda en un local, pero, al transportar sus colecciones mueve, en forma constante, su domicilio: está en el lugar donde momentáneamente se exhibe su material o se presenta una de sus "cajas móviles". Cada panorama presentado concreta así una modesta labor cultural de difusión comunitaria.

En la actualidad, el director del museo es Vigo y la curadora, la profesora Graciela Gutiérrez Marx. — E.A.V.

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES

El *Museo municipal de bellas artes* fue fundado en 1959, de acuerdo con la ordenanza municipal N° 2.547. Funciona como dependencia de la Dirección de cultura y está integrado por 200 obras que han ingresado por donaciones y adquisiciones; éstas, como primeros premios de los salones de dibujo, pintura, escultura y grabado, que se realizan anualmente en el Palacio municipal.

Coincidiendo con el acto de inauguración del museo, escribimos en EL DIA del miércoles 13 de julio de 1960:

"La actual tendencia a que las artes desinteresadas se ocupen de sus propios intereses traduce una inquietante anomalía. Entrega el salón y sus premios al juego de tendencias y de grupos, inclina la inspiración a las vicisitudes de la demanda, arroja al público a la indiferencia y al desconcierto. En tales condiciones, ¿qué vigencia puede tener hoy en día el arte? ¿Cuántos son los capacitados para entender en sus problemas? ¿Hasta dónde cabría esperar una comprensión de algo que la mayoría ignora? He aquí el resultado de una educación informativa —que ni siquiera informa— que ha creado un medio proclive a todos los desencuentros.

Por eso, lo anormal de la historia se repite. Igual que hace 78 años, cuando la colección privada de don Juan Benito Sosa "ofrecida en donación para formar un museo público de pinturas", aguardaba que el gobierno de la provincia se decidiese a aceptarla, así las obras de la Colección Rossotti, donadas a la ciudad con fin idéntico, han debido cumplir su hibernación rigurosa, antes de que apareciese en los mandos de la comuna la voluntad de crear el museo respectivo.

Pasemos por alto estos hechos, que la reiteración agrava. Hoy vemos que surge, por fin, este museo de La Plata, ciudad que por su origen, sus posibilidades, y ¿por qué no decirlo?, sus pretensiones, debiera poseer abundantes y ricas galerías públicas, adonde los niños y los jóvenes pudiesen iniciar esa deseable educación estética que tan a menudo les falta. Pero es que la ciudad no posee, desde hace años, ningún museo de arte, ya que el de la Provincia, que tanto costó reunir y apuntalar, hoy permanece cerrado, con sus obras

* Intendente: HIPOLITO FRANCO. 246
CULTURA: LUIS GONZALEZ.

dispersas en el adorno de oficinas y despachos, por *falta de local*. Pasemos también por alto esta aberración insólita, y valoremos la iniciativa de la comuna, que intenta echar un paliativo al déficit del estado bonaerense. Nace hoy el pequeño Museo municipal de La Plata. Pequeño, modesto, con altibajos. Todavía no es, probablemente, más que curiosidad. En todo caso, fervor. Sin duda, esperanza. Habrá que aguardar su crecimiento interno, hasta que pueda cumplir una finalidad educativa. Deseemos, en tanto, que los antecedentes no frenen las iniciativas generosas. Que el gesto de esa alma sensible que fue la señora de Rossotti no sea el último. Aprenda la ciudad a ver esta sala como centro de cultura, a dotarla del calor y la vida que un día le permita compensar las deficiencias, la parcialidad de los sistemas educativos y los falsos ideales que son su corolario. Y no piense tan solo en el desprendimiento de los artistas: si existen buenas obras, el beneficio es para la comunidad. El artista vive, por lo general, trabajosamente: demasiado hace con brindar su talento para que un día —ya tarde, como podrían atestiguarlo Juan Cruz Mateo, Francisco Vecchioli y Sesostri Vitullo— se pueda vanagloriar el terruño de haber sostenido su cuna. Toquemos, entonces, a las puertas de los ricos, de los que, habiendo amasado un haber, deben a la célula social su cuota de reconocimiento. ¡Qué oportunidad para dotar a esta aún agreste capital de la provincia de una maravillosa colección pública de arte! Y qué ambiente más propicio, en la cercanía de la Universidad, de la Dirección provincial de cultura, de la Escuela superior de bellas artes, del Museo de ciencias naturales, donde existe un núcleo de obras pictóricas, algunas de inmenso valor, que exornan las salas del Decanato, del Consejo, y, por lo

tanto, desplazadas de su lugar de ubicación específico.

Este llamado a la generosidad que pretende “llevar a la conciencia los supremos intereses del espíritu”, convoca un repertorio de supuestos por parte de la organización creada: su *nivel*, en primer término. Por suerte, la colección de Numa Rossotti incluye nombres ilustres, como los de Anglada Camarasa, Ciocchini, Berni, Riccio Vecchioli y otros que permiten acercarse a este propósito. Sin embargo, justo es reconocer que existen obras no representativas de autores contemporáneos, cuyo *canje* podría ser intentado, para beneficio del museo y del propio artista. Otro aspecto es la *vitalidad*: planear una estructura que sea útil, no sólo como presencia latente, sino actuante: orientación educativa, formativa de aficionados, entendidos y técnicos capaces de explicar una forma: en síntesis, adecuada para irradiar cultura, con sus archivos y ficheros, su anuario, sus conferencias, sus films, sus libros. . .

Aspecto fundamental en la vida de un museo proyectado como dicen sus creadores, “con visión de futuro”, es la adquisición de obras. El acervo será rico, lo más posible, no sólo en obras originales, sino en reproducciones que completen panoramas y escuelas. Por otra parte resulta obvio que cualquier producción, por más que venga de regalo, no podría ser aceptada sin previo examen que permita valorar su mérito. Esta perogrullada hay que repetirla, no sólo porque la vanidad suele ser juez harto incompetente, sino porque la finalidad no consiste en engañar al profano ni en disgustar al entendido, como ocurre, desgraciadamente, tan a menudo. En esto, la experiencia enseña que el premio adquisición de los certámenes no siempre abona jerarquía, ni excluye lo tenden-

cioso, ni recompensa al artista de genio. Hoy cuando la obra de arte apenas si provoca algo más —o algo menos— que nuestro juicio, será función del museo esclarecer, probar que aquellas no son buenas ni malas por antiguas, por figurativas ni por abstractas, sino por su valor eterno de símbolos.

En fin, habrá que desear que esta criatura de amor y solidaridad tenga un día su local propio. Toda ilusión es lábil, fugaz, como agua que se guarda en cedazo. La muerte acecha en paredes y sótanos; y la técnica incendiaria, inaugurada hace mucho en Alejandría y recomendada ayer no más por Marinetti, resulta ahora ingenua y hasta noble frente al desalojo que mata por desdén, por indiferencia y por olvido”.

Estos deseos, ahora vemos que era de esperar, se frustraron; estas predicciones ¡ay! se cumplieron. Lamentablemente. A veintiún años de fundado, el museo carece de local. Distribuido su acervo en terrazas y oficinas de la Dirección de cultura, las obras que lo componen corren los riesgos inevitables que origina esa falencia. Afortunadamente, el Museo provincial de bellas artes ha tenido mejor suerte: gracias a la previsión de Ataúlfo Pérez Aznar, ministro de educación, se adquirió un espacio físico donde, luego de años de penuria, pudo funcionar y hoy cumple su obra. Volviendo al museo municipal, debiera quedar en claro que, como política cultural, las exposiciones temporarias anuales son del todo insuficientes. Autores como Vitullo —*Gaucha*, talla en madera dorada y policromada; *Cabeza de niña*, mármol— no merecen el ostracismo: sus esculturas son verdaderos tesoros que ningún museo del mundo podría desdeñar. Las obras deben estar a la mano para ser visitadas, explicadas, comprendidas.

¿Será posible que el Centenario de La Plata, en cuyo años hemos entrado, encuentre al museo sin un espacio físico que le permita funcionar y desenvolverse? Pensemos que, con la discutible remodelación de una sola plaza se pudo aparejar una sala y un depósito que, no sólo permitiese poner las obras a buen recaudo, sino también exhibirlas, a fin de que cumplan con su indeclinable finalidad educativa.— A.O.N.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES

La colección de Juan Benito Sosa: El 14 de abril de 1877, “Juan Benito Sosa, mayor de edad, vecino y natural de esta ciudad”, se dirige al ministro de Gobierno de la Provincia, doctor Vicente G. Quesada, ofreciendo en donación su colección de pinturas. Allí exponía: “Poseo una colección de cuadros buenos, cuyo número asciende a cuarenta, que he adquirido con mi dinero y durante un largo número de años, y desearía que esa colección sirviese de base para una futura galería de pintura, con cuyo objeto estoy dispuesto a donarla al Gobierno de mi Patria...” Más adelante establece una serie de condiciones, entre las que se encuentran sean colocados en el Museo Público o, en su defecto, colocados provisoriamente en la Biblioteca Pública, hasta que pueda recibirlas el Museo, todo ello mientras no se forme una “galería de pintura”. Además, deja expresa constancia de que los cuadros no podrán nunca separarse, ni venderse, ni colocarse en lugar húmedo donde peligre su conservación. Cuatro días después, el 18 de abril, el ministro de Gobierno de la Provincia designa una comisión integrada por Juan Cruz Varela, Leonardo Pereyra y Juan L. Camaña para que asociados a Sosa, “exa-

minen e informen acerca del mérito de los cuadros”.

Poco después de conocer la opinión de la comisión, Juan Benito Sosa decide enviar una circular a los aficionados solicitando un cuadro con el objeto de fundar un “Museo de Pintura”. Según una nota al pie de página en la reproducción de esta carta, en la “Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires (Tomo IV, 1882), “algunos aficionados contestaron aprobando la indicación y esperando la realización de la Galería de Pintura para contribuir de su parte al objeto indicado”.

El 18 de junio de 1877, don Vicente G. Quesada comunica a Juan B. Sosa “que el Poder Ejecutivo por resolución de esta fecha, acepta su generosa y patriótica donación de cuarenta cuadros destinados a servir de base a una futura Galería de Pintura, los que serán colocados provisoriamente en la Biblioteca de Buenos Aires”.

Pocos meses después, demorada la recepción de las obras por no haber votado las Cámaras Legislativas al crédito para las obras de ampliación de la Biblioteca, Juan B. Sosa decide su exhibición en un local de la calle Florida número 96. En una circular remitida a los directores de los diarios, expresaba: “Con el solo objeto de que sean conocidos del público y someterlos a su juicio sensato antes de entregarlos al Gobierno, ya que esa colección de pinturas le pertenece por haberlos donado a la provincia de Buenos Aires, en momentos de ausentarse del país por algún tiempo”. Más adelante, agrega: “Esa colección de cuarenta y nueve cuadros ha sido formada paulatinamente desde el año 1865, con la debida atención que se requiere para coleccionar lo mejor posible, con la cortedad de los conocimientos artísticos que en este país pueden adquirirse por medio de la

práctica, y con el objeto que es consiguiente a la falta de elementos necesarios para mejor adquisición.”

Finalmente, el 17 de octubre de 1877, don Vicente G. Quesada dispone que las obras sean colocadas provisionalmente en una sala entablada de la Biblioteca Pública. Tres días después, Ernesto Quesada, Nicolás Massa y Juan Coquet, comisionados por el Ministerio de Gobierno, reciben de Mariano Billingham, representante de Sosa, los cuarenta y ocho óleos y un dibujo labrándose el correspondiente recibo. El 25 de octubre del mismo año, el escribano mayor de Gobierno, Antonio D. Iriarte, labra la correspondiente escritura, dejándose constancia del título, autor o atribución de cada obra, así como fecha, monto de adquisición y anterior propietario. En las cuarenta y nueve obras, el donante había invertido \$ 167.040 entre 1865 y 1977.

Según la documentación de la época, integraban la colección de Juan B. Sosa diversos cuadros antiguos al óleo, veintisiete óleos modernos y un dibujo a lápiz. En ocasión de publicarse la Memoria 1937-1942 de la Comisión provincial de bellas artes de Buenos Aires, se incluye la nómina de obras, con su correspondiente autor o atribución, no sin advertir la ausencia de estudios serios que puedan determinar el origen real de algunas de estas obras.

Las pinturas fueron colocadas en la Biblioteca Pública (hoy Biblioteca Nacional de Buenos Aires). Allí permanecieron hasta que, tras la creación de la ciudad de La Plata en 1882 se instalan en el Museo General de La Plata (hoy Museo de Historia Natural de La Plata). En 1905, al sancionarse la Ley 4.699 que nacionaliza la Universidad Provincial, de la cual dependía el museo, la colección Sosa, expresamen-

te donada a la Provincia de Buenos Aires, se dispersa en varias dependencias gubernamentales. Tras la fundación del Museo provincial de bellas artes, veintiún años después, las obras volvieron a reunirse, pero algunas no retornaron nunca y las restantes habían sufrido serios deterioros.

Un proyecto de Bernabé Demaría – Bernabé Demaría, pintor, poeta y político argentino, integrante del Senado de la Provincia en la época en que Juan Benito Sosa realizara su donación, presenta en la Sesión del 20 de setiembre de 1877, un “Proyecto de creación de un Museo Público de Pintura de la Provincia”. Luego de la lectura del proyecto, el senador Demaría pide la palabra del presidente doctor Luis Sáenz Peña, expresando: “En un almacén de la casa del señor Guerrero, en la calle Florida, está en exhibición una colección de 48 cuadros entre los que hay algunos de bastante mérito, que el señor Juan Benito Sosa ha donado, desinteresadamente y patrióticamente a la Provincia de Buenos Aires, para que sirvan de plantel a un futuro museo de pinturas; y tengo conocimiento, que otras personas hubieran también seguido su generoso ejemplo, si tuviéramos ya ese museo, pero que lo seguirán en cuanto lo tengamos. Pero estos cuadros, desde el instante que salgan del salón en que se encuentran, ¿a dónde irán a parar? triste es decirlo. A alguna pieza de algún establecimiento público, mal colocados, el polvo y la humedad y el negligente abandono, concluirán con ellos en pocos años”. El texto del proyecto de Ley preveía la erección del edificio del Museo de pintura, que se iría construyendo por salones. Además, el Gobierno destinaría anualmente la cantidad de cuatrocientos mil pesos por el término de cinco años, para la

construcción del museo y la adquisición de cuadros. Más adelante, se ocupaba de la designación del director del museo, de los fondos para la adquisición de obras y para su conservación. También incluía normas sobre la numeración y clasificación de las piezas. En otro de los artículos, establecía que dependencias públicas que poseyeran cuadros, entregarían al director del museo los que éste escogiese.

La actuación de Bernabé Demaría en el Senado de la Provincia fue breve, por lo que no pudo continuar gestionando su Proyecto de Ley, que fue otro malogrado intento de dotar a Buenos Aires de un Museo de bellas artes.

Su fundación – El 18 de febrero de 1922, por Decreto del Poder Ejecutivo de la Provincia de Buenos Aires, se crea en la ciudad de La Plata el Museo provincial de bellas artes. Se responde de esta manera a las solicitudes oportunamente presentadas por el Círculo de bellas artes y la señorita Ernestina Rivademar. Por el mismo acto administrativo se designa una comisión ad-honorem, denominada “Comisión del Museo de bellas artes de la provincia de Buenos Aires”, encomendándosele la redacción del proyecto de organización del museo y su reglamentación interna. Integran dicho cuerpo Atilio Boveri, José Fonrouge, Arturo M. González, Mariano Montesinos, John C. Owens, Emma Reynoso, Ernestina Rivademar, Carlos Juan Sobiesny y el doctor Ernesto Rivarola que lo presidirá. En los considerandos del decreto se recordaba que con motivo de la nacionalización de la Universidad provincial, la provincia de Buenos Aires se desprendió de su Museo de paleontología, en el cual se hallaban habilitadas varias salas destinadas a

obras de arte. Esta colección, dispersa desde ese momento en varias reparticiones o en los salones de la Casa de Gobierno, serviría de base al nuevo instituto.

La comisión comienza muy pronto su acción destinada a lograr un local adecuado. El 17 de marzo del mismo año el doctor Rivarola propone al Ministerio de Gobierno instalar provisoriamente el museo en la planta principal del edificio ocupado por el diario BUENOS AIRES, en la calle 51 N° 777, cuyo propietario lo ha ofrecido en locación. Además, se designa directora del museo a la señorita Ernestina Rivademar, autora de una de las iniciativas de la fundación e integrante de la Comisión del Museo.

El 29 de abril del mismo año, con la presencia del gobernador de la provincia, ingeniero Luis Monteverde, se inaugura el Museo Provincial de Bellas Artes. En los muros del piso alto del edificio del diario BUENOS AIRES se exhibían pinturas provenientes de la donación de Juan B. Sosa y cuatro obras adquiridas por el Gobierno de la Provincia: el *Combate de San Lorenzo*, de Guillermo Fernández Villanueva, *1818 o Viva la Patria*, de Antonio del Nido, *Adolfo Alsina*, de Graciano Mendilaharsu y *Cabeza de niña*, un bronce de Angel María de Rosa.

Cuarenta y cinco años después de las iniciativas de Juan Benito Sosa y de Bernabé Demaría se cumplían sus sueños. Sin embargo el destino del museo estaría continuamente expuesto a las más diversas adversidades, por desidia o carencia de interés de parte del gobierno provincial.

La Primera época – Durante este primer período de funcionamiento del Museo Provincial, se organizaron, a partir de 1922, el “Salón Anual de La Plata”, reservado para artistas de la provincia

de Buenos Aires. En el primero de ellos obtienen premios Cleto Ciocchini, Salvador Calabrese, Adolfo Travascio, Francisco Vecchioli y Miguel Carlos Victorica en pintura y Santiago Chierico y Angel María de Rosa en escultura. Actuaron como jurados de selección Martín Noel, presidente de la Comisión nacional de bellas artes, Pío Collivadino y Agustín Riganelli. Como jurados de premios actuaron Antonio Alice, Jorge Soto Acebal y Pedro V. Blake. En 1923 se realiza el “Segundo Salón” y en 1926 el Tercer Salón, adquiriéndose en este último *Mañana de Primavera*, de Faustino Brughetti, *La Madre*, de Luis Galcini, *Paisaje de Segovia*, de Juan B. Tapia, *Procesión en Santiago del Estero*, de Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Paisaje*, de Juan Del Prete, entre otras obras. En los mismos años se realizan algunas exposiciones, en 1925 la de los pintores mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos; en 1926 el “II Salón de artistas platenses”, organizado por la Asociación de artistas platenses, que integraban Faustino Brughetti, Emilio Pettoruti, Francisco Vecchioli, Mariano Montesinos, Enrique Blancá, Adolfo Travascio, Juan Petrarú, Fioravanti Bangardini y otros; en 1928 una exposición de arte mallorquino en la que figuraban obras de dos platenses, Mariano Montesinos y Felipe Bellini.

En diciembre de 1929 se inaugura el “Nuevo Salón” organizado por la Asociación Platense que preside la señora María E. López Merino de Monteagudo. El diario EL DIA del 19 de diciembre afirmaba que “Se trata de la mejor muestra colectiva realizada hasta la fecha en esta capital, por la calidad de las obras que se exhibirán al público, pertenecientes todas a las escuelas pictóricas modernas”. En la exposición, inaugurada en una confe-



Gómez Cornet, Ramón (1898-1964) – Muñeco (1931) – óleo sobre tela, 168 x 64 cm. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

rencia del Dr. Néstor Ibarra, figuraban Rodolfo Alcorta, J. A. Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Nora Borges, Horacio Butler, Elena Cid, Juan Del Prete, Pedro Figari, Raquel Forner, J. M. Gavazzo Buchardo, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Víctor Pizarro, Lino E. Spilimbergo, Miguel Carlos Victorica y Xul Solar.

Pero una etapa del Museo provincial de bellas artes se acercaba a su fin: el 21 de junio de 1930 el Poder Ejecutivo acepta la renuncia presentada por el presidente de la Comisión de bellas artes, diputado nacional Dr. Raúl F. Oyhanarte, quien había sucedido a Enrique Rivarola en 1926. Poco después, el 24 de noviembre del mismo año, Ernestina Rivademar cesa en sus funciones de directora del museo. En la misma fecha, Emilio Pettoruti, un pintor platense, que retorna a su ciudad natal en 1924 tras una larga permanencia en Europa era designado director del Museo provincial de bellas artes. Dos días después Pettoruti informaba que el museo sería clausurado momentáneamente, hasta tanto se haya terminado la reorganización iniciada. Sólo seguiría funcionando la Biblioteca en el horario de costumbre.

El pasaje Dardo Rocha – En el mes de agosto de 1930, la Comisión provincial de bellas artes solicita al Ministerio de Gobierno la instalación del museo en el Pasaje Monteverde (Pasaje Dardo Rocha), pues el local de los altos del diario BUENOS AIRES resulta inapropiado para la actividad del museo, “por no estar ubicado en una arteria central de la ciudad”. Pettoruti renueva esas gestiones y obtiene los locales del pasaje Dardo Rocha, “que constan de un inmenso auditorium donde se expondrían los cuadros, de un escenario donde se instalaría la Biblioteca, de algunos camarines destinados a depósitos y de dos habitaciones, una muy hermosa reservada a la Dirección, y la otra para portería para guardar material de limpieza”, recuerda Pettoruti en *Un pintor ante el espejo*, su libro autobiográfico.

Durante el período de reorganización, Pettoruti publica la revista *CRONICA DE ARTE* (V.), órgano del mu-

seo, aparecido en julio de 1931; el 2 de setiembre se publicaba el segundo y último número, la imposibilidad de obtener papel interrumpió la iniciativa. Durante todo ese año y parte del siguiente el museo siguió clausurado. El 6 de agosto de 1932 se reabre al público en sus nuevos locales del Pasaje Monteverde. Hacia esta época había cesado la anterior Comisión de bellas artes encabezada desde 1930 por José Martorell, designándose el 5 de marzo de 1932, en su reemplazo una "Comisión provincial de bellas artes", presidida por Antonio Santamarina, actuando como secretario Mario A. Canale y como vocales Alberto Güiraldes, Luis Falcini, Ernesto Riccio y Emilio Pettoruti, última "Comisión de bellas artes", ya que en 1943 se crearía la Dirección de bellas artes del Ministerio de Educación de la cual depende el museo en la actualidad. Esta comisión y el Museo provincial organizan en noviembre de 1932 un "Salón del Cincuentenario" con motivo del Aniversario de la Fundación de la Ciudad. Según el informe de la Comisión, "Para que fuera más trascendente el acto artístico a celebrarse, había que abrir los límites de la provincia, extendiendo el Salón a todo el país, para que él fuera un exponente del grado alcanzado en las artes plásticas. Como un homenaje, pues, a La Plata, se congregaba en ella toda la representación artística del país, adquiriendo por este hecho el carácter de Salón "Nacional". El jurado fue integrado por Antonio Santamarina, Alberto Güiraldes, Luis Falcini, Emilio Pettoruti y Mario Canale. Se presentaron 998 obras, habiéndose expuesto 417. En este Salón se adquirieron o fueron recibidas en donación 60 obras entre ellas de Italo Botti, Horacio Butler, Lía Correa Morales, Adolfo De Ferrari, Rodolfo Franco, Alfredo Guttero, Antonio Si-



Xul Solar, Alejandro (1888-1963) - Palacios en Bria - acuarela, 40,5 x 57 cm. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

bellino, Lino Spilimbergo, Miguel C. Victorica, Emilio Centurión, Pablo Curatella Manes, Ramón Gómez Cornet, Alberto Lagos, Alejandro Xul Solar, Eugenio Daneri, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Víctor Cúnsolo, Víctor Pissarro, Juan Del Prete, Raquel Forner. La Comisión Provincial de Bellas Artes expresaba en sus memorias "El Salón de Arte del Cincuentenario permanecerá en el recuerdo como uno de los salones más representativos de cuantos se hayan realizado en el país".

A partir de esta época, Pettoruti despliega gran actividad en el museo. Organiza el Salón Anual de Arte de La Plata a partir de 1933, de carácter nacional, sobre la base de la experiencia del Salón del Cincuentenario. Las exposiciones se multiplican "con el aumento del acervo artístico... las paredes del museo se me hicieron insuficientes... Decidí entonces que el museo fuera rotativo -escribe Pettoruti". (...) Así, periódicamente renueva las obras de la colección. En el año 1930 el Museo contaba con 157 piezas, entre 1932 y 1935 se incorporaron 222 obras.

El 11 de febrero de 1936 el museo es instalado en la Planta baja del Pasaje Dardo Rocha. Se inaugura con la ex-

posición de las maquetas presentadas al concurso para el Monumento de Bartolomé Mitre a erigirse en el Paseo del Bosque. Este nuevo local, sobre las calles 49 y 6, ocupaba 55 metros por la primera de las arterias y 12 por la calle 6. Estaba dividido en cinco salas, más la biblioteca, las oficinas y el depósito de obras. En esa oportunidad se denomina a una de las salas "Eduardo Sívori", adquiriéndose con destino al museo 23 obras del artista.

Pettoruti resume brevemente su actuación al frente del museo: "Tan pronto organizaba una exposición de diez escultores argentinos, como organizaba otra de tres pintores (Centurión, Spilimbergo, Victorica), titulares del Gran Premio Nacional... o de cinco artistas de La Plata, o de treinta artistas nacidos en la provincia, etcétera. Sin excepción, cada sábado se realizaba un acto en el museo... En muy poco tiempo gracias a una actividad sostenida y a la competencia de mis colaboradores más próximos, el Museo de La Plata se convirtió en un museo piloto conocido en el país, en toda América y otros centros culturales del mundo". Pero el 11 de febrero de 1947 se decretaba la cesantía de Emilio Pettoruti luego de diecisiete años de fecunda tarea frente al museo. El mismo día se designaba para reemplazarlo al pintor platense Atilio Boveri, quien renuncia el 21 de agosto del año siguiente. Entre el 1º de enero de 1949 y el 21 de enero de 1950, actuó como director el pintor Domingo Mazzone, sucedido por Numa Ayrinhac. En 1951 es designado Alfredo Marino, quien permanece en el cargo hasta 1956. Durante un largo período no se designará director, quedando el museo a cargo del oficial primero Salvador Stringa, quien desempeñaba funciones de restaurador. En esta época el Ministerio de Gobierno decidió desalojar al

Museo provincial de bellas artes del Pasaje Dardo Rocha, trasladándose a un sótano de calle 7 entre 50 y 51. Desaparece, además el Museo provincial de bellas artes, reducido a unas "Salas de Exposición de Artes plásticas". Su actividad se limita, casi exclusivamente a la organización de los salones oficiales. Entre 1949 y 1963 se realizaron, aparte de aquéllos, unas pocas exposiciones, las más sobresalientes fueron las de Quinquela Martín (1949), Carlos Ripamonte (1950), Martínez Solimán (1953), Ernesto Scotti (1955), Lino E. Spilimbergo (1956), Ana Weis de Rossi y Alberto Rossi (1956), Agustín Riganelli (1957), Ernesto Ricio (1957), Grupo Litoral (1958), Vicente Forte (1958), "Asociación Arte Nuevo" (1959), Colección Arena (1960), "Movimiento Constructivo Arquitectural" (1960), "Grupo Si" (1961), "Agrupación Arte No Figurativo" (1961), "Asociación Arte Nuevo" (1962), Pompeyo Audivert (1962).

Entre 1960 y 1963 el museo permanece en su precario local de la Avenida 7; en 1963 es trasladado a un edificio de la calle 51 N° 525, entre 5 y 6. En ese local se hace cargo de la Dirección del Museo el doctor Angel Osvaldo Nessi el 23 de julio de 1964. En su breve actuación logró jerarquizar el museo, organizando algunas importantes muestras, entre ellas la de Pintura Argentina Actual, que integraban Héctor Basaldúa, E. Deira, Raquel Forner, Sara Grilo, J. A. Fernández Muro, R. Macció, E. Mac Entyre, M. Pucciarelli, L. Seoane, L. Torres Agüero, M. A. Vidal, C. Testa, C. Silva, M. Ocampo, A. Brizi, J. de la Vega, O. Capristo, C. Cañas y S. Carreño; la de Leónidas Gambartes; la de Francisco De Santo, y la de Emilio Pettoruti, la del "Movimiento arte nuevo". Implementó además, el servicio de visitas



Gambartes, Leónidas (1909-1963) – Payé del sapo – cromo al yeso, 44,5 x 33 cm. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

guiadas, impulsando la función educativa del museo.

Tras la renuncia de Angel Osvaldo Nessi el 19 de julio de 1966, se hace cargo de la dirección el 31 de agosto del mismo año el Lic. Jorge López Anaya, autor de este trabajo.

Nos correspondió dirigir el museo hasta el 25 de mayo de 1973, fecha en que renunciamos al cargo. Durante ese período pudimos organizar una importante cantidad de exposiciones, que alternamos con la exhibición de obras de la Colección del Museo y con cursos y ciclos de conferencias que se sucedieron todos los viernes. Entre las muestras de ese período se cuentan: Grabados de Giambattista Piranesi; Primera Exposición de Diseño industrial; Juan Cruz Mateo (1904-1954); Forma y volumen: De Irurtia a nuestros días; Primer Salón de Diseño Industrial; Fotografía de R. Alvarado,

S. Makarius, H. Rivas, A. Saderman, y Grete Stern; el Grabado y su técnica; Diseño Textil Argentino; Acuarelas y Dibujos Británicos (1900-1950) con obras de Henry Moore, Ben Nicholson, Eduardo Paolozzi, Graham Sutherland, Bárbara Hepworth y otros; Primer y Segundo Salón Swift de Grabado; Primera Exposición representativa de Artesanías argentinas; Xul Solar; Panorama de la pintura argentina con la colaboración de la Fundación Lorenzutti; Dibujos y Proyectos de 16 escultores británicos; Arte Gráfico Alemán contemporáneo: Arte Joven Platense.

Luego de nuestro alejamiento del cargo, el museo estuvo a cargo de funcionarios administrativos durante tres años. En primer término ocupó la Dirección Juan Bautista Devoto, entre el 3 de julio de 1973 y el 14 de marzo de 1974; fue sucedido por Domingo Martino, subdirector a cargo de la Dirección hasta el 3 de octubre de 1975 y desde esa fecha hasta el mes de marzo de 1976, por Miguel Angel Rosas.

Nuevamente fuimos convocados para dirigir el museo, asumiendo las funciones de director de Bellas Artes de la provincia y de director del museo, por segunda vez el 20 de junio de 1976. Poco después ante el estado deplorable en que se encontraba el edificio de la calle 51, debimos clausurarlo, funcionando la Biblioteca en su horario normal. Logramos iniciar obras de refacción total del inmueble, trabajos que fueron finalizados en 1980. El museo totalmente renovado abrió sus puertas el 16 de setiembre de 1980, exhibiendo las obras más importantes de su colección. Se realizaron, además, algunas muestras temporarias, entre ellas "El Premio Consejo Federal de Inversiones de Artes Visuales"; "Búsquedas y encuentros en la Joven

Pintura Platense”; “Primera Exposición de Diseño en Comunicación Visual Platense”; “La geometría 81”, con obras de Florencio Méndez Casariego, Mercedes Esteves, Gabriel Messil, Rogelio Polesello, Alejandro Puente, Carlos Silva, Enrique Torroja, Luis Wells. Por otra parte se implementó el servicio regular de visitas guiadas y se reorganizó el Taller de Restauración y Conservación de obras de arte. En diversas oportunidades disertaron en el museo, entre otros, Romualdo Brughetti, José María Peña, Angel Osvaldo Nessi, Ernesto B. Rodríguez, Guillermo Whitelow, Basilio Uribe, Nelly Perazzo, Osvaldo Svanascini, Horacio Safons, Osvaldo López Chuhurra, Carlos Espartaco, Jorge Glusberg, Córdova Iturburu, Fermín Fevre, Abraham Haber, J. A. García Martínez.

La Colección – Iniciada con las obras donadas por Juan B. Sosa, la colección se incrementó a partir de 1895, al adquirirse *La Batalla de San Lorenzo*, de Fernández Villanueva, llegando en la actualidad a 2.400 obras. Ante la imposibilidad de transcribir tal inventario publicamos la nómina de obras y su distribución por salas tal como se encontraba en octubre de 1980.

Sala Martín Malharro – Alberto María Rossi, *Au Petit Trianon*, óleo; Justo



Malharro, Martín A. (1865-1911) – Puesta de sol (1911). Acuarela.

Máximo Linch, *Tarde gris*, óleo; Eduardo Sívori, *Torso de hombre*, óleo; *L'alouette de la barrière*, óleo; *Apartando en el rodeo*, gouache; *Tabeando en la pulpería*, gouache; *Largando la majada*, gouache; *Rancho del puestero*, gouache; Martín Malharro, *Mis amigos los árboles*, óleo; *Nocturno*, acuarela; Fernando Fader, *Paisaje de Ischillín*, óleo; Lía Correa Morales de Yrurtia, *Boceto para un retrato*, óleo; *Rincón de cocina*, óleo; Ramón Silva, *Parvas al sol*, óleo; *Paisaje de los alrededores de París*, óleo; Valentín Thibon de Libian, *Bambalinas*, óleo; *Carnaval en Belgrano*, pastel; Juan Bautista Tapia, *Caballo criollo*, óleo; Luis Tessandori, *El tobiano*, óleo; Fray Guillermo Butler, *Una calle de Segovia*, óleo; *Paisaje serrano*, óleo; Faustino Brughetti, *Mañana de primavera*, óleo; *Desolación*, óleo; Jorge Soto Acebal, *La modelo del escultor*, acuarela; Rogelio Yrurtia, *Mujer de arrabal*, bronce; *Dorrego* (estudio), bronce; *Torso de mujer*, bronce; Alberto Lagos, *Ana*, bronce.

Sala Emilio Pettoruti – Ramón Gómez Cornet, *Muñeco*, óleo; *Retrato de Rosario*, óleo; *Amistad*, óleo; Pedro Figari, *Pericón en la estancia*, óleo; *Candombe*, óleo; *Se me acabó la paciencia*, óleo; Emilio Pettoruti, *El lápiz del maestro*, óleo; *Paisaje italiano*, óleo; Aquiles Badii; *Flores*, óleo; *Fiesta en el puerto*, óleo; *Acróbatas*, óleo; Lino Enea Spilimbergo, *San Sebastián Curone*, óleo; *Paisaje* (Chilecito-La Rioja), óleo; *Figura*, temple; Víctor Cúnsolo, *El puerto*, óleo; *Anochecer*, óleo; Horacio Butler, *Retrato*, óleo; *La siesta*, óleo; Héctor Basaldúa, *Señorita de Pizarro*, óleo; *Figura*, óleo; Alfredo Guttero, *Lilita*, yeso cocido; Emilio Centurión, *Naturaleza muerta*, óleo; Jorge Larco, *En el corner*, óleo; Pedro Domínguez Neira, *Naturaleza muerta*,

óleo; Juan Del Prete, *Naturaleza con porrón*, óleo; *Chicos*, óleo; Domingo Candia, *Retrato*, óleo; *La reunión*, óleo; Lucio Fontana, *Desnudo*, bronce; Pablo Curatella Manes, *Maternidad*, bronce; Antonio Sibellino, *Escultura*, bronce; *Gestación*, bronce; Alfredo Bigatti, *Viejo*, bronce; José Fioravanti, *Retrato del Dr. Alvear*, bronce; Luis Falcini, *La madre*, bronce; Adolfo Travascio, *El mate*, óleo.

Sala Juan Benito Sosa – Raquel Forner, *Naturaleza muerta*, óleo; *Autorretrato 1941*, óleo; *La paloma herida*, óleo; Alejandro Xul Solar, *Palacios en Bría*, acuarela; Antonio Berni, *Retrato*, óleo; *Retrato*, óleo; Raúl Soldi, *Peces naturales y artificiales*, óleo; *Composición*, óleo; Juan Carlos Castagnino, *Desnudo*, óleo; Pablo Curatella Manes, *Segundo estudio para las tres gracias*, bronce; Líbero Badii, *Figura*, yeso; Leónidas Gambartes, *Payé felino*, cromo al yeso; *El conjuro del sapo*, cromo al yeso; Ricardo Supisiche, *El rancho rojo*, óleo; Vicente Forte, *Frutas y mandolín*, óleo; Luis Barragán, *Figuras*, óleo; Santiago Cogorno, *Moneda*, óleo; Leopoldo Presas, *Desnudo en la playa*, óleo; Raúl Russo, *La esquina*, óleo.

Sala Faustino Brughetti – Kenneth Kemble, *Barsac*, pintura acrílica; Fernando Mazza, *Sin título*, pintura acrílica; César Paternosto, *Climax III*, pintura acrílica; Antonio Segui, *Para un paisaje americano*, técnicas mixtas; Clorindo Testa, *Cuadrado Blanco*, óleo; Luis Fernando Bénédict, *La niña cursi*, esmalte sintético; Manuel Espinosa, *Sin título*, óleo; Ary Brizzi, *Expansión N° 2*, acrílico y bronce; *Dominante N° 13*, pintura acrílica; Roberto Aizemberg, *Estatua N° 2*, madera; Martín Blaszkó, *Júbilo 1955*, bronce; Rubén Elosegui, *Figura*, madera; Leo-

nor Vassena, *Retrato de Spilimbergo*, óleo; Líbero Badii, *Cabeza*, bronce; Juan del Prete, *Pintura*, óleo y esmalte sintético.

Sala Eduardo Sívori – Horacio March, *Paisaje*, óleo; Marcos Tiglio, *Desde el Parque Lezama*, óleo; Onofrio Pacenza: *Ausencia*, óleo; Roberto Rossi, *La lámpara*, óleo; Guillermo Martínez Solimán, *Fin de verano*, óleo; Fortunato Lacámara, *De mi estudio*, óleo; *Recuerdo*, óleo; Adolfo De Ferrari, *Naturaleza muerta*, óleo; *Figura*, óleo; Miguel Carlos Victorica, *Retrato de María Pizarro de Pons*, óleo; *La chica de enfrente*, óleo; *Balcón*, óleo; *La ciudad de Córdoba*, óleo; Eugenio Daneri, *Incontinencia*, óleo; *Naturaleza muerta*, óleo; *Barcazas en el Riachuelo*, óleo; Miguel Diomedes, *Flores*, óleo; *Renata*, óleo; Agustín Riganelli, *Joven madre de pueblo*, bronce; Nicolás Lamanna, *Retrato del pintor Ramón Silva*, bronce.

Hall de entrada – Luis Falcini, *Desesperación*, bronce; Antonio Sibellino, *Niñez*, piedra; *Amor*, piedra; Líbero Badii, *La familia*, piedra; Horacio Juárez, *El beso*, bronce.

Cabe consignar, finalmente, que las obras correspondientes a las décadas del Sesenta y Setenta –que completan las valiosas colecciones de este museo dedicado al arte nacional, fueron incorporadas en su inmensa mayoría, durante la dirección del doctor Nessi y del suscripto.

V. SALONES, ASOCIACION ARTISTICA PLATENSE . – J.L.A.

MUSEO Y ARCHIVO “DARDO ROCHA”

El museo y archivo Dardo Rocha de La Plata tiene como objetivo reunir,

conservar, exhibir y difundir lo relacionado con la personalidad del Dr. Dardo Rocha y el proceso fundacional de la ciudad. Es histórico, del tipo “casa ambientada”, donde se recrea el clima imperante a fines del siglo XIX. consta de seis salas (sala de recibo, escritorio grande, dormitorio, escritorio chico, comedor y baño), un hall de exposiciones, patio, galería iconográfica, taller de restauración, biblioteca y las oficinas técnicas y administrativas.

Está situado frente a la Plaza Moreno –centro geográfico de La Plata– sobre la calle 50 N° 933. El horario de visita al público es de 9 a 18 hs, de lunes a viernes; y de 14 a 18 hs. los sábados, domingos y días de fiesta. Permanece cerrado el 25 de diciembre, el 1° de enero y el 1° de mayo. La entrada es libre.

Historia del edificio y del museo

El edificio formaba parte de la antigua casona que se levantó en cuarenta días, a raíz de una apuesta entre el Dr. Rocha y el entonces gobernador Dr. Carlos D’Amico, en 1885. Se extendía hasta la calle 14, pero posteriormente se fue seccionando y sólo quedó intacta la denominada “Casa Chica”. El proyecto se debe al ingeniero Pedro Benoit, autor asimismo del plano de La Plata, de su catedral, de la iglesia de San Pedro de Mar del Plata, entre otras importantes obras. La construyó Fernando Cerdeña. En la “Casa Chica”, se instaló el museo, cuando la provincia de Buenos Aires adquiere la propiedad a las hijas del fundador: María Celia Rocha y Jacinta Haydée Rocha de Bond. Fue creado por ley 5336 de 1948 e inaugurado el 19 de noviembre de 1952. La única reforma sufrida desde entonces, consiste en haberse techado el antiguo primer patio en 1958, para convertirlo en el actual hall de exposiciones.

En 1978, a raíz de los serios deterioros, dada su antigüedad, se encaró la recuperación del edificio. Se realizaron obras de infraestructura, respetando –de acuerdo a las normas de preservación de los bienes culturales– todo lo original, tratando de subsanar los detalles que a lo largo de los años se hubieran alterado. Al respecto se destaca la pintura de la fachada –investigada por especialistas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad nacional de La Plata– en la que se determinó el tono primitivo, que hoy luce.

En la citada refacción, se halló en la sala comedor, bajo dos capas de pintura y dos de papel, la decoración original, hecho que permitió su reproducción fiel.

Patrimonio

Las colecciones están integradas básicamente por donaciones efectuadas por la familia Rocha y la familia Arana, enriquecidas con otras provenientes de particulares u organismos estatales. Atesora piezas de: mobiliario, arte, indumentaria, medallística (800 ejemplares), vajilla, fotografías, mapas, planos y los documentos que conforman el archivo. Estos últimos, junto con los elementos fundacionales, son los de más valor desde el punto de vista histórico –tipifican al museo– ya que pocas ciudades en el mundo pueden exhibir tales elementos. Dentro de la copiosa iconografía del Dr. Rocha y de su familia y aparte del valor documental, hay piezas cuyas firmas son de singular importancia: Faustino Brughetti, A. Estrada, Rafael del Villar, Zennaro, Ximenez. Se conserva asimismo una colección de grabados franceses e ingleses que trajera el Dr. Dardo Rocha de Europa.

Biblioteca – Merece un lugar preponderante el conjunto de libros, de la

biblioteca particular del fundador, que fueran donados al museo y constituyen la base del importante repositorio que hacen de la biblioteca un centro de consulta especializado, el que continuamente se ve incrementado por su actualización respecto a los temas La Plata y Dardo Rocha. Su acervo incluye la hemeroteca, fototeca y mapoteca.

Servicios que presta el museo

Servicio permanente de visitas guiadas, para público en general. Servicio Educativo (visitas guiadas, clases especiales y suministro de material de aplicación para todos los niveles de la educación). Fonoproyección de Introducción, traslado de personal especializado a las instituciones que lo soliciten para la difusión por medio de charlas, conferencias y audiovisuales del tema del museo. Consulta y asesoramiento. Ciclos de extensión cultural. Exposiciones temporarias en el museo o fuera de él. Organiza concursos. Publicaciones.

El museo integra el patrimonio cultural de la ciudad, y a la circunstancia de haber pertenecido al fundador de La Plata, se agrega el de ser una de las pocas residencias particulares del tiempo fundacional que aún se conservan.

Publicaciones del museo

1954 Buenos Aires (prov.) Ministerio de educación. Dirección de cultura. Dirección de museos, reservas e investigaciones culturales. *Museo y archivo "Dardo Rocha" (ley provincial 5.336)*. La Plata, 1954.

1956 Buenos Aires (prov.) Ministerio de educación. *Fundación de la ciudad de La Plata (documentos para su estudio)*. La Plata, impresiones oficiales, 1956.

1960 Buenos Aires (prov.) Ministerio de educación. Dirección de cultura. Dirección de museos. *Cronología de Dardo Rocha*. La Plata, 1960.

1963 Buenos Aires (prov.) Ministerio de educación. Dirección de cultura. Dirección de bibliotecas, museos y archivos históricos. Museo y archivo Dardo Rocha. *Iconografía de Dardo Rocha*. La Plata, 1963.

1978 Allende, Andrés. *La candidatura presidencial de Dardo Rocha en 1886*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha. La Plata 1978.

Buenos Aires (prov.) Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha. *Catálogo de objetos en exposición*. La Plata, 1978.

Morosi, Julio Angel. *Reflexiones sobre el proceso urbanístico de la creación de La Plata*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural, museo y archivo Dardo Rocha, 1978.

Prado, José María. *Dardo Rocha y Pedro Benoit: el fundador y el artífice en la fundación de la nueva capital*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1978.

1980 De Santis, Luis. *Cien años del Museo de la Plata*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural.

Museo y archivo Dardo Rocha, 1980.

D'Onofrio, Reynaldo. *Periodismo, periodistas y algunos recuerdos del diarismo de La Plata*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1980.

Lahitte, Ana Emilia. *La Plata y sus poetas*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1980.

Gandía, Enrique de. *Buenos Aires, las dos capitales*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación y acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1980.

Kilmurray, Jorge Orlando. *Docencia e investigación en la facultad de ciencias naturales de La Plata*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1980.

Buenos Aires (prov.) Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación y acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha. *Cronología de Dardo Rocha*. La Plata, 1980.

1981 Moreno Terrero de Benítez, Adela. *Recuerdo de mi abuelo Francisco P. Moreno*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación y acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1981.

Ceriale Costa de Apreda, Lelia M. *La vida musical en los pri-*

meros años de La Plata. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1981.

Orsi de Herrero Ducloux, María Cristina. *Los árboles de La Plata*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1981.

La Plata, Municipalidad. Dirección de cultura. Museo y archivo Dardo Rocha, *Historia del Museo y archivo Dardo Rocha*. La Plata, 1981.

Barba, Enrique. *Homenaje al profesor José María Rey*. Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1981.

Albarracín, Pedro Mario. *Desarrollo de la danza y el ballet en La Plata*. La Plata, Ministerio de educación. Subsecretaría de cultura. Dirección de coordinación y de acción cultural. Museo y archivo Dardo Rocha, 1981.

Bibliografía sobre los temas: *La Plata y Dardo Rocha*, existentes en la Biblioteca pública de la Universidad nacional de La Plata, Biblioteca pública de la municipalidad de La Plata, Biblioteca pública central de la provincia de Buenos Aires "José de San Martín".— M.F.A.D.M.

MUSICA (dedicada a La Plata)

Luis J. Bernasconi compuso la marcha *La Plata* escuchada en la inauguración de la capital de la provincia: la ejecutó la Banda de la policía de la Capital Federal, dirigida por Francisco Fara-

miñán. En 1883 se editaron 1.000 ejemplares de la partitura, por orden expresa del gobernador, doctor Dardo Rocha. Posteriormente la ejecutaron todas las bandas de la provincia.

Durante el acto de la fundación se escucharon otras bandas de música, entre las que se destacó la de Magdalena, dirigida por el maestro Giuditta.

Entre las obras dedicadas a la ciudad y a su fundador, se conocen: *Marcha La Plata*, de Ernesto Esposi, dedicada al gobernador Dardo Rocha; *marcha La Plata*, de Jeane Freid, para piano, al diputado Florencio Ballesteros; *Gran polka marcha La Plata*, de Rosauero Miguenz, al doctor Dardo Rocha; *marcha 19 de Noviembre*, de Fernando Suárez, para guitarra, al fundador doctor Rocha, en el Cincuentenario de La Plata; *Ronde de Korrigans*, de Alberto Williams, París, al doctor Rocha; *La Perla Argentina*, de Belisario Meret, La Paz, Bolivia, 1911, al doctor Rocha; *Himno a Dardo Rocha*, de Nicolás Pagi, 1939. — I.M.L.P.

Profundamente identificados con la ciudad y su vida universitaria estuvieron el *Himno de la Universidad nacional de La Plata*, música de Carlos López Buchardo, letra de Arturo Capdevila —que se coreaba con entusiasmo a comienzos de la década del cuarenta— y la *Canción de la Escuela de bellas artes*, música de Gilardo Gilardi, letra de José R. Destéfano. Ambas composiciones, que encarnaban, en cierto modo, el espíritu de la reforma y la conciencia de una estudiantina platense, fueron descartadas por los cambios que se produjeron en la década del '45 al '55, hasta caer en el olvido. Una síntesis de ciencia y bohemia, con alusiones al canto, la meditación “con toda el alma”, la ciudad nueva, el progreso, la alegría

de vivir... fueron los temas de un humanismo idealista, que traducía una profunda aspiración a mejorar el mundo. A diferencia de muchas partituras del período de los orígenes, la calidad musical de estas canciones queda definida como creación significativa de importantes compositores y poetas. — A.O.N.

Orquestas y conjuntos de cámara

En La Plata, nacieron para acompañar películas mudas, en el cine. Las más antiguas se integraron así: una, por: Bonnani, José; Bonesatti, Vicente (clarinete); Casartelli; Lasorella, Miguel; Lovissuto, Victorio (tocaba diferentes instrumentos); Patierno, Basilio; Roveda. Otra por: Brunetti, Emilio (clarinete); Calusio, Ferruccio (piano); Mompurgo, Adolfo (violoncello); Pepe, Gerardo (contrabajo); Potenza, Fernando (violín); Renzi, Juan (pistón); Yorio, Nicolás (flauta); Yorio, Carmelo (violín); la dirigía Fernando Potenza. Otra, por: Astuti, Gervasio (violín); Astuti (flauta); Caselli, José V. (piano); Chiappa, Atilio Carlos (piano); Fiorito (violoncello); Lamarquina (violoncello); Lombardi, Aquiles (contrabajo); Lossi (violín); Rossi, Naldo (violín).

“*Orquesta de Cámara de La Plata*”. Surgida desde la década de 1930 a 1940, dependía de la Municipalidad y la dirigía don Carmelo Yorio. La integraron: como primeros violines: Potenza, Fernando; Baldaserre, Enrique; Boragina, Eugenio; Falbo, Nicolás; Campodónico, María; Patierno, Silvio; Loporfico, Pedro; Vucetich, Rafael Gaskín; Marafiotti, Angel; como segundos violines: Astuti, Gervasio; Rebagliatti, César; Morales, Juan; Campagnucci, Julio; Trevisan, Santiago; Cristalli, Alfiero; Romso, Juan L; Casas, César; como violas: Yorio, Héctor; Vecino, Danilo; Rocca, Mario; Gam-

buzzi, Emilio; como violoncellos: Giangrande, Donato; Wolcan, Miguel A.; Boess, Enrique B.; Zindel, Raymundo; y como contrabajos: Lombardi, Aquiles y Wolcan, Ernesto E. Hay constancias de un concierto por esta última orquesta, en 1940.

Con las compañías de óperas y operetas, en la infancia de la ciudad, ejecutaban instrumentistas y cantantes de jerarquía, formados en la Capital Federal y el extranjero. Dirigieron sus orquestas: Mafessoli; Puig; Aparicio, Manuel; Rossi, Carlos; Jennuski, Guillermo y el maestro Montano.

Cuarteto de instrumentos: Año 1902, dirigido por Maccarone, Vicente; integrado por: el director (1er. violín); Corti, Emilio (2º violín); Calegaris, José (viola); Scavia, Oscar (violoncello); grupo con poca actuación pero mucho mérito.

"Cuarteto Blancá" o *"Cuarteto Cassani"*. Organizado en la década 1900-1910; lo integraron: Cassani, José (1er. violín); Bonesatti, Emilio T. (2º violín); Calegari, José, primero; Bonesatti, Tobías, después (viola) y Blancá, José (violoncello). Sólo actuó en público una vez (1917, salón del diario BUENOS AIRES, pero ensayó con esmero ejemplar durante varios años, el repertorio de cuartetos que va de Haydn a Ravel.

"Cuarteto Renovación": surge en 1918; lo integran: Bonesatti, Tobías; Fantini, Alberto (ambos profesores); Morales, Juan y Mazzuca, A. (alumnos) (violines); Cano, José (viola) y Fantini, Gilberto P. (violoncello).

"Cuarteto Yorio": Lo integraron Yorio, Carmelo (1er. violín); Potenza, Fernando (2º violín); Yorio, Néstor (viola) y Giangrande, Donato (violoncello).

"Cuarteto La Plata": Lo integraron: Panisse, Virgilio (1er. violín); Bozzolo, Dante (2º violín); Guardia, Pío (viola)

y Fantini, Gilberto (violoncello). Dio conciertos en La Plata y Magdalena.

"Quinteto La Plata": actuó con brillo el 26/5/1939 en la Municipalidad de La Plata, auspiciado por el Rincón de Artistas. Lo integraron: Berardi, Paulino (flauta); Sanmartino I. (oboe), Gradassi, A. (clarinete); Gómez, A. (corno) y Logiúdice, J. (fagot).

Trío destacado entre 1939 y 1944, integrado por: Berardi, Carlos (piano); Fantini, C. F. (violoncello) y Falbo, Nicolás (violín).

"Conjunto Instrumental de la Escuela superior de bellas artes": organizado en 1949; dirigido por Morpurgo, A., e integrado por Sampedro, Carlos y Belloto, Américo (violines); López Ruf, Federico (violoncello) y Kumok, Hinda (piano).

Al inaugurarse el teatro Argentino de La Plata (1890), actuó exitosamente una orquesta de 60 músicos profesores y un coro, dirigidos por Arturo Casani.

Orquesta del Instituto provincial del arte: Actuó desde julio de 1937 y por dos años, aproximadamente, dirigida por Giacobbe, Juan F., entre otros lugares, en el Teatro Argentino de La Plata. — I.M.L.P.

PEÑA DE LAS BELLAS ARTES

Esta entidad tuvo desde sus inicios la voluntad de contribuir al fomento de las artes y de la cultura en general. La mayoría de sus fundadores fueron artistas platenses que tuvieron como iniciativa personal el satisfacer la creciente necesidad de contar con una institución que marcara el rumbo que las artes habían desarrollado hasta el momento.

El 20 de junio de 1936, los pintores Roberto della Croce y Gerardo Olmos Cárdenas, el escultor Arturo González y el Dibujante José Julián Saiñas, fundan la institución que llevaría el

nombre de Peña de las bellas artes en la provincia de Buenos Aires. Participaron además un nutrido grupo de allegados y el pintor Faustino Brughetti en cuyo taller se habían reunido para debatir el carácter y la forma en que habría de ponerse en práctica dicho ideal.

La primera comisión directiva tuvo como presidente a José María de La Torre y como vicepresidente a una mujer: Dolores López Aranguren.

Gerardo Olmos Cárdenas, Cleto Ciocchini, el mismo Faustino Brughetti, Arturo González, Francisco Dell'Erba, José Maliandi, Carmelo Yorio, Guillermo Ruótolo y Eleonora Petit Bon acompañaron y respaldaron las directrices generales en los inicios de la entidad.

Desde la marcha incipiente se cristalizaron los objetivos que mancomunaron a estos hombres y mujeres de bien a propulsar el cultivo de las bellas artes cuando aún no existían los organismos oficiales que pudieran respaldarlas.

Todas aquellas actividades que sirvieran al engrandecimiento cultural de la ciudad de La Plata, tuvieron eco en sus salas desde donde se defendían los derechos morales y materiales de los asociados, se establecían vínculos de solidaridad entre los artistas, se realizaban cursos, conferencias, exposiciones, se sostenían publicaciones y a su vez ampliaba el marco nacional para actuar también entre los demás países americanos.

Teniendo en cuenta además los seis salones dedicados a las artes plásticas que constituyen su programa oficial, la Peña llega a totalizar hasta el presente casi un millar de exposiciones en el interior y en el extranjero.

Numerosas muestras fueron organizadas en Brasil, Uruguay, Ecuador, Paraguay e incluso se fundó por inicia-

tiva de sus principales miembros la Casa Americanista de Montevideo en 1948.

Han expuesto en sus locales de La Plata artistas plásticos de reconocido prestigio como ser Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Enrique Policastro, Carlos Enrique Pellegrini, Demetrio Urruchúa, Benito Quinquela Martín, Rodrigo Bonome, Cleto Ciocchini, Julio Vergotini, Mateo Mollo, José Spironi, Justo Linch, Higinio Montini, Juan E. Picabea, Ernesto Riccio, Angel M. de Rosa, Luis Caputo Demarco, Antonio Alice, José Roig, Miguel Elgarte, Francisco Villar, Gaspar Besares Soraire, Alejandro Bouchonville, Atilio Boveri, Arturo Bresce, Mario Canale, Mario Aganuzzi, Santiago Chierico, Francisco de Santo, Salvador Calabrese, Emilio Coutaret, Roberto Capurro, Enrique Muiño, Francisco Covielo, Carlos Granada, César Petrone, Francisco Lavecchia, Ricardo R. Scotti, Francisco Fabrega, Enrique Rodríguez, José Roig, José Sevilla, Mauricio Lasansky y Carlos Aragón, entre otros.

Con una afluencia de doscientos cincuenta alumnos anualmente se realizan cursos de Pintura y Dibujo para toda edad. El alumno que concurre a sus aulas ve estimulada su creatividad ante el marco propicio que se le ofrece y puede además participar de los eventos que allí se realizan.

Conferencias, conciertos, mesas redondas y lecturas de teatro se constituyen para estímulo de actores y profesionales. Es importante destacar que satisface brindando sus instalaciones a jóvenes valores de la literatura y la música.

Es uno de los pocos centros que ofrece un salón permanente y gratuito de exposición a sus miembros.

En su sede cuenta además con una biblioteca especializada que fue erigida en homenaje al crítico de arte José

María Rey en 1950 y que lleva su nombre. Esta cuenta con cuatrocientos volúmenes de consulta y fue oficializada por la Dirección de Bibliotecas Públicas, dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia del 17 de mayo del mismo año de su establecimiento.

Su tarea ampliamente reconocida en el interior del país se extendió además a las localidades y centros urbanos de La Pampa, Mar del Plata, Olavarría, Necochea, la Boca, Berisso, Ensenada, Azul, San Nicolás y adyacentes. Entre las actividades realizadas cabe destacar la fundación de la Escuela de bellas artes de Santa Rosa –La Pampa–, en 1946 y, más tarde, el Museo de arte. Desde hace casi un quinquenio esta institución supo concurrir con su cátedra permanente y obra constante a todos los lugares exigibles y, sobre todo, a los que la generalidad de sus pobladores no tuvieron acceso a la información.

Los primeros treinta socios se han decuplicado y, por el número de arquitectos, pintores, ceramistas, escritores, músicos, concertistas, compositores y escultores se ha constituido en una de las más numerosas del interior del país.

Pero su espectro no se limitó al accionar localizado sino también a los medios masivos de comunicación que en forma de ciclos radiales se han venido dando en LS 11, Radio Provincia de Buenos Aires, LR 11, Radio Universidad de La Plata y LR 4, Radio Splendid de Buenos Aires, en textos y comentarios del escritor y periodista Francisco Guerrero. Entre los medios gráficos cabe mencionar la publicación acertada de dos periódicos de corta duración: EL GRILLO que apareció en 1939 y se imprimió durante dos años y medio y LA PEÑA que duró de 1948 a 1952.

También ha cedido sus salas a insti-

tuciones de bien público e incluso otorgado becas a artistas vocacionales con escasos recursos. Sus actuales miembros directivos son: Presidente: José Gaspar Mancuso, Rubén H. Giudice, vicepresidente; Francisco Guerrero, secretario; Raúl J. Altuna, prosecretario; Jorge N. Brusasco, tesorero; Manuel Castilblanco, protesorero; Nancy Stanley, Nela Cermelli, Emir V. Miguez, María E. Aliverti, Olga Cermelli, Susana Mabel Cantero, Ramón Peralta, Enrique Baldassari, Marcos Calabria, Rodolfo Martínez, París Cédola, Nelly Prada de Saporitti, Angélica Roux forman parte del resto de la comisión y el Consejo de Honor integrado por el arquitecto Gabrici, la escritora doctora Dolores López Aranguren y Pampita della Croce. – S.S.

PINACOTECA DE LA BOLSA DE COMERCIO DE LA PLATA

En el año 1960 se reunieron en la sede de la Federación Económica de la provincia de Buenos Aires un grupo de empresarios ligados al quehacer económico provincial. El propósito era considerar la constitución de una o más Bolsas de Comercio con sus Mercados de valores, coincidiéndose en la necesidad de que en la provincia de Buenos Aires funcionase por lo menos una Bolsa de Comercio.

Desde su fundación hasta la fecha, esta institución ha realizado numerosos ciclos de conferencias y cursos tendientes a difundir temas directamente relacionados con su labor, es decir, el fomento de las actividades mercantiles, dirigidos a público en general y a funcionarios de entidades financieras, cajas de previsión, colegios profesionales, etcétera.

La Bolsa de Comercio de La Plata posee, además, una *Pinacoteca*, inaugurada el 28/29 de noviembre de



López Osornio, César. Soles flotantes (1980). Acrílico sobre tela. 62 x 62 cm. Propiedad privada. La Plata.

1980, en celebración del 98º aniversario de la fundación de La Plata. El fondo original de 23 obras fue adquirido al Instituto Quinqueliano de Avellaneda. Comprende 17 cuadros al óleo, 3 acuarelas, un dibujo (sepia) y un aguafuerte. Posteriormente se agregó una escultura en cemento patinado, *Indio aymará*, de Julio César Vergottini. El género paisajístico revela un predominio muy amplio, ya en forma de temas del interior del país, o en puertos, marinas, rincones de barrio, actividades del trabajo —estas últimas con una clásica visión del paisaje urbano con figuras, que tanta difusión tuvo en la década del Cuarenta. Sus representantes son Quinquela Martín, Manuel Escudero, Felipe de la Fuente, Sergio Sanni. Esta enumeración tiene escasamente que ver con el reconocimiento de valores estéticos: representa más bien el gusto, un sí es no es, es localista, con cierta definida tendencia a lo folklórico, que caracteriza a una sociedad de clase media acomodada, amante de impresiones y estampas de una realidad desaparecida, en la que el espectador se reconoce con un sentimiento de nostalgia. — A.D.

PINTURA AL AIRE LIBRE (enseñanza)

Pareciera excusable hablar aquí de un género pictórico, el *paisaje*, si se considera que los demás (naturaleza muerta, cuadro de historia, desnudo, etcétera) tendrían la misma importancia. Apresurémonos a advertir que la importancia del paisaje es algo en cierto modo circunstancial, que se halla estrechamente unido a la realidad de La Plata como producto de factores histórico-artísticos y socioculturales. La Plata surgió en pleno auge de los jardines botánicos y, un poco tardíamente, en la *jardinería de parques*, de lo que los

árboles del Parque Pereyra y el Paseo del Bosque forman un sustrato estético e ideológico. Para la taxonomía del positivismo, el jardín botánico es el equivalente forestal del jardín zoológico: al lado del paisaje natural —aquí de pajonales, vizcacheras y lagunas— surge el paisaje cultivado, que atesora rarísimos ejemplares provenientes de todas partes del mundo. A ese prestigio del paisaje real se une la prolongación del impresionismo pictórico, singularmente por obra de Malharro, sus discípulos, y, posteriormente, de Fader, con una estética subyacente: la *Einfühlung*, que se remonta a Herder y cuya forma definitiva aparece en la *Estética* de Theodor Lipps (primera edición 1903; segunda, 1914) en dos gruesos tomos, traducida al francés en 1906.

Esa “empatía” se encuentra bien documentada en los poetas intimistas de La Plata y, por supuesto, en sus paisajistas, quienes sustituyen la visión objetiva de la realidad por una proyección sentimental —igualmente visible en los poemas de López Merino o de Mendióroz, en los paisajes de Malharro, de Travascio, de Coutaret, o de Brughetti.

También el movimiento indigenista, suscitado por Sabogal, había cultivado el paisaje de tierra adentro, generalmente con figuras: Raúl Bongiorno, Salvador Calabrese, Francisco De Santo, Miguel Elgarte, Ernesto Lanziuto, Armando Miotti, en general de un modo intuitivo, en la persecución de una pintura nacional por el tema, buscando la vena telúrica, que incluía toda suerte de elementos iconográficos: riñas de gallos, carnavales, procesiones, en un marco de aldeas, vallecitos y montañas imponentes.

Pero la práctica de un nuevo modo de encarar el paisaje se debe a la inclusión en Bellas Artes, a partir de

1939, de la materia Pintura al aire libre, cuyo primer profesor fue Guillermo Martínez Solimán.



Martínez Solimán, Guillermo – Paisaje de Ushuaia – 1952, colección particular.

Formado en La Plata, perfeccionada su visión en Europa, Martínez Solimán introdujo en el taller las formas del *paisaje compuesto*, un poco a la manera de los holandeses y flamencos del Gran Siglo, y tal como podían estudiarse en el *Tratado del paisaje*, de André Lhote (conocido entre nosotros en la traducción de Julio Payró en 1943); *composición* que significaba ajuste, engamado y sutileza jerárquica de elementos plásticos, trabajo culminatorio de largas series de ejercicios que comenzaban por pequeñas “manchas” tomadas en Pereyra, en la Boca, en las proximidades de Ensenada y de Berisso... como impresiones directas de lugares pintorescos. Era, como en Zola, el “rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”, definición del arte aceptada por entonces en los talleres de la escuela como una verdad definitiva. En el taller se trabajaba en la integración de fragmentos elegidos: el profesor no sólo corregía, sino que hablaba ante el grupo de sus alumnos. Experto conocedor de técnicas y recursos de la pintura, solía también realizar *visitas guiadas* a los

salones oficiales. Con él se formó gente que prometía mucho, y que después no siempre maduró, por circunstancias que tienen que ver no solamente con la vocación y el oficio, sino también con el medio. A los artistas platenses les ocurre lo que a los del resto del país: se triunfa en Buenos Aires, si es posible después de haber hecho algo en Europa; si no, no pasa nada. Hay una expresión dolorosa de Pettoruti, que tanto amó a la ciudad. Decía, en una carta fechada en París: “Nuestra cara ciudad de La Plata, el que tenga aspiraciones debe dejarla cuanto antes”. Cuando se comparan las carreras de Ernesto Riccio, Francisco Vecchioli o Guillermo Martínez Solimán –artistas de primer orden, hoy perfectamente desconocidos– sabemos que tenía razón. Volviendo a los ex alumnos de Martínez Solimán, recordemos a Ambrosio Aliverti, a Raúl Suñé, que murió antes de poder realizar su obra; a Haydée Ricci, alumna brillante, distinguida por el profesor; a Guillermo del Valle, que llegó a sucederle en la cátedra, cuando el maestro se jubiló, en 1966.

Con el correr del tiempo, ya en la década del Sesenta, un taller de Pintura al aire libre no tenía demasiado sentido: los movimientos y tendencias de la pintura –surrealismo, arte concreto, informalismo, neofiguración, etc., barrieron con ese pasado todavía romántico en su actitud contemplativa, que había erigido su estética en una visión panteísta del paisaje; a tal punto que en 1972, cumplida con creces su latitud histórica, la asignatura era suprimida del plan de estudios. Se había cerrado un ciclo. – A.O.N.

PINTURA CONTEMPORANEA

En el transcurso de los últimos años no han sido frecuentes las exposiciones

colectivas, por lo menos las de artistas que actúan en el medio, nacidos en un período generacional que los convierta en representantes de la pintura platense contemporánea. Si bien diversas instituciones han realizado muestras de conjunto, la Dirección de cultura de la Municipalidad, el museo "Beato Angélico", la Asociación gremial de Artistas plásticos, la Caja para profesionales de la Ingeniería, el Taller del "Viejo Molino", etc., etc., se trata, o bien de pequeños conjuntos o grupos, o bien de artistas elegidos al azar, que no poseen un valor demostrativo. Por eso fue importante la exhibición titulada



Mateo, Juan (1904-1951) – El lazo – óleo sobre tela. Propiedad de la familia del artista.

"Búsqueda y encuentro de la joven pintura platense", organizada por el Museo provincial de bellas artes en julio de 1981, repetida en el museo "Eduardo Sívori" de la Capital Federal. Ciertamente existe una objeción: el calificativo de *joven* ya que la mayoría de sus integrantes pertenecen a la generación de los nacidos hacia 1930;

por lo tanto fueron jóvenes en 1960-65, cuando militaban en las filas de "Si" y "MAN", pero no en 1981, cuando han dado ya la medida de sus posibilidades en sus respectivas carreras.

De todos modos, si a la lista agregásemos algunos nombres de pintores excluidos (en algunos casos voluntariamente: gente que no respondió a la convocatoria) y de escultores y grabadores contemporáneos, tendríamos un verdadero panorama de las artes en La Plata al aproximarse la fecha del Centenario. Con De Marziani, Rubén Elosegui, César López Osornio, César Paternosto, Alejandro Puente y, entre



De Marziani, Hugo (1941) – Dibujo (1972) – tinta y lápiz. Colección particular. La Plata.

los más jóvenes, Rodríguez del Pino y Norma Posca, tendríamos una veintena de nombres claramente representativos.

Pero una muestra de conjunto es como una antología: siempre se preguntará el contemplador por qué están ciertos nombres y por qué se ha omitido a otros. Es que los mecanismos para inclusiones y exclusiones no suelen regirse por la razón, sino más bien por



Paternosto, César (1931) – Pinturas acrílicas recientes – Fuji Television Gallery, Tokio, 1982.

sentimientos. Es, por naturaleza, un tipo de opciones muy subjetivo donde predomina lo *humano* sobre la lógica. El conjunto de artistas platenses que entonces expuso no es una excepción. Si bien, por *esprit de finesse* no cabe hablar de inclusiones abusivas –que en cierto modo hubo–, sí cabe preguntar por qué no figuraron en la selección los nombres de López Osornio, De Marziani, Paternosto o Puente, quienes poseen una trayectoria nacional e internacional indudable. El hecho de que vivan actualmente en el país –La Plata sería una exigencia demasiado localista– o no, para nada podría tomarse en cuenta: si han nacido, o se han formado aquí, debiera ser suficiente.

De todos modos las ausencias no



Puente, Alejandro (1933) – Geometría 81 (1981) – acrílico. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

invalidan el acontecimiento, porque, como ha dicho Heidegger, “Lo que algo es en su ser no se agota en la objetividad, y mucho menos si ésta tiene el carácter de un valor. Todo valorar consiste en una subjetivación. No deja ser al ente, sino que simplemente, deja que lo que es valga como objeto de la actividad de un sujeto”. La gente de La Plata ha buscado su ser con ahínco. Su identidad, doblemente cuestionada por argentinos y por platenses, los ha llevado a una constante introspección. La pregunta que pregunta por el ser está viva en Pacheco, en Paternosto, Puente, De Marziani, Sirabo, Soubielle, Zabalet, Blanco, Mazzoni, López Osornio, Moneta, Alzugaray, Segura. Tal vez se replanteó en aquel tránsito de los Sesenta a los Setenta, como un *leitmotiv* cuando, pasado el auge de las nuevas tendencias, el campo del arte se mostró como desierto. ¿Fue la hora de un tránsito de lo extenso a lo profundo, en cuyas aguas pocos sobreviven? Acaso.

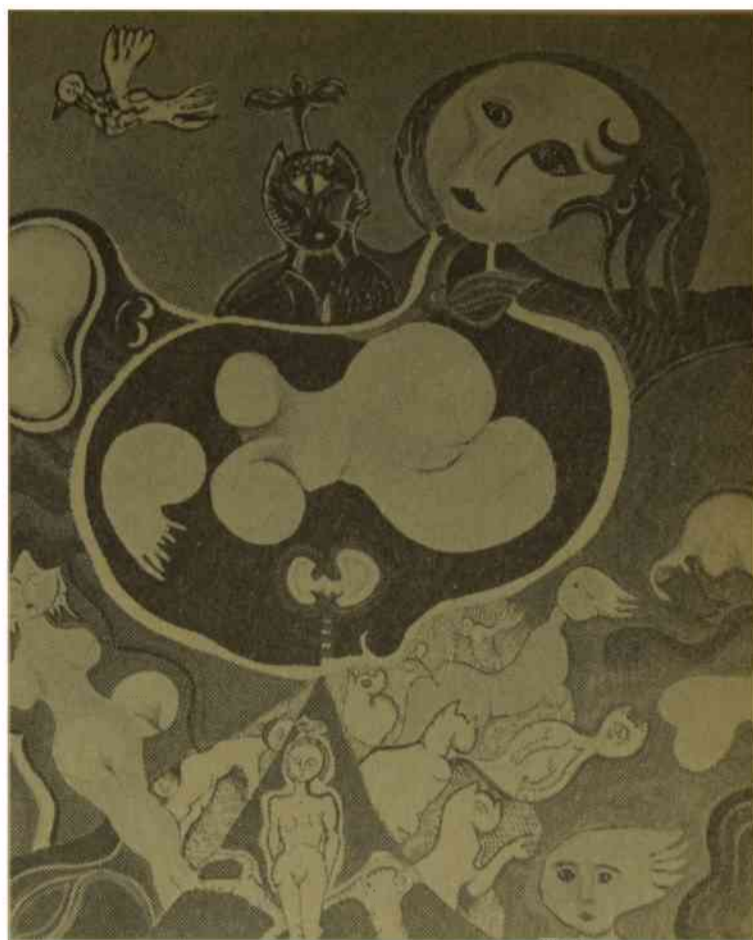
¿Acaso también “lo importante del grupo Si” –de acuerdo con Squirru– fue eso, el ser un grupo”? En este sentido, lo que los reunió en 1981, después de veinte años, junto con colegas ajenos a la cohorte original y a otros venidos de generaciones más recientes quedaría cuestionado. Apresurémonos a decir que todo grupo se escinde rápidamente; y que Si no fue una excepción: la búsqueda del camino propio es siempre saludable: después de haber vivido la *unión sagrada*, indica que la personalidad se salva. Por otro lado, las filas de entonces –como las de los años Setenta– están raleadas: hubo interregnos, cesuras, y aun defecciones, aunque nunca infidelidades. Es gratificante advertir, en esas décadas que Marta Traba consideró “vulnerables” en el arte latinoamericano que,

en lo que respecta a La Plata, nadie haya vendido su alma al diablo. Si la cosa no iba se prefirió el silencio; y así quedaron en el camino algunos miembros de, *Si*, de *MAN* y de *Sistemas*, por no citar a otros grupos menos representativos.

Quizá, casi diríamos que sin duda, la tarea del crítico deba ser insuficiente sin alternativa; ya que la amplitud del tema impone restricciones, así como una generalización hartamente azarosa: no vemos el arte nacional, ni siquiera el platense, sino el modo en que algunos pintores de La Plata afrontan el problema de la creación artística en un momento muy singular, a veces desde afuera del contexto ciudadano, a menudo con experiencia en los grandes centros que alertan y condicionan las respuestas más inocentes.

Una cualidad positiva es la ausencia de uniformidad; es decir que, por ejemplo, existen figurativos y geométricos —si estas categorías conservan algún otro sentido que no sea el lugar común de la crítica más epidérmica; porque lo importante no son las clasificaciones, sino lo que cada uno hace desde su propio espacio vivido en la búsqueda de lo que pretende significar y lo que realmente significa.

La característica formal de Nelson Blanco se da en el *trazo*, que contribuye a la delineación de la imagen, en tanto color que aspira a la forma; y puesto que pintar es, desde antiguo, dibujar, si la pintura comienza por el contorno, ello significa que Nelson Blanco rescata el estatuto de la imagen, se *desvía* de las actitudes matéricas, informalistas, geométricas, abriendo paso a un tipo de pintura fuera de la norma corriente en la época del movimiento *Si* —hacia 1960—. El rescate del ícono se da en la escena poblada de



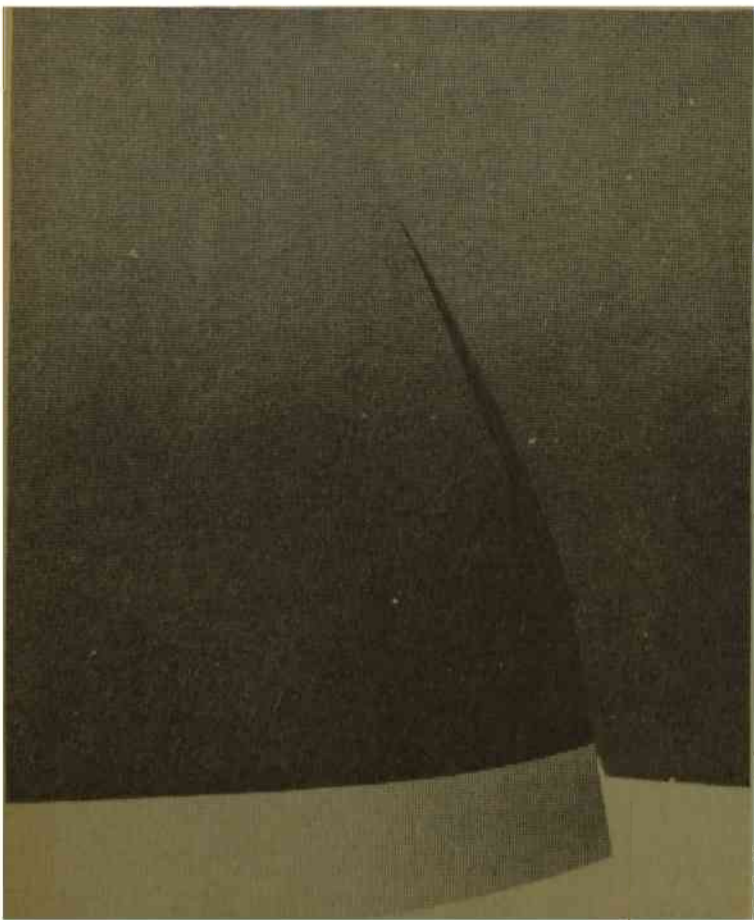
Blanco, Nelson (1935) – Retrato (1980) – acrílico sobre tela, 91 x 73. Propiedad privada. La Plata.

animales domésticos que forman un manso y ameno bestiario surreal, un retablo con sabor a parodia: la mujer-gato, la ubre-pie, el pájaro-nube son metamorfosis del signo icónico tal cual lo ha entendido la tradición fauve-surrealista, sin excluir a Miró. Y puesto que estos seres no pueden ser reflejados, ni retratados, por así decirlo, en la ilusión naturalista, quedan connotados en la recapitulativa síntesis del grafismo pictórico. Se trata de un paisaje en el que no existen elementos atmosféricos que preanuncien cambios ni efecto alguno —aun la nube está recortada. de ahí la idea de un mundo estable y permanente, un mundo encantado. La línea es, por lo tanto, el signo, si no el síntoma, de una claridad conceptual a cuya definición concurre.

Para ubicar a Soubielle, introspectivo, sagaz, nada más propio que sus confesiones, las más recientes, del creador maduro que acepta la duda *saludable*. Asido a sus fervores, dialoga con los

antiguos maestros, los trae a la época nuestra: no necesita negarlos ni menos aún parodiarlos. Se trata de “tender un puente virtual a través de los siglos”, no ya para repetir vivencias de otrora, sino para comprenderlas desde una nueva perspectiva. Por supuesto, en la altura del modelo cobra énfasis el desafío, mientras el artista, haciendo pie en la paradoja y en los opuestos minados de peligros, espera “la revelación de la imagen sin cometer el error de salir a buscarla”.

El concepto estético de Raúl Mazzoni se basa en la *ambigüedad*: su pregunta de si la obra es pintura u objeto insinúa un doble juego de ida y vuelta entre lo real y lo ilusorio, lo palpable y lo visible. Eso, en cuanto aludir a una pintura cuyo signo carece de objeto, pero no de valor semántico. La otra dimensión, lo que al plano *le sucede*, insinúa una sintagmática urdida por el recorte, la torsión o alabeo que penetran o emergen. La propuesta es vi-



Mazzoni, Raúl (1941) – Pintura (1980) – Propiedad del autor.

sual: se da en el umbral del precepto donde éste se vuelve indeciso, ejerciendo una mínima coerción de la mirada, pese a la rigidez geométrica. El sentido queda flotando, no se define, en una clase de formas que fluctúan entre lo abstracto y lo concreto.

Esta última palabra es clave, desde los comienzos, en la evolución de Mazzoni.

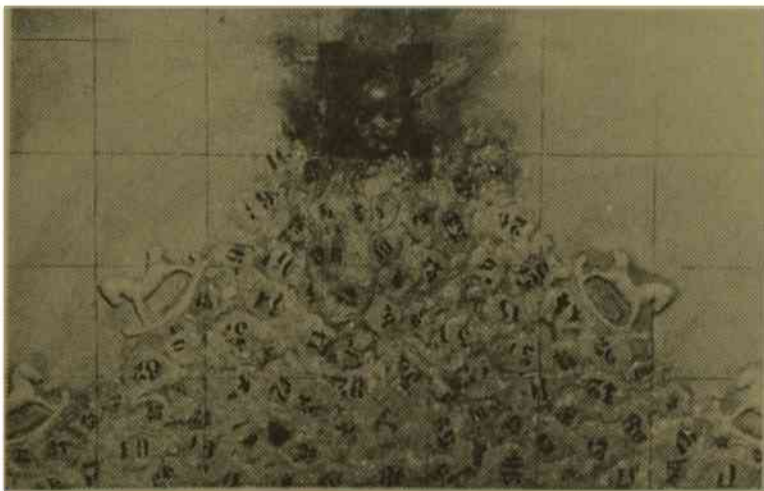
Pacheco es un efusivo que, como a los buenos románticos, le basta el ansia de racionalizar la emoción. El color bajo indica la persistencia de un tono grave, no familiar ni festivo, pero tampoco solemne. Es irrelevante si la forma textualiza el sentir, o si éste condiciona la síntesis del complejo signico, cuyo referente se hunde en el misterio; pues la norma depurada, lo esperable dentro de un contexto regular, es vulnerado por la irrupción de energías que afloran desde el plano de las formas orgánicas, viscerales o sensibles, al fin sometidas por la rigurosa limpidez geométrica del planteo. Estas dicotomías crean situaciones muy complejas, vuelven elusiva, a menudo críptica la idea-sentimiento y todo lo que le concierne en el cuadro.

Rubén Segura se mueve con originalidad en otro camino: sus “muñecos” luchan por salir de una prisión como geológica. Genera así una cualidad formal de antirrelieve que caracteriza el objeto plástico. En su nivel de metalenguaje, connota un tipo de significación en cascada: quizá la degradación del hombre contemporáneo, su infantilismo y, a la vez, una clara denuncia de lo *kitsch* como horizonte baladí de cultura.

Superando la concepción del juego, en que había desembocado la pintura de *motiv* y el arte lúdico, algunos artistas

platenses procuran rescatar la *trascendencia* en la forma de un valor asociado a lo telúrico: Paternosto y Puente a través de una geometría ordenadora del sustrato americano indígena; De Marziani con su interpretación semiótica de la pampa; Sirabo mediante “imágenes extraídas de la profundidad arquetípica del hombre y de los símbolos esenciales que acompañan y marcan su andar por la tierra”. Se trata, pues, de un arte de signos motivados, en los que desaparece la cosa, después de su última elaboración. El mundo ya no es tampoco el “lenguaje divino”, sino el lenguaje del hombre raigal a través de su peripecia. Una actitud común a estos artistas es la búsqueda de la identidad latinoamericana, en la historia como puente hacia una realidad que debe ser no sólo expresada, sino reconquistada, a fin de erigir en ella un proyecto de vida auténtica.

Todo planteo de este tipo requiere un cierto énfasis, una retórica que insista significativamente en la propuesta. Sin embargo, los pintores aludidos –y también Pacheco, Mazzoni y López Osornio, aunque por razones algo distintas– realizan hoy obras despojadas de una plástica pura, a primera vista silenciosas y antielocuentes. Pero es la primera impresión. Si se profundiza en la imagen, se advierte



Segura Rubén (1946) – De la serie Angeles-hombres-niños (1980) – *Ensamblage, tela con tratamiento vinílico, 53 x 92. Propiedad del autor. La Plata.*



Carden, Federico Arturo – Paisaje – *Acrílico sobre papel, 84 x 69 cm. Propiedad del autor.*

enseguida que el encarecimiento del significado puede realizarse no solo por exceso, sino también por defecto; ya que, como dijera Van der Rohe, “en arte, menos es más”. Una obra descarnada es también enfática; y cuando no se reduce a la expresión aislada, sino que el artista repite con variantes el esquema básico durante años, hasta agotar la idea, tenemos el ejemplo más cabal de un lenguaje iterativo.

La pintura de las mujeres merece un párrafo aparte.

Si, como afirma Lucy Lippard, el arte femenino de los años Setenta implica una ideología; o, según otra opinión, “despierta la conciencia, invita al diálogo y transforma la cultura”, quizá las obras de Silvia Bianconi podrían tomarse, en cierto modo, como ejemplo. Ideología, en el sentido de “lo que significa ser mujer en una cultura patriarcal”; y también, no que el arte deba proponerse disquisiciones con lo tectónico, lo formal, los proble-

mas sintácticos o el *estilo* a través de los cuales se lo conoce. El arte, en este caso, es un "híbrido" inseparable de su mensaje. El arte de Silvia Bianconi parece recordarle al hombre su condición gregaria, la existencia de una esperanza en un mundo en que el amor linda con el erotismo, y que ello es no sólo aceptable, sino bueno. En tal caso, implica una señalización de tabués: no tiene que ver con el buen gusto (puede estar en lo kitsch). Deformación, expresionismo, redundancia, todas las formas de una retórica son convocadas para revelar la condición del hombre, en un *diálogo de dos* que la presencia de otros diálogos no perturba, y que se yergue como una crítica al monólogo masculino.

Muy diferente es la pintura de Mirta Rossetti, quien parece más afecta a introducir las redes y tintes multicolores de la experiencia secular femenina; más fiel, por ello, a los paradigmas de la década del Sesenta, en la cual se desarrolló como pintora. Para Mirta Rossetti la exactitud del color, la forma limpia y correcta son esenciales. Menos feminismo y más pintura han sido su norma y la del entorno de artistas masculinos que fueron sus maestros. Esto no va dicho en tono congratulatorio ni demagógico, ni siquiera como alegato desde el punto de vista del sexo opuesto; pues de todos modos, lo femenino asoma en la persistencia de los *tejidos* un grafo que codifica la inclusión de lo social en lo estético.

Nadie podría desdeñar el papel que juega el arte femenino en la década del Setenta, no sólo por el mayor número de mujeres artistas, que supera a todas las épocas precedentes, sino también, como acaba de verse, por la puesta en foco de un nuevo tipo de asuntos y la manera de tratarlos.

Emma Gans egresó de Bellas Artes, con excelentes perspectivas, lo mismo



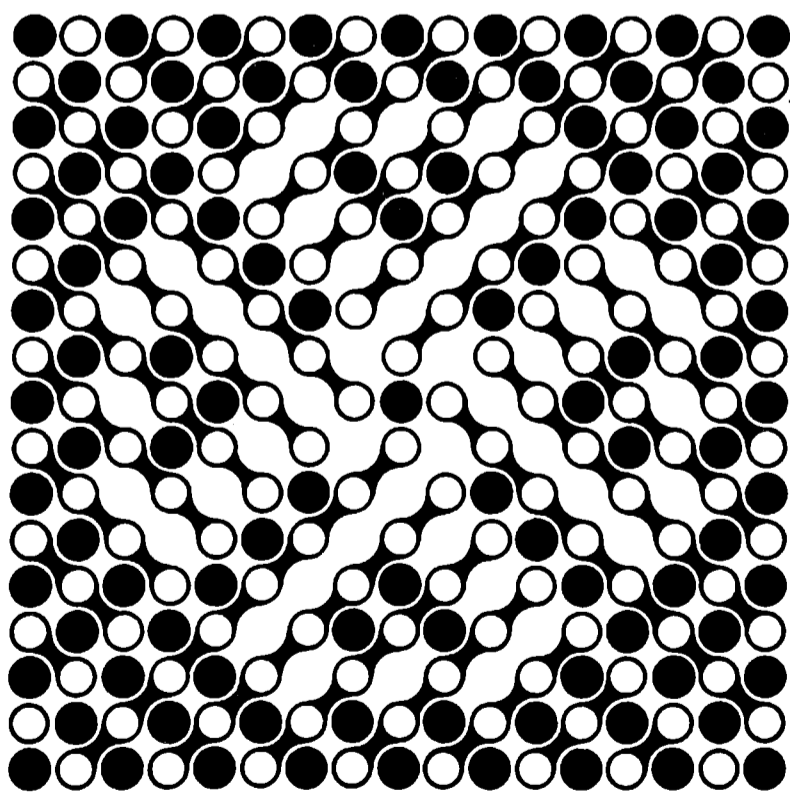
García Segura, *Beatriz* – Atardecer de diciembre – 1981.

que Estela Giovenille. Bibí Specken y Mirucha Almeida, del Taller del Viejo Molino (V.) asumen una libertad responsable y auspiciosa. Aunque nuestras compatriotas poseen la suficiente sensatez como para no correr tras las deformaciones del feminismo, tal como se practica en otros países, hay que contar, desde luego, con esos contingentes de alumnas que vienen llenando las aulas desde hace ya bastante tiempo y que, con frecuencia, poseen talento para la creación y la docencia artísticas no importa a qué niveles: Irene Herrero, Mané Bernardo, Graciela Lorenzo, Teodolina García Cabo, Norma Posca, Graciela Galán, Beatriz Uribe, María Luz Agriano, Irma Amato, Nidea Danessa, Nelba Greco, Hebe Redoano, Cristina Manganiello, Nora Ugartamendía, Alicia Petruzzi, Alicia Hernández Dufour y muchas otras, pertenecieron alguna vez a esos contingentes.

En una ciudad donde la enseñanza artística proviene, básicamente, de una facultad de Bellas Artes, no deja de llamar la atención el comparativamente escaso número de graduados imbuidos de alguna tendencia innovadora: en una lista que represente lo que ocurre en la última década, la mayoría no han salido del taller de Pintura. Las excepciones, como López Osornio

—que, por otra parte se graduó en Mosaico— no abundan. Sumamos a Pacheco, Alzugaray, buen pintor, con no mucha continuidad; Moneta, aun en la etapa de tanteos. Entre los autodidactos, Khorsatz, persistiendo en su verdad euclidiana; Zabalet, artesano creador, que juega tramas y módulos: en ambos, la geometría como sentido ético, frente a un mundo incoherente y desquiciado. Tartarini, aún inmaduro, con muchas dudas; Iacopetti (que estudió Historia del Arte por no transar con el taller de Pintura) activo rumiador de ideas, de entusiasmos y, también de dudas. En síntesis, pareciera que esa disciplina y control académicos exigidos en Pintura (V.) y Dibujo, no resultan en una mejor disposición para expresarse creativamente; para que los graduados no sean la sombra de sus maestros.

En las generaciones más recientes, los nombres se desgranán en una muchedumbre de vocaciones todavía no concretadas y vehementes promesas: Caden, pintor nato; Cohen, Caminos, Lina Almeida (del grupo *Cinco figura-*



Zabalet Eduardo (1932) – Quetzalcoatl (1981) – Dibujo, 23 x 23 cm. Propiedad del autor. La Plata.

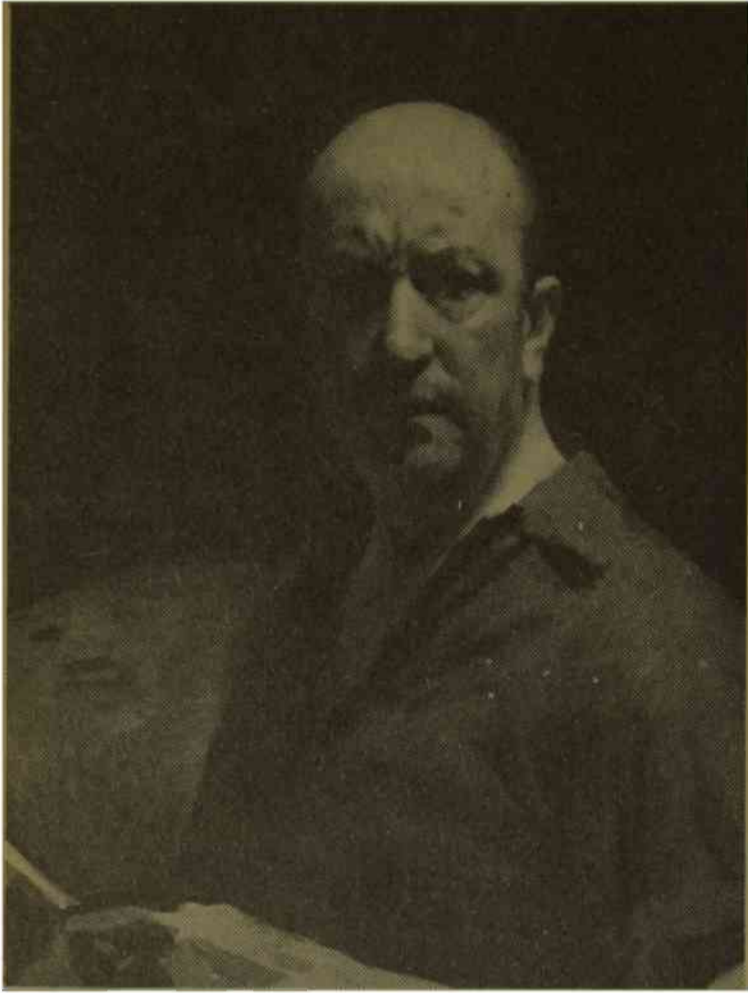
ciones, con Gabriel Grioni, fotógrafo; Gloria Guindani, Falcón Lima, Jorge Isjaqui, María B. Wagner, Laura Spe-roni, Eduardo Migo. – A.O.N.

PINTURA (enseñanza)

La pintura se inició temprano en La Plata. A la obra de aficionados que se fueron instalando casi desde el día mismo de la fundación, se agrega la de los talleres privados, y la actividad decisiva de organismos oficiales: el Museo de bellas artes, instalado en 1923 (V.) y la Escuela Superior —hoy facultad— de bellas artes de la Universidad (1924) cuyo origen se remonta a la Escuela de Dibujo del Museo de ciencias naturales (en la que enseñó nada menos que Martín A. Malharro, desde 1906 hasta su muerte (1911).

Aparte de los diversos y numerosos ateliers privados que figuran en el orden alfabético de esta obra, cabe hacer una relación especial de la cátedra de Pintura que, desde entonces hasta nuestros días, no cesó de proveer de graduados a una comunidad que nunca ha sido indiferente, si bien algo remisa en aceptar la alteración de las normas admitidas. Quizá ésta sea la razón que explica la gravitación de la enseñanza impartida en Bellas Artes.

La cátedra de Pintura superior tuvo por titular a Antonio Alice, quien la desempeñó desde la fundación en 1924 hasta su jubilación, ocurrida en 1942. Durante todos esos años, cuando la Escuela tenía por sede una sección del teatro Argentino y en los primeros años de su traslado a su edificio propio de la Plaza Rocha, un número considerable de discípulos pasó por el acreditado taller de quien poseía méritos para ejercer la docencia con plena autoridad ya que ostentaba en su currículum el Premio Roma (1904), Meda-



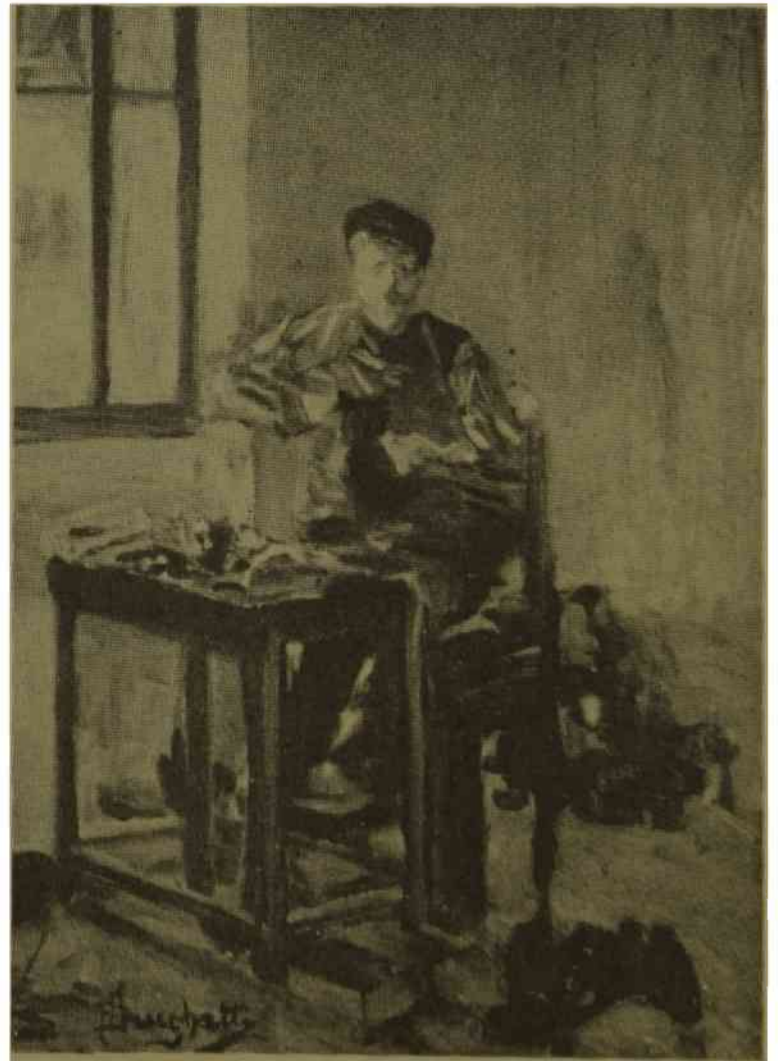
Alice, Antonio – Autorretrato (1941) – Oleo. Facultad de bellas artes.

lla de Plata en el Salón del Centenario (1910), el Premio nacional del primer salón (1911), el Premio del Salón de los Artistas franceses (1914), la Medalla de Oro en la Exposición de San Francisco de California (1915). Las lecciones de Alice, que además había perfeccionado sus estudios en la Academia Albertina de Milán (1904-1908) fueron seguidas con entusiasmo, y de ellas surgió un grupo de graduados que ejercieron una gran influencia en el medio, sobre todo a causa de una vocación irrenunciable, no perturbada por dudas, ni, entonces por el correr de los ismos. Las exigencias de la cátedra ponían el énfasis en el modelo natural, en la realización de una pintura de formas relativamente abiertas, al servicio de una temática que oscilaba entre el estudio de naturaleza muerta, el retrato como antesala del cuadro de historia, del que Alice fue el maestro indiscutido con su serie argentina de *La muerte de Güemes, Argentina, tie-*

rra de promisión, San Martín en Boulogne y Los Constituyentes del 53, serie que se iba integrando a lo largo de su vida como docente. Entre sus discípulos sobresalió, en el retrato, Salvador Calabrese, quien ha dejado una obra iconográfica de indudable interés, circunstancial en sus días, pero hoy parte inseparable de la historia de La Plata.

Quizá la orientación de la cátedra, dentro de un clásico naturalismo, tomaba al sesgo la ideología de la época, una *Amerindia* que tentó a muchos de sus graduados: Suero, Lanziuto, Bongiorno, Elgarte, quienes canalizan por la vía del grabado el aporte a la idea de un arte nacional fundado en el tema indígena y en la así llamada ruta de las Provincias.

El profesor adjunto de la cátedra de



Brughetti, Faustino (1877-1956) – El zapatero – óleo sobre tela. Propiedad de Romualdo Brughetti. Buenos Aires.

Alice fue Alberto Rossi, entre 1927 y 1942, año en que se retira, junto con el titular. El reglamento de entonces obligaba a que el profesor adjunto diese seis clases anualmente, lo que Rossi solía hacer a fin del curso lectivo. El espíritu de la ordenanza consistía en asegurar una continuidad de la enseñanza, para el caso de que la cátedra quedara acéfala. Eso ocurrió, precisamente, en 1937, cuando se tomaron las medidas (disciplinarias) contra algunos profesores de la Escuela superior de bellas artes, las que también alcanzaron a Alice; por lo que Rossi debió sustituirlo durante un lapso de un año, aproximadamente.

Cuando Alice se jubila, en 1942, hay un interregno: el interinato lo ocupa Ernesto Riccio. La cátedra se concursa con la participación de Antonio Berni, Emilio Centurión, Cleto Ciocchini, Ramón Gómez Cornet y el propio Riccio. El concurso lo gana Emilio Centurión, quien es puesto en posesión del cargo en 1944.

“Centurión llegó a la Escuela con su personalidad ya plenamente definida —acota el ingeniero Alberto Gray, quien fue alumno vocacional en el taller de Pintura. Laureado con el Gran Premio Nacional en 1935, después de haber conquistado el Primer Premio Nacional en 1920, y el Gran Premio de Honor en la Exposición Internacional de París en 1937, además de otras distinciones. Desde el comienzo, su labor docente descubrió al caballero de porte respetable y trato afectuoso, de modales serenos, y diálogo fluido —ágil y galante con las damas, llano con los hombres.

Sin una militancia en las tendencias pictóricas vigentes, podía reconocérsele una formación alineada en los modos españoles de principio de siglo, y una evolución desde el impresionismo francés al modelo cézanneano, y, final-

mente, un cubismo internacional moderado, cuyo modelo fue Braque. De aquí que el taller de la Escuela tuvo aperturas impresionistas a la vez que cubistas, que los estudiantes asimilaban con entusiasmo, ya que el mundo plástico porteño estaba entonces en esa moda. Pero no fue un militante categórico: enseñaba con mesura, sin disimular sus propias incertidumbres. Así, los alumnos gozaron de libertad, mientras mostraban su iniciativa y capacidad creadoras. No fue un docente pródigo, pero sí un artista de referencia.

Su atelier de la Capital Federal era muy concurrido, ya que fue uno de los retratistas más prestigiosos de su época. En este género se destacó como un profesional de gran jerarquía. Antes de llegar a la tela indagaba minuciosamente sobre la personalidad de la figura, con todo tipo de documentación y referencias. Así, cuando una institución importante le encargó un retrato del general San Martín, de gran tamaño, Centurión estudió concienzudamente una abundante bibliografía, todo un período de la historia patria, que le permitió conformar la figura del prócer, tanto en su fisonomía como en su espíritu. Informándose en las fuentes elegidas ensayó bocetos, los resumió y fue al cuadro: vimos un desconocido y admirable San Martín. No remedaba la imagen tradicional, pero el maestro estaba convencido de que esa efigie era la más verosímil. El retrato fue aceptado pero no divulgado, presumiblemente por no destruir una imagen ya consagrada en el pueblo.

En su atelier disponía de copiosa documentación artística, sobre la que pasamos largas horas analizando obras del pasado y del presente, muchas veces en amplias ruedas de pintores. Centurión solía admitir que su profe-

sión nacía de una actitud crítica y desprejuiciada”.

Jubilado Centurión, el período 1950-1955 lo cubre Guido G. Amicarelli, que pasó de la cátedra de Dibujo a la de



Amicarelli, Guido G. - Figura - óleo. 1950.

Pintura. El mismo Alberto Gray, que fue también discípulo de Amicarelli, ha escrito esta semblanza.

“Cuando llegó al taller de Pintura, estaba Amicarelli en plena evolución y puso en su tarea docente un impulso renovado, contagioso y fertilizante. En poco tiempo formó generaciones ferrosas. Habiendo estudiado simultáneamente música y pintura, vivió una juventud inquieta, activísima. Algunos recordaban sus años de pianista en orquestas que actuaban en salones céntricos, de épocas anteriores al micrófono. Provenía de una familia de artistas; y esta actividad, previa a la de pintor,

dejó marcas emocionales que influyeron en la totalidad de su ser estético. Una frase resumía su actitud cuando pasaba en recorrida por las aulas: “A la tela hay que llenarla de amor, de belleza, de poesía”.

En la cátedra no aceptaba el desgaño ni la indiferencia: exigía concentración, comprensión del modelo y a sus circunstancias, y una total entrega a la artesanía. Para juzgar un trabajo, solía pararse ante el caballete, mirar y *palpar*. Leía con el tacto la superficie pintada, buscaba la textura como resultado de la actitud que predicaba, como afirmación de un propósito artesano y expresivo. Tal temperamento le valió amigos y oponentes, cosa que él consideraba consustanciada con el ejercicio de la docencia.

Amicarelli tenía todo para el magisterio artístico: conocimientos, experiencia, distinciones en concursos oficiales, capacidad para transferir su propia personalidad y para desarrollar la de sus discípulos; pero su temperamento, a la vez que la disciplina frente al clima oficial —contrapuestos pero no excluyentes, prevalecieron sobre sus méritos educacionales, y tuvo que abandonar las aulas que había colmado de fervor latino”.

Cesante Amicarelli en 1955, la Intervención en Bellas Artes designa interinamente para reemplazarlo a Juan Ballester Peña, quien cubre la vacante de los cursos 1956-58.

El nuevo profesor era, sin duda, un artista de prestigio, que había ganado el Primer Premio de la Exposición de Acuarelistas, en 1938. Dibujante, grabador y escenógrafo, crítico de arte en la revista NUEVO ORDEN y codirector de NUESTRA REVISTA (1931-32) poseía un currículum que lo singularizaba por su amplia información y versatilidad. A Bellas Artes llegó ya

maduro, a los sesenta y un años de edad, con un temperamento que era todo lo contrario de su antecesor: al carácter optimista, extravertido de Amicarelli, Ballester oponía una actitud un tanto reservada, pronta, sin embargo, a las respuestas cortantes y a menudo irónicas. Así, a una alumna conformista, que repetía sus esquemas, le deslizó el siguiente comentario:

—Ahora que aprendió a dibujar con la mano derecha, pruebe con la izquierda.

El recuerdo de sus ex alumnos lo sitúa como un maestro excelente, que tenía una idea muy clara de la organización del cuadro. Colocaba modelos que propusieran problemas plásticos, no meramente descriptivos; modelos que había que sentirlos como *forma*. Ello derivaba en la búsqueda de una estructura de la composición que permitiera ir construyendo el cuadro. . . En eso estaba implícito todo el lenguaje de la organización plana del campo visual. Expresiones del tipo *El verde canta* (Amicarelli) no tenían mucho sentido en sus clases. “Ballester Peña llegó al taller —aclara una ex alumna— cuando estábamos en cuarto año. Yo tenía una modalidad muy sensible y evolucioné hacia una pintura *afficheca*, organizada y ortogonal. No sé si era lo mejor para mí; pero hay que reconocer que, en el aula, era un gran seductor intelectual. . . aun sin descontar ese carácter maligno que suelen tener los intelectuales. Poseía un lado demoníaco en su personalidad, que podía llegar a ser terrible. Y era así: recuerdo una exposición de obras suyas, toda llena de diablos. Eso era cierto. Pero también podía ser generoso, armarse de paciencia, y a veces, alentar en vez de negar”.

Otro testimonio anota que sus correcciones incluían una crítica a menudo demoledora: “Cuando se paraba

detrás del caballete, había que prepararse. Los diálogos podían ser así:

—Usted, además de pintura, ¿qué hace?

—Estudio cerámica.

—Y. . . ¿qué tal?

—Y. . . más o menos.

—¡Ustedes me van a matar!

—Bueno, muérase.

Entonces el maestro baja la guardia, sonríe de buena gana, abraza a la jovencita y termina la disputa. Pero no siempre transaba así: con los colegas prestigiosos, con alumnos pagados de sí mismos, o que creían saber mucho, llegaba a ser lapidario. Al que le dedicaba una de sus ironías lo enterraba”.

En lo relativo al color, Ballester Peña organizaba la paleta con el círculo cromático, eliminando el blanco y negro. Para obtener un complemento aproximado, se comenzaba por un color puro, v. gr. un naranja, y se lo iba neutralizando con el opuesto hasta llegar al centro del círculo; luego se proseguía hasta llegar al otro extremo, lo que daba toda la gama de grises. De ese modo se podía pintar con sólo dos o tres pinceles, ya que todos los neutros estaban formados con variaciones de los mismos pigmentos. La clase preparatoria comenzaba con una exposición acerca del problema a considerar: modelo, propuesta y análisis correspondientes. Colocaba la o las poses, a veces más de una figura, trapos, fondos, naturalezas muertas. La composición de cada trabajo era siempre bastante compleja. En una etapa posterior, obligaba al alumno a poner un modelo y explicar por qué y cómo se podía desarrollar la idea plástica. Eso fue de enorme utilidad pues la situación del modelo implica el conocimiento de los aspectos involucrados. Ballester Peña, hombre de vitalidad restringida pero de una energía inte-

lectual enorme, fue acaso el primero en implantar en el taller el concepto de pintura *pictórica*.

En 1958, la cátedra, que tenía un número considerable de alumnos, fue concursada, a fin de proveerla de titular y adjunto. Las designaciones recaen en Orlando Pierri y Bruno Venier, respectivamente. De hecho, no



Venier, Bruno (1914) – Figuras y caballos (1961) – óleo. Museo provincial de bellas artes. La Plata.

hubo demasiada –diríamos que no la suficiente– afinidad entre lo que pretendía hacer cada uno. Pierri pasa a Dibujo durante un breve período y se jubila el 1/4/61, es decir, no llega a comenzar el nuevo año lectivo. La cátedra queda entonces en manos de Venier.

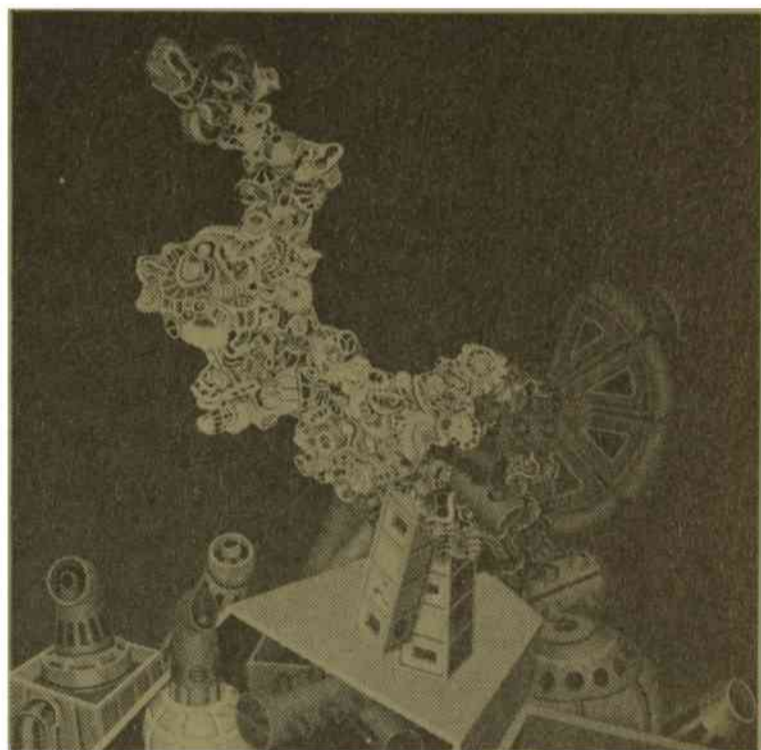
Tenía cuarenta y siete años, “gastaba corbata de vivos colores y cuidaba la nota *disonante del pañuelo* en el bolsillo superior del saco” –según comenta una de sus ex alumnas–. Era la edad justa de su madurez generacional y afirmación de su obra. En el hablar era rápido, a veces algo confuso, casi como dando por sobreentendido lo que decía con leve acento italiano (había nacido en Pola en 1914, pero se radicó en la Argentina en 1925, a los once años). Esa manera como obvia de su conversación resentía su enseñanza, la cual, por otra parte, no necesitaba de grandes planteos teóricos. Porque él era un intuitivo. En el taller de Pintura –explica Graciela Calandra, que fue su alumna– “se pretendía un poco el estallido de la velocidad, y la dinámica del dibujo sugerido sobre la forma. Le agradaban las oposiciones cromáticas violentas en un mismo trabajo. El curso podía iniciarse con el empleo del *collage* (en valores), técnica que favorecía sus pretensiones respecto de la velocidad de ejecución y el planteo compositivo. Más adelante, para colocar el modelo, armaba naturalezas muertas cargadas de elementos de distintas calidades, con matices y formas contrastantes, barrocas, improvisadas con la misma rapidez con que pretendía que fuesen pintadas. La base del ejercicio era una paleta, a la que tenían que ceñirse los alumnos. En su vocabulario aparecían con gran frecuencia palabras como “vaporoso”, “disonancia”, “reluciente”, etc., con las que aludía a un modo de ser quizá de la única pintura que consideraba valiosa. Sobre un empaste grueso, rico de materia que exigía el empleo de la espátula, solía aconsejar ciertos recursos, como dibujar con el cabo del pincel, quitando la materia aún pastosa hasta el fondo de la tela. Su actitud era esteticista: amaba la

pintura colorida, brillante, el preciosismo de la materia. Para ello la naturaleza muerta era el soporte adecuado: permitía trabajar sobre el *motiv* y encaminar al alumno en la realización de una pintura pictórica”.

Venier se jubila en 1969. Le sucede Hugo Irureta, pintor español radicado en el país desde 1949. Se propuso mantener la enseñanza dentro de un orden que respondiera al nivel corriente de las academias en la década del Sesenta, introduciendo algunas modificaciones y variantes en el esquema de una pintura también pictórica, es decir, atendida a la resolución de problemas plásticos. Llega así la época de los cuestionamientos, caracterizada por la situación anárquica que desemboca en la crisis de 1972-74. Irureta queda cesante. Ocupan ese lugar Alejandro Puente, Hugo Soubielle —que tenían prestigio por haber integrado los grupos “Si” y “MAN” en la década del Sesenta. Ni ellos ni otros logran encaminar el taller, ya que, a la turbulencia de los acontecimientos, debe sumarse la gran crisis de la pintura, no sólo de caballete, considerada en ciertos círculos nihilistas como cosa del pasado. En 1975 ocupa la cátedra Luis Barragán, como titular y Febo Martí, en calidad de adjunto. El primero sólo dicta un año lectivo y renuncia para jubilarse en 1976: deseoso de preservar su tiempo, piensa más en hacer su obra que en dedicarse a la enseñanza. Por otra parte, pintar era una tarea mucho más retributiva para un artista situado; lo cual hizo bastante difícil llenar las vacantes que se fueron produciendo en la docencia artística a partir de esos años; dificultad que se acrecienta con el relevo generacional, a que obliga la jubilación de los viejos maestros.

Con el alejamiento de Barragán, Febo Martí ocupa la cátedra, asistido

por José Ferrari como adjunto. La enorme cantidad de alumnos hace imposible que un solo profesor imparta toda la enseñanza; de modo que el adjunto pasa a ser responsable de una parte —en general uno o dos cursos— en los que actúan, además varios ayudantes diplomados. Como se recordará, las designaciones a partir de 1976 se hacen por un año, y caducan el 31 de diciembre. Al finalizar 1976 ninguno de los dos profesores es confirmado. La cátedra la ocupa Jorge R. Tapia, joven



Tapia, Jorge — Los ciclos de la memoria — óleo, 60 x 50 cm. Pertenece al artista.

pintor discípulo de Víctor Chab, quien explica así su modo de encarar la enseñanza:

“La orientación. . . a mí me importa la formación más bien académica, por la *solidez* del concepto en el cuadro. Y entonces, el trabajo que se realiza en cátedra generalmente es muy controlado, no hay una libertad de experiencias; porque ajustándonos a roles marcados, el alumno puede ir solidificándose para después poder dar la cosa. Por supuesto, a una tarea así podría tildársela hasta cierto punto de aburrida, término que no me agradaría acá; pero, de todos modos, siempre un

control: en vez de un taller de libre expresión como en otro momento pudo haber sido, nosotros (*nosotros* quiere decir Graciela Calandra y García Morillo, profesoras adjuntas a la cátedra) preferimos establecer los límites: la experiencia debe ser muy buscada, yo creo menos en la tecnología de la casualidad, por lo menos en el caso de la escuela. Pienso que en el taller privado sí, evidentemente no se puede producir esto; por eso dije la frase "formación académica" sin asustarme.

En el taller, el alumno comienza (no es un taller florentino, no porque no lo quiera sino porque no podemos) comienza, repito, con lo elemental. A mí me importa la *referencia*, que es el objeto que está fuera del alumno. Entonces empezamos con una referencia al objeto: el chico tiene que reproducir en la tela la situación que lo circunda. Y entonces, evidentemente nos valemos de las técnicas de construcción, de la representación. Lo que tenemos como error yo creo que es el problema: el problema del valor de lo creativo, el valor de lo expresivo. Ahí somos débiles; pero es por el problema de solidificar lo otro. Por eso lo hacemos. Nosotros no actuamos por capricho: una primera etapa es la identificación del objeto y resolverlo a través de la habilidad manual. Porque si yo a un joven le propongo una esfera, tiene que tener los recursos que le ordena el cerebro que guía la mano, para canalizarlos. Cuando reúne todas las condiciones de ese tipo, no está haciendo nada más que técnica de la representación: nos olvidamos de qué es arte. Estamos forjando, *forzando* una disciplina fuerte, técnica. El individuo va a desarrollar después posibilidades de tipo creativo.

¿Y las demás disciplinas del currículum, Visión, etc.? Son fundamentales. Nosotros cuando enseñamos adverti-

mos que para la enseñanza del arte no existe la metodología que hay para la enseñanza de la ciencia. De alguna manera este aprendizaje científico de la pintura lo da Visión, por supuesto; o Historia del Arte, o Historia de la Cultura, o Fundamentos del Diseño. Pero pienso que nosotros estamos trabajando en una parte diferente: el cuadro es la prolongación del pintor; el cuadro *es* el pintor. Ya no es el problema de decirle si el sistema de equilibrio que se utiliza, o si las coordenadas de tal cosa, o si la clave es alta o media, sino que estamos trabajando con una cosa más compleja que es el cuadro. En nuestra cátedra utilizamos todo eso. En Dibujo, a mí me parece fundamental la cátedra de Beatriz Varela, porque está pensada en el sentido así, casi *anacrónico*, pero creyendo que con eso, con una disciplina muy rígida vamos a conseguir después al tipo que pueda resolver todos los problemas. Porque, ¿cuál es la dificultad del pintor? Potencialmente tiene toneladas de cosas que decir: la dificultad es cómo decirlas. Y eso no se lo puede aprender sino es con las técnicas, disciplinas duras, es decir, el único camino. Se me pregunta si hay que poner el cuerpo. ¡Por supuesto! Si no, no lo puede decir. Porque, además, lo importante del pintor ya está adentro. Lo que nosotros tenemos que hacer es tratar de ayudarlo: no soberbiamente; pero ayudarlo, si podemos". — A.O.N.

PINTURA MURAL

La cátedra de Pintura mural se funda en 1956, durante la gestión del Interventor en la escuela, profesor Néstor R. Picado. La iniciativa respondía a un despertar en el país de la actividad muralista que, en La Plata, había tenido precursores como Bezzicchieri, Boveri y Speroni —decoradores— y, espe-

cialmente, Francisco A. de Santo, el primero en realizar obras que superan la ornamentación para acceder al nivel de la pintura mural propiamente dicha. La Argentina no tiene una verdadera tradición en ese aspecto: la pintura de caballete ha sido casi exclusiva durante un siglo y medio. Solo en la década del Cincuenta, por influjo del Stijl y de la Bauhaus, los nuevos graduados en arquitectura recurren a la pintura y el relieve murales para exornar los edificios de departamentos de Buenos Aires, Mar del Plata y otras ciudades del país: característica de una cultura de masas que modifica la antigua estructura social de una clase media individualista, que aspiraba a la posesión de bienes, entre ellos la obra de arte.

El cargo de profesor fue ocupado inicialmente por Carlos Alberto Aschero, pintor, grabador y decorador, egresado de la Academia nacional de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", el 4 de mayo de 1956. En el taller, situado en una sala del subsuelo, debió luchar con la falta de espacio, y realizar ejercicios sobre paneles, o bien sobre la pared del fondo del aula, en la que los trabajos eran destruidos apenas terminados, para dar lugar a otros. La ejercitación era, en términos generales, individual: su duración efímera implicaba un manejo de materiales, pero no la experiencia total del muralista.

Cuando, después de diez años, el 1/10/66, el profesor Aschero renuncia para jubilarse, le sucede César López Osornio, graduado en la carrera de Mosaico en 1960, con experiencia previa en el taller, donde había sido ayudante de cátedra. Su nombramiento como adjunto a cargo del taller se produce el 1/10/66. Como profesor de Visión, formado en la cátedra de Cartier, y de Morfología —después de una beca en Japón que duró dos años

(1960-1962) el nuevo profesor encuentra el medio de proyectar la práctica del muralismo en el ambiente de la ciudad. Por su iniciativa, durante la dirección de Noel Sbarra, la Escuela realiza contratos con instituciones que proporcionan los materiales y los alumnos comienzan a hacer una verdadera experiencia directa en la Casa del Niño, en la Escuela N° 58 y en la Casa Cuna. Ello permitió desarrollar una interesante práctica y no pocas innovaciones en el plano de la docencia, ya que no existía una tradición sobre el trabajo en equipo. De modo que el profesor debió planear y organizar detalladamente todas las etapas del proceso, desde la situación de los destinatarios (no es lo mismo, por ejemplo, un mural para una sala de párvulos que para un edificio de oficinas o un ministerio); realizar los bocetos, preparar el muro, el calco en escala, la ejecución por áreas y la complementación del trabajo en grupo que, bajo la dirección de la cátedra, planeaba, discutía, analizaba, corregía y finalmente pintaba mediante una técnica que, por la índole del trabajo, debía excluir en lo posible el acento individual. A diferencia de los muralistas mexicanos, que trabajaban con el apoyo de ayudantes anónimos, aquí quedaba fuera la realización por el maestro, procurándose que todos los alumnos tuviesen una responsabilidad compartida.

Los murales así realizados tenían las dimensiones de los recintos, no se enmarcaban como paneles, sino que debían acompañar la realidad del espacio dado. Los graduados todavía no empezaban a aparecer, un poco por la lentitud que exigía una formación totalmente nueva para lo que era común en otros talleres, de los que provenían algunos y que hacían de Mural una disciplina bastante insólita en el currículum de la escuela.

López Osornio queda cesante en 1974. Para reemplazarlo en la cátedra se designa a un profesor muy experimentado, pintor, escultor, decorador, profesor de Morfología, etcétera. Nos referimos a Carlos Aragón, quien había estado durante un breve período como “organizador y profesor de Pintura mural, desde el 1/5/54 hasta el 24/4/56. Nombrado nuevamente el 1/3/75, se jubila dos años después, el 1/5/77. Después de unos meses de acefalía, y por razones de conveniencia didáctica, se lo confirma, en carácter ad honorem, desde el 1/10/77 hasta el 31 de diciembre del mismo año, en que se retira en forma definitiva. Los pocos alumnos que habían quedado, la brevedad del período, no permitieron realizar una tarea intensa: las clases se desarrollan en el taller de la facultad donde se realizan ensayos de materiales y técnicas que permitan la formación del muralista. Los primeros graduados son justamente de ese período: Susana Alicia Ramírez (1978) actualmente a cargo de la cátedra, y María Cristina Terzaghi (1980). Con la reforma de planes de 1976, la carrera de Pintura mural ha desaparecido y el taller pasó a depender de la sección de pintura. – A.O.N.

QUENCO (grupo)

Hacia 1966 la década del Sesenta puede decirse que ha cumplido su ciclo. Después de “Si” y de “MAN” (V. estos nombres) los artistas de La Plata tienden más bien a dispersarse, acaso por haberse agotado las razones que dieron origen a esos movimientos. Asimismo la comprensión desde las instituciones oficiales aparece como retaceada o, por lo menos, dudosa, cuando no hostil. Por otra parte, desde el punto de vista estricto de la creación, se han ensayado audazmente una

serie de direcciones que ya no tienen pregnancia ni gozan de prestigio: la realización cuidadosa y su opuesto, la destrucción del cuadro; la ironía, la parodia, el mundo de las formas puras y el de los símbolos, etc. El enfoque de un arte, en fin, de raíz popular, que no ha tenido demasiados cultores de jerarquía en nuestro medio, fue la intención hacia una *salida* (como se decía entonces) del grupo “Quenco” formado por tres jóvenes mujeres surgidas de los talleres de Bellas Artes: L. Blake, Virginia Manganiello y D. Puicercús. Con el slogan: “Somos el pueblo y creamos para él”, expusieron una serie de dibujos en la Biblioteca Euforión, entre el 12 y 28 de octubre de 1966.

La vida de “Quenco” fue breve y el grupo se disolvió sin lograr la trascendencia esperada. – A.O.N.

RESTAURACION Y CONSERVACION DE OBRAS DE ARTE

Tarea secreta y anónima que está por detrás de las principales obras de arte del mundo, labor austera y sensible que mantiene el hacer más significativo de la historia del ser humano: el arte.

El restaurador ha de desaparecer, pero el arte continuará su camino ininterrumpido. Hemos de analizar el desarrollo de este silencioso trabajo en nuestra ciudad. Pocos han sido los restauradores de oficio con que ha contado nuestro medio y desgraciadamente es también escasa la documentación con que contamos para analizarlos.

Esta noble y paciente tarea ha sido llevada a cabo en la mayoría de los casos por artistas plásticos que se han interesado en la conservación y restauración de nuestros bienes artísticos.

El pintor, decorador, dibujante y

grabador Salvador Stringa, es uno de los exponentes más representativos del área local. Es posible considerarlo como un restaurador profesional, dados sus vastos conocimientos demostrados a lo largo de su vida, debiendo tenerlo en cuenta la multiplicidad de ocupaciones en que se manifestó.

De origen italiano, proveniente de la ciudad de Volpedo (Alexandria, año 1881) se radicó en nuestro país desde temprana edad. Obtuvo su formación artística en la Real Academia de Brera, Milán. En nuestro país continuó sus estudios en la Escuela de la asociación estímulo de bellas artes y obtuvo su título de profesor nacional de Dibujo en la Academia Nacional. Trabajó con artistas de la talla de Pío Collivadino, Carlos Ripamonte y Bernaldo de Quirós.

Ha sido un hombre con actuación



Deshays - Muchacha con arpa - óleo (con tremendos deterioros debidos a un accidente).



La misma obra después de la restauración por R. Pacha. La Plata, colección particular.

artística en salones nacionales y provinciales de arte; también expuso en galerías privadas.

A partir del año 1938 trabajó como restaurador de obras de nuestro Museo Provincial de bellas artes. Es importante destacar la eficacia y capacidad con que efectuó la restauración de la Colección Benito Sosa. Dicha tarea la llevó a cabo en la casi totalidad de las obras y para ello practicó diversos procedimientos técnicos como ser reentelados, transporte a nuevos soportes, incluyendo el retoque de las zonas afectadas. Así mismo por sus manos pasaron casi en su totalidad las obras pertenecientes a la colección señora Wilkinson de Marsengo, como también las de la Colección Santamarina, patrimonio del museo.

Son imprecisos y escasos los datos que podrían contribuir a conocer la tarea de este artista. Sus colaboradores y compañeros testimonian que era un hombre de una personalidad introvertida, siendo ésta la razón por la cual no

formó discípulos, y de que gran parte de sus conocimientos del quehacer se hayan perdido.

Proveniente de una familia de restauradores, la vieja tradición se extinguió con él. El único testigo de su incansable y silenciosa labor es el conjunto de obras que nos es grato contemplar en museos y colecciones privadas.

Entre las mismas podemos nombrar *Paisaje de Córdoba*, óleo de Miguel Victorica, que fue enteramente transportada de su cartón original a una nueva tela; *La procesión de San Roque en las Palmas*, óleo de Alfredo Gramajo Gutiérrez; *Incontinencia*, óleo de Eugenio Daneri todas del Museo provincial de bellas artes.

Cabe destacar que en dicho museo permaneció como restaurador durante treinta años.

Desde el año 1978, nuestra ciudad cuenta con el valioso aporte de la restauradora profesional Blanca P. T. Echenique, nacida en 1928 en la ciudad de Río Cuarto, provincia de Córdoba. De sólida capacitación, es egresada de las Escuelas Nacionales Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredón y Superior Ernesto de la Cárcova, donde obtuvo finalmente el título de profesora superior de Escultura. Realizó estudios referentes a la restauración en Centro Iberoamericano de Cooperación en Madrid.

Ha sido restauradora en el Museo de arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco y ocupa hasta el momento la jefatura del taller de restauración de la Municipalidad de la ciudad de B. A. Dado sus calificados antecedentes en el quehacer, el Museo provincial de bellas artes de nuestra ciudad ha contratado sus servicios para realizar importantes restauraciones de su colección. Entre ellas se podrían citar: *Interior Mallorquín*, óleo de Francisco

Vecchioli; *Día gris en el Riachuelo*, *Motivo de la Boca*, *Barcazas en el Riachuelo*, todos óleos de Eugenio Daneri; *Paisaje de Ischilín*, óleo de Fernando Fader; *Paisaje de Córdoba*, óleo de Fray Guillermo Butler, *En el estudio*, óleo de Iván Vasileff y muchas otras más.

Su significativo trabajo comprende variados y complejos procedimientos, efectuados con gran solvencia y conocimiento del oficio. Prueba eficaz de ello es el resultado apreciable en las obras antes mencionadas.

Oscar Argentino Conosciuto, nacido en Chascomús en 1914, desde joven se estableció en nuestra ciudad. Pintor paisajista y retratista, obtuvo su título de profesor superior en la Escuela superior de bellas artes de La Plata (1949). Trabajó junto a Antonio Alice, Cleto Ciocchini, Mario Canale, Francisco De Santo. A toda esta actividad podemos sumar su desempeño como ceramista, decorador y muralista. En esta diversidad de enfoques sobresale su vocación hacia la restauración. En esta especialidad podemos destacar la capacidad con que restaura la Colección Olgiati (24 obras) una importante pinacoteca privada que llegó a nuestro país en 1948 proveniente de Italia. El conjunto total de obras fue luego exhibido en el Museo provincial de bellas artes de nuestra ciudad. Desde el año 1945 al 1962 efectuó tareas de restauración en el decorado del Salón dorado de la Municipalidad de La Plata, como también de la pinacoteca y patrimonio artístico del mismo lugar.

Durante un lapso de tres años se ocupó de restaurar el Salón de recepciones de la Casa de Gobierno de nuestra ciudad.

Desde 1948 a 1950 fue restaurador del Museo de bellas artes de la provincia. Tanto se interesó en la conserva-

ción de bienes artísticos oficiales como también de colecciones privadas, como la de Numa Rossotti.

La muerte lo sorprende en el año 1981 mientras se encontraba dedicado a la tarea de restauración de la pinacoteca del Jockey Club de la provincia.

Otro artista de nuestra ciudad que ha realizado una labor meritoria dentro del área es el pintor Carlos Aragón, nacido en Ayacucho en el año 1915.

Cursó sus estudios artísticos en la Escuela superior de bellas artes de La Plata, donde obtuvo los títulos de profesor de dibujo y profesor superior de pintura, completando su formación en los talleres de Escultura y Mosaico. Fue durante 20 años asesor plástico de la dirección de Arquitectura de la provincia de Bs. As. Su actividad se desarrolla en gran medida en torno de la pintura mural. Ha ejecutado varios murales en el edificio del Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires: Colegio de Abogados de la provincia; Casa Cuna; Capilla del Hospital General San Martín; Hospital de Niños y otros más.

No ha sido un restaurador de profesión pero dicha tarea la asumió con gran respeto y seriedad al efectuar trabajos del área en la Municipalidad y Banco Municipal de La Plata. Su contribución gira esencialmente en torno de nuestro patrimonio monumental.

Elvira Nouzeilles, nacida en Coronel Suárez en el año 1935, es egresada en Cerámica, en la Escuela superior de bellas artes de La Plata (1969). Su amplia formación artística incluye conocimientos en otras especialidades como pintura, grabado, vitral y mosaico, obtenidos en dicha escuela. En 1966 se especializó en el Instituto Nacional del Restauo, en Roma. Cabe agregar que en la ciudad de Torino, Italia, hizo estudios referentes a la restauración de porcelanas.



Pettoruti, Emilio (1892-1971) – Lago di Como (1917) – óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Propiedad de la señora de Salas. La Plata. (Restauración de Raúl Pacha, 1982).

Ha sido restauradora desde 1967 hasta 1969 en el Museo provincial de bellas artes. En dicho sitio pasaron por sus manos varios óleos, grabados y dibujos a los que supo con buen oficio preservar y restaurar.

En el año 1969 ingresa al museo Dardo Rocha, en donde su tarea se amplía, debiendo ocuparse de piezas de valor histórico y documental. Desde 1971 es profesora titular de la cátedra "Conservación y Restauración" en el Instituto superior de Museología de la provincia. Incluye también en su actividad restauraciones de obras de coleccionistas privados.

El grabador y dibujante Miguel Angel Elgarte nació en Rojas, provincia de Buenos Aires en el año 1910. Ha residido en forma permanente en nuestra ciudad, donde obtuvo en la Escuela superior de bellas artes de La Plata el título de profesor superior de grabado. Su permanente interés en la

docencia lo llevó a ocupar en 1965 la dirección de dicha casa de estudios.

Poseedor de una estimable trayectoria en el grabado, ha sido reiteradas veces premiado en destacados salones de nuestro país, concurriendo también a importantes muestras realizadas en el exterior.

Ha trabajado como decorador mural de la Dirección de construcciones del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires. En ocasión de desarrollar actividades en el Museo provincial de bellas artes de La Plata, contribuyó eficazmente en la práctica de conservación de obras de la colección permanente y se especializó en las obras realizadas sobre papel.

Otro restaurador de obras, cuyo temperamento tranquilo y meticulado se adapta a las exigencias del trabajo es Raúl Pacha, quien se formó como pintor en la Escuela superior de bellas artes, en la que llegó a desempeñar las adjuntías de Pintura mural y Dibujo (V.) en los cursos superiores. También se ha destacado como realizador escenográfico entre 1950 y 1962, años en que integra el equipo de escenografía del teatro Argentino, cuya sala fue restaurada y decorada bajo su dirección en 1972.

En La Plata ha practicado tareas importantes de restauración de obras de coleccionistas particulares, de las que lleva un minucioso registro fotográfico, en el que constan las averías y el tratamiento aplicado. Ha restaurado obras de Ernesto Riccio, y, singularmente, de Francisco Vecchioli, con verdadera solvencia. Según testimonio de Carlos Aragón, es uno de los restauradores más capaces y criteriosos de La Plata.

Finalmente cabe citar a Guillermo del Valle (1931), al escultor Adhemar Rodríguez (1907) y a Walter Butin, también escultor (1917); todos egresa-

dos de bellas artes, se desempeñaron en tareas afines a la restauración de obras en el Museo provincial de bellas artes. En la actualidad, y desde 1979, se desempeñan como restauradoras oficiales del Museo Elena M. Court y Ercilia M. Ordoqui, ambas egresadas de la Facultad de bellas artes, en las licenciaturas de pintura y grabado, respectivamente. Se han capacitado en restauración en el Instituto argentino de museología de la ciudad de Buenos Aires.

Sería deseable que nuestro medio contase con gente interesada en esta difícil e importante especialidad, ya que sólo así se podrían preservar y rescatar bienes artísticos que forman parte esencial de nuestra cultura. No sería correcto concebir nuestro patrimonio de obras de arte como un *cuerpo embalsamado*, sino como un cuerpo vivo que es preciso cuidar y conservar. — E.M.O. y E.M.C.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

La REVISTA DE LA UNIVERSIDAD significó desde el comienzo un esfuerzo considerable que, como tal, de cualquier manera rinde esos frutos innumerables que no podrían cuantificarse jamás, sino simplemente apreciarse en términos de calidad de una empresa eminentemente espiritual que llegara a imponerse en el medio en que se desarrolla y una cierta medida de su trascendencia en otros ámbitos. Desde luego que la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD no fue concebida, ni revestida, como para que pretendiera un completo o rotundo "éxito editorial", siempre relativo y variable; se buscó, en cambio, una suerte de penetración en los círculos donde se exhibe la cultura universitaria, la cual está sostenida por un complejo de conocimientos generales sobre las bases de las

humanidades, las ciencias y las artes. La heterogeneidad de los sectores de graduados en las diversas facultades e institutos de la Universidad representaba un problema importante que debía determinar los contenidos de la publicación —circunstancia nada fácil de salvar—, encaminados en la medida de las posibilidades, a suscitar alto interés, “estableciendo el nexo de las distintas disciplinas mediante todas aquellas formas que acerquen a quienes separadamente las cultivan, un poco indiferentes, acaso, al trabajo de los demás”, como se dijo en la nota de presentación de la revista. El concepto más general de la publicación no podía desentenderse de la aproximación a lo periodístico en cuanto significara o caracterizara sus contenidos la brevedad y actualidad de los artículos y notas, con el agregado de testimonios gráficos y, por supuesto, la periodicidad de las apariciones.

La penetración de la revista en otros medios que no fueran los estrictamente universitarios se planteaba como tentativa a estimar y desarrollar, habida cuenta la heterogeneidad de las disciplinas por cubrir y el marco global de la crisis de dirigentes por la que desde hace muchos años viene atravesando el país. Aquello que contiene sustancia humanística resulta, periodísticamente, más conducente en la difusión; pero lo específicamente científico o tecnológico pide comprensión mayor, o más interesada atención.

Por otra parte, y quizá no sea necesario insertar consideraciones sobre hechos ya sabidos y vividos, la Universidad había transcurrido por una dura época de subalternizaciones y dejado atrás una etapa que debía ser de recuperación en la totalidad de sus niveles. En el plan de esa enorme tarea estaba la edición de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE

LA PLATA en lugar de preminencia, sobre los fundamentos de la libertad democrática que aparecían prometedores en el horizonte; pero había que encontrar al hombre justa y precisamente indicado para iniciar y encauzar una publicación que tuviera envergadura y se moviera en un ambiente de bastante inquietud política e ideológica. Un científico puro, apegado a su disciplina, tal vez hubiera fracasado en la empresa, tal como se configuraba; de modo que se imponía una síntesis cualitativa que pudiera determinar un acierto, entre el hombre de ciencia con formación humanística por una parte, y la disposición de una apertura mental y espiritual suficientemente amplia como para comprender la sustancia de lo que es periódico, por otra.

Las autoridades de la casa de altos estudios tenían por ese entonces, al lado, al doctor Noel. H. Sbarra, quien se desempeñaba, en setiembre de 1957, cuando aparece la revista, como secretario de publicaciones del Rectorado, con varios antecedentes valiosos sobre su vocación publicitaria que se remontaban a la dirección de la revista del Centro de estudiantes de medicina, todavía como estudiante y de la que editaba la Facultad de ciencias médicas, por 1937-1938. Al mismo tiempo era secretario de una audición de Síntesis oral de ciencias médicas por la estación LR11. Parecidas funciones como organizador desarrollaba en la Revista de problemas argentinos y americanos, creada en 1942 por la Comisión de graduados que presidió el ingeniero Gabriel del Mazo, la cual, no obstante su efímera vida, fue la semilla tardía pero fecunda de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD. Aparte de la actividad del Dr. Sbarra como delegado interventor en LR11 entre noviembre de 1955 a diciembre del año siguiente,

actuaba en la docencia, en reuniones científicas y en el V Congreso panamericano de pediatría, de Lima, en representación de nuestra Universidad, del 2 al 10 de agosto de 1957.

Tales antecedentes someramente extraídos, de entre muchos otros vinculados con su profesión de médico pediatra y que revelaban destacada inquietud por lo social, eran la expresión de una fuerte personalidad con las características más que apropiadas, inmejorables, para que asumiera con perspectivas de éxito las funciones de director. También exhibía el Dr. Sbarra un amplio conocimiento de los círculos intelectuales principalmente de universitarios, donde debía hallar los colaboradores fundamentales.

Asumió la dirección de la revista cuando era secretario de publicaciones del Rectorado por una resolución del Dr. Santiago C. Fassi, entonces rector interventor y a poco aparece el primer número que se imprimió durante la segunda quincena del mes de setiembre de 1957, bajo sus cuidados directos, en los talleres gráficos de Angel Domínguez e Hijo, de la calle 38 N° 420 de nuestra ciudad. Fue una entrega de 183 páginas de 0,25 por 0,18 cm., excelente papel de obra, con grabados y fotografías en papel ilustración. Un artículo de Francisco Romero sobre tipos y modalidades de filósofos, profundo y claro como que venía de un maestro auténtico, abre la revista apuntando hacia la altura y tras concluir, le sigue una expresiva fotografía, a toda página, de Amado Alonso, otro insigne profesor que dio lustre a la casa de estudios.

En el número inicial se delineaba la concepción eminentemente universitaria, amplia y abierta, pero con acento sobre el quehacer y pensar de signo platense. Los temas correspondían a las secciones de filosofía, letras, histo-

ria, arte, etnología, asuntos de investigación, ciencias, tecnología, aporte extranjero, problemas argentinos, una variedad de testimonios consistentes en crónicas de viajes, semblanzas, cartas de becarios, exhumaciones de archivo, y revista de libros recientes, xilografías, fotografías de ambientes de la universidad, abundantes noticias de las facultades e institutos y otras de interés para estudiantes y graduados. Sobradamente se aprecia la configuración definitiva de la revista con la aparición del primero de los índices en la entrega 15, con inclusión de los temas de derecho, educación, psicología, geografía, sociología y ciencias económicas, crónicas y comentarios y nómina ordenada de los colaboradores hasta entonces.

Sin embargo, la fisonomía original que venía manteniendo pedía un cambio en favor de exigencias más a tono con las concepciones modernas sobre este tipo de publicaciones. Apuntaba a tratar en las sucesivas entregas el tema único estudiado en múltiples aspectos, con profundidad, como anunciaba la introducción del número 18, en que se escogió para iniciar la nueva modalidad el motivo del "tiempo"... cuando corría el año 1964.

La cultura de masas y la de "élite"; el proceso de modernización de la Argentina (1880-1930), en las entregas 19, 20 y 21, que apareció en 1967, fueron temas que despertaron considerable interés y, después de un lapso de silencio se reanudó la tarea con la entrega 22, del año 1970, con el intenso tema del humanismo clásico y el nuevo humanismo. La última etapa dirigida por el Dr. Sbarra prosigue con el tema, diríamos "caliente", de la juventud actual en una sociedad de cambio, hacia 1971; después, el hombre y la ciudad y, finalmente el asunto de las industrias básicas y el destino

nacional en la entrega número 25, con índice, editada cuando ya había desaparecido el recordado director y en su homenaje.

Normalmente, una revista de la categoría y tipo como es la que motiva el presente comentario, siempre somero, exige una cantidad de personal muy idóneo para una labor de por sí bastante compleja. Tal no fue el caso de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, que el Dr. Sbarra condujo en todos sus aspectos prácticamente solo, y para tener una idea más o menos aproximada de la actividad que desarrolló hasta su fallecimiento al promediar marzo de 1974, cuando había elaborado veinticinco entregas, habría que considerar la significación de una suma de más de 5.800 páginas de texto, 600 artículos y notas, 250 fotografías en papel ilustración, 130 reproducciones de grabados y dibujos y alguna en colores. Los temas habitualmente eran sugeridos a los colaboradores con quienes trababa contactos generalmente personales, con el agregado de una correspondencia puntual y llena de pormenores y todo esto sin contar las vicisitudes con la impresión y hasta la distribución de la tirada. En el encabezamiento de homenaje que se publicó en el número veinticinco, aparecido después de su fallecimiento, se dijo de él: "Su amor por las cosas buenas y bellas de la vida, la vasta cultura de médico humanista que aportó silenciosamente al cumplimiento de su misión, el altruismo y sobria dignidad evidenciadas en su tarea de director, harán que, pese a su humildad de auténtico maestro, quede justicieramente consagrado el 'Ciclo Sbarra' en la historia de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA".

Al cabo de seis años del fallecimiento del Dr. Sbarra reapareció la revista bajo la dirección del secretario de

extensión cultural y difusión de la universidad, arquitecto José María Marquín y a casi cinco de la aparición de la entrega número 25 cuyo material había dejado listo el primer director fundador. La nueva etapa se reanuda con evidente entusiasmo, al punto que en cortos lapsos se lanza un número de carácter extraordinario y el 27. Ahora es la Imprenta de la Universidad donde se realizaron las tiradas, tan pulcras y cuidadas como las anteriores, reveladoras de una capacidad técnica de alto nivel, que aseguran la base material eficiente para una continuidad en el esfuerzo. La calidad del material de lectura ha seguido manteniéndose interesante e ilustrativo, tanto como oportuno, si se mira que la dirección aproximó atinadamente a destacados colaboradores hacia temas de honda resonancia histórica como la Campaña del Desierto con motivo de su centenario, la celebración del 75º aniversario de la fundación de la Casa de Joaquín V. González, objeto de una selección de artículos ya publicados, en el número extraordinario del año pasado, y el 27 dedicado a conmemorar la generación del '80, con despliegue de una bibliografía difícilmente superable.— M.A.E.

SAGITARIO

Revista de humanidades, fundada por Carlos Amaya en 1925, al separarse, junto con Julio V. González y Carlos Sánchez Viamonte, de VALORACIONES (V.), cuya dirección es asumida entonces por Alejandro Korn. La finalidad de la nueva revista era "contribuir a sistematizar y poner orden sobre los nuevos valores culturales de la vida contemporánea" (editorial del N° 1 mayo-junio de 1925). Más que el tono agresivo hacia la generación de "los prohombres", es decir, los hom-

bres de la generación precedente, interesa el abundante espacio dedicado a las artes, en su presentación y esclarecimiento: sus artículos estaban siempre ilustrados, y se reprodujeron obras de Pettoruti, Ciocchini, Calabrese, Travascio, Brughetti y muchos otros artistas de La Plata, de la Capital Federal y de Latinoamérica. En el N° 2 se ocupa de la primera exposición de artistas platenses; organizada, como se sabe, por la Sociedad artística platense (V.)—, con reproducciones como *Primavera*, de Faustino Brughetti y *Arroyo*, de Rinaldo Lugano. En el N° 3 Carlos Astrada analiza *La estética de Croce*, artículo que ilustra Pettoruti con un retrato del filósofo napolitano. El arte de Latinoamérica comienza a ocupar un sitio con *El arte mexicano*, del que se reproducen obras; al mismo tiempo se publican cosas tan peregrinas como las ideas de Hans Tietze sobre la pregunta: *¿Ha muerto el expresionismo?* expuestas en una conferencia que comenta Emilio Taborda, con el infaltable retrato de Pettoruti. El articulista afirma que Tietze acaso sea hoy el más agudo de los críticos de Viena”. En el N° 5 (enero-marzo de 1926) Arturo Marasso publica sus *Observaciones acerca de la poesía lírica*.

Se publicaron, en total, ocho números. El año fatídico de 1928 —que conoce la desaparición de MARTIN FIERRO, también registra el fin de las tres revistas platenses más acreditadas: VALORACIONES, DIOGENES y SAGITARIO, las tres, al parecer, por motivos económicos. — A.O.N.

SALONES (V. también DOCUMENTOS, 7)

Llamaremos “salones” a todas aquellas reuniones periódicas y competitivas que realicen instituciones oficiales o privadas y cuya principal característica será la actuación de un jurado

integrado por miembros, no sólo de dicha institución sino por otros ajenos a la misma y de suficiente competencia como para aseverar el certamen. Hacemos esta aclaración porque el término “salón” se usa con cierta ambigüedad, tal vez derivada de su origen: el “Salón Carré” del Louvre en París donde se realizaron en el siglo XVIII, y más exactamente en 1737, las primeras muestras de obras de arte organizadas por la Real Academia de pintura y escultura de Francia. Con el correr del tiempo estas exposiciones se organizaron periódicamente y dieron lugar a recompensas. De aquel modelo nació nuestra gran Exposición del Centenario y luego, en 1911, la creación del “Salón Nacional”, base de todos los otros que lo siguieron. Sin embargo, hoy todavía se sigue utilizando el término “salón” para indicar simples exposiciones de obras de arte sin requisito alguno. Como un antecedente prematuro, la ciudad de La Plata presentó un Salón anual de pintura, jerarquizado por la actuación calificada de los miembros de su jurado, que se realizaba en los salones del diario BUENOS AIRES cuyo director y propietario fue Eduardo Dellacroce.

Los diferentes salones que se han ido presentando al público en esta ciudad desde su fundación en 1882 hasta el presente, pueden ser agrupados para su mayor claridad en: salones oficiales y salones privados o particulares. A su vez, los primeros admiten una subdivisión en provinciales y municipales.

Salones oficiales provinciales

1. — Salón de Arte de La Plata. 2. — Salón de Arte de Buenos Aires. 3. — Salón de Arte de Tandil. 4. — Salón de Arte de Mar del Plata. 5. — Salón Estímulo de Artes Plásticas. 6. — Festival de las Artes de Tandil.

Los salones oficiales tuvieron como antecedente inmediato el Salón de Arte del Cincuentenario de la ciudad de La Plata realizado en el mes de noviembre de 1932 en el Pasaje Dardo Rocha. Para dar mayor importancia a este acto artístico se extendió la invitación a los artistas de todo el país. Si bien no fueron otorgados premios en dinero, la Comisión provincial de Bellas Artes dispuso la adquisición del mayor número de obras para destinarlas a aumentar el acervo del Museo provincial de bellas artes. Fueron treinta y cinco los artistas invitados por la Comisión, integrada entonces por Antonio Santamarina, Alberto Güiraldes y Luis Falcini. El pintor Emilio Pettoruti que desde años atrás venía ocupándose de todo lo que implicara desarrollo de la cultura artística, actuó, acompañado por Mario A. Canale, en representación de los artistas. Fueron varias las instituciones y los particulares que donaron obras, elegidas entre las cuatrocientas diecisiete expuestas, para contribuir a enriquecer el patrimonio del museo. Entre ellas, la Comisión provincial de bellas artes, la Comisión del Cincuentenario, el Jockey Club de la Provincia, la Cámara de Diputados, la Caja de Ahorros, la Unión Telefónica, el Ferrocarril del Sur, distintas municipalidades y un grupo de particulares. Desde entonces, pertenecen al museo entre otras: *Muñeco*, óleo de Ramón Gómez Cornet; *Retrato*, óleo de Horacio Butler; *San Sebastiano Curone*, óleo de Lino E. Spilimbergo; *Naturaleza muerta*, óleo de Emilio Centurión; *Srta. de Pizarro*, óleo de Héctor Basaldúa; *Ana (cabeza)*, bronce de Alberto Lagos.

La organización de todos los salones oficiales provinciales pertenece a la acción conjunta de la Comisión o la Dirección provincial de bellas artes y

el Director del museo provincial. A través del tiempo ambas recibieron diferentes nominaciones y terminaron, para su mayor eficacia, unificándose en un solo representante.

Estos salones permanecían abiertos alrededor de un mes pero según las circunstancias podían extenderse en el tiempo, por ejemplo cuando se continuaban con exposiciones rodantes como fue la de Carlos Torrallardona después del IX Salón de arte de La Plata, llevada a las ciudades del sur bonaerense en homenaje al Cincuentenario de la ciudad de Lobería; los salones de arte de Mar del Plata tenían una duración variable de acuerdo con el éxito de la muestra, algunos se prolongaron hasta dos meses.

Las fechas en que se realizaban estas competencias tenían en cuenta, por lo general, las conmemoraciones patrias, como el Salón de Arte de La Plata que trataba de abrir sus puertas para las fiestas mayas, o el Salón de arte de Buenos Aires que se realizaba para festejar el aniversario de la fundación de la ciudad de La Plata. El Salón de arte de Tandil se realizaba a fin de año y se prolongaba a veces a enero o febrero del siguiente año; el de Mar del Plata, durante la temporada veraniega, el Salón estímulo de artes plásticas en fecha próxima al 21 de setiembre. Por último, los pertenecientes al Festival de las Artes de Tandil se efectuaban entre los meses de setiembre a noviembre. En todos los salones la entrada era libre. Casi todos nacieron con carácter nacional, es decir, podían concurrir a ellos los artistas de todo el país, los argentinos residentes en el extranjero y los extranjeros con más de dos años de residencia en el país. El único salón que se organizó en un principio para artistas bonaerenses solamente fue el Salón de arte de Buenos Aires, que tenía por objeto

exhibir la producción plástica de la provincia. Pero, por razones de mayor jerarquización, a partir del VIII Salón fueron abiertas las puertas a los artistas de todo el país.

Se admitían obras de pintura, escultura, dibujo y grabado cuyas condiciones, número y presentación lo establecía el reglamento de cada salón.

La labor de los jurados revestía gran importancia porque de su justa actuación dependía el éxito del salón. Había dos jurados: el de admisión y el de adquisición de las obras. En la mayor parte de las competencias era el mismo o bien el segundo pedía colaboración al primero. Por lo general, tres de los miembros actuaban en representación de la Comisión o la Dirección de bellas artes y dos por los artistas expositores. Estos últimos eran elegidos por voto personal y secreto, votación que se realizaba el último día de recepción de las obras en el o los locales instituidos para recibirlas. Era condición indispensable para ser elector que el artista hubiese sido anteriormente expositor, ya sea en el Salón Nacional de bellas artes, el Salón de Arte de La Plata, el Salón de Arte de Buenos Aires o el Salón de Arte de Tandil. Entre los jurados que prestigiaron estos salones podemos nombrar a Carlos de la Cárcova, Enrique Larrañaga, Amadeo del Acqua, Emilio Centurión, Mario A. Canale, Emilio Pettoruti, Miguel C. Victorica, Enrique Policastro, Fernando López Anaya, Juan Battle Planas, Antonio Berni, Pablo Curatella Manes, Luis Falcini, Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Clorindo Testa, Jorge López Anaya, Miguel Angel Vidal, Juan Carlos Romero, Ana María Moncalvo, Kenneth Kemble, Luis A. Wells. El espíritu que animaba estos salones en que el Museo provincial estaba dirigido por el pintor Pettoruti cuyo prestigio imponía a todos respeto, no fue siempre el mis-

mo. A mitad de la década del 40, se notan ciertas anomalías: en el XII Salón de Arte de La Plata –año 1944– los jurados son designados por la Dirección de bellas artes y sus funciones son reglamentadas también por ella. No hay elección. Esta época coincide también con la institución de premios en dinero. Al comienzo todos los premios otorgados consistían en la adquisición de las obras elegidas por los jurados por una mayoría absoluta de votos. La Comisión provincial de bellas artes disponía a ese efecto, de una partida en el presupuesto provincial y de otros aportes oficiales, contribuciones de municipios y donaciones privadas obtenidas con ese fin. Con el correr del tiempo, los aportes fueron insuficientes y se convirtieron en premios en efectivo que no implicaban adquisición. A mediados de la década del 60 –de acuerdo con las palabras del entonces director de Artes Plásticas– los salones habían decaído completamente y fue necesario introducir cambios en los reglamentos a fin de romper con su mediocridad, tratar de atraer nuevamente a los artistas representativos y eliminar la digitación de los certámenes ya que las sociedades de arte tenían la decisión sobre los premios “adquisición”, llegando de esta manera a adjudicarse hasta veintitrés premios recíprocos. Por esta errada política gremial y la complacencia oficialista, los artistas de prestigio habían terminado por desilusionarse y no enviar más sus obras al salón. Corregidos los reglamentos, en los años 1964 y 1965 entraron al museo obras compradas de común acuerdo entre el jurado y el director del museo, muchas veces debidas a la generosidad de los artistas. Así, el museo pudo volver a incorporar obras representativas que actualizaron su patrimonio. Pero, esto no se produjo sin luchas. (V. MAN).

1.– Los salones de arte de La Plata se

realizaban siempre en el local del Museo provincial de bellas artes, si bien éste cambió en varias oportunidades de lugar hasta establecerse en su edificio definitivo. El salón que contó tal vez con el mejor local fue el V ya que se realizó en la sede de exposiciones de la Comisión de bellas artes que disponía de nueve salas y dos galerías con doscientos diez metros para ubicar las obras. Estos salones fueron en total veintisiete. Desde el año 1933 hasta 1947 se realizaron sin interrupción año por año; en 1948 hubo dos salones y a partir de 1949 se realizaron año por medio hasta 1957 en que se organizó el XXII Salón. Desde entonces hasta 1961 –Salón XXIII sobre el Informalismo– no hubo salones. En los años 1963 y 1965 se organizaron respectivamente los salones XXIV y XXV. A partir de entonces hubo que esperar hasta 1974 y 1975 años en que se hicieron los dos últimos salones de arte de La Plata. Algunos de ellos fueron presididos por la exposición de obras de invitados de honor como fueron el VII y el XV en los que el escultor Rogelio Yrurtia en 1933 y Faustino Brughetti en 1947 respectivamente honraron esos salones. Entre las obras importantes que posee el museo y que entraron entonces, podemos citar: I Salón: *Naturaleza muerta*, óleo de Pedro Domínguez Neira; II Salón: *Carnaval en Belgrano*, óleo de Valentín Tibon de Libian y *Figura*, óleo de Lino Eneas Spilimbergo; V Salón: *Motivo de la Boca*, óleo de Eugenio S. Daneri; *La chica de enfrente*, óleo de Miguel C. Victorica; *Fiesta en el puerto*, óleo de Aquiles Badi; *El lápiz del maestro*, óleo de Emilio Pettoruti y *Retrato*, óleo de Ramón Gómez Cornet; VI Salón: *La siesta*, óleo de Horacio Butler; *Acróbatas*, óleo de Aquiles Badi y *Retrato*, óleo de Antonio Berni; VII Salón: *Torso de mujer*, bronce de Rogelio Yrurtia; IX Salón: *Paisaje serrano*, óleo de Fray Guiller-

mo Butler y *Barcazas en el Riachuelo*, óleo de Eugenio S. Daneri; XXV Salón: *Estatua N° 2* de Roberto Aizenberg y *Sin título*, pintura acrílica de Fernando Mazza.

2.– Los salones de Arte de Buenos Aires se realizaron también como los anteriores en el Museo provincial de bellas artes. Desde 1937 hasta 1944 se efectuaron sin interrupción, el IX Salón se organizó en 1946; el X en 1947; el XI en 1949 y el XII en 1950. Desde el XIII Salón, la competencia se hizo cada dos años a excepción del lapso de cuatro años transcurridos entre los salones XV y XVI. El último se realizó en 1966 cuando ya la Dirección de bellas artes y la Dirección de artes plásticas estaban unificadas. Se destaca el III Salón de Arte de Buenos Aires por la concurrencia del pintor Cleto Ciocchini como invitado especial. En el XVI Salón entra al museo el óleo de Carlos Torrallardona “*Café porteño*”.

3. – Los salones de arte de Tandil se organizaban en el local del Museo municipal de bellas artes de Tandil. Fueron dieciséis y comenzaron en diciembre de 1938 realizándose anualmente sin interrupción, hasta 1951; a partir de ese año se efectuaron año por medio hasta 1957, último salón. Se adjudicaban en ellos premios adquisición. Para el Museo provincial de bellas artes de La Plata, era la Comisión provincial la que los solventaba y para el Museo municipal de bellas artes de Tandil, la municipalidad de esa ciudad. En el primer salón realizado entra a formar parte del acervo del Museo provincial de bellas artes de La Plata, el óleo *Figura*, de Héctor Basaldúa.

4. – Los salones de Arte de Mar del Plata comenzaron en el año 1942 y se abrieron al público anualmente hasta el año 1966 en que se cierran definitivamente. Se efectuaron en total veinti-

séis, en un principio en el local del gran hall de deportes del Casino y luego en el Hotel provincial de Mar del Plata. Para la Comisión provincial de bellas artes, estos certámenes eran de gran interés por la afluencia y la calidad de los artistas que se presentaban, por la obra de difusión cultural que significaba y porque era una muestra fehaciente de los valores de la plástica argentina. En I Salón se invitaron especialmente a todos los grandes premios y los primeros premios del Salón Nacional de bellas artes; como invitado de honor concurrió Rogelio Yrurtia. Stephan Erzia fue invitado de honor del VII Salón, año 1948. Para efectuar las adquisiciones, la Comisión provincial de bellas artes contaba con la contribución del gobierno de la provincia, del gobierno nacional, de la Municipalidad de Mar del Plata y del Casino o del Hotel Provincial. El museo enriqueció grandemente su patrimonio. Son ejemplos: I Salón: *Auto-retrato*, óleo de Raquel Forner; *Dorrego*, bronce de Rogelio Yrurtia; II Salón: *Amistad*, óleo de Ramón Gómez Cornet; VI Salón: *Composición*, óleo de Raúl Soldi; *Recuerdo*, óleo de Fortunato Lacámara; VIII Salón: *Balcón*, óleo de Miguel C. Victorica; IX Salón: *Naturaleza muerta*, óleo de Eugenio S. Daneri; XII Salón: *Incontinencia*, óleo de Eugenio S. Daneri; XVI Salón: *Mujer sentada*, óleo de Julio Barragán; *Segundo estudio para las Tres Gracias*, bronce de Pablo Curatella Manes; XVII Salón: *Mesa y ventana*, óleo de Vicente Forte; XVIII Salón: *La esquina*, óleo de Raúl Russo; *Desnudo en la playa*, óleo de Leopoldo Presas; XIX Salón: *Pintura*, óleo de Martha Peluffo; XXI Salón: *Danza*, hierro de Enrique Romano; *Moneda*, óleo de Santiago Cogorno; XXII Salón: *Júbilo 1955*; bronce de Martín Blazke; *Para un paisaje americano*, óleo de Antonio Seguí; *Estructura tensiva*, óleo de

Eduardo Sabelli; XXIII Salón: *El niño y la luna*, óleo de Orlando Pierri; XXIV Salón: *La nave*, hierro de Enrique Romano; *Cuadrado blanco*, óleo de Clorindo Testa; XXV Salón: *Aéreo*, metal plastificado de Rubén Santantón; *Climax III*, óleo de César Paternosto; *Expansión N° 2*, acrílico y bronce de Ary Brizzi; *Estatua N° 2*, madera de Roberto Aizenberg; *Barzac*, pintura acrílica de Kenneth Kemble; XXVI Salón: *Sin título*, óleo de Manuel Espinosa.

5.— Los salones Estímulo de artes plásticas se realizaban también en el Museo provincial. El primer salón se abrió en 1954; a partir del segundo, en 1956, se repitieron anualmente. Los tres primeros salones admitían obras de pintura, escultura, grabado y monocopia. A partir del cuarto, se agregaron las artes del mosaico y la cerámica. Podían concurrir a ellos los estudiantes de todo el país. El séptimo y último salón se cerró en el año 1961.

6.— Por fin, tuvo una destacada importancia el llamado "Festival de las Artes de Tandil" que se realizó durante los años 1968, 1969 y 1970. En ellos se organizaban salones y se reunían los críticos de arte invitados como miembros activos por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires al Coloquio de la Crítica de Arte que se hacía simultáneamente con aquellos certámenes. Este festival tenía por objeto: a) realizar un coloquio sobre crítica de arte cuyos temas se establecían con anterioridad; b) adjudicar los premios de arte del Salón organizado ese año; c) adjudicar el premio anual de la crítica de arte. En el año 1968, el Salón fue exclusivamente de grabado; en 1969, de pintura y en 1970, de escultura y experiencias visuales. En el reglamento se destacaba especialmente que no había limitación alguna de tendencias, técnicas o materiales pues

se deseaba reunir experiencias particularmente significativas del arte en la Argentina. Los salones eran de carácter abierto y podían concurrir argentinos y extranjeros con cinco o más años de residencia en el país. Los premios eran instituidos por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires —por intermedio de la Dirección de bellas artes— con el auspicio de la Municipalidad de Tandil. Había un jurado de admisión, formado por tres miembros designados por decreto del Poder Ejecutivo de la provincia a propuesta de las autoridades del Ministerio de Educación de la misma y un Comité constituido por los señores críticos de arte para otorgar las recompensas de aquellas obras que pasarían a integrar la colección del Museo provincial de bellas artes de La Plata. Las decisiones del jurado así como las del comité eran inapelables. La muestra de las obras seleccionadas por el jurado se realizaba en el Museo municipal de Tandil durante más o menos quince días y luego pasaban a ser exhibidas en el Museo provincial de bellas artes de La Plata. Cada artista podía presentar como máximo dos obras y lo hacía en una de las direcciones establecidas al efecto: una en Buenos Aires y otra en La Plata, según la residencia del interesado.

Las recompensas eran establecidas separadamente: por la Dirección de Bellas Artes de la provincia o por la Municipalidad de Tandil. En el primer caso consistían en grandes premios adquisición “Festival de las Artes de Tandil” y las obras premiadas entraban a enriquecer el acervo del Museo de bellas artes de la provincia de La Plata. Son ejemplos para grabado, en el año 1968, *Marmejo*, de Carlos Augusto Pacheco; *Homenaje a Fontana N° 2*, de Edgardo Antonio Vigo; en 1969 para pintura: *Dominante N° 13*,

acrílico de Ary Brizzi; *La casa de Tarzán*, técnica mixta de Luis Fernando Bénédict y *El ocaso de una vaca* de Jorge Demirjian y en 1970 para escultura y experiencias visuales: *Artefacto N° 15* de Aldo Paparella y *Elastociclo* de Víctor Grippo, respectivamente. Actuaron como jurados de selección en las distintas competencias: Fernando L. Anaya, Samuel Oliver, Hugo Parpagnoli, Jorge López Anaya y Fermín Fevre. En el segundo caso, la Municipalidad de Tandil otorgaba dos premios adquisición “Festival de las Artes de Tandil”, uno de ellos reservado para artistas con residencia no menor de tres años en territorio bonaerense. Actuaba un jurado especial designado por la Intendencia municipal y las obras pasaban a integrar el patrimonio del Museo municipal de bellas artes de Tandil.

Para el premio anual de la Crítica de Arte actuaron como jurados: Aldo Pellegrini, Jorge López Anaya y Basilio Uribe.

Por último, no puede dejar de mencionarse por su importancia —aunque no formara parte de los salones organizados periódicamente— el llamado a concurso por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, consistente en la elección de tres artistas en la especialidad pintura, para participar en el Premio Consejo Federal de Inversiones, Artes visuales, que se efectuó en la ciudad de Buenos Aires en agosto de 1981. La competencia se realizó en el Museo provincial de bellas artes de La Plata, previa selección por examen de antecedentes, de veinte artistas pintores, cuyas obras se expusieron al público en el mes de junio. Podían participar todos los artistas argentinos, nativos o naturalizados, residentes en la provincia de Buenos Aires con una antigüedad mínima de tres años, presentando una obra inédita

o no. El jurado estuvo integrado por tres miembros designados por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires y debían ser artistas plásticos o críticos de arte de reconocida actuación, cuya decisión era adoptada por mayoría de votos. Los premios tuvieron el carácter de adquisición: uno de ellos importaba la suma de diez millones de pesos y los dos restantes, de cinco millones cada uno.

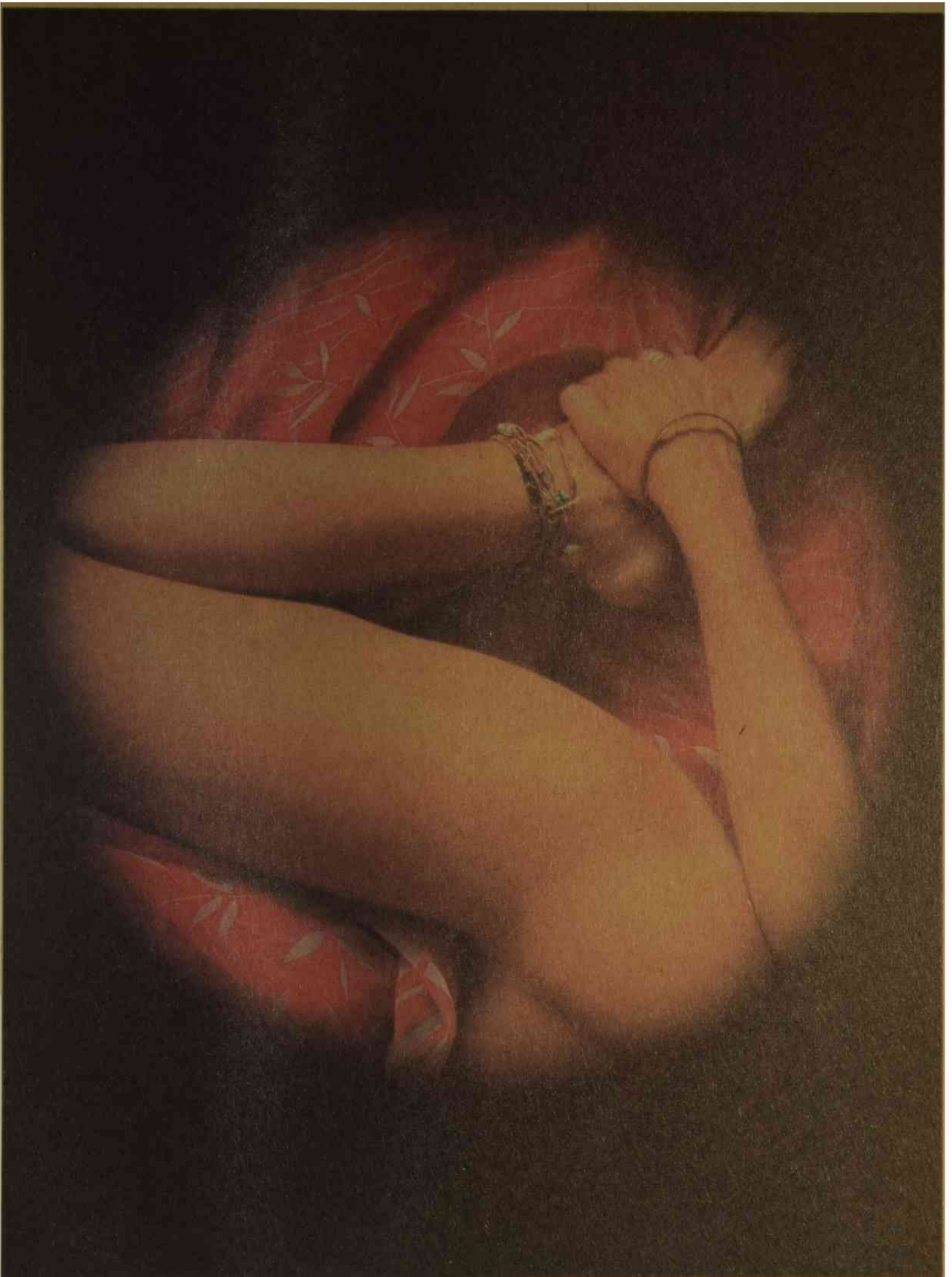
Salones oficiales municipales

La Dirección de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de La Plata organizó los siguientes salones: 1. – Salón anual de Artes plásticas “Semana de mayo”; 2. – Salón Libre de pintura, escultura, grabado y dibujo; 3. – Salón anual de Artes del Fuego.

1. – El Salón anual de artes plásticas “Semana de mayo” fue creado el 5 de octubre de 1959 por la ordenanza municipal N° 2.459. Debía realizarse la cuarta semana del mes de mayo y presentaba las secciones de pintura, escultura, grabado y dibujo. Se creó para artistas platenses solamente, pero en julio de 1960 aparece el reglamento del salón de ese año ampliando la invitación a todos los artistas argentinos o extranjeros con residencia de dos años en la ciudad de La Plata. Se efectuaban en el “Salón dorado” del palacio municipal y las recompensas consistían en premios adquisición para todas las sesiones. El jurado estaba integrado por tres miembros para cada especialidad, uno de ellos actuaba como representante de la Dirección de Cultura y los dos restantes eran elegidos por los artistas. Con este motivo, la agrupación “Artistas Plásticos de la Provincia” y la “Peña de bellas artes” debían presentar listas de dos candidatos para cada sección. Los premios se adjudicaban por simple mayoría y no podían ser declarados desiertos. El

objeto de estos premios era aumentar el patrimonio del Museo municipal de bellas artes (V) que se creó con la donación inicial de la Sra. del Dr. Numa Rossotti. Hoy ese museo tiene alrededor de trescientas cincuenta obras, pero nunca pudo funcionar como museo por falta de espacio físico. Las obras se exhiben en las secretarías de la Municipalidad pero no cumplen el fin propuesto. Y las exposiciones temporarias deben realizarse en la Sala de Cultura del palacio municipal, o bien en el pórtico comunal. Este salón abrió por primera vez sus puertas en 1960; en 1961 se realizó el II Salón y recién en 1965, el III Salón. A partir de entonces, se efectuaron anualmente hasta el año 1977, correspondiente al XV Salón. Mientras tanto, como el Salón Libre de pintura, escultura, grabado y dibujo se cerró en 1971 definitivamente, hubo que introducir cambios en el Salón anual de artes plásticas “Semana de mayo” el que a partir de 1974 se llamó simplemente Salón anual de artes plásticas y se organizó en dos fechas: en mayo para las especialidades de pintura y escultura y en noviembre para las de grabado y dibujo. Por fin, ha vuelto a reabrirse en 1981 el XVI Salón anual de artes plásticas en el período 23 de octubre - 8 de noviembre.

2. – El Salón libre de pintura, escultura, grabado y dibujo se realizaba también en el “Salón dorado” de la Municipalidad con motivo del aniversario de la fundación de la ciudad de La Plata. Al aparecer la reglamentación para el 86° aniversario se establece la admisión de artistas argentinos o extranjeros con dos años de residencia en el país y la actuación del jurado que debe ser integrado por: un titular y un suplente en representación de la Dirección de Cultura municipal; un titular y un suplente por la Academia nacional de las artes; y un titular y



Groni, Gabriel – Desnudo (1982) – Negativo 35 mm. Toma directa. Propiedad del autor. La Plata.

dos suplentes por los artistas participantes. Se hace una aclaración muy explícita acerca de las obras a admitirse: "obras originales e inéditas comprendidas en todas las expresiones plásticas que encuadren específicamente en alguna de las secciones que integran el Salón, cualquiera sea su técnica o procedimiento. En pintura: óleo, temple, acuarela, pastel, gouache, fresco, a la cera y otros procedimientos cromáticos y materiales en uso en la actualidad". En la sección escultura se agregan además de los materiales tradicionales: "terracota, cemento, cera, yeso y otros materiales en uso en la actualidad". Se hace la discriminación de los premios a otorgarse para cada sección, consistentes en dinero, diplomas y medallas. Estos salones comenzaron a realizarse en 1964, se organizaron anualmente hasta el año 1971 en que se cerraron definitivamente con el VIII Salón.

3. - Como su nombre lo indica el Salón de las Artes del Fuego implicaba técnicas diferentes cuya concreción se hace a través del fuego: mosaico, vitral, decoración de porcelana, cerámica, vidrio y esmaltado de metales. La creación y reglamentación de este Salón aparece por decreto 10.519/971 del 24 de junio de ese año después que se ha realizado ya la primera experiencia en el año 1970. Y aclara que, "debido al éxito obtenido el año anterior; a las obras presentadas que muestran la tarea artesanal de grupos y talleres de todo el país, cumpliendo la función de ampliar e integrar las actividades plásticas que organiza la Comuna, decreta la creación del Salón Anual de Artes del Fuego". Estos debían realizarse todos los años en el mes de julio, fecha que se modifica en 1973 para el III Salón que se abre en setiembre. Podían concurrir artistas argentinos y extranjeros con un mínimo de dos años de residencia en el país. Las obras debían

ser inéditas y en las técnicas de cerámica, mosaico, vitral y decoración de porcelana. En un principio, los premios que se otorgaban consistían en medallas de oro, plata, diplomas de honor y menciones. En el III Salón los premios fueron solamente diplomas de honor y menciones. El jurado debía estar representado por entidades oficiales de Artes del Fuego.

Salones privados o particulares

El Salón de arte más importante que se realizaba en la ciudad de La Plata a comienzos del siglo fue el que se efectuaba en los locales del diario BUENOS AIRES, fundado el 15 de octubre de 1893, diario que tenía agencia en París. Su director y propietario fue Eduardo Dellacroce y parece haber sido la más alta institución que se ocupaba entonces del arte a juzgar por algunos comentarios aparecidos en ese momento. Un ejemplo es la Revista ARS (V. ARS) del 1º de noviembre de 1906, p. 160, C. 1, donde se dice: "Buenos Aires, el diario artístico, hermoso ejemplo de cultura viviente en nuestra ciudad..." Por otra parte, en la página inicial del mismo diario aparecen las actividades culturales que éste desarrolla, entre ellas "...fomenta la cultura popular con escuelas gratuitas que funcionan en el propio local. . . fomenta la educación artística con las escuelas de canto, música, teoría e instrumental establecidas gratuitamente. . ." Los salones comenzaron en el año 1903, se realizaban anualmente y el llamado a participar en ellos se hacía a través de la primera página del mismo diario en forma destacada y con gran anticipación. Así, podemos leer en el ejemplar del 7 de mayo de 1906 la invitación al "4º Salón de Pinturas que se realizará el 29 de julio". Dice así: "La convocatoria comprende a todos los pintores profesionales y aficionados de la provincia de Buenos Aires y de la

Capital de la República que no hayan obtenido primeros premios o 1º, 2º y 3º en exposiciones extranjeras. (SIC.). La exposición comprenderá dos categorías: una de profesionales y otra de aficionados estableciéndose para cada una de ellas un 1º, 2º y 3º premio consistentes en medallas de oro, plata y cobre.” Y luego, a medida que se van sucediendo los días se aclara que el gobierno nacional y el provincial otorgarán dos grandes premios para profesionales: a) Premio Excelentísimo Gobierno Nacional al mejor cuadro original expuesto; 300\$ en dinero; b) Premio Excelentísimo Gobierno de la Provincia de Buenos Aires medalla de oro, al mejor cuadro referido a un tema de historia nacional o personajes y escenas de las obras de nuestros principales poetas”. c) Premio Sylla Monsegur consistente en medalla de oro al mejor cuadro cuyo tema sea una escena de la vida real –un cuadro social.

El 30 de julio de 1906 el mismo diario habla de la inauguración del 4º Salón de Pintura a las 2 p.m. y “después de ejercitar la banda de música de la policía un escogido repertorio, se improvisaron varios números de poesía y música...”. La exposición de las obras permanecía abierta al público, “todos los días de 12 a 7 p.m., entrada libre”. Las noches de moda eran los miércoles y viernes de cada semana.

Son interesantes los comentarios surgidos a raíz de este salón. Se habla de la visita del Gobernador Irigoyen como una muestra del interés que el arte despierta en las altas esferas del gobierno. . . y “además de llevar el apoyo oficial al artista, contribuye poderosamente a definir en el pueblo el sentimiento artístico. . .” El Salón se clausura al público el 14 de setiembre, el día anterior aparece la composición del jurado: Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Martín Malharro, Carlos Ripamonte y el Dr. Pedro Antonio Pardo y

el día 17 leemos el fallo del jurado: 1er. Premio Gobierno Nacional a Augusto G. Roche por su obra *Junto a la fragua*; 1er. Premio Gobierno provincial: desierto; 1er. Premio diario BUENOS AIRES a Francisco Villar por sus retratos y a Antonio Pagneux por sus paisajes; 2º Premio F.E. Coppini; 3er. Premio a José Fonrouge (h); Premio Sylla Monsegur a Augusto Roche. “Por otros artículos del mismo diario nos enteramos que en salones anteriores fueron jurados entre otros Pío Collivadino y Eduardo Schiaffino, entonces director del Museo nacional de bellas artes. Cuando se reglamentó el 5º Salón para el 15 de octubre de 1907, se establece la presentación de cinco obras como máximo a la competencia. Después del fallo del jurado formado por F. E. Coppini, Antonio Pagneux y Barberis aparecen entre los premiados: Virgilio Petrolini, José Fonrouge (h), Speroni, Lavecchia, Ernestina Rivademar, J. Baldis, E. Cánepa, J. M. de la Torre y Carlos Vega.

2. – En la segunda década del siglo aparece otro salón importante, llamado al principio simplemente “Primer Salón de Otoño” y luego “Salón libre de otoño”, que se abre al público el 25 de mayo de cada año. Está organizado por el Círculo de bellas artes de la provincia, asociación cultural que agrupa a profesionales de las letras, de las artes y de la arquitectura. En EL DIA de fecha 22 de mayo de 1925 se lee: “Han quedado incorporados a la Sección Letras los siguientes socios del Círculo de bellas artes Dr. Augusto Liliedal, Horacio E. y Julio C. Ratti y el Dr. Juan A. Trevisón, a la Sección de Arquitectura el Ing. Tetamanti y el dibujante técnico Alberto Vuletín y a la Sección Artes Decorativas el Sr. José Saliñas”.

Los salones comienzan en 1923 y se

sucedan ininterrumpidamente hasta 1926 con el IV Salón. Serán un antecedente para la creación del Salón Universitario del que hablaremos en las páginas siguientes. El "Primer Salón de Otoño" se realiza en el local del Club de la Plata (calle 53 entre 7 y 8) pero ya el segundo se inaugurará en los salones del nuevo edificio de la sucursal del diario LA PRENSA (calle 7 entre 48 y 49). Se adjudican como premios: una mención de honor y las 2as, y 3as, menciones en las secciones: pintura, escultura, arquitectura y artes decorativas. Se eligen tres jurados por parte del Círculo de bellas artes y dos para representar a los artistas. Entre los primeros aparecen los nombres de: Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Ernesto de la Cárcova, José Fioravanti, Rogelio Yrurtia, Ernesto Soto Avendaño.

Premiados ya en el primer salón aparecen: José Martorell, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Cleto Ciocchini, José Malanca, en pintura; Luis Perlotti en escultura y Guillermo Ruótoló en arquitectura.

A juzgar por las palabras del diario EL DIA ya nombrado, el tercer salón libre de otoño parece haber sido el más importante: . . . "Hicieron acto de presencia el gobernador de la provincia señor Cantilo; ministro de Gobierno doctor Casás; secretario de la Gobernación, señor Rodríguez Irigoyen; intendente de La Plata, señor Morales; secretario de la Intendencia, señor Chinchurreta, otras autoridades de la provincia, los miembros del jurado del Salón, el Directorio y socios del Círculo de bellas artes, artistas expositores de esta ciudad y de la Capital Federal, y una gran cantidad de familias y de público que siguió desfilando durante todo el día. Fallo del jurado: . . . considerando que el artista expositor José Martorell mereció mención de Honor en el Salón anterior. . . como no

existe premio mayor para acordarle se lo declara fuera de concurso con sus obras: *Marcelino el chichero*, *El loco Nicola*, *José Gabriel* y *Don Lamas*".

Es interesante la lista de premiados de este tercer salón: "Pintura: Mención de honor, Próspero López Buchardo, *Presentación*; Primera mención, René Bastianini, *Paisaje*. Segunda mención, Héctor Basaldúa, *Naturaleza muerta*, Requena Escalada, *Isla Maciel*, Lino Spilimbergo, *Al trabajo*; Tercera mención, Carlos Delgado Ronsan, *Arroyo Maldonado*. Escultura: Primera mención, Alfredo Vigatti, *Viejo*, Magin Pons, *Vejez*. Artes decorativas: Primera mención, Aníbal V. Ortega, dibujo de carácter ilustrativo. Fuera de sección: Primera mención, Benedicto Massino, *En la huella*.

En el IV Salón se destacan los nombres de Carnacini, Larco y Ripamonte. En el mismo salón de la exposición se realizaban, mientras duraba la muestra, otros actos culturales organizados por el Círculo de bellas artes de la provincia, entre ellos, conciertos de importancia.

3- La Asociación de Artistas Plásticos de la provincia de Buenos Aires quedó constituida en 1947. Agrupa a un buen número de plásticos y trata de promover las actividades artísticas preferentemente dentro de los límites de la provincia. Esta Asociación ha participado enviando jurados a los salones oficiales organizados por la Secretaría de Cultura del Ministerio de educación y por la Dirección de cultura de la municipalidad. A su vez ha organizado algunos salones en entidades particulares.

a) Salón de la compañía "La Agrícola" que se realiza año por año desde 1979 en la sede del Colegio de Farmacéuticos de la provincia de Buenos Aires, calle 5 N° 966, La Plata. Tiene la adhesión de la municipalidad, de la

Cámara de Comercio e Industria de La Plata y de la Federación de la Construcción de la provincia de Buenos Aires. Se instituyen tres premios y tres menciones para los artistas seleccionados.

b) Salón Estímulo auspiciado por la Biblioteca Euforión y realizado en su sede, Diag. 79, N° 371. Las recompensas son donadas por entidades particulares y consisten en tres premios y menciones para cada sección: pintura, escultura, grabado, dibujo y cerámica. El jurado se integra con tres miembros de la Asociación de Artistas Plásticos y uno de la Biblioteca Euforión.

La "Peña de bellas artes", es una institución privada que organiza exposiciones periódicas entre sus asociados y extiende documentos de estímulo a los artistas elegidos. El jurado está integrado por los mismos miembros de la Asociación.

4. – Tal vez el mayor intento en cuanto a creación de salones artísticos en esta ciudad fue propuesto por la Universidad nacional de La Plata que el 2 de junio de 1925 creó el Salón universitario anual y su posterior muestra en los grandes centros europeos con el objeto de hacer conocer allí nuestro arte nacional. Desgraciadamente, esta iniciativa provocó una polémica entre la Universidad y la Comisión Nacional de bellas artes. Según el diario LA PRENSA del día 30 de julio de 1925, la Comisión presentó una reclamación al Consejo Superior de la Universidad quien aclaró que "al crear como institución permanente el salón universitario anual y al decidir que las obras admitidas en él se exhiban en París, Londres, Madrid, Venecia y Roma no ha afectado las atribuciones acordadas a la Comisión nacional de bellas artes". Lo cierto es que esta moción que se inició con estrepitoso éxito en todas

las ciudades europeas –a juzgar por los juicios vertidos en el Boletín de diciembre de 1926 de la Universidad Nacional de La Plata– no prosperó pues sólo se realizó el Primer Salón universitario de 1925 y las exposiciones posteriores de las que tenemos gran cantidad de testimonios en las cien páginas del citado boletín.

BIBLIOGRAFIA: Memorias y catálogos de los salones oficiales provinciales. Ordenanzas y decretos municipales sobre arte. Recopilación de datos de inscripción y premios de los salones municipales de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata. Catálogos de la Asociación de artes plásticas de la provincia de Buenos Aires. Boletín de la Universidad nacional de La Plata, Tomo X, N° 10, de diciembre de 1926. Archivo del diario EL DIA, sobre actividades artísticas. Diario: EL DIA, La Plata, 27 de mayo de 1923, P. 2ª., c 5-6; Idem, mayo 22 de 1924, P. 5ª., c. 5; Idem, 22 de mayo de 1925, P. 4ª., C. 4; Idem, 27 de mayo de 1925, P. 6ª., cs. 3 a 6; ilustr.; Idem, 19 de octubre de 1965; LA PRENSA, Buenos Aires, 30 de julio de 1927, p. 17, C. 6; BUENOS AIRES, La Plata, años 1906 y 1907; EL ARGENTINO, La Plata, 26 de noviembre de 1964; CLARIN, Buenos Aires, etc.– E.P.

"SI" (grupo)

El 13 de diciembre de 1980, en el nuevo salón CEYE (Centro de Estudiantes y Egresados de Berisso) con el auspicio de la comuna local, se llevó a cabo el acto de homenaje a los primeros integrantes del grupo "Si", al cumplirse veinte años de su primera exposición, realizada en el Círculo de Periodistas de La Plata. El intendente procedió a entregar sendos diplomas a los artistas del grupo, incluyendo también al poeta Horacio Núñez West, y al suscripto.

Recordaremos brevemente la historia del movimiento.

Hacia la primavera de 1960 surge en La Plata una corriente de alta tensión, cuya actividad, desafiante y a la vez introvertida, intenta devaluar las formas de creación artística anquilosadas por la academia y los salones. El golpe repercute, indirectamente, en la vida social vacía y sin destino, y, por supuesto, en el modo de administrar valores, pervertido por la burocracia. Se plantea una disidencia contra la *norma* encarnada en fórmulas que las sociedades de arte imponen y representan. Hay desacuerdo con todo lo que constituía, hasta entonces, una carrera artística: los premios, manejados con astucia por un criterio falsamente gremial, que repartía dádivas a la fidelidad y a la constancia, mientras los valores estéticos estaban ausentes; el taller y los planes de estudios, que excluían por entonces la libertad de innovar; el público, acostumbrado a admirar obras que no planteasen preguntas, y la crítica que, lejos de elevarse para comprender, reprime las ideas originales y repite eslogans que, si otra vez tuvieron sentido, el paso del tiempo los ha vuelto obsoletos: el parecido, el ideal, la belleza "objetiva", la naturaleza, los maestros, la forma. . . El instrumento de combate fue el informalismo, con todas sus modalidades: gestual, matérica, tachista, texturismo; pero la actitud de denuncia iba más allá de la plástica, contra lo chato, la mentira, la falsa autoridad, a lo que oponen un ansia "diabólica" de ser *nuevos, auténticos*, con la premisa intransigente del existencialismo y del budismo zen que estaban, aquí, como en los países que vivieron la posguerra, en todo el horizonte. Una reivindicación de la materia no formada, como oscuro símbolo de espontaneidad; una tesitura romántica, con sus "impromptus" y sus motivos microcelulares, he

aquí los trasfondos de aquella "poética de la visión", encarnada con todo el impulso y las dudas típicas de lo que crece, y repitiendo, con angustia, la pregunta que pregunta por el ser. El medio, una sociedad poco permisiva, con sus gendarmes de la cultura que fiscalizan y reprimen. En este habitat se gestó el movimiento "Si", para durar lo que una llamarada. El *Manifiesto inicial* fue leído por Rafael Squirru, el 21 de setiembre de 1960, en presencia del poeta Horacio Núñez West, y de los profesores de Bellas Artes, Héctor Cartier, arquitecto Kleiner y el suscripto. Aplausos, el infaltable asado y algunas libaciones en toscos vasos de madera fueron la rúbrica del acto.

Al fundarse, el grupo quedó constituido por Nelson Blanco, Omar Gancedo, Carlos Pacheco, Eduardo Paineira, Alejandro Puente, Dalmiro Sirabo y Mario Stafforini. Realiza para el aniversario de la ciudad, la primera exposición en el Círculo de Periodistas. Hemos citado en orden alfabético, y, aparte, a Squirru, que reiteró su apoyo.

En la muestra, cada uno se confía a su instinto, dejando que pudieran aflorar elementos inconscientes más que reflexivos, quizá dejándose llevar, en lo íntimo, por la frase de Fontana: "la razón no crea". Si hubo un aspecto racional hay que verlo, sobre todo, en la voluntad de ruptura. Más tarde se agregaron César Ambrossini, César Blanco, Raúl Larralde, César Paternosto, Horacio Ramírez, Eduardo Rivas, Sánchez Vaca y Hugo Soubielle, con lo que el grupo inicia una evolución muy matizada e inconstante. Toda obra salida de "Si" tiene un aire de provisoriedad, de inacabado, de cosa transitoria.

Algo que puede afirmarse con seguridad es que, con la excepción de

Squirru, Núñez West y, en 1962, el suscripto, el grupo no tuvo crítica, ni apenas público. La agrupación, pese a la actitud más o menos introvertida de casi todos, vino como acto de defensa, como necesidad para sobrevivir. De todos modos no podía durar: el esquema de negaciones (estaba en el aire la palabra "No") lleva, si se es coherente, a negar también la legalidad de la creación. Después de la euforia nihilista —no forma, no color, no *métier*— las obras se parecen todas en el común denominador del *caos*. La cuota de neodadaísmo sin sonrisa llevó a Gancedo, a Pinceira, a otros, a abandonar la práctica artística. Si la forma había sido lo eterno del arte, la materia sería lo efímero. Salvando las distancias, era la situación de Duchamp quien, para evitar contradicciones entre negar y crear, termina jugando al ajedrez. . . Los demás entraron de a poco —Soubielle, Pacheco, a explorar áreas y trazos; o más resueltamente, a la nueva geometría, como Puente y Paternosto; o aún la neofiguración, salidas naturales del informalismo. En términos generales, se cumplió la parábola del informalismo porteño, o del informalismo *tout court*. La "vida de las formas" se tomaba su revancha, volvía al redil a los poseedores de una vocación más fuerte.

El paso intermedio para este vuelco fue la escrutación de un cierto *esteticismo de la materia*, suscitado, presuntamente por la frase de Cartier: "La materia no debe ser envilecida, sino consagrada". Y López Osornio (que regresa del Japón en 1962; Soubielle, que sabe dibujar; Ambrossini, hábil artesano, especulan con gestos y toques, ordenados chorreos, acumulaciones y grumos en los que había desaparecido el negro negador para dar paso a una verdadera *paleta* de arenas, rosados, oposiciones, "composiciones" de manchas, todo una "cocina" que

pronto perdió su inicial significado revulsivo.

La característica innata del informalismo en cuyas obras la espontaneidad de la ejecución deriva más hacia la búsqueda de matices que hacia la violencia, tenía que producir este resultado. Así, los primeros fermentos antisociales fueron pronto asimilados por una sociedad que disponía de dos antídotos muy eficientes: su "sensibilidad hipopotámica" y su amable indiferencia. Fue, decíamos, un episodio breve, del que han quedado muy pocas obras: algunas *milanesas cuadradas* de Pacheco, algunos corrugados de Soubielle. Pero fue importante en otro sentido: como gimnasia renovadora, como desmitificación de lo solemne falso, como afirmación de una nueva fe en el arte. Del abandono de sus propuestas iniciales salió, puede decirse, el aporte de la década del Sesenta, la más fecunda: la neofiguración, la nueva geometría, los artistas de lo elemental, "generalmente reclutados entre los informales y los abstractos líricos" (Rudel): el catálogo *Visión elemental* (1967) del Museo nacional de bellas artes, incluye a cinco integrantes del grupo "Si" sobre un total de siete expositores. En fin, de aquel movimiento iniciado hace dos décadas, surgió también una serie de nombres representativos de las artes en la Argentina, de verdadero nivel internacional. Es muy probable que Nelson Blanco, Carlos Pacheco, César Paternosto, Alejandro Puente, Dalmiro Sirabo, Hugo Soubielle, sin la experiencia de "Si" podrían haberse dispersado y aun perdido como tantos otros predecesores y sucesores que se negaron, o se asustaron, ante el desafío que la historia les proponía. Porque la aceptación de "Si" fue, sin duda, un acto de decisión existencial de quienes prefirieron el riesgo de lo auténtico.

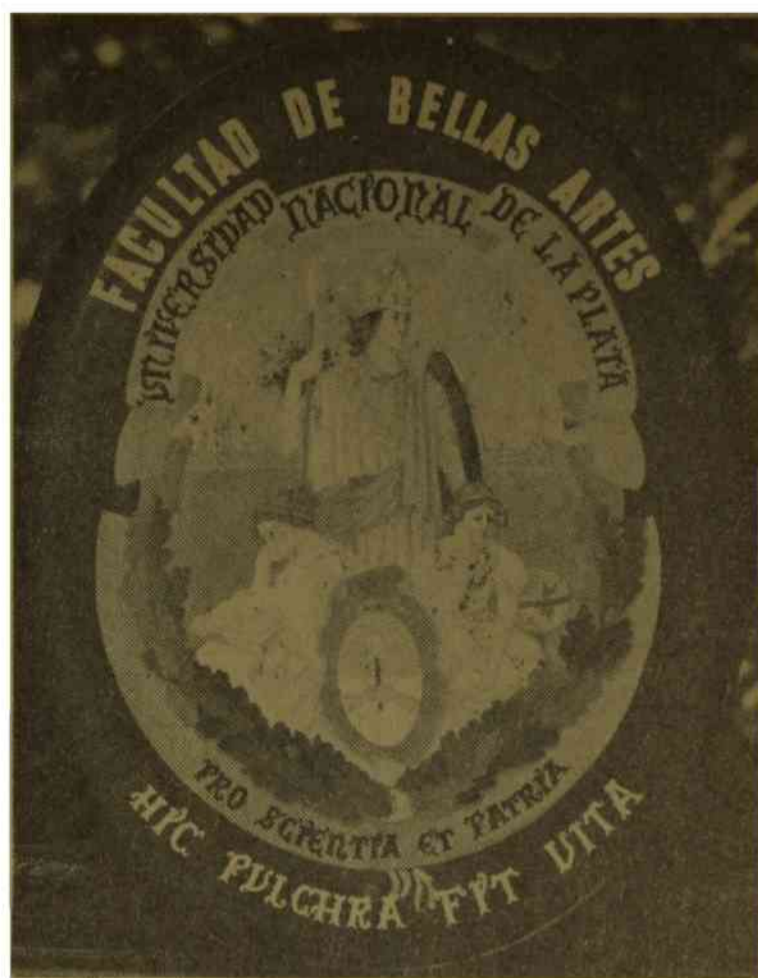
Lo que vino después quedaría mar-

cado por aquella vivencia reveladora.
– A.O.N.

SIMBOLO

“La lengua simbólica obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo, sino la intensidad y la asociación –Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 4a. Ed., Barcelona, Espasa-Calpe, 1981; pág. 12. Ambas categorías están presentes en la era de Rocha (fines del siglo XIX) dentro de la tradición clásico romántica, con todas las ideas que determinan el perfil de la estética platense. Casi diríamos, con el adagio latino, *nihil novum sub sole*. El espíritu *revival* es el punto de partida de todo simbolismo, que no rechaza las tradiciones anteriores: simbolismo razonado, no intuitivo, que todo lo asimila, lo adopta, o, simplemente, lo repite. El hecho de que La Plata fuese fundada y erigida en pocos años la convierte en un modelo histórico inigualable para detectar la *materia interior*, de sus lenguajes, el horizonte invisible que rige sus poéticas.

Esta aridez nativa para la creación de nuevos símbolos surge de una idea básica: la *imitación* como matriz formadora de lo *bello*. Es éste un símbolo que ha proliferado en todas partes: ha sido la letra y la doctrina original de Bellas Artes –todavía en la tercera década del siglo– con su lema *Hic pulchra fit vita* = aquí se embellece la vida; doctrina que tiene tantas raíces que sería imposible rastrearlas, desde Karl F. Moritz hasta su origen platónico. Todo el afán fundacional estuvo bajo la advocación de la belleza; de la cual son ejemplos los edificios neoclásicos, las estatuas femeninas de Pietro Costa con sus símbolos de las artes: lira, capitel, columna, que señalizan el desnudo marmóreo; la escultura decorativa, el vademecum del ornato y las



Escudo de la Facultad de bellas artes.

iglesias góticas, como idea de una belleza trascendente.

Se trata, en todo caso, de una belleza basada en la *ordenación*, de la cual el trazado de la ciudad es el ejemplo del que todo deriva. En Platón, hallamos una clara sentencia: “El ternario es el número de la idea, el cuaternario es el número de la realización de la idea” (Cirlot, op. cit., pág. 157). El *plano cuadrado* es un diagrama en la superficie de la llanura, de la cual acota el centro y los límites (Plaza Moreno y Avenidas de Circunvalación): con ello se toma posesión de un recorte de espacio regular cuyos vértices señalan los cuatro puntos cardinales y los lados aluden, por analogía, a los cuatro elementos. Es posible vincular este simbolismo con las sociedades secretas, al estilo de la masonería, ya que la fundación era una realización práctica de ingenieros, agrimensores y alarifes. Así, La Plata nació bajo el símbolo de la escuadra, del ritmo ortogonal –horizonte y plomada: del

damero que domina lo irregular sometiéndolo a una estructura; todo dinamizado por las diagonales que dividen el cuadrado inicial en cuatro triángulos, cuyos vértices convergen en el centro. Un perfecto *mandala* –diríamos imperceptiblemente laico– ya que la Catedral queda levemente descentrada. El cuadrado inicial (en el plano de Benoit apenas rectangular) es “la forma más utilizada por el hombre”.

Por otra parte, la forma ortogonal es símbolo de la razón y el intelecto: tenía que ser la forma básica de la ciudad positivista, ideal que llegó a realizarse a la perfección, con su *eje fundacional*, formado por las avenidas 51 y 53, paralelas a las calles 50 y 54, que encuadran los edificios públicos –Policía, Casa de Gobierno, Legislatura, Teatro Argentino, Municipalidad, Catedral– alternando con plazas y parques desde avenida 1 hasta 31. Este largo eje se halla atravesado cada seis cuadras por las avenidas impares de dirección SE-NO: 1, 7, 13, 19, 25 y 31. Paralelamente al eje, siguiendo el módulo, están las avenidas pares: 44, 38 y 32; 60, 66 y 72. Por razones fáciles de comprender no se dio ubicación a edificios de finalidad similar (provinciales, municipales, etc.) como parece haber sido el pensamiento inicial de los fundadores, a cada una de las avenidas.

Al lado de estas comprobaciones, no demasiado profundas, resulta lógica la presencia del símbolo elemental de lo *telúrico*, el mito de la tierra conquistada. La jardinería de parques, que La Plata hereda en forma de plazas, bosque y jardín botánico, simboliza no el agro sino más bien un mundo edénico, acaso mediante una casuística que ha suprimido el pecado original inherente a las ciudades antiguas. Por otra parte, los *tilos* de la Avenida Monteverde deben ser nostálgica evocación de la

Unter der Linden berlinesa. Varias especies han sido introducidas desde Europa como árboles ornamentales, en países de clima templado. La Plata es otro ejemplo. El perfume sedante, el néctar de las flores que produce hermosos panales, las hojas en forma de corazón permiten asociarlo con la paz, el amor y la miel. En este último sentido convoca, en la tradición de Egipto, los nombres reales, a causa de la analogía con el reino de las abejas. En La Plata el simbolismo se aplica a la avenida *real* –calle 7, la más importante; y no está asociado con la idea de laboriosidad, sino con el placer del “paseo a la sombra de los tilos en flor”, a fines de octubre, en primavera. Por ello no es infrecuente que los poetas identificasen a este paseo como la avenida de los enamorados.

Esta visión optimista se polariza en el *Escudo* de La Plata (que cubre el sitio de la Piedra fundamental, en el centro de la Plaza Moreno) con alusiones a un material precodificado: el puerto –señal del horizonte transoceánico; los canales navegables, la riqueza pecuaria... todo bajo el símbolo del *sol naciente*, deidad juvenil que, como en el Escudo nacional, alude al comienzo heroico, el “sol de mayo” unido al epos indígena, quizá el primer símbolo de identidad americana. Hacia la época del Centenario una realidad más directa y vívida es invocada por el arte: Malharro, pintor del crepúsculo y la noche, expresaría la llegada de una vida adulta sin infancia ni juventud. Varias décadas después los “paisajes” de De Marziani –llanura como *pampa* cubierta de pasto– dejan entrever el tono menor que anuncia un sentimiento de tristeza: no es un mundo fenoménico, sino algo metafísico: sin árboles ni vientos, ni cantos de ave, ni trabajo del hombre, sólo se percibe alguna fractura en la onda de la hierba silen-

ciosa e inmóvil –esa “pradera de la desgracia” de que hablaba Empédocles– según acota Cirlot en cita a Bachelard.

Durante la década del Ochenta, La Plata fue una ciudad mimada por la publicidad, aun desde antes de su fundación y la fama (evocada por José María Rey todavía en 1957 (*Tiempos y fama de La Plata*) es uno de sus mitos subliminarios: superar a Buenos Aires, igualarse a París o Londres han sido sus ocultos desiderata. Tal vez por eso el Palacio de Justicia “en su parte exterior concuerda con la fachada del Louvre... y el Arco de entrada del Parque Buenos Aires fue copiado del que para el Teatro de la Opera de París dibujó Garnier” (Santiago Estrada) con su adición de elementos decorativos barrocos a la construcción renacentista. Cabría agregar la réplica de *Los luchadores* de Cánova (V. ESCULTURA). En este proceso que asegura la continuidad y aceptación de la obra famosa, la *Gruta* del Bosque vendría a significar lo discontinuo, la ambivalencia de la vida frente al rigor lineal de lo consagrado.

La fuente es un símbolo escaso en La Plata. Se la puede observar en dos versiones típicas: el esquema *revival*, generalmente neoclásico, v. gr. la del Parque Uruburu, frente al chalet que –se dice– fue Casa de los Gobernadores; y la fuente creada como obra de un artista, como la de material cerámico (década del Cuarenta) debida a Fernando Arranz (V. CERAMICA) en Diagonal 80-5 y 48, cuya originalidad y riqueza temática es mucho más interesante. En el prisma cuadrangular que sostiene el vertedero (una *piña*, símbolo de la fertilidad) en el centro de la gran taza, aparecen cuatro planos. La fuente ocupa el centro de la plazoleta de San Ponciano, disposición propia de “obras realizadas en perío-



Arranz López, Fernando (1898-1967) – Fuente (det.) – cerámica esmaltada (restaurada en 1980). Plazoleta de 48-5 y diagonal 80. La Plata.

dos de conocimiento simbólico”. Los cuatro ríos estarían simbolizados por las cuatro caras, que aluden a la vida anterior de América: el hombre primordial de tierra adentro y el cardón, que sobrevive a las épocas; los animales domésticos y la planta natural: llama y algarrobo; La agricultura aborigen con el maíz y la Pachamama; el caballo y el gaucho como símbolos de la emancipación y del trabajo campesino. El agua que fluye y moja estos símbolos es “la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias”. Sin duda, Arranz trata de conectar a la ciudad nueva con “el país de la infancia”; y la fuente es eso: *fuentes de vida nueva*. Si se observan con atención los relieves del *Monumento a Rocha* (1934) de César Sforza, se verá que el sentido simbólico es casi idéntico: Sforza allega de nuevo los mitos del origen: familia, población, trabajo, arte, leyes, industria.

Se pueden detectar infinidad de símbolos en la capital nueva: el *Atleta*, de Víctor de Pol, es el símbolo de la trascendencia espiritual, caro a una de las corrientes de pensamiento de la ideología fundadora; su contrapartida, el *Leñador* es el símbolo del trabajo proletario, el trabajo que es la dignidad del hombre, opuesto en otro sentido a la ociosidad, madre de todos los vicios. Mitos relacionados con el papel del héroe en la colectividad es el del *Arquero* (1924) de Troiani, ubicado como un complemento de la jardinería de parques, no sólo como contraste de formas, sino como foco de interés que alude al quinto trabajo de Hércules. Según el mito, este héroe griego mató a flechazos a los feroces pájaros del lago Estinfalo, monstruos con pico y garras de bronce que comían carne humana. El tema funciona así como una conquista del mundo inhóspito; la flecha, apuntada a la aguja de la Catedral, pareciera que pone en la voluntad divina el éxito de la tarea. Heracles fue el héroe popular de Grecia: su simbolismo como “matador de pájaros” representa al liberador de los azotes que diezman a la humanidad.

El símbolo de la *hoja de roble* —distintivo de la Universidad nacional de La Plata— proviene de “un árbol asociado al culto de Júpiter” (griego Zeus) y su hija, la diosa Pallas, que nació de la cabeza del padre de los dioses, por lo cual posee toda su sabiduría. “El roble es Zeus, antes de ser el árbol de Zeus” —escribe Salomón Reinach en su conocida *Historia general de las religiones*. Sirvió como trofeo en los juegos de la Antigüedad, fue adorado por galos y germanos y venerado en el medioevo como unión del cielo y de la tierra.

Como símbolo de la Universidad aparece en 1906, seguramente con motivo de haberse nacionalizado la

universidad provincial, hecho ocurrido un año antes, por iniciativa de Joaquín V. González, hombre de mucha sabiduría simbólica, quien comparó, en 1905, a esta “república universitaria”, con la encina, emblema de la edad de oro. El autor de la iniciativa, que sin duda encontró un campo abonado, fue el doctor Enrique Herrero Ducloux, prestigioso sabio oriundo de Francia, quien dio testimonio de ello en carta a su amigo Rubén A. Ferrando:

“Sin atribuirme ningún mérito —confiesa con toda modestia— yo fui quien propuso al doctor Joaquín V. González las dos hojas de roble cinceladas en oro por Vicherat, joyero de la calle Florida, en los primeros meses de 1906. . .”

En un bello y documentado artículo, publicado en REVISTA de la Universidad, N° 7, pág. 137-140, el doctor Emilio Ringuet demostró —con la cita de Herrero Ducloux, que el símbolo está constituido por *dos hojas de roble*, cuyas características formales y simbolismo describe, antes de concluir, tras prolijas observaciones.

“Queda pues aclarado que en el distintivo de la Universidad nacional de La Plata figuran dos hojas de roble, que fue propuesto a don Joaquín V. González por el doctor Enrique Herrero Ducloux, y cincelado por el artista francés Vicherat a principios de 1906, enseguida de la nacionalización, por ser el roble un árbol consagrado a Zeus y vinculado a Pallas Atenea, diosa del genio y de la inteligencia, y por simbolizar la fortaleza, la reciedumbre, la firmeza, la perennidad. Grandes y hermosas cualidades, hermoso emblema y por eso mismo severo mentor que recuerda a los hombres que periódicamente deben regir la vida de nuestra Universidad, a los que en ella deben transmitir la ciencia y moldear con la lección y el ejemplo la conciencia de la juventud, y a los que

acuden en los años verdes a beber la una y formar la otra en este templo del saber.”

La persistencia del símbolo y sus elementos asociados aparecen también en el *Escudo de la Universidad*, cuya forma definitiva quedó fijada por la ordenanza N° 45, aprobada por el Consejo superior, el 24/8/1960, que en su parte resolutive dice:

“Declárase Escudo oficial de la Universidad al actualmente en uso (en el que se rectificará la posición de las estrellas que figuran en el firmamento) que llevará los siguientes colores: tercio superior del campo azul cobalto, presentando el cielo nocturno donde figura la Cruz del Sur; y los dos tercios inferiores la llanura en verde claro, divididos el uno del otro por la línea del horizonte donde se determina la silueta de la ciudad de La Plata. Se destaca como figura central, de pie, la diosa Pallas Atenea, o Minerva, armada de lanza, casco, escudo y pectoral de oro. A ambos lados, sentadas, las figuras que representan las ciencias y las letras. Inscripto en cartela el escudo de la Nación. Orla ocre claro con las leyendas *Universidad Nacional de La Plata* y *Pro Scientia et Patria*. Como base, dos ramas de roble fructificado, de color verde esmeralda, unidas por una cinta azul y blanca.”

El *Sello* de la Universidad repite estos elementos en los que, extrañamente, falta una clara alusión a las artes. En 1914, Joaquín V. González piensa en coronar su “república universitaria” incorporando las *bellas artes* (V. ESCULTURA).

Fundada la Escuela superior homónima en 1923, su escudo y sello conservan las características de los de la Universidad, con la inscripción latina que citamos al comienzo, sobre la

belleza. En 1944, al publicarse *IMAGEN* (V.) revista oficial de la Escuela, el profesor Picado crea un símbolo para la portada, en el que aparecen las dos hojas de roble convertidas en alas —quizás en fuego, interpretación que el triángulo equilátero (en color azul) con el vértice hacia arriba, autoriza sin lugar a reticencias; el desnudo femenino y la lira (símbolos de la plástica y de la música respectivamente), en amarillo dorado, todo sobre una cartela plana con el título *BELLAS ARTES*. El conjunto representa la armonía de los tres colores primarios, con el impulso ascendente hacia una superación de la realidad, “desde lo extenso (base) hacia lo inextenso (vértice)” (Cirlot).

La aclimatación de los símbolos universales como los descriptos logra, naturalmente, una originalidad muy limitada: es una lengua en imágenes basada en la intuición, que evoluciona muy poco. Tal vez el símbolo de la *Cruz del Sur* sea una de las pocas excepciones, aunque no existen demasiados antecedentes como para hacer una interpretación inobjetable.

En el *Escudo* de la Universidad, las cuatro estrellas brillantes están señalizadas por la lanza de Atenea: el conocido simbolismo del Crucero marca, pues, el *rumbo* (igualmente para marinos y gauchos), la dirección hacia el polo Sur, indicada por la línea que une a Gamma y Alfa, en una constelación pequeña, la más pequeña de la Vía Láctea, que apenas alcanza un área de 68,4 grados. En 1603 Bayer dibujó la Cruz del Sur como parte de la constelación del Centauro; como “el pie del Centauro Ptolemaico”. Para los países del cono sur de América es el símbolo más característico.

Por razones obvias, la *Cruz* es el símbolo de la Catedral: está en el

remate de la aguja con sus tres brazos que “forman el número del cielo”; pero también en la planta del edificio, de modo sutil. Esa cruz latina horizontal ha sido explicada por Durando: “Dispositio ecclesiae materialis modum corporis est” = “La planta de la iglesia tiene la forma material del cuerpo humano” Amelia Urrutibeheity ha visto bien esa analogía en la Catedral de La Plata como similar a la de otras catedrales góticas, especialmente la de Amiens.

Una *cruz florecida* es el emblema de la resurrección: así se la ve en la Catedral, cruz griega con las puntas en estilizada flor de lys, inscripta en un círculo y tallada al ras del muro. El lirio es la flor gótica por excelencia. En los techos de la nave central alternan planchas de cobre y lirios tallados en piedra que festonean las aristas. El lirio es, no sólo la flor simbólica de las anunciaciones (Cf. Botticelli, *Anunciación*, 1490-95, Col. R. Lehman, New York); es también flor clave del período simbolista, fines del siglo XIX. En *El poeta pregunta por Stella* escribe Rubén Darío:

Lirio, divino, lirio de las anunciaciones. La cita es de Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*). Había, pues, un simbolismo lejano y un uso reciente del vocablo. Con la Catedral iluminada, la blanca talla asume en la noche su pleno valor místico de flor sagrada.

Aunque la Catedral diste aún de ser una *biblia de piedra*, como las antiguas catedrales góticas, hay en ella una cantidad no despreciable de símbolos (V . IMAGINERÍA). Al pie de la *Inmaculada*, Patrona de la ciudad, hay una *media luna* —diríamos mejor una luna nueva, símbolo de la fertilidad de la tierra, de la fecundidad y crecimiento de la población. El símbolo es bien claro; y no será preciso, para interpre-

tarlo, el aforismo de Alberdi: “Gobernar es poblar”. De todos modos, coincide con las preocupaciones del Ochenta.

Uno de los símbolos más universales de Cristo es el *pelicano*, cuyo amor por sus hijos es tan grande, que llega a abrirse el pecho a picotazos para alimentarlos con su sangre: el detalle está en una grisalla del *Vitral de Cristo triunfante*, donde resalta la mancha roja de la alegoría.

Al lado de los símbolos sagrados cristianos y mitológicos hay una serie interminable de otros que suelen aparecer en las fachadas de casas de estilo o en edificios cívicos. En una casa de la calle 2-36 y 37 existe una decoración insólita de escuadras, plumadas y otros símbolos masónicos. Todo eso entra dentro de lo asistemático, la iniciativa a veces original, a veces caprichosa y muy frecuentemente kitsch (V.), por ejemplo los pajaritos, enanitos, etcétera, que “adornan” casas con formas que evidencian una profunda degradación de ideas originales, cuyo mensaje ya nadie comprende. Pero esto no es privativo de La Plata, sino de la cultura de masas, en sectores que todavía se muestran incapaces de crear sus nuevos símbolos.

Pasado el primer momento de euforia, la ciudad decae: un proceso típico de América, el *regreso de la selva* —aquí de la pampa— se sobrepone a la eurtimia fundadora. Es “América bifronte”, la que, según Caturelli, asfixia la obra civilizadora. El simbolismo oculto de la pintura de Pettoruti, en la segunda década del siglo, con su geometría sensible, implica un replanteo del *orden frente a la anarquía*; el tiempo de la forma y del espíritu que la sostiene. El arte va marcando los ritmos de una palpación histórica; después de Pet-

toruti, la etapa cubista de Vecchioli sigue siendo vanguardia (V. DIBUJO, Enseñanza); y entretanto, la visión de Malharro, con su simbolismo del crepúsculo se continúa en muchos pseudoimpresionistas, en una lenta degradación empática, totalmente agotada ya en el tercer decenio del siglo. Las poéticas se entrecruzan hasta llegar, por un lado, a la abstracción geométrica; por otro a la composición caógena del grupo "Si". De tal modo mientras se agota la endopatía, surge una Gestalt, una psicología de la forma que colma la década del Sesenta con su simbolismo del espacio: a la armonía temporal de un Malharro, de raíz panteísta, le sucede una *volunta de forma* que transforma el contenido textual del símbolo en una indicación que puede ser agresiva, racional o simplemente dinámica —tal como ocurre con el "gesto geométrico" del cinetismo, cuya voluntad de cambio adopta las categorías de asociación e intensidad más manifiestas. Todo esto implica el fin de la *imitación*. Sobre el esquema tradicional del clasicismo se difundía, hacia la década del Cincuenta, coincidiendo con la presencia en La Plata del cubismo internacional, la variante de Mortiz: *proceder como procede la naturaleza*, siguiendo no las leyes de ésta, sino las del arte. El verbo imitar cambia de sujeto (Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977; pág. 185): en vez de que la obra imite la naturaleza, el artista es el que imita la naturaleza, concebida como un principio productor, mediante un proceso de expresión (románticos y expresionistas), de selección (Zola) de interpretación ("En arte, la exactitud no es la verdad", máxima de Gauguin), de construcción (cubismo). La revista IMAGEN de Bellas Artes fue testimonio de este cambio. Era el malestar de

toda poética reiterativa de la cual, sin embargo, ha sido tan difícil desembarazarse. En todo caso, *mímesis*, pero no *mímesis a secas*: la realidad (no ya el paisaje, sino la realidad *tout court* —como puede ser la de los medios masivos de comunicación) admite ser imitada; pero creativamente. A la *mímesis* debe acompañarla una *poiesis*. — A.O.N.

SISTEMAS (Grupo de experimentación visual)

Fundado en La Plata a comienzos de 1970 por Mario Casas (1928), Raúl Mazzoni (1941), Jorge Pereyra (1936), Roberto Rollié (1935) y J. C. Romero (1931) a instancias de Kenneth Kemble, tuvo vida corta: la primera exposición en Carmen Vaugh (2-16/04/70) la segunda en Luján y finalmente en Santa Fe.

"Sistemas" era la explicación de algo que estábamos experimentando en términos visuales —explica Raúl Mazzoni—: conformar imágenes a través de unidades de módulos que en su forma combinatoria generaran un proceso creativo. Los diseñadores conocíamos una terminología más precisa que la que se manejaba en los talleres de plástica. Diez años antes se había formado un proyecto de grupo que nunca llegó a concretarse, aunque en algún momento llegó a tener conexiones en Buenos Aires con artistas como Ary Brizzy y Silva. Ellos siguieron adelante, pero a la gente de La Plata le impactó el hecho de que cuando empezaron a formarse dentro del concretismo, aparecieron todo el expresionismo abstracto, el informalismo con el grupo "Si" y su presencia avasallante. La cosa quedó reservada como resto de un grupo concreto que nunca nació.

La aparición de 1970 se completa

con una propuesta que pone el acento sobre los *procesos* antes que en los *resultados* (K. Kemble, prólogo al catálogo de Carmen Vaugh). Los miembros activos del grupo se organizan como “centro de experimentación visual”, trabajan en colaboración estrecha, aceptan las nuevas tecnologías de producción en serie del diseño visual. Como Gropius, comienzan por desmitificar el acto creativo, mediante una “experiencia plástica” que sea un intento de “sistematización formal”. La “normalización” de las formas desemboca en una combinatoria que permite explorar las diversas soluciones de una idea plástica, “siguiendo la propia ley del desarrollo de la forma... para llegar a la producción en serie que provoca el consumo masivo”. Partiendo del cubismo analítico, del Stijl y de las propuestas de la Bauhaus se llega a soluciones que tienen afinidad con el llamado arte múltiple.

La actividad del grupo termina hacia 1971-72, sin que los planteos fuesen llevados hasta sus últimas consecuencias —como pudo ser el uso de la *computadora*, que estaba implícito en la noción de serie. Quizá la penuria de medios, la heterogeneidad inicial del grupo al que no se unen otros experimentadores, el haber puesto énfasis en la negación (enseñanza, artesanía, etc.) antes que en valores afirmativos, la crítica, en fin, que señaló enseguida contradicciones e insuficiencias a la luz de enfoques no aptos para la realidad en análisis, llevan a la disolución, siguiendo una constante en esta década del Setenta, esencialmente inestable en materia de arte. De los cuatro platenses, el único que ha proseguido, si bien por otra vía, es Raúl Mazzoni (Romero, con sus grabados troquelados que envió a la muestra de Carmen Vaugh nada tenía que ver con el resto). Los demás continuaron la

carrera del diseño, en la práctica o en la docencia. — A.O.N.

SOCIEDADES MUSICALES

Los inmigrantes que, atraídos por el resplandor de la nueva Capital, llegaron para delinearla y construirla, pronto se reunieron entre sí para la charla cordial, la comida festiva o el baile a la luz de los candiles, luego de una jornada de trabajo agotador, puesto que el hombre, normalmente de instinto gregario, necesita compañía para sentirse feliz. Así es como el comer, el caminar, el trabajar, dejan de ser meras funciones cuando una canción, una melodía o un baile entre amigos contribuyen a amenizarlos. El diario EL DIA, nacido dos años después que la ciudad, anota en sus columnas las noveles asociaciones que con fines musicales van agrupando a los diversos sectores. En aproximado orden cronológico cabe enumerar las siguientes, cuyos nombres a veces conocemos tan solo por los avisos del diario:

24/6/1885: *Centro Musical La Plata*, secretario: Enrique Roux; local de sociedad, Boulevard 80 y 44.

16/1/1886: *Sociedad Filarmónica italiana*. La “Società Filarmonica Italiana I figli d’Italia” llama a reunión y asamblea en su local de 4 y 46.

7/10/1880: *Círculo Filarmónico*: Su objeto es “fomentar y cultivar el estudio del arte musical, formar una orquesta de aficionados y proporcionar a sus asociados una serie de cultas diversiones”.

21/3/1889: *Orfeón español*: “Es idea recientemente concebida la de realizar en esta Capital una asociación denominada Orfeón español”. Aún cuando el pensamiento recién se ha lanzado cuenta ya la sociedad con unos 200 socios, no habiéndose instalado todavía. “El sábado próximo tendrá

lugar la instalacion celebrandose con ese motivo una pequeña fiesta puramente privada". 28/4/1889: *Orfeón español Julián Gaymarre*. "Habiendo pasado a formar parte de la orquesta varios de los miembros de la C.D. y renunciado dos por ausentarse a Montevideo. . . se convoca a Asamblea extraordinaria. . . el 28 del corriente a las 8 pm. . . , Presidente, Narciso Alavés; secretario, Juan M. Fernández. 20/7/1889: "Se invita a los socios a concurrir el día domingo 21 para acompañar al Frontón Provincial a la orquesta".

31/3/1889; *Sociedad de Fomento Musical*. "Esta sociedad recientemente establecida" pide al Ministerio de Gobierno aprobación de Estatutos y reconocimiento como persona jurídica. 17/3/1889: Reunión de Consejo Directivo en casa del señor Sebastián Casares.

18/8/1889: Fomento Musical realiza un concierto para inaugurar su nuevo local en la calle 48 entre 10 y 11 de La Plata, en el que intervienen los señores Grenier, Oelklans (violoncellista) y la cantante señorita Grieben".

18/4/1889: Aviso de ensayo que se efectuará en San Ponciano. La S.A. Fomento Musical se extinguió en 1891.

1892: *Centro Musical Martín J. Iraola*: Entre un grupo de obreros del Ferrocarril surge la idea de fundar un centro con fines recreativos para fomentar la música entre los socios, lo que ocurre el 15 de enero de 1892. Luego se reforman los estatutos creándose tres secciones: escuelas y banda de música; sección recreativa y biblioteca popular. Contaba con 160 socios (Cf. *Censo General de La Plata*, 1909).

Centro Mozart, fundado a iniciativa de Eugenio Guiard-Grenier el 24 de diciembre de 1896, con el propósito ulterior de organizar un conservatorio. Tuvo vida breve, pero se había dado

un paso adelante en la idea de Guiard-Grenier: hacer realidad su idea de la "institución Conservatorio" (J. M. Rey: "La música en la nueva Capital". EL ARGENTINO, mayo de 1932).

1901: *La Sociedad Orquestal*, fundada en 1901, fue presidida por Luis Langmann, y la integraban Juan Villareal, Pedro Ruta, Juan Lanzotti, Nicolás Yorio, Basilio Patierno, Oscar J. Scavia, Emilio A. Corti, Vicente Maccarone, José Bonanni, Gerardo Pepe, Miguel Lasorella, Emilio T. Bonesatti, N. Giovanelli (J. M. Rey, "La música en la nueva Capital", EL ARGENTINO, 10/5/1932).

1902: *Centro de bellas artes*. Fundado el 30 de setiembre de 1902, se propone el desarrollo y estímulo de las artes plásticas, gráfica, música, etcétera. Se establecen los estatutos que fijan realización de certámenes, concursos, conferencias, etcétera; organización de cátedras y cursos; creación de una biblioteca. En 1909 tenía 110 socios. Se previó en los estatutos la publicación de un periódico, órgano del Centro.

1904: *La Sociedad Coral y Musical Estudiantes del Sud*, se funda en Ensenada, el 15 de agosto de 1904, con el fin de dictar clases de música y baile de acuerdo con reglamentos especiales, celebrar conciertos y organizar bailes. Contaba con 312 socios (Cf. el *Censo General de La Plata*, 1909).

1906: *La Sociedad Coral y Musical Estudiantina Argentina*, fundada el 1º de marzo de 1906, con 200 socios, fue una sociedad recreativa, musical y carnavalesca (Cf. *Censo General de La Plata*, p. 22 a 30; 1909).

1911: *El Cuarteto* fue una organización constituida para la ejecución de música de cámara, "sin otro objeto que el de cultivar esta forma de arte musical y difundir el conocimiento de las obras de los mejores autores de este

género de composición”, como reza la invitación a la audición del viernes 21 de agosto de 1911 a las 8.30 p.m. en el salón del diario BUENOS AIRES. La integraban: primer violín, José Cassani; viola: José Calegari; violoncello, José Blancá; segundo violín, Emilio Bonesatti (revista ARS, junio y agosto, 1911).

1908: *Centro Social y Fomento de Tolosa*. Fundado el 25 de abril de 1908. Entre sus propósitos figura sostener una banda de música para que amenice el paseo en las plazas públicas de la localidad; fomentar la música e instrucción en general, creando clases especiales. En 1909 tenía 236 socios (Cf. *Censo general de La Plata*, 1909).

1909: *Sociedad Patria y Honor*. Fundada el 9 de julio de 1909, organizó bailes y conciertos. Tenía 15 socios (Cf. *Censo general de La Plata*, 1909).

1909: *Círculo ARS*. Fundado el 1º de mayo de 1909 por iniciativa del profesor José María Rey (su primer presidente), la figura de La Plata que más se ha preocupado por la historia política, social y sobre todo cultural de la ciudad. Sus obras son fuente obligada de consulta para el conocimiento de La Plata desde los días iniciales de la fundación. Ha escrito artículos en LA NACION, LA RAZON, LA PRENSA, de Buenos Aires, en EL ARGENTINO y LA OPINION de La Plata y ha sido redactor permanente de la sección “Temas de Arte” de EL DIA de La Plata hasta el 26 de julio de 1945 fecha de su deceso. La Municipalidad de La Plata otorga, a partir de 1971, un premio que lleva su nombre. El artículo 1º del Reglamento General del “Círculo ARS” expresa que se crea “en la ciudad de La Plata, una asociación artística con los fines siguientes: a) Fomentar el espíritu de unión y confraternidad entre todas las personas aficionadas al cultivo de las bellas artes.

b) Colaborar a la cultura estética de la población. c) Velar por los intereses de los miembros del Círculo y proteger a éstos por todos los medios a su alcance”. El Círculo ARS editó una revista literario-musical (V. ARS) que apareció durante varios años, a pesar de las dificultades económicas y sus páginas han sido espejo de la actividad artística, literaria y musical de la ciudad (1909-1912). Además de los comentarios sobre la actividad artística, ha publicado colaboraciones de personalidades, algunas de ellas muy destacadas como Félix Weingartner, *Schumann Sinfonista* (Nº 21, febrero de 1912); Julián Aguirre, *Roberto Schumann y su obra de piano*; Antonio Rubinstein, *La música y sus representantes*; Alberto Williams *La concepción de Dios y la música*, ambas del Nº 9, febrero de 1910; Alberto Williams, *La influencia moral de la música* (tema de un discurso pronunciado por el autor ante la Asociación Nacional Educativa de Chicago). La C.D. del “Círculo ARS” solicita y obtiene de los diversos conservatorios y academias un número de becas “para ser distribuidas entre niños de uno y otro sexo que designara el Círculo previa selección. . .”. Todas las academias de artes plásticas y los conservatorios (excepto el Williams) apoyan la idea y ofrecen una o dos becas cada uno. En su edición del 28 de febrero de 1928 el diario EL ARGENTINO, lamenta la extinción del Círculo y auspicia el propósito de reanimarlo, que alientan sus primeros integrantes.

1915: *La Asociación Polifónica “Ariel”*, fundada por Aquiles Zaccaría y Rafael Sanromá, reclutó los elementos locales que habrían de cantar los coros de *Mefistófeles*, *Gioconda*, *Ballo in maschera*, *Parsifal*. El memorable *Himno al sol* de Mascagni, consagró a Zaccaría como preparador

de voces juveniles sin previo estudio. Ello determinó que el presidente de la Universidad de La Plata, doctor Loyarte, le invitara a incorporarse como profesor de canto coral en la Escuela de bellas artes. (Cf. José María Rey. "El palacio de la Municipalidad, imán de las artes platenses", en EL DIA, 13 de julio de 1936).

1930. *Asociación de las Artes de La Plata*. Presidida por María E. López Merino de Monteagudo Tejedor, se dedicó a la realización de exposiciones pictóricas, francesa, contemporánea, mexicana, de artistas rioplatenses (pintura, escultura, grabado, cerámica, xilografía); conferencias sobre diversos temas de arte, lectura de versos de Fernández Moreno, interpretados por su autor, conciertos de música española por Dora Bonesatti (piano) y Emilia Bonesatti (violín); conciertos de piano por Esther Lanfraneo, E. Guiard-Grenier y Lía Cimaglia: disertación sobre la historia de la danza, sesión de Cine Club de Buenos Aires, etcétera. (Cf. LA NACION, Bs. As., 21 de enero de 1930).

1937: *Instituto Provincial de Arte*. Creado por el Gobierno de la Provincia, por Ley 4.653 en julio de 1937, tuvo como director de orquesta a Aquiles Lietti. El Instituto funcionó en el teatro Argentino donde alcanzó a iniciar un conjunto de "cuerpos estables" que duraron poco: al año y medio de su creación, el instituto cesó en su cometido, por fallas de organización, exceso de gastos, etcétera. Los planteles sinfónicos, corales y coreográficos, así como el guardarropa y la mecánica interna del teatro, estaban integrados en su mayoría por elementos de la ciudad, lo que puso de manifiesto que en ella había personal capacitado en calidad y número. Durante su breve existencia el Instituto de Arte realizó numerosos conciertos y

representaciones operísticas. También auspició la presentación de la Compañía francesa de Comedia de la actriz Cécil Sorel, quien representó *La dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas, el 14 de octubre de 1938. Testimonio: prof. Carlos Sampredo, primer violín del Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Nac. de La Plata (V.) y ex integrante de la Orquesta del Instituto.

1939: *La Asociación Rincón de Artistas* funcionaba en ese año en el edificio de la calle 7 N° 1274. (Dato impreso en un programa de concierto de la Escuela de Bellas Artes).

La Asociación Profesional de Músicos. Fundada el 16 de julio de 1946, con sede social en la calle 2 N° 711, rige sus destinos de acuerdo con la ley Nacional N° 14.597 del ejecutante musical. Tiene por objetivo "constituir la unidad de los músicos, afianzar sus conquistas, promover la defensa de sus intereses, consolidar la unidad del gremio y promover su elevación cultural y económica, proscribiendo toda ingerencia en escuelas políticas, filosóficas, o religiosas". Alberga en su sede una Escuela de Capacitación dirigida por el profesor Raúl Molinari donde, mediante módicos aranceles, se enseña la lectura musical a los ejecutantes que lo hacen de oído. Se trabaja en introducción a la música, percusión, instrumentos de la orquesta moderna (beat) e instrumentos tradicionales, para cuya enseñanza ocasional presta su concurso cualquiera de los profesionales asociados. La escuela cuenta actualmente con 60 alumnos y la institución con 1.500 socios. (Testimonio de Pedro Benavides, presidente de A.P.M.).

BIBLIOGRAFIA: Colección de la revista ARS (1909-1913) *Biografía de José M. Maliandi* (en revista LA TRIBUNA, La Plata, Año 3, N° 14-15, ago.-set. de 1921). Rey, José María. *La música en la nueva capital* (en EL

ARGENTINO, La Plata 5/4/1932); *El prestigio del conservatorio: Centenario del primer conservatorio de La Plata* (en EL DIA, La Plata, 28/4/1939); *Alrededor de un esfuerzo cultural*, disertación leída en el Conservatorio Santa Cecilia, 27/11/1931; *Artistas de ayer y de hoy*, publicado con el pseudónimo *Platense* (en EL DIA, 2/3/1944); Azzarini, Emilio, *La Plata, cuna del sistema musical de doce notas, Angel Menchaca, teórico genial* (en REVISTA de la U.N.L.P., N° 10, 1960, pág. 156-163); Sambucetti Pons, Julio, *La ciudad olvidada*, artículo leído en la asociación "Amigos de la Ciudad" —cedido por su autor, hoy fallecido, para este trabajo. — I.M.L.P.

SOCIOLOGIA DEL ARTE

Seguramente, el hecho que lleva al interesado a acercarse a este prólogo, no sea otro que el del lector corriente que busca conocer el contenido del texto que tiene entre sus manos, y su significación. Siendo así, tal vez se sienta defraudado al no encontrar en él la presentación formal, convencional, que todo diccionario temático supone.

Dos hechos parecen justificar esta singularidad, esta diferencia: La Plata cumple cien años —breve lapso para la vida de una ciudad. Su vida artística está condicionada por haber nacido sin historia, como plasmación de los ideales positivistas de una generación. Muerta como tal, debió renacer, autogestarse, a partir de una realidad nueva y propia. El análisis nos muestra una ciudad dentro de otra preexistente. Dando por supuesto las causas políticas que llevaron a su creación, el carácter mágico de sus primeros cinco años, la sabida convivencia de lo fastuoso con la aridez provinciana, y su previsible y casi inevitable derrumbe, nos interesa destacar aquí que La Plata

sucumbió como invento del intelecto, como idea preconcebida, como exponente de modernidad; y que de sus cenizas surgió esa otra ciudad que trocó las antiguas residencias en refugios burocráticos, los jardines franceses en civilizadas praderas donde pacía la hacienda, como negándose a lo impuesto, profanándolo.

Esa otra ciudad debía construir su identidad lentamente. La dificultad resultaba, no sólo de su origen, como ya señaláramos, sino del clima reinante en el país. La Plata y su cosmopolitismo no eran sino una repetición del problema de una ciudad de mayoría extranjera tratando de adaptarse a las pautas de una nueva patria que ofrecía posibilidades de ascenso social y económico. Las consecuencias eran previsibles: conflicto generacional, desajuste intelectual entre miembros de una misma familia, y una posición económica que requería nuevas pautas de consumo. Así es como nace una nueva burguesía que importa las formas de su país de origen, imponiendo gustos y maneras que fueron dominantes en el tiempo de su partida. La vanguardia en nuestra ciudad era decadencia en Europa; la razón de ello: la extracción social de sus integrantes, que si bien eran aventureros económicos con su inventiva al servicio del negocio brillante, eran tímidos en sociedad y con frecuencia, profanos en arte.

Las primeras obras que La Plata conoció vinieron de Europa, así como sus ejecutantes, algunos de los cuales se establecieron aquí dando lugar a los primeros talleres y academias (V.). Del espíritu de estos iniciadores destacamos una verdadera preocupación pedagógica extensiva, aunque su orientación fue de tipo artesanal y no artístico, corolario casi obligado para una ciudad de clase media, donde la nece-

sidad de sus habitantes se satisface en los patrones de un arte tradicional.

Como señalamos anteriormente, varios fueron los escollos que debieron ser salvados en esa búsqueda de identidad, pero finalmente un hecho detonante que sería el forjador del carácter propio y diferencial: la creación de la Universidad provincial en 1883; nacionalizada en 1905. Alrededor de ésta se movió la vida cultural del período; pero, como veremos oportunamente, este mismo hecho le daría connotaciones diferentes.

En 1922-26 nace otro centro de difusión artística importante: el Museo provincial de bellas artes (V.) iniciado sobre la base de una colección ya existente, la Colección Sosa, donada en 1876; y otra Universidad, pero al "aire libre" (1918), impregnada de ambiciones revolucionarias, una de cuyas máximas decía: "Refórmese cada hombre y quedará reformado el mundo".

Se organizan a la par nuevos salones de pintura (V.) como intentos de acercamiento del mundo plástico a la población; pero las propuestas, casi en su totalidad de tono impresionista, estaban rezagadas con respecto al resto del mundo. Sin embargo, la vida cultural no por ello dejaba de ser activa y febril; así las librerías nucleaban la actividad literaria y de tertulia culta en sus trastiendas; algunas de las cuales aún mantienen su nombre. Pero la gran mayoría murió al desaparecer sus propietarios, los que hacían las veces de consejeros y mecenas.

La actividad teatral se vio también enriquecida: el grupo "Renovación", introduce nuevas técnicas de representación, crea sus propios vestuarios y escenografías, estrena obras desconocidas en el país y se propone trascender el fin artístico haciendo hincapié en lo social, como una forma de culturización llevando el teatro a un número

mayor de público, donde habitualmente no llegaba: barrios, escuelas, clubes, etc.

Como toda época pujante, efervescente, tampoco estuvo libre de contradicciones. Así puede hablarse de una tendencia socializante canalizada por el arte, o más claramente, orientada hacia el **divertimiento** de las masas.

Si bien en arte había un atraso, las artes ornamentales, aplicadas se acercan —hacia 1930— a las distintas prolongaciones del modernismo: un mismo objeto, un ornamento artesanalmente bien realizado era repetido infinitas veces.

El cincuentenario mostró una nueva ciudad: nuevas corrientes plásticas, dentro todavía de un arte consagrado; no obstante, en el salón organizado para conmemorarlo se pudieron ver obras relacionadas con el posimpresionismo, expresionismo, cubismo, futurismo.

Con respecto a la parte edilicia, se abandonó el neoclasicismo de los primeros años. Los ejemplares art-nouveau, algo también de art-decò, por la llamada arquitectura blanca, eco del funcionalismo.

Posteriormente, durante el período 1940-45 reina cierta apatía: sus causas, la indiferencia oficial que deja la vida intelectual librada a la iniciativa privada, la que no contaba lamentablemente con los fondos necesarios, sumado a que en general la actitud del artista platense y la del público que lo consume es intimista y provinciana, lo que los ha llevado a mantenerse relativamente al margen de toda controversia.

La década del '50, el fin de la guerra, irrumpe en forma violenta. Los valores en los cuales el hombre había creído y la sensación de la indestructibilidad que él mismo había construido, sucumbieron ante los bombardeos; ya

no había nada seguro, ni estable, y es así como arte, filosofía, literatura, se ven impregnados de valores nuevos, nacidos no de una convicción profunda sino de la reacción ante el derrumbe. Surgen en ese momento el informalismo, la geometría, el arte pop; su tiempo de duración, limitado; el arte pone de manifiesto la crisis, la inestabilidad. Nuestro país en general, y nuestra ciudad en particular, viven el reflejo de ese mundo a su manera. Conocimos la vanguardia como una influencia de los grandes centros en el arte local de las comunidades.

El 1º de noviembre de 1960 expone por primera vez el grupo "Si" (V.), movimiento plástico sin precedentes, integrado por artistas nacidos en su mayoría en La Plata, que sintieron la necesidad de cambio y se propusieron provocarlo. Sus propuestas fueron informalismo, arte gestual, pintura de acción, expresionismo abstracto. Luego, en el año '65 aparece el Movimiento de arte nuevo (V. MAN), que cuenta con artistas del "Si", más la inclusión de plásticos invitados del interior y de Buenos Aires. Su fin: dinamizar las relaciones entre los plásticos locales y aquéllos; más tarde el movimiento "Si" vuelve a exponer y mantiene así una actividad poco intensa —por no decir esporádica— hasta el '71; momento en que por razones de perspectiva culmina nuestro análisis.

De todas maneras es nuestra intención dejar planteados algunos de los problemas que surgieron a la luz de esta investigación.

Es importante señalar que la etapa más relevante, desde el punto de vista artístico-cultural que vivió nuestra ciudad, fue la construida por la generación educada en un colegio nacional de excelente nivel y en una Universidad progresista y renovadora. La educación había dado sus frutos. Sin em-

bargo, esos hijos de inmigrantes enriquecidos que poblaron sus aulas fueron un grupo intelectual que luchó por expandir la cultura que ellos mismos consumirían. La apatía provinciana fue más tenaz, y combinada tanto con la proximidad de Buenos Aires, como con la muerte cultural del período peronista, dio como resultado que La Plata se convirtiera en una ciudad típicamente universitaria, donde sus alumnos, muchos de ellos venidos de las distintas provincias del interior, buscan la obtención de un título, y luego vuelven a su lugar de origen sin haber desempeñado durante ese período nada más que su actividad específica (tanto por escasez de miras, como por otras razones bastante complejas, entre ellas el problema económico).

En cuanto al terreno plástico específicamente considerado, nuestra ciudad tuvo, en ese período que anteriormente señaláramos (1940-60), artistas que vivieron de su obra, lo que equivale a decir que había un público que la consumía. Esto nos plantea un interrogante que creemos nos responde el arte mismo: arte consumado, es arte consumido. Las vanguardias no venden: la ciudad respondió, en su momento, a ese arte que decoraba; actualmente, y ante la creciente comercialización de las obras, dilató su panorama, y ahora no sólo busca la decoración sino también la buena inversión.

Como aspiración final, queremos dejar abierta o parcialmente contestadas ciertas preguntas que surgieron del presente trabajo, para que los que a él se acercan, tengan la posibilidad de contribuir en algo al mejoramiento de la actividad artística en nuestro medio. Nos preguntamos cómo vive, hoy y aquí, el artista que pretende hacer nuevas propuestas, en un clima que no le permite desarrollar sus posibilidades. Pensamos que su camino es bipo-

lar, puede por ejemplo quedarse y crear en sus ratos libres, cuando su trabajo real se lo permite, convirtiéndose en un pintor de fin de semana, o emigrar a una ciudad que le brinde las posibilidades a que aspira.

Tal vez, puedan parecer palabras duras; pero el fin de un diccionario de arte es servir a la comunidad, informándola no solamente sobre el arte que tuvo, sino sobre el que actualmente existe, y el que podría existir si ella le diera los medios adecuados. Por lo tanto, es necesario replantearse, qué papel tiene el arte dentro de nuestra ciudad, quiénes son sus destinatarios, y quiénes los que lo consumen realmente, para saber, así, si es pertinente o no hablar del arte en La Plata. Dilema que no es un privilegio de nuestra ciudad, y que se enmarca dentro de un contexto sociocultural de muy matizadas connotaciones.— M.M. y F.B.

TALLER DEL "VIEJO MOLINO"

Fundado, organizado en sus distintas etapas y dirigido por Carlos Pacheco, no es meramente una *academia de pintura* al estilo tradicional, sino un taller de arte contemporáneo. Para referirnos a la historia y vicisitudes del taller en sus veinticinco años de vida, recabamos el testimonio de su director.

"Se fundó —es decir, no se *fundó*, empieza funcionar en 1957, allá en la casa de Ringuelet, precisamente donde está el 'Viejo molino'. Aparece Nelson Blanco, un grupo de tres o cuatro muchachos jóvenes que querían aprender; y yo, de manera improvisada, comencé a trabajar con ellos. Siguió un tiempo, quizá dos años, y se cerró. Después se volvió a abrir, se enganchó el grupo 'Si' y sirvió para nuclear a la gente. No siguió como 'Viejo molino',



Pacheco, Carlos A., Atelier "Viejo molino" —
Técnica mixta — 1981.

pero estaba. Eso era en 1960. Una historia bien conocida. Después que los del grupo 'Si' se van cada uno para su lado, se cierra de nuevo. Hacia 1965 vuelve a abrirse, por dos o tres años, hasta que yo me fui a Europa. Y se volvió a abrir nuevamente hasta que llegó el año '78 en que vinimos acá (se refiere a la actual ubicación, calle 58, casi esquina 15). Así nos instalamos definitivamente. Esa es más o menos la historia.

"Inicialmente, el 'Viejo molino' era un taller de grabado: a mí me interesaba mucho la experimentación con el grabado, me sigue interesando; trabajé con gente que quería hacer grabado, más que pintura; pero con el tiempo, los pintores invadieron el taller y entonces los grabadores desaparecieron. Los buenos grabadores se fueron a Europa, desaparecieron todos, entonces coparon el taller los pintores. Por suerte este año (1981) empezamos con un grupo de seis grabadores, y vamos a ver si podemos recuperar aquella vieja época, que fue lo que originó el taller.

"¿El número de alumnos? El año pasado anotamos a 76, y este año, hasta ahora (falta un mes para los primeros días de abril, cuando todo empieza a funcionar con fuerza), hay 45. Tenemos también la sucursal en Buenos Aires, adonde viajo los lunes y miércoles. Todavía tenemos pocos

alumnos, pero hay promesa de que va a asistir más gente, y eso va a crecer. Tenemos el taller del 'Viejo molino' allí. ¡Esperamos después tenerlo en Madrid. . . en Barcelona!

"Hay dos talleres de plástica y un curso de visión, dictado por la profesora Martín Crosa. Esa ayuda la necesito porque hay mucha tarea, falta tiempo. La clase de visión es exclusivamente los días martes; y el jueves, viernes y sábado trabajo yo en el taller, o en grabado. En Buenos Aires lo hago todo yo.

"¿El trabajo es solamente pintura y grabado? No, no. Dibujo primero. Básicamente. Trato de que tomen las clases de visión los que no tienen otros conocimientos, para que estén después un poco apoyados; después los paso al taller. Y allí, dibujo, dibujo, y análisis de línea, análisis de espacio, clarooscuro. Bien, bien a fondo. Huelga decir que entre la gente que viene hay de todo: quien tiene una formación más o menos importante, quien viene con deformaciones, y mucha gente que no: que es totalmente virgen. Los que tienen una especie de formación suelen ser los más difíciles porque, en general, son grandes, tienen mañas o vicios incorporados y no se convencen fácilmente. Pero a pesar de ello, yo estoy muy conforme, porque el nivel de las cosas que se están haciendo es muy bueno. Hay que advertir que muchos, por diversas razones ajenas a la organización del taller, concurren sólo una vez por semana; o dos. Y eso no es suficiente. Lo importante sería que viniesen para hacer una *conscripción*, un trabajo consistente de por lo menos dos horas diarias: hacer taller y darle y darle. Entonces, al cabo de un tiempo de una tarea fuerte tenés buenos resultados. Por supuesto, en muchos casos se hace lo que se puede.

"Como estímulo el taller desarrolla

otras actividades: lecturas, buenos libros, etc. Los alumnos ya en condiciones han comenzado a exponer, por cierto que muy auspiciosamente: podemos citar la exposición de fin de curso, con Mirucha Almeida y Bibí Specken, en este mismo local del taller, en 1980; la de ambas, con Jorge Isjaqui y César Vergo, en la Dirección de cultura de la municipalidad en setiembre de 1979; la del 'Grupo del molino' en el Colegio de abogados integrada con obras de Cristina Bilbao, Jorge Isjaqui, Horacio Montaldo y Laura Speroni, en setiembre de 1981.

"También se hicieron muestras de Soubielle Zabalet y Dalmiro en la sala del taller. Esto me da bastante trabajo, pues cada exposición la tengo, no solo que supervisar, sino que la tengo que hacer yo. Es un trabajo extra que me cansa. Por eso, por este año las hemos suprimido. Veremos el año que viene".

Cuando Gustavo Moréau decía a sus alumnos de pintura: "Yo soy el puente a través del cual algunos de ustedes pasarán" demostraba no querer formar a nadie a su imagen y semejanza: invitaba a interesarse por la vida, interrogándola, así como a los maestros. Tal discreción didáctica es la premisa en el taller 'Viejo molino': no forma para uniformar, sino para manejar los medios que permitan la expresión de cada uno.— A.O.N.

TEATROS

La primera sala de conciertos de la ciudad fue una construcción transportable, proveniente de la Exposición continental celebrada en la Capital Federal, que se emplazó en la manzana comprendida entre 4, 5, 51 y 53. Allí se sirvió el banquete de honor el 19/11/1882. Dicho emplazamiento de madera fue escenario, en enero de

1885, de la zarzuela *El barbero de lavapiés*, con el nombre de Teatro argentino, pero sin vinculación con el posterior coliseo oficial de igual nombre.

Hubo un teatro de La Plata, en la calle 4, entre 48 y diagonal 80; y algunos proscenios improvisados ocasionalmente.

El teatro Apolo se inauguró el 14/3/1885, con la representación de la ópera *Il trovatore*. Su edificio —el primero en jerarquía— lo construyó por su cuenta don Pedro Cousandier, en calle 54 entre 4 y 5. Allí se representaron *Les cloches de Corneville*, ópera cómica en tres actos; *Serafín el grumete*, opereta, y otras muchas en 1885. En 1886 *Los carboneros*, zarzuela, *El beso*, comedia, *Ya somos tres*, pieza lírica, un acto; *El diablo en el poder*, zarzuela en tres actos; *El anillo de hierro*, *El juramento*, *Amor y orgullo* y *El salto de Pasiego*, zarzuelas; *Le mariage aux lanternes*, opereta, *Il trovatore*, ópera con la dirección primera de Maffessoli y segunda del primer violín Luis Felipe Escalante; *Ernani*, ópera con el debut de la soprano Ambrosio. En 1887 el teatro, restaurado, puso en escena *Rigoletto*, en tres actos; *Lucia de Lammermoor*, en cuyos entreactos se bailó —costumbre que comenzaba— La gallegada; *Le sourd*, ópera cómica en tres actos. En 1888, *Del enemigo el consejo*, pieza cómica; *Los estanqueros aéreos*, zarzuelita; *Por un inglés*, un acto; *Las riendas del gobierno*, drama en tres actos. Posteriormente representaciones operísticas: *Il trovatore*, *Ernani*, *Lucrecia Borgia*, *Fausto*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Lucía de Lammermoor*. . . con prestigiosas cantantes e instrumentistas en la orquesta. En 1889 se representaron *La tempestad*, *La calandria*, *Sensitiva* (zarzuelas), *La salsa de Aniceto*, etc.

El edificio del teatro Apolo se demolió, ya cesada su actividad, en 1944.

El Politeama Olimpo, calle 10 entre 46 y 47 se inauguró el 19/11/1886, por el célebre tenor Roberto Stagno. Su edificio era uno de los mejores teatros americanos, con tres órdenes de palcos, tertulia, cazuela y galería, montado con gusto artístico, provisto de acústica adecuada; confortable, bien iluminado.

Después de incesante actividad específica fue adquirido, en 1897, por don José Podestá, quien en 1920 lo rebautizó como Coliseo Podestá. En él fueron representadas óperas, operetas, obras dramáticas a cargo de compañías nacionales y extranjeras de indiscutible prestigio. En el Olimpo debutó, en 1887, la compañía italiana de ópera cómica y opereta dirigida por Felipe Bergonzoni, con las versiones de *Fra diavolo*, *Bocaccio*, *Mascotta*, *Papá Martín*, *Armi e Amore*, *Juanita* y *Donne curiose*. En el mismo año, la empresa Ballesteros y Carcaselli, a cargo del teatro, contrató a otra compañía italiana de los mismos géneros y prestigio, dirigida por el “buffo” Bottero. En 1888, la compañía cómica-lírica-dramática Valero representó *Coro de señoras* (pasillo, cómico-lírico), *Ya somos tres* (juguete cómico), *La Calandria* (zarzuela), *Los inútiles* (revista cómico-lírica), *El hombre es débil* (zarzuela), *Los dominós verdes*, *Un torero de gracia*, *Chateau margaux*, *Don Sisenedo*, *Torear por lo fino*, *Criados de confianza*, *Meterse en honduras*. En los actos, se alternaban las representaciones de tipo teatral con la ejecución de una sinfonía.

También en 1888 se dieron las óperas *La Traviata*, *Ernani*, *Il Trovatore*, *Lucrecia Borgia* y otras; las zarzuelas *Por*

un inglés, *El barberillo de Lavapiés*, *Para una modista un sastre*, *Medium oyente*, *Un par de lilas*, el sainete *La canción de Lola*, la comedia *En el cuarto de mi mujer*. La parte musical tuvo la dirección del gran maestro Puig y también el maestro Manuel Aparicio, conduciendo veinticuatro profesores instrumentistas y cincuenta coristas.

En 1887, además, se realizaron conciertos, como el del violinista Dengremont, de fama mundial; otros de bandas y orquestas; ocasionalmente, fue escenario de tómbolas, bazares, etcétera, con fines de beneficencia.

En su proscenio se escucharon las voces inolvidables de Aurelia Kitzu, Julia Cesari, M. Oddone, Carolina Mugnaschi y J. Manfredi (sopranos); de E. Bettini, Pedro Nobilini, E. Araujo, S. Sartori (tenores); de los barítonos Soffietti y Burlando; de los bajos Francisco Travi, T. Massa, A. Apiani; esto en 1888.

En 1889 se dieron en el Politeama Olimpo las zarzuelas *Niña Pancha*, *Los Carboneros*, *Los feos*, *Dar la Castaña*, *Capitán de lanceros*, *Música clásica*, *El anillo de hierro*, *Los diamantes de la Corona*, *Marina*, *Lucero del alba*, *La gran vía*, *Robinson*, *El postillón de La Rioja*, *La salsa de Aniceta*, *Pascual Bailón*; las comedias *El octavo no mentir*, *El tanto por ciento*, *La ley del mundo*, *Llovido del cielo*; el juguete cómico *Candidito*. La zarzuela fue género muy bien acogido por aquel público platense.

Sobre su escenario se desarrollaron obras dramáticas de envergadura, realizadas por compañías de seria reputación, como las de G. Módena, de José Puig, la de Alfredo Maza (española); la cómico-dramática española de Gale, Suárez y Moncada; la de Gamir Aparicio, la Gran Compañía Dramática Ita-

liana de R. J. Lotti; la Gran Compañía de Opera Italiana, y otras. Empresarios como Ballesteros y Jenuscki asumieron con altura la responsabilidad que permitió mantener y acrecentar el prestigio del teatro, proyectado luego al actual Coliseo Podestá. Después de la importante trayectoria descrita, el teatro se fue transformando en cine, hasta que, en la década del Sesenta, dejó de funcionar y quedó abandonado. En los primeros días de marzo de 1981, la Municipalidad de La Plata adquirió el viejo teatro —no sin levantar airadas polémicas. La toma de posesión, en un acto al que se lo revistió de cierta elocuencia, ocurrió el 25/3/81. En la actualidad se han emprendido obras de limpieza, restauración y equipamiento. Una buena medida de política cultural.

Politeama 25 de Mayo se llamó a un rudimentario teatro-circo levantado en la esquina de las calles 51 y 10, para espectáculos circenses, en los años de ganeo de la ciudad. Su propietaria era la compañía Podestá-Scorri. Allí se aplaudió a *Pepino el 88*, personificado por don José Podestá, completando el elenco de acróbatas y mimos los demás hermanos Podestá, Pablo Raffetto y Alejandro Scotti.

Pasatiempo Argentino fue un teatro de verano erigido en calle 1, entre 47 y 48, el 14/V/1889, por cuenta del empresario Berthier. Pocos meses después se rebautizó como *Eliseo*. El pasatiempo hacía a diario funciones nocturnas. Después, se hizo cargo de su funcionamiento la empresa L. Abello y Cía. Allí, la compañía italiana de ópera cómica Scavini, con la dirección de Rafael Cianchi, representó obras de Suppé, como *Bocaccio*, *Doña Juanita* e *I addi*; de Lecocq, *Sposina* y *La figlia de Mad*; de Offenbach, *Orfeo All'Inferno* y *La bella Elena*; de Caballero, como *La Marsigliese*, de Plan-

quette, como *La campana de Corneville*; de Warney, como *I mosquetieri al Convento*, de Arieta, como *Marina*; de Sarria, como *Babeo e L'Intrigante*; de Barbieri, como *El barberillo de Lavapiés*; de Scalvini, como *La Tremolance*.

Representó ya con el nombre de Eliseo: la ópera cómica *Babolín*, *La bella Elena*, *Bocaccio*, *Cristóbal Colón*, *La Favorita*, *Oh, mio Ferdinando*, *La figlia de madama Angot*, *Doña Juanita*, *Marina* y otras obras. En su escenario cantó la famosa prima donna María Sacchero de Spighiatti y también la Arrigoni.

También el *Teatro de Ensenada* representó, según comenta el diario local del 29/VII/1888, *El Arcediano de San Gil* (drama) y las comedias *Roncar despierto* y *¿Será éste?*, realizados por una compañía de zarzuela contratada por el teatro Apolo. — I.M.L.P.

TEATRO ARGENTINO

“¡Magnífica masa del Renacimiento italiano que domina el centro de la ciudad!” —exclama el profesor José María Rey en 1932, al evocar las construcciones en el Cincuentenario. El proyecto y dirección de la obra fueron confiados al arquitecto Leopoldo Rocchi, por iniciativa de una “sociedad anónima constituida —hacia 1886— para erigir y explotar un gran teatro”. La erección se había logrado con todo éxito; pero el disertante agrega enseguida: “Poca suerte le cupo en su destino, quizá por haberse inaugurado tarde ya —el 19 de noviembre de 1890— cuando el desaliento provocado por el desastre financiero se extendía a todas partes” (Cf. *La nueva capital*, pág. 48). En efecto, la crisis del Noventa afectó a La Plata cuando apenas cumplía ocho años; y al Teatro Argentino, concebido en el primer

lustro, lo afecta con el optimismo del Ochenta para que fuese un edificio monumental y lo paraliza con el derrumbe del Noventa.

Esta situación se repetiría: la *poca suerte* no termina cuando termina la recesión. Durante algunos períodos de su historia —como la Legislatura y también como el Museo provincial de Bellas Artes— el Teatro Argentino permaneció cerrado, sin que pudiese dar cumplimiento a los fines recreativos y culturales que le dieron origen. Cierto que tales períodos oscuros alternaron con otros brillantes, que le dieron fama y nombradía: los ballets deslumbrantes, las óperas más famosas, el haber sido asiento de la hoy Facultad de bellas artes, de la Escuela de danzas clásicas, del Instituto de orientación estética infantil; el haber sido su escenario el lugar de conciertos, de instrumentistas, de actos públicos llenaron de historia la vieja sala, cuyo techo había sido decorado por Boveri en 1910. Pero la suerte aciaga acecha; y una tarde de 1979, un incendio destruye sala y escenario, con un fuego que llegó a fundir su hermosísima araña de bronce. Con criterio que levantó airadas polémicas, el Estado provincial decretó la demolición total del edificio, y llamó a concurso para la construcción de uno nuevo. A las voces de la nostalgia se superponen las de la esperanza. Y así como el primer teatro fue erigido por una sociedad privada, ahora será una sociedad estatal, el ECTA-SE (Ente para la construcción del teatro Argentino, Sociedad del Estado) la encargada de definir los nuevos objetivos, planificar, concursar la erección de un centro cultural digno de la Capital de la Provincia. Transcribimos las ideas principales del *Concurso nacional de anteproyectos*.

“El incendio del Teatro Argentino de La Plata produjo en pocas horas la

desaparición de uno de los más preciados bienes culturales de esa ciudad, con una tradición que se remonta hasta fines del siglo XIX.

”Fue preocupación inmediata encarar una construcción en su reemplazo y con ese fin se constituyó el ECTASE, cuyos funcionarios, después de incontables evaluaciones del tema, optaron por ordenar la demolición de la estructura remanente debido al riesgo que implicaba su mantenimiento y por comprender que ésta era una oportunidad única para construir en ese mismo predio, un verdadero complejo artístico-cultural que respondiera a las más avanzadas técnicas en la materia y que fuera, a la vez, centro de gravitación para la ciudad de La Plata y sus aledaños”.

Es evidente que la razón más importante para la demolición del viejo edificio no fue tanto el *riesgo*, como la *oportunidad única* para construir el centro cultural que permita “la realización de toda clase de espectáculos, óperas, ballet, conciertos sinfónicos y corales, música de cámara, recitales de solistas. . .” (todo lo cual se podía realizar en el teatro original); pero también “teatro en prosa, exhibiciones cinematográficas en salas provistas de radio AM, FM y TV, en circuitos abierto y cerrado; música electrónica y efectos especiales como apoyo para espectáculos”.

El concurso nacional de anteproyectos, realizado en agosto de 1978, permitió adjudicar los cinco premios, el primero y quinto de los cuales fueron obtenidos por el grupo formado por los arquitectos Enrique D. Bares, Tomás García, Roberto S. Germani, Inés Rubio, Alberto Sbarra y Carlos Ucar. El Primer Premio mereció la siguiente crítica:

“El jurado valora los aciertos de esta

solución, que desarrolla en forma equilibrada todos los elementos que integran el complejo programa de necesidades. Se logra la imagen de un verdadero centro cultural sobre la base de una clara estructuración arquitectónica, que articula con gran unidad los aspectos espaciales, estructurales y funcionales. El esquema compositivo está regido por una estricta concepción geométrica que ha sido bien aprovechada, tanto para absorber el gran volumen de la sala lírica como para ordenar los movimientos circulatorios y crear diversas situaciones espaciales concordantes con los requerimientos funcionales de los distintos sectores. Se obtiene así un volumen de fuerte presencia formal, en el cual el espacio urbano se funde de diversas maneras con la espacialidad propia del edificio y posibilita una interesante lectura de su morfología. No obstante, cabe señalar que en los planos han sido omitidos los necesarios remates de salas de máquinas de ascensores, tanques y torres de enfriamiento, que otorgarán una definición volumétrica algo distinta de la sugerida por el proyectista.

”El nivel del terreno se recupera casi en su totalidad para configurar una plaza pública de excelente conformación y fácil recorrido, que se incorpora en forma franca al espacio urbano, unifica perceptivamente los diferentes accesos y desde la cual, por desplazamientos cortos y directos, se llega a los diferentes elementos públicos acertadamente zonificados. Cuatro patios bien dimensionados proporcionan iluminación, ventilación y accesibilidad a los niveles bajo terreno, al mismo tiempo que generosas terrazas escalonadas a diferentes alturas permiten participar, con amplias visuales, del espacio exterior. Con tales elementos se obtiene una consistente integración urbanística del edificio con su entorno,

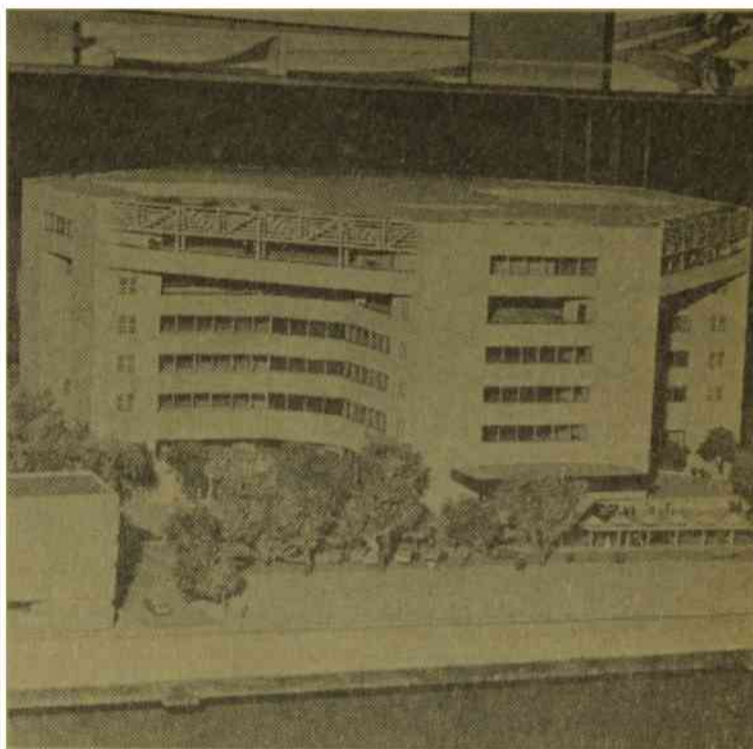
que configura un ponderable acierto del proyecto”.

El estudio del anteproyecto adoptado continúa con un análisis de las relaciones del nuevo edificio y del contexto urbanístico que lo circunda:

“La reinscripción del edificio del teatro Argentino en el corazón del centro urbano de La Plata plantea la necesidad de una fuerte interacción entre un organismo arquitectónico relevante, que por su propia presencia debe convertirse en hito urbano, y un entorno preexistente de alta formalización... (lo cual) presupone postular un edificio penetrable, transvasable, con un alto nivel de vida urbana, dentro de un máximo grado de privacidad y eficiencia operacional del organismo en todos sus componentes programáticos, integrándose a su vez como imagen contemporánea en el marco histórico del ejido urbano... el edificio trasciende su propio marco para ser parte del todo urbano, ensanchando el antiguo concepto del edificio-objeto por el de arquitectura-ciudad”. Por *arquitectura* el informe entiende “una dialéctica entre actividad albergada y ámbito albergante, entre contenido y continente, con una acertada interacción entre lo fijo y lo móvil, entre aquellos elementos nítidamente estructurantes y los espacios servidos con la suficiente flexibilidad para la incorporación de nuevas experiencias. Todo esto expresado dentro del simbolismo que en su inserción urbana debe asumir el Teatro Argentino”.

En su *metodología* –prosigue el informe– “la propuesta se deriva directa e inequívocamente de dos premisas de base: la definición de una filosofía urbana y la reformulación de la arquitectura de escena. La primera importa trabajar desde afuera hacia adentro, de lo mayor a lo menor, de la ciudad a la

sala. La segunda importa trabajar desde adentro hacia afuera, de lo menor a lo mayor, de la sala a la ciudad. Esta dialéctica metodológica genera en su superficie de contacto la cáscara arquitectónica: el edificio”.



Bares, Enrique; García Tomás; Germani, Roberto; Rubio, Inés; Sbarra, Alberto; Ucar, Carlos, arquitectos – Teatro Argentino – maqueta del primer premio, concurso organizado por el EC-TASE (1979).

La edificación del Teatro Argentino debe admitir una realidad preexistente, dentro de una “ciudad sin *historia* que, sin embargo, rescata su historicidad en virtud de una sintaxis muy fuerte de su trazado que admite una heterogeneidad de formas y estilos”. Si esto es así, no existe inconveniente en alterar el eje monumental, la “avenida de los edificios” que alguna vez se intentó retrazar mediante la eliminación de las manzanas intermedias enmarcadas por las avenidas 51 y 53: José María Rey, entre otros, acariciaba este proyecto. La historia demostró que no era viable. Por eso resulta lógica la explicación de los autores del proyecto que consideramos. Este eje contiene “los principales edificios públicos y simbólicos, en una secuencia

rítmica de alternancia entre manzanas llenas y edificios públicos rodeados de jardines”, eje que “desarrolla su mayor monumentalidad en su parte central, entre la Plaza San Martín –asiento del poder provincial (Casa de Gobierno y Legislatura)– y la Plaza Moreno, asiento del poder municipal (Palacio Municipal y Catedral). El Teatro Argentino se encuentra equidistante de ambas plazas, en el epicentro del eje, como núcleo cultural artístico de la ciudad”. Debido al poder unificador de la sintaxis que preside el trazado de la ciudad, la “intromisión” de un edificio de líneas contemporáneas no rompe la continuidad y, en cambio, permite una variante que enriquece la secuencia, definiendo, como un *mandala*, la acentuación del centro, con la estructura poligonal del edificio.

La ubicación de la Catedral a un lado de la Plaza Moreno, y no en el cruce de las diagonales 73 y 74, revelaría que la noción sacral de centro se había perdido en 1882. El centro quedó para la *Piedra fundamental*; pero este centro geométrico nunca fue *el centro* de La Plata, cuya fuerza vital se desarrolló desde el comienzo, en los bordes de la Plaza San Martín. Con el correr de los años, la columna vertebral vino a ser la serie de manzanas que van desde la Casa de Gobierno hasta el Palacio municipal, y la Catedral entra, como uno de sus extremos, al ser habilitada en 1932, con motivo del Cincuentenario. El nuevo centro geométrico quedó, pues, para el Teatro Argentino; de modo que, si se cumplieren, como es de esperar, las expectativas que promete el proyecto arquitectónico, el simbolismo del edificio se identificaría connotativamente como *centro de cultura*, con fuerza irradiante como para neutralizar la antinomia positivista de los fundadores, entre la religión y la ciencia. – A.O.N.

TEATRO ARGENTINO (Actividad artística)

El teatro se inaugura el 19 de noviembre de 1890 con dos representaciones de *Otello* y dos de *Carmen*, que completan su actividad hasta febrero de 1891. La primera compañía, presentada por el empresario Ciacchi, tenía como maestro concertador y director a Carlos Furlotti; primer tenor absoluto a José Oxilia; primera dama absoluta, a Elvira Colonnese; primera dama medio soprano a Margarita Preziose; primera dama ligera a Mary Melsa; medio soprano a Margarita Manfredi. Emilio Barbieri y Pedro Cesari eran primeros barítonos; Roberto Mancini y Antonio Appiani primeros bajos. Acompañaba a este elenco una orquesta de 60 profesores.

En marzo de 1891 se realizaron catorce funciones a cargo de la compañía lírica italiana que promovía el empresario Luis Ducca. Durante este año y el siguiente, en franco viraje de calidad del espectáculo, se emplea el teatro para otros fines: en febrero, cuando se celebran las carnestolendas, el teatro sirve de local para la realización de seis bailes. El empresario Humberto Genelli, con compañías de óperas y operetas, hace representar *Fra Diavolo*, *Lucia de Lammermoor* y otras obras; y en 1892 se llega a utilizar el teatro para una corrida de toros.

Paralelamente a estos espectáculos, con la llegada de compañías italianas de ópera se representan: *Aida*, *La Traviata*, *La forza del destino*, etc. El 6 de octubre de 1892 debuta la compañía dramática italiana con *Romeo y Julieta*, *La dama de las camelias* y *Hamlet*. En enero de 1893 debuta el Ballet de Juan Ansaldo. En julio del mismo año la zarzuela está presente con *Marina*, *La gran vía* y otras obras.

En noviembre del mismo año la famosa Tetrzzini tiene a su cargo el papel central en *La Traviata*. En julio de 1894 debuta Ermette Novelli con *Papá Lebonard*. Durante un lapso en que se interrumpe la venida de compañías de ópera y opereta el teatro es centro de reuniones políticas, aunque se dan conciertos, conferencias y actos de instituciones benéficas y hasta biógrafo. En la Nochebuena de 1896 se realiza una kermesse, un concierto y árbol de Navidad. El teatro tuvo temporadas de grandes ingresos con las más diversas representaciones: el 7 de febrero de 1897 con *Lucha romana*; el 6 de julio de 1897 *La niña boba*, con María Guerrero; en 1898 beneficio a favor de los presos de la cárcel de detenidos organizado por el poeta platense Almafuerde. Nuestro escenario llegó a conocer un torneo de esgrima el 7 de setiembre de 1901.

La actuación de grandes intérpretes dio brillo a nuestro teatro, entre ellos mencionaremos: en 1901 María Barrientos en *La sonámbula* y de Ottaviani en *El barbero de Sevilla*; 1905 la Compañía de Sagi Barba en zarzuelas como *La Dolores*, *Los madrigales* y otras más; 1907 Luisa Tetrzzini canta *Lucía*; en 1911 Tita Ruffo en *Rigoletto*, Pietro Mascagni dirige *Iris*; 1913 el dramaturgo Ermette Sacconi interpreta *Espectros* y Florencio Parravicini viene con su compañía *El tango en París*. De 1915 a 1918 el teatro está en plena actividad, conferencias, proclamación de partidos políticos, festivales, conciertos. En 1918 se escucha a Arturo Rubistein presentado por la Biblioteca musical Verdi, importante institución privada que en épocas de largos recesos del teatro trajo a nuestra ciudad a las figuras más famosas del quehacer musical: Alejandro Brailowski y Alfredo Cortot, entre otros.

En 1920, Andrés Serovia pulsa su

mágica guitarra y en 1921 se escucha al pianista Wilhelm Backhaus y debuta Berta Singerman. En 1923, Ricardo Straus dirige en nuestro coliseo a la orquesta Filarmónica de Viena, y el mismo año debutan Margarita Xirgú, y Angelina Pagano. En 1925 el Conservatorio Verdi impulsa el gusto por la danza y comienzan su actividad la Compañía lírica platense y el Conservatorio Santa Cecilia, ambos con óperas. La Escuela superior de bellas artes que funciona en los altos del teatro, comienza a dar conciertos. En 1927 hay dieciséis funciones circenses y de sainete. En 1928 debuta Claudio Arrau, y baila Ana Pavlova. En 1929 actúa la compañía de López Heredia y en enero de 1930, el ilusionista Fumanchú; también el coro de los Cosacos del Don y el famoso violinista Jacques Thibaud; el mismo año debuta la compañía nacional dirigida por A. Discépolo con *La Divisa Punzó*. En 1931 la compañía italiana de óperas da veintiocho funciones. En 1932 se cierra una etapa muy activa de nuestro primer coliseo y comienza un receso que se prolongará por espacio de cinco años. En 1937 el gobierno intenta asumir la administración y el manejo de las actividades artísticas del teatro, se llevan a cabo algunos espectáculos con los elencos estables del teatro Colón de Bs. As., pero pronto se paraliza nuevamente su actividad, quedando como saldo favorable las reformas y el embellecimiento de la sala. En setiembre de 1937 el P.E. hace entrega del teatro al Ministerio de Obras Públicas que lo remodela. Posteriormente, en 1942, por decreto 9.403 del 13 de junio de 1942 el gobierno lo incorpora al Ministerio de Educación, pasando a depender desde esa fecha de la Subsecretaría de Cultura. Después de un largo período de inactividad, el teatro sale de su letargo en 1945 bajo

la acertada dirección de Alfredo Schiuma. Siguiéronle algunos directores igualmente dinámicos y plenos de iniciativas, entre los años 1946-1948 Horacio González Alisedo, cantante de mérito, quien logró dar al teatro la estructura necesaria para cumplir su real finalidad. Se constituyeron los cuerpos estables: orquesta, coro y ballet; las secciones técnicas: peluquería, utilería y sastrería, además consiguió que se estableciera un ítem en el presupuesto de la provincia destinado al coliseo oficial. Dio jerarquía a los espectáculos trayendo figuras de real trascendencia tales como: Beniamino Gigli, Carlos Galeffi, Rudolf Firkusny. Los cuerpos estables realizaron espectáculos por el interior de la provincia. Propuso con buen éxito la creación de un teatro al aire libre en el Lago del bosque que una vez construido se llamó *Martín Fierro*.

Entre los años 1948-1952 se cumple un período brillante del Teatro Argentino bajo la dirección del señor Fernando Varela, quien contó con el maestro Reynaldo Zamboni como asesor artístico. Fue Zamboni una de las batutas que más alentaron el movimiento operístico que se enriqueció con *Manón*, de Massenet, *Lohengrin*, de Wagner y la opereta de J. Strauss *El murciélago*. En el año 1948 llega a integrarse la orquesta con setenta profesores y el coro se integraba con cincuenta y tres voces, este último bajo la dirección de Dante Calegari, mientras que en la dirección de la orquesta se alternaban Lamberto Baldi, Enrique Sivieri, Juan Emilio Martini, Arturo Luzzatti y Mariano Drago. Merece señalarse la actuación, durante ese mismo año, de Beniamino Gigli y su hija Rina, en *La Traviata*, así como la de Mariam Anderson, Byron Janis, Walter Gieseking, William Kapel y el estupendo Cuarteto Lenner.

Otro nombre digno de destacar es el de la señora Lía Anselmino de Tortonese, la única mujer que desempeñó el cargo de directora del Teatro Argentino. La profesora L. A. de Tortonese, que desempeñó su función entre los años 1966-1968 se destacó por imprimir una nueva tónica a la labor del teatro, independientemente de la que ya venía desarrollando. Comenzó un ciclo de extensión cultural que se realizaba los domingos por la mañana destinado preferentemente a los jóvenes y a los amantes de la música en general. Entre los artistas destacados en ese período señalaremos a: "Los solistas de Zagreb", el ballet "Las estrellas de Berlín", también se estrenó la ópera *Aurora*, del compositor argentino Héctor Panizza.

Durante el año 1969 ejerce la dirección general y artística del Teatro Argentino el señor Omar Cerrutti. Su desempeño se señala como el año récord, ya que se alcanzó la cifra de 135 funciones. El señor Cerrutti implementó los abonos vespertino y nocturno obteniendo con ello gran acogida. Se llevaron a cabo los estrenos mundiales de los ballets de Alberto Ginastera, Rodolfo Arizaga y Claudio Güidi Drei. También se incorporaron nuevas obras al repertorio de la envergadura de *Variaciones olímpicas*, de Roberto García Morillo, *El Mesías*, oratorio de G. F. Haendel, ofrecido también por primera vez con el coro y la orquesta del Teatro Argentino en el Teatro Colón de Buenos Aires. Otra de las obras que se sumó al repertorio del teatro fue *Manón Lescaut*, de Puccini.

Sería injusto omitir un merecido elogio a la actuación de los regisseurs Tito Capobianco, Otto Erhart; de los directores de coro Carlos Berardi, D. Calegari; del escenógrafo Alberto Otegui; de los coreógrafos y directores del cuerpo de baile Esmée Bulnes, Michel

Borowski y Margarita Walmann.— O.B.
(G.E.M.L.P.)

VALORACIONES

Revista de humanidades, crítica y polémica, editada por el grupo de estudiantes "Renovación". 12 números, setiembre de 1923 - mayo de 1928. La publicación fue originariamente trimestral, hasta enero de 1927, lo que totalizó 11 números. Dificultades posteriores hicieron que el número 12 apareciese dieciséis meses después, con lo cual se cierra el ciclo.

La aparición de la revista marca una época en la que se afirma en La Plata, una preocupación axiológica. Quizá como epifanía del positivismo, quizá, aunque menos probable, por la difusión europea de ciertas corrientes que, en las artes, se canalizaban en revistas como *Valori plastici*, tan cara a los futuristas y a nuestro Pettoruti, quien pudo enviarla desde Italia a alguno de sus amigos platenses, entre 1913 y los años posteriores. Por otra parte, bastaría recordar que, entre sus miembros más conspicuos, figuraba Alejandro Korn quien, en 1925, con el alejamiento de Carlos Amaya, se hace cargo de la dirección de la revista; y la filosofía de la libertad creadora encajaba exactamente en las expectativas que marcaron la Reforma estudiantil de 1918.

VALORACIONES, revista universitaria escrita por jóvenes que eran *jóvenes*, tuvo el tono moderado que caracteriza a La Plata: esa madurez que no necesita del desplante ni de la agresión para afirmar su lucha contra la vieja ideología y que no se priva de ejercer "la más completa, la más absoluta, la más entera libertad de crítica" —consejo de Miguel de Unamuno al aparecer el número dos de la revista. El contenido de los artículos y ensayos que se publicaban en sus alrededores de

100 páginas la convirtió en un órgano de especulación teórica, crítica y polémica. Lo sorprendente era, como queda dicho, su *madurez*, aplicada a la dilucidación del siempre renovado problema de la universidad nacional —la nuestra y las demás del país— y a "una profunda exégesis de libros recientes", analizados a conciencia por eruditos que, como el joven Ripa Alberdi, eran expertos en la lectura y comentario de textos. Casi todos sus colaboradores fueron figuras de las letras, la filosofía, la docencia universitaria del más alto nivel. Citaremos por orden alfabético, la selección que hacen Lafleur, Provenzano y Alonso, en *las revistas literarias argentinas, 1893-1967*: Carlos Américo Amaya (primer director), Pedro W. Blake, Jorge Luis Borges, Arturo Costa Alvarez, Pedro Henríquez Ureña, Francisco López Merino, Leopoldo Marechal, Carlos María Onetto, Francisco Romero, Carlos Sánchez Viamonte, Emilio Suárez Calimano, Arturo Vázquez Cey, Justino Villoldo.

Una revista de formato mayor se prestaba también para la reproducción de cuadros, y especialmente, para el dibujo de ilustración, de rica y variada trayectoria en La Plata. He aquí un testimonio valioso, que vale la pena reproducir:

"Del artículo en EL ARGENTINO, nada recuerdo; pero sí, muy bien, la participación de Travascio en el grupo 'Renovación', tanto en VALORACIONES como en el teatro. En la revista hizo viñetas, un dibujo sintético de Anatole France y se reprodujeron sus cuadros y también muebles tallados en colaboración con Amelia y Cuca Flores Ortega. Una creación escenográfica completa no llegó a hacer Travascio por la forma colectiva en que se resolvía ese punto en el teatro Renovación... .", etcétera. *Carta* de Guillermo

Korn a Noel H. Sbarra, reproducida por Angel Osvaldo Nessi en "Adolfo Travascio, 1894-1932". *Segundo CUADERNO DE LA PLATA*, 1969; Pág. 110, nota. En crítica de arte cabe señalar un profundo artículo de Alejandro Korn, dedicado a Emilio Pettoruti, con motivo de su segunda exposición en el país, después de la de Witcomb, realizada en La Plata. — A.O.N.

VISION

En la Cátedra de Visión, correspondiente a las carreras de plástica de la Facultad de bellas artes de la Universidad nacional de La Plata, se propone el alumno una investigación práctica, partiendo de propuestas teóricas, que en la casi totalidad de los casos son comprobaciones que implican una resultante abstracta, sin dejar de lado lo figurativo, pues ello es necesario para la finalidad de algunos temas tratados.

Siendo Visión una asignatura teórico-práctica, los trabajos son una respuesta y una expresión del alumno en cuanto a labor individual, considerada siempre por la Cátedra como un tanteo, una búsqueda, una de las tantas respuestas que pueden recibirse de las propuestas, y donde se vuelcan las facultades personales de realización como imaginación, competencia, astucia, observación, manualidad.

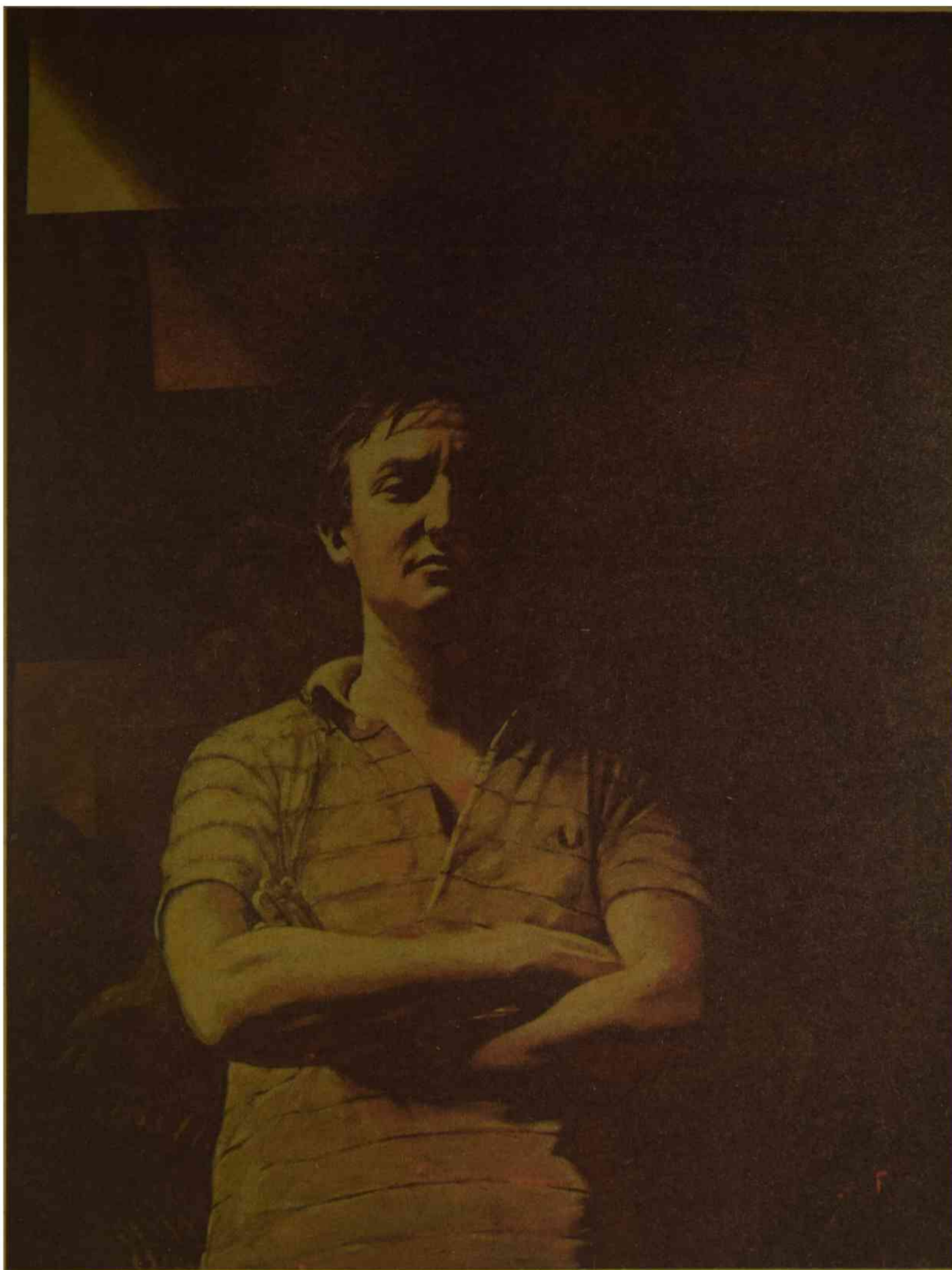
El lenguaje visual, en su doble aspecto conceptual y formal, se desarrolla durante tres años sobre la base del sentido de orden y de organización, que precede a la percepción, para luego recurrir al análisis plástico. En estas tareas se desarrolla una extensa terminología técnica que no se aplica solamente en la Cátedra de Visión, sino en otras cátedras y talleres, adquiriéndose así un lenguaje exacto y especializado. Esta terminología comienza

a utilizarse desde el primer día de clase, y se enriquece en los tres niveles de la asignatura, a través de propuestas más profundas.

La estructura de la Cátedra contempla un primer año de introducción general en los elementos plásticos comunes a todas las obras de arte. Se analizan las diferencias entre lo tonal y lo formal, entre el movimiento y lo estático, entre lo bidimensional y lo tridimensional; se remarca constantemente a lo largo de este período, la acción de esos elementos en cada contexto, profundizando poco a poco su análisis. Con el aprendizaje, se valorizan de diferente manera: hablar de una mancha en el primer curso como elemento técnico y expresivo implica diferencias con el mismo elemento tratado un año después. Además de reconocer este elemento plástico, en segundo año el alumno tendrá una noción más amplia del mismo: como materia estética, como pasta trabajada por el instrumento, por la respuesta que tiene en su choque con la superficie a tratar por los instrumentos (espátula, pincel, grafito, etc.), sino también por la mano, el gesto, el movimiento del brazo. En otras palabras, se trata de una conjunción entre la materia pictórica, el individuo, el soporte, la invención y la creación, o la búsqueda que esto implica.

Dicho de otra manera, el propósito de la Cátedra es que los temas, tratados panorámicamente en un principio, estén continuamente abiertos para su profundización en los años subsiguientes.

Sabemos que la visión es una de las claves de la creación del hombre. Estimulada por la luz, la retina recibe, para luego ordenar, una gran cantidad de información visual. Pero la tendencia del hombre es también la de transformar, la de crear, la de dinamizar el



Bianconi, Silvia – Retrato de Carlos Yáñez (1982). Acrílico sobre tela 130 x 100 cm. Propiedad de la autora. La Plata.

orden de las impresiones recibidas a partir de ese bombardeo que recibe el ojo. Un bombardeo confuso y a veces sin estructurar, pero que se articula y traduce en imágenes. “Percibir una imagen es participar en un proceso de formación —escribe Kepes—; es un acto creador. . .”. Sobre esta base, luego del lento aprendizaje del primer curso, en segundo año se trata el tema del color-valor en su doble aspecto representativo y figurativo. En tercer año se estudian los problemas del movimiento y la representación del espacio.

La visión creadora es una visión constructora. La experiencia adquirida por el estudiante es por momentos desconcertante: le llena de asombro, de emoción. Es la respuesta a su ordenamiento inédito de los elementos plásticos, dicho de otra manera, es el descubrimiento de sus posibilidades creadoras.

La Cátedra de Visión tiene sus antecedentes, como disciplina integrante de los planes de estudio, en la Cátedra de “Composición” incorporada en el año 1939. Fue su primer titular el profesor José Antonio Merediz. En 1949 se modifica su denominación por la “Teoría del Color”. Al retirarse el profesor Merediz de la cátedra, en el año 1951, es sucedido por el profesor Rodrigo Bonome, quien se había desempeñado hasta entonces como profesor adjunto.

El 27 de abril de 1956, el profesor Bonome es sucedido por el profesor Héctor Cartier, denominándose la asignatura “Teoría del Color y Composición”. En 1958, nuevamente pasa a denominarse “Teoría del Color”, finalmente, en el año 1962, al aprobarse los nuevos planes de estudio, recibe la denominación de “Visión”, estructurada en tres cursos correlativos.

Al retirarse de la Cátedra, el profe-

sor Cartier, en el año 1965, es sucedido por el profesor César López Osornio, quien se había desempeñado como profesor adjunto desde 1964. En el año 1967, el profesor López Osornio es sucedido por el profesor Guillermo del Valle, profesor titular hasta 1969. En 1970, nuevamente, ocupa la cátedra el profesor López Osornio. En 1975 es reemplazado por el profesor Carlos Aragón, quien se desempeña frente a la Cátedra hasta el 31 de marzo de 1977. Desde esa fecha, la Cátedra queda a cargo de la profesora Graciela Lorenzo, profesora adjunta de Visión desde 1965, y docente de la Cátedra desde el año 1958. En el año 1978, la profesora Graciela Lorenzo es designada profesora titular, cargo que desempeña en la actualidad. — G.L.

Fundamentos de la materia “Visión”

La asignatura “Visión” —que sucede a “Sistemas de composición y teoría del color” conjuntamente con “Morfología” tienen orígenes histórico-culturales muy semejantes: analítica debida a una vertiente de raíz reflexiva, teórico-práctica, muy característica de los tiempos modernos con sus investigaciones científicas. Nace como una corriente opuesta a los movimientos automatistas, gestuales e “irreflexivos” de mucho arte actual.

Sin caer en los métodos postulativos de cerrada tradición académica —ruptura que caracterizó a los movimientos de este siglo— se pensó con muy buen criterio, necesariamente práctico, que no se puede desligar al acto creador de su posibilidad de realización. Esta posibilidad se la instrumentó analizando el problema estructural que configura el lenguaje visual que propicia a la imagen plástica.

En síntesis las tres asignaturas, “Vi-

sión”, “Sistemas” y Morfología” son muy semejantes en sus contenidos pues, las tres, se dirigen al conocimiento y manejo de las formas plásticas donde se consideran elementos, partes y totalidades. La sutil diferencia consiste en lo siguiente: “Visión” acentúa el aspecto psicológico de la percepción, “Sistemas” el historicista y “Morfología” recaba las causales generadoras que han estructurado a la totalidad o “Forma”. En consecuencia, vuelvo a repetir, manejan contenidos muy semejantes ya que, sin lugar a dudas, las sutiles diferencias se autocontienen por la necesidad intrínseca que hace a todo proceso generador necesariamente germinado y conjugado en lo histórico socio-cultural y en lo personal creador.

Se hace claro a la mente investigadora que el factor impulsor “analítico” tiene sus fuentes en la aparición del llamado “arte abstracto”. Debido a ello es que en la materia “Visión” —en lo que a mí respecta— aconsejara toda investigación práctica programada y comprobatoria sobre la base de experiencias no “representativas”, sino “presentativas”, es decir, no alusivas, con la finalidad de concentrar la atención en el fenómeno mismo.

Se tenía presente y como fundamento lo siguiente: toda manifestación artística “figurativa” o no “representativa” la expresión dependía de sus características estructurales.

La sensibilización visual-mental apuntaba directamente al objetivo estructural en sí, despojándolo, en lo posible, de toda derivación asociacionista. No obstante no se predicaba al arte “abstracto” desde el momento que se consideraba que todo arte, en cuanto configuración creada, era una abstracción.

Se aceptaba que la expresión era

una respuesta primaria de nuestro acaecer en el mundo y de origen defensivo. Ahora bien, si así lo era en nuestra conducta común cuanto más lo sería para el creador plástico que, por serlo, descubría y manejaba articulaciones de medios que fuesen depositarios y de por sí, por presencia, de la expresión buscada. Es obvio que gran parte de los problemas planteados en estética entre forma y contenido estaban incluidos en esta instancia. Por lo mismo el arte tiene su modo comunicante como una aprehensión aparecjal a través de formas sensibles.

Lo que se debía aceptar, a fin de organizar la materia “Visión”, era una concepción más global de la actividad mental ya presente en el mundo sensible. Los sentidos, para tal efecto, no se consideraban como conductos pasivos sino como capaces de establecer *formulaciones* excediendo al puro *dato* o *síntoma*, es decir, existía abstracción a nivel senso-perceptivo porque ya ahí, en origen, el proceso era mental. Por lo mismo se aceptaba un pensamiento visual, en nuestro caso expresivo estético, comparable a cualquier otro tipo de pensamiento, aclarando, se entiende, su especificidad concreta y, esta especificidad, referida al arte plástico, debía ser conquistada por medio de una introspección disciplinada a fin de “ver” y “articular” en la imagen misma, como estructura, la posible percepción expresiva portadora del sentido.

La disciplina “Visión”, por lo antedicho, apuntaba al pensamiento sensible visual con sus alcances intelectuales hacia los que podría ser dirigido a fin de penetrar en el mundo plástico para propiciar la visibilidad inminente que reclama el ser imaginante. En síntesis, la disciplina “Visión” —que parte de una *teoría* apoyada en concepciones conductuales no en *fórmu-*

las para hacer arte— lleva al consciente lo “invisible” para que sea “visible” ya que esta última situación (percibir las fuerzas ópticas de interacción integradoras) pasa inadvertida para el “mirar” común del reconocimiento perentorio aunque se acuse la expresión del efector provocante. Por esta circunstancia se define al vocablo *plástica*, se entiende, desde “Visión”, como la cualidad formativa de impresiones sensoriales en conjuntos orgánicos y unifica-

dos con todas las características de un organismo vivo.

La congruencia intrínseca —congruencia gestada por las necesarias articulaciones funcionales ya que en *plástica* no se suman elementos— se consigue en lo esencial por un balanceo de fuerzas ópticas con sus movimientos consecuentes y acentuados (acompañados o fluyentes), es decir, la “variedad” atractiva en la “unidad” de sentido. — H.C.

DOCUMENTOS

I

Monumento a la Junta de 1810

Dictamen del Jury

Los señores Pellegrini, Romero, Correa Morales, Schiaffino y Meyer, que constituyen la comisión asesora en el concurso para el monumento a la junta gubernativa de 1810, ha elevado ayer su informe al presidente de la comisión encargada de la construcción de ese monumento, señor coronel Arias.

Decidido por esta última comisión que las estatuas esculpidas por Pietro di Costa debían ocupar un sitio preponderante, y de ningún modo accesorio, la comisión asesora no perdió de vista esta idea de formular su juicio respecto a los proyectos presentados al concurso, si bien opinaba unánimemente que las estatuas no merecían esa colocación, pues todas eran malas, y algunas pésimas.

Respecto al proyecto favorecido con el primer premio, *Ego sum*, la comisión considera que entre todos es el que ha conseguido conservar a las estatuas de los nueve miembros de la junta su mayor importancia dentro de una distribución feliz en cuanto cabe, pues presenta desde todos los puntos de vista normales la animada perspectiva de una serie de estatuas alternadas.

Opina también, la comisión, que las líneas generales de ese proyecto se resienten de bastante pesadez, y cree que el conjunto ganaría si se levantara el cuerpo central hasta que la vertical sobrepasara en extensión la línea del horizonte.

Respecto de la variante ideada por el autor al reemplazar la efigie tranquila de la República sentada animando la cúspide del monumento por una figura erguida de la revolución armada agitando una antorcha, la comisión opta por la primera, que representa simbólicamente las aspiraciones de la

junta en la imagen serena de la Nación constituida. (EL DIA, La Plata, 13 de enero de 1887. Año XIII, N° 5.626; pág. 1, col. 5).

II

Contrato y presupuesto para la obra de pintura y decoración de la Cámara de Diputados de la provincia.

La Plata, 28 de octubre de 1887

Rafael Hernández, Presidente de la comisión y Graciano Mendilaharzu pintor, han convenido lo siguiente:

Yo, Graciano Mendilaharzu, pintor, me comprometo a efectuar las obras de pintura y decoración arriba mencionados, bajo las bases siguientes:

1º) El artesonado del recinto que se compone de nueve trapecios, será ricamente decorado con ornatos de color y doraduras y llevará en su centro retratos de prohombres argentinos y armas y emblemas que caractericen la decoración del recinto legislativo.

2º) Las paredes del frente y laterales compuestas de nueve grandes cuadros, divididos por columnas, serán decorados con guardas y frisos que encuadrarán las figuras alegóricas del doble del tamaño natural que llevará cada *panneau*.

3º) En cada uno de los dos ángulos formados por la curva del techo y la línea que limita los *panneau*, irá una gran figura alegórica que podrá ser determinada por la Comisión.

4º) En los dos grandes *panneau* que encuadran los trapecios del artesonado, donde irán los retratos de prohombres, se ejecutará de un lado el escudo Nacional y del otro el de la Provincia.

5º) La Comisión contratará por separado las obras concernientes a la tapicería y a la doradura, que sean necesarios, ofreciéndome a dirigirlos gratuitamente, a fin de conservar la armonía del conjunto;

6º) Las obras de pintura y decora-

ción, serán ejecutadas sobre tela, al *maronflage*, con arreglo a los principios de la decoración moderna.

7º) El plazo para efectuar estos trabajos será de un año a contar desde la fecha de la aprobación de esta propuesta.

8º) El costo de la obra será de diez mil pesos oro sellado o su equivalente en papel moneda al tipo del día en la fecha de la entrega— y cinco mil pesos moneda nacional; pagaderos en dos cuotas, a saber siete mil quinientos pesos oro sellado 7.500— al firmar el contrato y dos mil quinientos pesos oro sellado y cinco mil pesos moneda nacional una vez terminados los trabajos; debiendo la Comisión gestionar del Gobierno Nacional por el conducto correspondiente, la libre introducción de las telas y materiales concernientes a esta obra.

9º) Rafael Hernández a nombre de la Comisión que preside y en virtud de lo resuelto en sesión del 26 de octubre ppdo. según consta al folio diez del libro de actas, acepta las cláusulas de este contrato.

Y para constancia firman en La Plata a trece de Diciembre de mil ochocientos ochenta y siete. Firmado: Graciano Mendilaharsu, Rafael Hernández

Este contrato es de igual tenor a otro presentado en el papel sellado que corresponde según la ley de sellos, y de acuerdo con el artículo 9 de dicha ley, lo hago así constar por la presente nota. La Plata, Diciembre 13 de 1887, S. Perdriel (Hay sello Contaduría de la Dirección General de Rentas).

Las obras realizadas de acuerdo con el contrato mencionado fueron las siguientes: Para el plafón del hemiciclo de la sala de sesiones: *Justitia, Pax, Historium, Negotium, Ars, Prudentia,*

Agricultura, Industria, Eloquentia y Veritas.

Retratos en la misma sala: *Valentín Alsina, Valentín Gómez, Mariano Moreno, Manuel Belgrano, José de San Martín, Dalmacio Vélez Sársfield y Pueyrredón.* — E.E.M.G. de C.

III

Pintor de la provincia

Departamento de Gobierno. Buenos Aires, Mayo 20 de 1882. Habiéndose presentado D. Bernardo Troncoso solicitando el título de pintor de la provincia, comprometiéndose a presentar anualmente al Establecimiento público que se designe para galería, un retrato al óleo, de tamaño natural, del personaje histórico que se le indique, oído el dictamen del señor Bibliotecario D. Manuel Trelles, atenta la competencia del solicitante y lo conveniente que es proteger el arte, el P.E. ha acordado y DECRETA: Art. 1º Nómbrase Pintor de la Provincia a D. Bernardo Troncoso.

Art. 2º El Bibliotecario Provincial proporcionará en el Establecimiento que regentea el local adecuado para taller, y colocará en la galería de pinturas de la Provincia, a su cargo, los retratos que el artista concluya, mientras el P.E. no le designe otra colocación especial.

Art. 3º El pintor de la Provincia queda encargado desde ya, de hacer el retrato del Dr. D. Mariano Moreno.

Art. 4º Comuníquese, publíquese y dése al R.O. ROCHA, Carlos D'Amico.

IV

PROGRAMA DE DIBUJO
INTUITIVO IMPLANTADO EN
LA ESCUELA ARGENTINA
EN 1985 (sic). (Método Malharro)

*Copia directa del natural
de I a VI grados*

Primer grado

Iniciación en los principios que rigen a la interpretación del modelo en su total armónico de forma, color y relieve.

Copia de formas naturales simples, frutas u hortalizas que no respondan en absoluto a un principio de simetría y que presenten el menor número posible de detalles.

Estudio del modelo en su color natural, encarando, empero, el estudio de las sombras con lápiz negro.

Dibujo libre:

El dibujo libre es un deber que tiene que cumplir el niño en su casa. La libertad más absoluta corresponde a este trabajo, pero tratando que en ningún caso haga el niño una copia de estampas, en este caso debe rechazársele el trabajo.

Tres dibujos libres por semana es la medida de lo justo para obtener buenos resultados.

Segundo grado

Repetición del programa anterior uniendo, desde mediados del año escolar, dos formas naturales diferentes que el alumno encarará en su total armónico de forma, color y relieve.

Debe evitarse en las clases de estos dos grados toda forma manufacturada que responda en absoluto a un principio de simetría o que presente un problema de perspectiva.

Los estudios deben hacerse con colorido. El dibujo en pizarras queda absolutamente prohibido.

Tercer grado

Estudio de formas simétricas simples, explicando previamente al alumno el principio a que obedecen.

Copia alternada de formas naturales y formas manufacturadas.

Alternar los estudios con colorido con el dibujo en negro.

Agrupar dos o tres formas naturales con una manufacturada o viceversa encarando su estudio como conjunto.

Iniciación en la perspectiva de iniciación.

Dibujo libre.

El estudio de los detalles que presentan los modelos, queda excluido de estos tres grados en los que se debe enseñar a ver e interpretar un conjunto, un total y no el modelo fragmentariamente.

Cuarto grado

Estudio de las formas naturales y manufacturadas, simétricas o asimétricas con sus detalles más característicos, pero sometidos siempre al conjunto total, al todo armónico.

Estudio de grupos de dichas formas en colorido unas veces, con lápiz negro únicamente, o a pluma en otros casos.

Croquis de conjunto de dichos grupos.

Debe acostumbrarse al niño a hacer tres ó cuatro de estos conjuntos en una lección. Todo este trabajo debe ser sintético en lo posible. Los estudios concluidos de estos mismos grupos no podrán en ningún caso durar más de dos lecciones.

Interpretación de bajos relieves: dibujo lineal, ornato y figura.

Croquis y siluetas tomadas directamente del modelo vivo. Perspectiva de observación.

Dibujo libre.

Quinto grado

Elementos de composición decorativa geométrica, aplicando los conocimientos adquiridos en la clase respectiva.

Dibujo lineal a pulso.

Principios de composición decorativa, de ornamentación simétrica y asimétrica mediante la flora y la fauna.

Copia de figura viva.

Siluetas al natural en diez o quince minutos, un niño de la clase sirve de modelo.

Dibujo libre.

Sexto grado

Aplicación del dibujo a las demás asignaturas de la escuela. Utilización del dibujo según las necesidades que deban llenarse.

Croquis del natural de figura y paisaje.

Composición decorativa mediante la flora, la fauna o las formas manufacturadas.

Croquis y siluetas de figuras en movimiento.

Principios elementales de perspectiva científica.

Dibujos a tinta, lápiz, pluma y acuarela.

Dibujo geométrico.

Dibujo libre.

En este programa se comprende la ilustración de deberes de 1º a VIº grado.

No se menciona, por corresponder esta faz, en todos los casos al maestro de grado, y por haberse practicado dicho deber desde antes de las reformas. Los principios de ornamentación se inician en forma elemental desde primer grado. Tienen sus instrucciones por separado.

Sección III

Resoluciones del presidente de la Universidad, decanos de facultades y directores de institutos

a) Del Presidente de la Universidad

(1266) Colocación de la piedra fundamental del edificio para la Escuela superior de bellas artes. La Plata, octubre 31 de 1926

Disponiendo en el presupuesto de la Nación del corriente año (Anexo L) de los fondos necesarios (\$ 325.000 m/n) para comenzar la construcción del edificio de la Escuela superior de bellas artes.

El presidente de la Universidad,

RESUELVE: 1º Señálase el día 19 de noviembre próximo, a las 17 y 45 horas, para que tenga lugar el acto de

la colocación de la piedra fundamental del edificio para la Escuela superior de bellas artes, en el terreno destinado al mismo y propiedad de la Universidad, comprendido entre las calles 7, 8, Plaza Rocha, 61 y diagonal 78.

2º Invítese al acto de referencia al Excmo. señor Presidente de la Nación, gobernador de la provincia de Buenos Aires, ministros y demás miembros de los poderes públicos nacionales y provinciales, rectores de las universidades nacionales, decanos, académicos y profesores de esta Universidad.

3º Comuníquese, publíquese, y dese cuenta al Consejo superior en su oportunidad. Benito A. Nazar Anchorena, S. M. Amaral. Secretario general y del Consejo Superior

V

EL SALON OFICIAL Y LAS SOCIEDADES DE ARTE

Cada vez que se acerca un *salón* las sociedades de arte se inquietan. Si el reglamento del certamen es demagógico —es decir, que les permite controlar los resultados— la lucha es contra otras sociedades (capital versus interior; sociedades *grandes* v. sociedades *chicas*; *serias* v. irresponsables; tradición v. vanguardia); si el reglamento impide conocer de antemano lo que pasará, la lucha es contra la dirección de artes plásticas. Los tres últimos salones organizados por la provincia, en los que se limitó el poder onmímado de las sociedades, sustituyéndolo por una coparticipación equitativa, se han caracterizado por *campanas* que van desde la denuncia agravante hasta la ingenua publicación dolosa, el rumor que falta a la verdad o la tergiversa con malicia.

No miramos con mucho respeto los salones: no representan hoy lo que tiene vigencia en arte. A menos que quisiéramos renegar de nuestros mejo-

res artistas, considerados por los jurados elegidos por las sociedades como *aberrantes* o embaucadores. Y esto no es de ahora: los pontífices del salón pensaban también que Cézanne era “el mayor criminal de los tiempos modernos”. Lo cual se ha dicho y se sigue diciendo, y tolerando, sin advertir que la defensa del salón es nada más que una defensa de intereses que nada tienen que ver con el arte.

Intentamos hacer un diagnóstico, no un tratamiento curativo; pues el salón, pese a lo que digan sus sostenedores, es algo condenado. La ideología que representa es la cristalización de una actitud sentimental transformada en código de comportamiento; y el estado de ánimo que supone no es individual ni colectivo, sino el de un grupo. Es, como diría Renato Poggioli, un medio de defensa de “una sociedad en sentido restringido frente a una sociedad en sentido amplio”.

Si se observa el panorama desapasionadamente, es posible comprobar que ningún artista de los que hoy importan concurre espontáneamente a los salones oficiales. El arte vigente nada perdería con la supresión de los salones. Este aspecto negativo resulta, a la vez, constructivo: pensemos en lo que pudo haber sido el XXIV Salón de Mar del Plata, de no existir un reglamento que contempla la concurrencia libre: su jerarquía hubiera sido la de los artistas invitados: Macchi, De Ferrari, C. Testa, Enrique Romano, F. López Anaya, Berni. . . El salón por *invitación* —al que las sociedades se oponen tenazmente—, es el único que permite la promoción de valores, ya que éstos los pueden hallar, mejor que nadie, los entendidos. Los jurados al servicio de las sociedades carecen de libertad para seleccionar: deben dar cuenta de sus actos ante el grupo de presión que los consagra; por eso las sociedades no suelen elegir a los más imparciales,

sino a los más *seguros*, quienes actúan con la misión de *defender* a los asociados. ¿Qué tiene esto que ver con el arte y su función educativa?

Legislar para el arte impone convicción, solvencia: el que se atreve a innovar en esto —como en la creación— está condenado a la soledad. Su voz resuena amarga en los oídos corruptos; indiferente en los del místico y extraña en los del profano. Y existen oídos que se benefician con el equívoco, existe la torre de marfil, y existe la ignorancia. Como legislación, se aplica a una realidad cifrada, que no puede ser traducida al lenguaje público, ya que el arte no es una descripción objetiva del ser, sino una clave para la existencia; y es preciso suponer, entonces, una ley que regule las tensiones entre una realidad pensada, premeditada, y otra realidad cambiante, de turbadora incoherencia. A ello se debe el que las relaciones entre la Dirección de artes plásticas y las sociedades de artistas se hayan tornado azarosas. La reforma encaminada a dignificar el arte y los premios no ha sido comprendida por grupos y asociaciones que aspiran a una *promoción* desvinculada de todo otro considerando. Ciertamente hay excepciones: un sector, ubicado en sus miras, ha respondido afirmativamente; y el crecimiento en la interioridad de unos pocos promueve el desarrollo de una experiencia que puede confirmar la decisión, aunque no alcance a eliminar las tensiones.

Lo primero que hicimos fue interpretar el clamor del artista auténtico, de la crítica seria, de la juventud: suprimimos las maniobras en los salones. Frente al arte que vive, el salón de arte va siendo tan solo una tradición, en el más sospechoso de los sentidos: lo echa a rodar la inercia, el guarismo ordinal que lo precede conminatoriamente. Pero su historia íntima no resiste el análisis. Como institución

conservadora no tiene ya sentido, en un mundo cuyo signo es el *cambio*. No pregna, pues, en la entraña del arte —fue tan solo el complemento de la academia, de la enseñanza oficial que lo fundaba y sostenía— y ahora el arte ya no es académico. De modo que el salón ha venido a ser la negación del cambio, del movimiento, del tiempo —es decir, de la vida. Defiende el talento diplomado, la constancia, el esquema que elimina todo riesgo. Por eso su función ha sido la de encumbrar mediocridades al calor oficial. Se engañan quienes afirman que el Salón es la única oportunidad que tienen los jóvenes para hacer conocer sus obras. Al contrario, los jóvenes de talento —que nunca son muchos— han tenido que luchar contra el salón. Que lo digan, si no, desde Coubert y Manet, todas las generaciones de jóvenes con talento que han existido.

Esto tiene su justificación en la proverbial ceguera de la crítica para descubrir valores no situados; y también en la posición embarazosa del artista cuando actúa como juez y parte. Y la cuestión se vuelve mucho más árdua cuando se pretende reducirla a términos gremiales —por muy respetables que sean—, pues intereses económicos y valores estéticos son dos modos de ser de la realidad que no admiten ser confundidos. En fin, está lo que se ha dado en llamar la industria del antecedente: los premios son algo similar a los grados universitarios cuando se buscan porque dan *prestigio*, no por lo que en sí representan. Por lo demás, la casuística del premio escapa generalmente a las condiciones objetivas del juicio. En efecto: ¿Quién puede juzgar sobre los méritos de la obra premiada, si no es por un acto del intelecto, cuando no del interés? En el primer caso, el juicio queda fuera de la estética, y más aún de la vida; pues todo conocimiento es una abstracción

que anula la existencia; en el segundo, sería manifiestamente parcial. “Una filosofía equivocada —escribe Kirkegaard— puede infectar una cultura y confundir a toda una época”. Y eso es precisamente lo que ha venido ocurriendo con los premios. El rechazo del premio Nobel por Jean-Paul Sartre, en 1964, basándose, entre otras razones, en la de “institucionalizarse y perder algo de su libertad de pensamiento y creación” confirma nuestra conducta sobre los premios.

Luchamos contra el mundo de sustituciones que el salón tradicional implica: sustitución no es autenticidad. Ya Fader probó una vez el salón y no quiso reincidir; Pettoruti jamás obtuvo un premio —ni aun el voto en disidencia de un solo jurado.

Para los que publican estadísticas, he aquí algunas constataciones reveladoras:

Después de un cuarto de siglo —alrededor de setenta salones con premios “adquisición”— nuestro Museo de artes plásticas no poseía un solo Gambartes. Ni un Fernández Muro, Pantoja, Sakai, Grillo, Capristo, Macció, Carreño, Greco, Seguí, Kemble, Penalba o Clorindo Testa, artistas que nos representan en certámenes internacionales. No posee, ni poseerá, una serie representativa de Lucio Fontana, ni de Pettoruti, si el maestro no la obsequia, como insidiosamente hemos procedido a sugerírselo, y está a punto de ocurrir. Perdió la oportunidad de poseer un Alice, un Quirós, un Lorenzo Domínguez... y no poseerá tampoco un Vitullo, nuestro magnífico escultor que murió en París, de quien muchos coleccionistas y museos de Europa se van repartiendo las obras, sin que nosotros nos demos por enterados, no obstante que Vitullo fue al Museo Rodin jantes que Henry Moore! Estas omisiones —que el salón debió evitar— no las ven las pequeñas sociedades cuando de-

nuncian que *pagamos* la presencia de plásticos de jerarquía. . . frase grosera que revierte sobre sus propios autores, pero que también lesiona gravemente el respeto con que es preciso rodear la creación artística si se aspira a que el público la considere un valor. ¡Ojalá hubiésemos pagado la presencia de Vitullo, en vez de dejarlo morir en la indigencia! Obsesionadas por la inmediatez de sus objetivos —nos escribe un crítico ubicado— las comisiones directivas no advierten que los verdaderos artistas desoyen las consejas admonitorias, pues resulta ridículo pensar que el reconocimiento de las aptitudes dependa de la presión societaria.

En un país de drásticas opciones, donde se captan con dificultad los matices, quisiéramos evitar igualmente el principio esotérico de los iluminados y el nihilismo suicida. Nosotros no tenemos demasiada fe en los salones; pero creemos que pueden ser perfeccionados, sustituyendo la errada política gremial por una política cultural honesta. Este enfoque de la cuestión es el único que permite soslayar equívocos: el verdadero interés de los artistas no está en que se premien obras malas, sino en el prestigio del arte; y el arte sólo adquiere gravitancia en el nivel creativo. El *cambio de reglamento* para nuestros certámenes —que pesan decisivamente en el destino del museo—, se basa en el intento de romper con su proverbial mediocridad, alentar la presencia de grandes artistas, eliminar al especulador que se abstiene cuando posee todos los premios, y que manda cuando cree que su sociedad está de turno. . . Sobre todo obedece a la necesidad de incorporar obras significativas —estética y/o históricamente— a las colecciones, y de combatir la desorientación que suscita en el profano la indiscriminada mezcla de creación y de *pastiche*.

Las sociedades objetan la restricción

lógica que origina la exigencia de calidad: confunden calidad con cantidad, derechos gremiales y valores estéticos. Sin embargo, los derechos gremiales no han sido vulnerados: el aspirante manda su curriculum y diapositivas, y obras originales si lo prefiere; el jurado admite o rechaza. Si el jurado no ofrece garantías, el artista puede, reglamentariamente, impugnarlo: innovación nunca vista en épocas anteriores. En la integración de los jurados, algunas sociedades objetan la *paridad*: exigen mayoría absoluta —lo que les permitió un manejo discrecional de los salones. Con tal sistema, el Estado no tiene la menor posibilidad de opinar sobre premios, sobre obras a exhibir, ni sobre las adquisiciones que integrarán el patrimonio *educativo* (si aceptamos que es una realidad la educación por el arte) de sus museos; reclaman porque un profesor de la Escuela superior de bellas artes integra los jurados, porque les. . . quita un voto; sin importarles que se trata de un voto *neutral*, que crea las condiciones para una selección rigurosa.

En síntesis: se ha logrado suprimir las luchas electorales y las presiones a que daba lugar el reparto de premios; supresión de la trampa en los salones entregados al régimen de la *tijera* (expresión que en la jerga profesional designa los premios *recíprocos*, de los cuales hemos documentado veintitrés solamente en el Salón de Mar del Plata, entre 1955 y 1964).^{*} Adquisición de obras importantes para el patrimonio —dentro de un número recomendado por el jurado y al precio que el artista propone—, obras que representan a un autor o período, que completan un panorama, que tienen valor como testimonio de época. Consecuentemente, hacemos frecuentes *visitas guiadas* para niños y jóvenes, en las muestras temporales y permanentes; estamos organizando el archivo y

la biblioteca, vamos reuniendo una diapoteca. Hay que exhibir en los museos obras que permitan *enseñar a ver*, que hablen a la fantasía. Nos interesa vivamente el papel del arte en la comunidad, establecer una corriente nueva entre aula, maestro, padre, sistema pedagógico y museo: “Poco a poco –escribe Rof Carballo– la gente va dándose cuenta de que la fuerza principal de una nación no reside en sus reservas de carbón, hierro o uranio, sino en la capacidad de su juventud para la originalidad creadora”. No se puede permitir entonces que una mal entendida defensa de intereses –que en su esfera pueden ser muy respetables– interfiera aquí la eterna realidad de los valores que el arte conlleva.

° Estudios posteriores han revelado los *hombres-clave* del Salón nacional. Por ventura, los artistas auténticos no se han prestado a las maniobras. La documentación, pertinente y sorprendente, está a disposición de quien desee consultarla en el museo. Por ella sabemos, efectivamente, que el premio y el salón han degradado el arte: ni los concursos de manchas para niños y jóvenes han escapado a su malicia. En uno de esos concursos, realizados hace unos años en Buenos Aires, el premio correspondió a la hija de uno de los jurados. . . quien participó subrepticamente en la ejecución. Indudablemente una buena *mancha*. Ese mismo señor fue suspendido durante cinco años (por *plagio*) para la integración de jurados. Al sexto año ya había sido elegido de nuevo. Su técnica consiste en esperar al candidato que va a entregar su obra: –“Está bien, pibe. Votame; a lo mejor te saco un premio”.

Podría escribirse un libro con tales anécdotas: en un salón reciente había una sola escultura al cerrarse la admisión: el día del *vernissage* aparecieron tres esculturas con sus respectivos pre-

mios. Y otra perla: en el Salón nacional de 1958, un miembro del jurado de pintura obtuvo el Gran premio de honor en otra especialidad. Evidentemente hay hombres-clave en los salones: la clave de la reciprocidad. . .

Angel Osvaldo Nessi, Director de artes plásticas. La Plata, octubre de 1965.

VI

SUPUESTOS FORMATIVOS DE LA EDUCACION PLASTICA (Por Héctor J. Cartier)

Percepción visual

Concepción y “pensamiento plástico”

Toda posibilidad de pensar, con sus necesarias abstracciones y simbolizaciones, se hace posible por los aportes sensoriales. Aquí germinan las “formulaciones” ya dadas en lo sensible por las “Gestalten”. Se constituyen en la base operatoria y necesaria que hacen y desarrollan las concepciones.

Una mente que opera con imágenes y nociones supone la posibilidad de cumplirlas. Ya en origen y en el precepto como objeto de la percepción con su cualidad configuracional, deben estar los fundamentos y generadores causales como hechos mentales que admiten todo desarrollo sensible-consciente. Si así no fuese sólo acusaríamos, sin poderlas exceder, respuestas sintomáticas al nivel proyectivo del instinto, el cual y en sí, observando al mundo animal, se constituye en un prodigio de la naturaleza.

El hecho de poderlo enunciar, conceptual y significativamente en lenguajes articulados –todo lenguaje lo es, intuyendo sus alcances y limitaciones– es el prodigio de los prodigios que cualifica a la naturaleza humana.

Se ha afirmado que el animal con su nivel sensible responde sintomáticamente al efector provocante en el mundo de los signos sin poder capitalizar las relaciones de significación. Asimis-

mo efectúa increíbles construcciones, por su perfección y destino, dirigidas por la misteriosa mano del instinto, sin que tomen conciencia de las relaciones de construcción.

Los cierto es que todo pensar, abstraer y simbolizar, donde habita el "sentido" que cubre a los significados en su dimensión literal, debe ser cumplido por un proceso que implica lo sensorial y sobre todo, si se trata de las artes visuales plásticas. Aquí están impostadas en la imagen visual, tanto las relaciones de significación en el sentido como las de construcción ya que, el arte en sí, es un acto del entendimiento práctico. Este entendimiento, además, implica calar en la realidad estética—vocablo que proviene del griego *aisthesis*, que significa "percepción sensorial", en arte necesariamente perfeccionada—, no supone, ni debería suponer, por lo ya expuesto, ninguna oposición al conocimiento intelectual, como generalmente se ha creído.

El lenguaje plástico "presentativo" por ser un "lenguaje" necesariamente articulado que incluye a la vivencia estética, se constituye en una forma específica de expresar pensamientos. Pensamientos que ponen en acto a lo "dado" sensiblemente acogido por el "sentido" como hecho mental, dicen de concepciones, si bien no "discursivas", plasmadas por imágenes estructuradas. Por lo mismo Pierre Francastel dirá que *"No puede haber una sociología sin una consideración—en la actualidad completamente rudimentaria— de las formas específicas y de las cualidades propias de pensamiento visual" hasta ahora ignoradas por la mayoría de los historiadores y de los sociólogos*". ("La realidad figurativa").

Además, el entendimiento práctico que la comunicación estética implica, supone abreviar en la urdimbre vital imaginante donde se generan las poéticas imágenes. Por lo mismo el "senti-

do" comunicante aflora por propia presencia en cuanto inteligibilidad en sí, más que por legibilidad que apunta, necesariamente, al conocimiento racional literal.

Es que el "sentido" para E. Cassirer, pertenece desde sus primeros comienzos míticos a la esfera de la existencia; el sentido sería algo substancial, un ser o una fuerza, y en vez de limitarse a apuntar a un contenido sería el contenido mismo. Para Husserl, el "sentido", en tanto que sentido expresado por la expresión en cuanto unidad, cubre tanto la significación como el cumplimiento significativo de ella.

Aquí el signo en cuanto significación no reemplaza al objeto significante y el símbolo, como concepción asociada, convive integrado en la imagen provocada. Es lo que configura la percepción contemplativa, la cual, en el pensamiento de Heidegger, la contemplación está lejos de aquella habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la vidas, sus cualidades e incentivos, precisamente porque la contemplación es un saber.

Por lo antedicho se sucede la distinción entre "ver" y "mirar" ya que "ver" es penetrar en el "sentido" por la contemplación. Fenómeno mental que acaece en una psique no parcelada. Parte de una ontología directa ensamblada en un todo sensible-mental. Por lo tanto "ver", a ese nivel y en sí, es un saber. Es a lo que apunta la experiencia artística por el "ver" en plástica.

Un criterio puramente científico puede ignorar esta posibilidad conductual tan necesaria para la vida del arte. Las respuestas emocionales necesariamente implicadas, la expresión como un contenido primario de la percepción, pasan a último término en la escala de observar y comprender. Esta respuesta indirecta, si bien argumenta la posibilidad de una mayor seguridad

no responde al comportamiento, ni da acceso natural a lo objetivo, en los procesos sensibles como hechos mentales puestos en juego. Por otra parte, detiene y esteriliza nuestro contacto vital y de aprehensión del proceso artístico, es decir, se renuncia a la esencial contribución del arte.

La experiencia integral que se sugiere suponer invertir el acostumbrado proceso. Implica vivenciar lo aparecido en la imagen provocante, perceptualizando en la conciencia para que, luego, siendo testigo de lo sentido, de lo "dado", acogido por una receptividad desprejuiciada, se pueda acceder a la clarificación, por medio del análisis y la observación. Es la regla, según Braque, que ajusta a la emoción. Son las propuestas, muy sintéticamente enunciadas, de observación y análisis, que más adelante expondré en el presente artículo.

Por lo mismo creo que ciencia, filosofía y arte no están separadas, sino que, cada una de estas disciplinas, tienen su propia especificidad. En consecuencia, descarto toda irracionalidad, ya que se parte de concepciones entroncadas en la raíz misma de los aportes sensibles mentales, recabados y testigos, muchas veces, del mundo del inconsciente personal.

Para Jung, dicho inconsciente suele extraer imágenes como testigos arquetípicos del inconsciente colectivo. Ahora bien, el solo hecho de ser procesadas, para su aparición factual, dice bien a las claras del necesario proceso de concientización y conceptualización.

Lo que puede confundir, y de hecho ha confundido, es que el arte opera desde una aprehensión aparential por medio de formas sensibles, tangibles o audibles. Su misión no está dirigida hacia la demostración o comprobación. En el sentido más directo dichos compromisos son competencia de la filosofía y de la ciencia. El arte se

desarrolla y cumple su cometido cultural, por medio de las imágenes nacidas del mundo imaginante. No son ilustraciones de cosas, hechos o situaciones, aunque se las reconozca alusivamente.

El arte no *reproduce* una traslación mecánica, *presenta* imágenes ilusionísticas cuyo destino es el sentido con dimensión emotiva.

Este proceso arranca y se procesa desde las raíces mismas de nuestro ser en el mundo objetivado, trasmutado en imágenes subjetivas, y por medio del sentimiento aparecido necesariamente articulado. Excede, por lo mismo, el conocimiento que sólo refleja lo empíricamente rescatado. En síntesis, las imágenes que el arte plástico presenta, en la representación, implican una recreación simbólica, que se abre y nos abren a su vez al conocimiento sensible-mental.

Herbert Read dice: "*Si la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana, como yo afirmo, no sólo debemos volver a escribir la historia de la cultura sino también debemos revisar los postulados de todas nuestras filosofías. En particular debemos preguntarnos una vez más cuáles son los fundamentos correctos de la educación*". (Imagen e idea).

Se podría afirmar que las imágenes están en las ideas, sobre todo, cuando aquéllas se articulan en "pensamiento plástico". La educación, por la experiencia estética, en cuanto mundo sensible imaginante depurado por una perfección de la percepción, no enajenada por el reconocimiento literal, supone: 1) El desarrollo de una conciencia objetiva a través de una conciencia de sí, y por un progresivo desbloqueo que las circunstancias ambientales y psíquicas fatalmente imponen. Tal instancia nos enseñaría a pensar cómo se siente, antes que ser pensados. Se propicia una posibilidad creativa personal. Esta libertad

implícita no soslaya ningún compromiso ético con lo social, se dará por añadidura, ya que todo creador, por el solo hecho de serlo, tiende al bien y fin de la obra.

2) Fomenta una clara percepción sensorial, no sustituida por el hecho de perceptualizar en la conciencia, ya que “ver”, en un “verse-viendo” supone un saber vital. Se sabrá por lo mismo que todo desarrollo armónico parte desde lo “dado”, asumido, con sus sucesivas etapas, hasta la realización por la aprehensión sensible. Proceso en esencia creativo, referido y depurado, en el plano inteligible por medio de una clara visión de las relaciones, es decir, por la armónica convivencia entre la experiencia que se procesa en función de lo vivido, lo sentido y lo conceptual.

3) Se tiende a la expresión por el hacer al dar formas objetivas a las “formas” subjetivas. Implica una apertura proyectiva del ser, en función de cumplir toda experiencia creativa sobre la base de equilibrio, ritmo y armonía.

Sentido del vocablo plástica

Se decía antiguamente –aún hoy se dice– que el dibujo o diseño tiene cualidad plástica cuando aparece en el plano sugiriendo volumen y relieve.

El origen del vocablo plástica proviene del arte de formar figuras en arcilla, barro, yeso u otro material factible de ser modelado. La analogía se torna evidente pues la luz y la sombra, entre otros medios representativos, que sugieren relieve visual en el plano, provocan asociaciones táctiles. Por lo mismo, al estilo pictórico clásico renacentista se lo denominó “tactilista” por su relieve visual y forma cerrada.

En la actualidad, el vocablo plástica,

está referido a la cualidad formativa de impresiones sensoriales visuales como poseyendo unidad de sentido por sus características estructurales que hacen a un todo organizado. Implica, en consecuencia, una “lógica” operante, un pensamiento visual necesario que fundamenta todo “pensamiento plástico”, el cual está atento a las relaciones en cuanto funciones con capacidad de configuración por los nexos unitivos. Estos tienden a la “forma” como totalidad, necesariamente opuesta a una sumativa de datos. Se hace oportuno y esclarecedor el pensamiento de Claude Lévi-Strauss al declarar que *“la lógica de las cualidades sensibles marcan siempre leyes en los procesos de abstracción cuyo alcance es general”*.

La “Gestalt” o “Psicología de la forma”, por razones de estructuración ha investigado ese alcance general, tan fértil, para entender el sentido de lo que aparece visualmente como poseyendo cualidades plásticas latentes en origen.

Desde 1890 con Ehrenfels, y en este siglo por las ya clásicas investigaciones de Werthamer, Köhler y Koffka, entre otros, se habla de “conjuntos perceptivos” de estructuras genéricas de la psique, las cuales, “despertadas” y activadas por el foráneo mundo exterior, operan formalmente y a su vez son las causantes, en una primera instancia, de lo que vemos y cómo vemos. Este fenómeno perceptivo visual con sus alcances cognoscitivos, tiene distintas derivaciones, según se lo analice desde el punto de vista puramente racional o mental-emocional - expresivo. Este último enfoque es el que nos ocupa, el cual, implica también, al sentido plástico con su dimensión expresiva comunicante.

Modernas concepciones conductuales, consideran a la expresión como un contenido primario de la percepción y

no sólo como una respuesta asociativa.

Los elementos visuales tienen un enorme poder de articulación compleja que convocan a las *Gestalten* con su poder de significación y sentido.

Las imágenes del arte, como “lenguaje” visual, con su plasticidad comunicante, se gestan por medio de articulaciones de *elementos y partes* que tienden a un todo estructurado. Esa tendencia se constituye en la base operatoria esencial con su viva *Gestalten* en cuanto fuerza aglutinante expresiva y como coexistente sentido existente en la cosa misma. Es lo que cualifica por esencia de presencia al acto creador plástico-artístico. Es, por lo mismo, lo que rescata la visión plástica con el fin de transmitir contenidos vitales por la expresividad manifiesta, cualesquiera sean los temas desencadenantes. Es el centro mismo que cualifica a la creación estética y por ello, el creador, pondrá su capacidad atenta en las cualidades de la forma, en su organización, y en sus características estructurales.

“Percibir una imagen –diría G. Kepes– es participar en un proceso de formación; es un acto creativo. Desde la más simple orientación, hasta la más compleja unidad plástica de una obra de arte, hay una base muy significativa: la continuidad de las cualidades sensoriales del campo y la organización de las mismas”. (Lenguaje de la visión).

Nuestro contacto con el mundo visible, nuestro acceso común a él, tiende a entregarnos una imagen literal que apunta al más rápido reconocimiento. Emanación propia del llamado “sentido común”. Por esta situación no se toma conciencia de la *Gestalten* que hace a un todo. Menos aún se tomará debida cuenta de las fuerzas activas por las cuales las cosas aparecen, y como se las sienten al percibirlas. Es lo opuesto a la consciente visión plástica,

ya que ésta, por inherencia y ubicación en el mismo proceso sensible verá las ocultas estructuras que pasan desapercibidas para la percepción literal. Dicha disposición visual estructural será ganada por el quehacer plástico a través de una introspección disciplinada.

La anterior acotación no predica la imposibilidad –para quien no se instruye y sensibilice–, de captar las innúmeras “proposiciones” visuales, entre ellas las expresivas, que nuestro ser en el mundo nos propone, más allá del desciframiento literal. Ya se ha dicho que la expresión es un contenido primario de la percepción, pero, captar las causales por las cuales los hechos expresivos se manifiestan como lo hacen, es harina de otro costal: es la misión del plástico creador.

La percepción plástica no se detiene en las cosas reales en cuanto cosas en sí. Se preocupa por el sentido estructural ya que no reproduce lo que conoce o cree conocer. Representa lo que “ve” penetrando las apariencias superficiales donde está el “secreto” develado, sentido y percibido por un “verse viendo” donde, residen, precisamente, las visiones estéticas con su esplendor formal.

Así en cuanto motivo trivial, si se quiere, lo es un plato, manzanas y servilleta. Pensemos en el sentido adquirido, transpuesto plásticamente, por la mano maestra de un Cézanne.

Por lo mismo afirmó Dilthey que aprendemos a “ver” a través de los ojos de los grandes artistas. Los copistas de las apariencias superficiales no nos pueden enseñar más que lo que podría conocer un hombre medianamente inteligente y aún sin él. La humanidad está sedienta del mensaje estético para una enorme proyección del horizonte humano.

Análisis sumario de los elementos y

relaciones que configuran el pensamiento sensible plástico.

Como las imágenes plásticas se constituyen en “lenguajes” visuales *presentativos*, pediremos a la lingüística –como el más trascendental de los lenguajes *discursivos*– vocablos transferidos a la plástica por sus significados analógicos.

Tratamos de expresarnos y comunicarnos dando nombres a las cosas y a los hechos por medio de palabras y proposiciones lingüísticas. Aunque parezca obvio aclararlo, las palabras articuladas que se constituyen en un lenguaje no son los hechos y las cosas en sí, sólo son signos y símbolos señalativos, referenciales y alusivos. Lo cierto es que para establecer una concepción que alude a un proceso significativo visual sólo contamos con las palabras y el pensamiento alusivo que ellas contienen e imparten y no con las necesarias imágenes visuales.

Con proposiciones lingüísticas estableceremos una concepción operativa con su método analítico correspondiente.

El método, para llegar a la expresión plástica, supone un conjunto de procedimientos adquiridos por la experiencia visual. Bajo estas instancias es una orientación por medio de la cual, el sujeto ve facilitada y acelerada la posibilidad de conseguir sus propósitos expresivos por la visualización y manipulación de sus elementos. De no ser así, se estaría admitiendo la posibilidad de intuir en el vacío y con un vacío de experiencias metodológicas.

El método con sus medios es un factor desencadenante de posibilidades insospechadas siempre que no se cristalice en una manera formal, en un *automatismo* amanerado. El automatismo en nuestra vida práctica tiene un enorme valor: admite que se maneje un auto sin estar pensando en el manejo aunque ello no implique estar dis-

traído. El arte y su creación van más allá del automatismo –hay corrientes plásticas que lo han proclamado– para acampar en el *hábito*, que piensa, siente y está atento, desplegando el método con sus medios y enfrentando a la situación provocante para cumplirla a través de una efectuación necesaria.

El sistema, con su método, parte de los principios extraídos a través de la experiencia y del examen de los hechos.

Como préstamo tomado a la organización lingüística denominaremos a los *elementos*, en sus situaciones más diferenciadas, visualmente opuestas, como siendo el “*alfabeto*” visual y a las *características estructurales* como conformando una “*sintáctica*” óptica, en cuanto nos entregan “proposiciones” visuales.

A tal efecto se analizarán los “elementos” en sus oposiciones visibles más determinantes, con vistas a sus diferenciaciones.

Dirá F. de Saussure que “*Cada unidad constitutiva de un sistema de comunicación no tiene otra ley de existencia que su diferencia con respecto a los demás signos del sistema*”.

La base de las articulaciones lingüísticas es el “fonema”, elemento audible diferenciado y sin significación en sí, por medio de cual se establecen las palabras.

El “rasgo”, elemento visual diferenciado por una ruptura de la homogeneidad lumínica, en función del claroscuro, es la base de las posibles articulaciones representativas.

No hay un rasgo propio para representar, claroscúricamente, una manzana o un rostro. Separado del contexto articulado –manzana o rostro–, no se puede decir como hecho perceptivo visual, rasgo manzana, rasgo rostro. En sí no tiene significación propia, salvo

el hecho de establecer una diferencia lumínica.

El contraste de valores lumínicos está en el centro mismo de toda posibilidad de extraer imágenes visuales con su "sintáctica" propia. Nace desde las respuestas psicofísicas, con sus formulaciones y en origen, una vez excedido el necesario síntoma.

Esta instancia admite, por lo afirmado, establecer un código discriminativo por medio del cual se puntualizan los "elementos" constituyentes en sus aspectos más típicos. Incluye a la textura -calidad de superficie-, así como también a la factura -impronta personal del gesto que se imprime en la materia- como factores de diferenciación.

A) *Sensación lumínica y percepción discriminativa de las variables tonales en sus más visibles diferenciaciones.*

a) Tintes cromáticos y acromáticos; b) valor lumínico de cromáticos y acromáticos; c) saturación o intensidad sólo posible en los cromáticos; d) tonos cálidos y fríos.

Todas las posibilidades de establecer contrastes tonales son juzgadas a partir de un campo que no debe interferir en el juicio visual. Debe saberse -en esto está la agudeza visual de los manejos tonales-, que los tonos son relativos y relativizados por el contexto en que actúen.

El ojo es un órgano que reacciona, no mide como lo podría hacer un aparato fotoeléctrico. El ojo en sus reacciones exagera, reduce y suprime. Es debido al contraste simultáneo. En esta relatividad producida por el contexto, en esa operatividad tonal relativa y relativizada, se fundamenta en gran parte el conocimiento expresivo por medio del cual se articula una estructura que apunta al sentido plástico. Por lo mismo, una cosa es el tono en la paleta y otro en la composición. Aparecerá con visibles modificaciones

ni bien sea yuxtapuesto o avecinado a otros tonos, los cuales, a su vez, y por lo mismo, sufrirán visibles modificaciones.

B) *Percepción diferenciada de los elementos considerados en su presentación figurativa.*

e) Punto; f) línea; g) plano y figura: dos dimensiones; h) volumen: tres dimensiones, figuradas ilusionísticas o reales.

También estos "elementos" clasificados por sus diferencias más pronunciadas, puestos en contexto, serán relativos y relativizados por la totalidad que configuran.

C) *Calidad de superficie.*

i) Textura y factura.

Igual que los anteriores "elementos" citados son factibles de modificaciones en su configuración global.

Estructura como la "sintáctica" de las relaciones visuales.

Se hace necesario, tratándose del quehacer plástico, establecer una fértil distinción entre *estructura y forma*.

Con el fin de penetrar en el problema y, a su vez, cimentar un sistema con su método operatorio -aspectos de una semiología de la imagen- consideraremos a las cualidades de la *forma* como necesariamente dependiendo de su carácter o *características estructurales*, es decir, por las relaciones funcionales establecidas "sintácticamente" por medio de sus elementos y partes componentes. Esto sea dicho, aun proponiéndose semánticamente dificultar la probabilidad de desciframiento del mensaje, como se observa en muchos medios de comunicación visual.

Pese a que se les suelen dar significados sinonímicos, los vocablos *estructurales y forma* analíticamente no poseen el mismo alcance aunque se involucren y contengan, sobre todo si se los enfoca en el aspecto presentativo -plástico - expresivo.

El sentido plástico analizado admite definir el vocablo *estructura* como las relaciones funcionales producidas y percibidas como un conjunto de “elementos” necesariamente interaccionados. Las relaciones funcionales en cada caso particular establecerán un sistema propio de relaciones efectivas. Dicho sistema de relaciones —que no deberá exceder los umbrales que posibilitan una configuración visual límite— es la causa eficiente que posibilita la coherencia intrínseca y de sentido que hace a una totalidad o *forma*.

Si se excede la posibilidad de aprehensión sensible - inteligible, no sólo legible, el “consumidor” se encontrará enfrentado a un amasijo informe, sin cualidad formativa, por su incoherencia estructural.

Es necesario aclarar que la incoherencia estructural suele estar presente aunque se representen hechos y figuras reconocibles y legibles, ya que la carencia de transposición estructural plástica, entregará siempre una representación trivial y sumativa. En cambio, el sentido plástico, por ser necesariamente estructurado, crea totalidades formales, como algo viviente en sí, dinámico y operante por las tensiones ópticas dirigidas por medio de un balanceo de fuerzas implicadas y mancomunadas.

El *ritmo* y la *armonía*, vocablos que la mayor parte de las veces se emplean para cubrir huecos enunciativos, se harán visiblemente operantes por las funciones estructurales puestas en juego.

Aclaro que la acepción del vocablo *armonía* en las artes plásticas debería ser considerado como la síntesis visual de “sentido” que hace a un todo articulado.

Siempre me extrañó que pensadores de las artes plásticas, en su aspecto teórico-práctico, o como analistas profundos —de los cuales me considero

reconocido deudor—, no hayan esclarecido mejor los alcances significativos y de sentido que convienen a la armonía. Considero que además de aludir a las relaciones atemperadas, muy semejantes y de débiles contrastes, debería hacerlo, también, refiriéndose a las máximas acentuaciones, incluyendo a las discordancias, en medida y necesidad. Si no hay oposiciones no existe la posibilidad de armonizar, de estructurar en su real sentido.

El valor de una obra plástica dependerá por la armonía que nos entregan sus características estructurales y por ello, el significado de *estructura*, debido a su función de relaciones determinantes, adquiere en plástica —junto con su análogo composición— mayor alcance proyectivo que el dado al de *forma*.

Lo determina P. Francastel con toda su autoridad: “*Ninguna Forma se identifica absoluta y definitivamente con un sentido; las Formas no son sistemas constituidos de una vez para siempre. Por otra parte las Formas no constituyen objetos, cosas; deben ser distinguidas de los soportes que utilizan. Tanto Wölfflin como Focilon omitieron tener en cuenta la noción de estructura. Pues la Forma no es el objeto, sino precisamente la estructura*”.

Conductas visuales generalizadas y sistematización estructural plástica

La sistematización estructural es establecida por las funciones de relación entre signos tonales y figurativos, desde lo dado, y por la “lógica” propia inherente y operante en lo senso - perceptivo - visual.

Un hecho demostrado y comprobado es que se tratará de abarcar la estructura de estímulo, en forma tan simple como lo admitan las condiciones estructurales del efector provocante. La “Psicología de la forma”, enuncia este principio fundamental, como

“ley de simplicidad”. Es la respuesta conductual más generalizada.

Se hace necesario aclarar que la “simplicidad” en plástica no está dada necesariamente por la cantidad de elementos puestos en juego, sino por la cualidad “sintáctica” determinada por funciones relacionantes. Dicha instancia supone tensiones dirigidas, percibidas —entiéndase un balanceo de fuerzas visuales—, abarcables ópticamente en una extensión concreta.

La base como ya se ha insinuado, la proporciona la conducta visual “gestáltica” con lo cual se ha abierto un fértil campo, no sólo para los procesos que hacen al conocimiento con sus abstracciones, sino, también para los actos perceptivos que han de configurar a la expresión plástica.

Al respecto dirá S. Langer: “*A menos que los psicólogos de la Gestalt tengan razón cuando afirman que en la ‘Gestaltung’ se halla la auténtica naturaleza de la percepción, no comprendo cómo se podría resolver y superarse la brecha que hay entre percepción y concepción, entre órgano sensorial y órgano mental, entre estímulo caótico y reacción lógica. Una mente que trabaja con significados debe poseer órganos que la provean, por sobre todo, de formas*”. (Nueva clave de la filosofía.)

Se hace necesario observar —ya que incluimos a los aportes entregados por la concepción “gestáltica”, en los problemas perceptivos referidos concretamente a la visión plástica—, que existe una “gestalt” denominada de *superficie* que está dirigida al inmediato reconocimiento —percepción literal— cuya contribución en sí es antiplástica. Lo es, porque naturalmente segrega figuras y elementos, a costa de las relaciones y extensiones vecinas, ante la cual aparecen pese a la subyacente visión global. Esta primera instancia

no favorece ni contribuye al sentido de la imagen con dimensión plástica.

Se puede comprobar que esa primera y necesaria exploración visual, en cuya raíz prevalece la “visión práctica” —no la “visión pura” que hay que conquistar para entrar en la plástica—, saca de la conciencia las características de iluminación. Se ha afirmado que la visión común y práctica no “ve” la luz, sino objetos iluminados. Esta situación es de fácil comprobación: a una persona que no se haya disciplinado ahondando en lo “dado”, y existente en un acto perceptivo visual con visión plástica, le costará representar, ni siquiera reproducir, los innegables juegos de valores lumínicos reflejados por los objetos que mira y reconoce. Sencillamente no los “ve” y no tiene por qué verlos bajo esta instancia. La capacidad atenta estará dirigida al más inmediato significado del efecto provocante, sin que por ello deje de acusar la expresividad en cuanto sentido.

Una “gestalt” *profunda*, ganada por la experiencia plástica, con su poética, da la posibilidad de discriminar y ver, no sólo la luz y sus juegos, si no también, representar visiones extraídas y captadas a nivel mental psíquico-sincrético. Dicha experiencia que incluye al mundo imaginante y que además “ve” y cala dentro de lo que “mira”, será ganada por medio de una introspección disciplinada, consciente e instrumentada. Cuando esto acontece tenemos una visión transfigurada, sólo atenta a los nexos que le entrega una visión estructurada, necesariamente unida a los contenidos emotivos, que impulsan y generan a las realizaciones estéticas.

La visión global no se detiene, ni es empeñada, por las cosas literalmente reconocibles, cualquiera sea la intencionalidad del mensaje. No está ilustrando, está representando. Ahonda en

el precepto y en el “tiempo” de la imagen percibida antes que en las nociones satisfactorias de todo reconocimiento que el rápido “sentido común”, reclama. “El conocimiento del sentido común es rápido, categórico e inexacto”. La “gestalt” *profunda* siente y piensa junto con el sentido de un todo organizado y avizora la simplicidad necesaria con la cual suplanta a la simplicidad de la “gestalt” de superficie y su denotación literal. La “gestalt” profunda, en cambio, denota y connota la realidad de lo activo configuracional para llegar a la cosa con capacidad de decir por sí misma, es decir, llega a la estructuración con dimensión plástica-estética.

Las leyes “gestálticas” de “proximidad”, “destino común”, “buena forma”, “cerramiento”, “pregnancia”, etcétera, aunque no se conocían en sus enunciaciones concretas y evidentes, se cumplían inexorablemente ya que estaban activas, y desde siempre, en la mente lógica de las cualidades sensibles puestas en acto expresivo. Están presentes en el arte arcaico, primitivo, moderno y contemporáneo.

El creador plástico se expresa y se ha expresado dentro de códigos visuales fuertes o débiles ambiguos.

Es cierto también –pese al sueño de los que querían asegurar de antemano la “bondad” del producto– que el arte no propone leyes fijas, tiende a un acto creativo con su ley propia e intransferible. Antes bien, enuncia y propone principios operatorios cuya aplicación esta supeditada a la capacidad de la invención - creación del sujeto que las pone en acto. Cada obra con sentido plástico-artístico instaura su propia ley estructural y de sentido, la cual, en cuanto ley, sólo a ella sirve.

Principios operatorios más comunes y necesariamente generalizados
Evito puntualizar y desarrollar el pro-

blema de las proporciones, una de las constantes que ha preocupado profundamente a los historiadores del arte y de los estetas, así como a los métodos de enseñanza. No lo hago, siendo de suma importancia por la confusión que puede traer en sus significados según los enfoques. No olvidemos que el ojo que “ve” sabe de relaciones proporcionales.

Respecto a la enseñanza de las artes plásticas diré que no promueve el desarrollo del estudiante, cuando se lo dirige con vistas a la translación técnico-geométrica del modelo frente al modelo natural sin considerar la percepción expresiva, es decir, cuando no se le hace percibir el sentido de las características estructurales como componentes del acto expresivo plástico.

Con el conocimiento que nos entregan los productos matemáticos representables geoméricamente entre los cuales se halla la famosa “sección áurea” se nos ha hecho creer que en base a ella entraríamos seguros en los compartimentos de la estructuración armónica proporcional. No se niega aquí en absoluto, los magníficos aportes que dieron a las artes y a la cultura, pero, en sí, no se constituyen en un factor que puede reemplazar, por propia operatividad y de antemano, a la percepción plástica necesariamente “despertada” con su visión de las relaciones estructurales. Por otra parte es bien sabido, para el que posee una experiencia plástica bien cimentada, el siguiente hecho: cualquier elemento ponderable introducido en un contexto puede cambiar el sentido del mismo. Aún más, una simple nota de color, introducida adecuadamente en un “clima” tonal monótono, levanta, valoriza y energiza a la totalidad compositiva colorística. Los principios operatorios, que se imparten como enseñanza, han puesto en estado crítico a los mismos

principios metodológicos según concepciones sistemáticas. Esto se debe, en gran parte, a lo ya expuesto en este artículo con respecto al problema perceptivo.

En la actualidad se consideran deficientes los métodos puramente “intuicionistas” como si las intuiciones nacieran así y porque sí, sin un adecuado procesamiento de las nociones, las emociones y los aportes perceptivos ya articulados en origen con sus fértiles “gestalten” operativas. Se hace por el hacer esperando que algo pase, con lo cual, casi siempre se termina en automatismos amanerados.

Otra posición es la de los métodos “postulativos”: así se hace y no de otra manera. El maestro entrega un modelo expresivo que hay que reproducir. No se niega que la pintura, por ejemplo, aprende de la pintura y a través de las grandes obras, de ahí los estilos, pero la copia de los aspectos exteriores sin un Estilo que se genera en el propio descubrimiento, aniquila a lo creativo. Termina por sustituir lo propio de cada ser en razón de un hábil repetidor de estereotipos. La “retórica” necesariamente conocida, en sí no se constituye en un factor indispensable para generar una imagen poética aunque enseñe el arte del bien decir.

Frente a estas posiciones –métodos “intuitivos” y “postulativos”– cada vez más separadas, el desafío se centró sobre los problemas de la percepción. Acudo al pensamiento de Merleau-Ponty. Dirá él algo muy significativo para la experiencia que hace a la visión plástica por lo cual aprendemos realmente a “ver” lo que miramos y reconocemos en cuanto visto. Anuncia que hay que *despertar a la percepción y desembozar la astucia por la cual se deja olvidar como hecho y como percepción*. Observemos cuánta agudeza implica esta observación y preguntémonos ¿por qué? Es que la percepción

es olvidada, astutamente, *en beneficio de los objetos que nos entrega*. Merleau-Ponty, se refiere a la percepción transferida al inmediato reconocimiento literal.

A continuación se hace referencia a *la tradición racional que funda*. Sin lugar a dudas alude a la necesaria nominación, clasificación tipológica en género y especies, lo cual supone abstracciones y pensamientos con sus códigos para las ciencias y sus lenguajes, entre ellos los lingüísticos, no necesariamente activos en la percepción plástica que “ve” en lo que “mira” y reconoce.

Se hace evidente que hay que aprender a “ver” como se aprenden otras disciplinas.

La posibilidad de “ver” ocupa el centro mismo de la llamada educación plástico-artística con su mundo imaginante para ser vertidas, a la luz, por imágenes testimoniales. Es lo que he tratado sumariamente de poner en relieve, ya sea desde un enfoque “gestáltico” en profundidad y a su vez, fenomenológico. Es desde este enfoque, junto a las obras de los grandes creadores plásticos, que se enuncian y se extraen los principios operatorios más comunes y, necesariamente generalizados, del quehacer plástico.

Por el manejo de contrastes y transiciones –principios básicos operatorios–, se determinan las formas más típicas de expresión plástica.

Cuando abundan las oposiciones totales entre los elementos constitutivos se presentan estructuras de gran energía visual comunicativa por los marcados contrastes entre figura-fondo, grande-pequeño, recto-curvo, vertical-horizontal o inclinadas direccionales en total oposición, definido-indefinido, etcétera.

La cohesión necesaria que reclama la estructuración plástica será establecida por las tensiones dirigidas y balan-

ceadas, articuladas en un campo de fuerzas ópticas.

Cuando abundan las transiciones se hace más patente la cohesión entre los elementos opuestos en función de los pasajes. En este juego de *contrastes y transiciones* —que sugiere un “tiempo” de la acción—, se genera la sensación visual de ritmo en lo físicamente quieto.

El *ritmo* puede considerarse como la culminación del pasaje transitivo, sea “acompañado” o “fluyente”. Sugiere movimiento en cuanto periodicidad percibida en función de acentos y pausas, aperturas y cierres, crecimientos y decrecimientos, condensaciones y rarefacciones, etcétera.

El *ritmo* en plástica no debe ser confundido con la sensación de un movimiento sugerido aislado, ya que, necesariamente, supone un contexto.

Entre las posibles resultantes del doble juego de *contrastes y transiciones* —según instancias y maneras expresivas plásticas—, aparecen los efectos ópticos de predominancia, dominancia y variaciones. Debido a la necesaria distinción de significados lingüísticos referidos a los juicios perceptivos visuales, se hace necesario establecer una distinción entre *predominante* y *dominante*.

La *predominancia* está referida a lo que se segrega visualmente por diferencia manifiesta. Por ejemplo un pequeño círculo u otra figura predominará o dirigirá visualmente la atención hacia él cuando aparece contra un amplio campo texturado por elementos próximos y semejantes o de poco contraste comparado con el círculo homogéneo.

La *dominancia* está referida a lo que crea un “clima” por abundancia o cantidad. Sería el amplio campo al que se acaba de hacer referencia.

Las *variaciones* aluden a lo que resulta conforme a la manera de arti-

cular las necesarias oposiciones jugadas en función a las posibilidades que van dentro de la máxima-mínima.

Esbozados los principios más generalizados y comunes que están en la operatividad plástica, como asimismo en nuestra exploración del mundo por una percepción consciente, me referiré muy suscitadamente a su posible culminación estructural entre contrastes y transiciones, que hacen al “lenguaje” expresivo plástico. Supone una manifiesta interacción visual necesariamente articulada y con la posibilidad de ser percibida y “sentida”, de un balanceo de fuerzas ópticas con lo cual se establece el llamado equilibrio en un marco de acción concreto. Este *equilibrio* podrá ser estable o inestable en cuanto referido a la cualidad de movimiento sugerido.

Se entiende que la finalidad de un plástico no estará dirigida a conseguir equilibrio por el equilibrio en sí. Es un medio necesario que coopera con el sentido, que también transmite necesaria congruencia.

Cuando se menciona el equilibrio —muchas veces insuficientemente sostenido para mejor transmitir el contenido—, se alude a un buen “decir” visual por las necesarias relaciones.

Aquí se hace presente la armonía como síntesis total que tiende a la *forma* de un *contenido*. Es la mentada unidad en la variedad. En esto radica, en buena parte, la belleza del arte, belleza no alusiva a seres, cosas o elementos. Está en la forma como totalidad orquestada, armonizada y por lo que es capaz de decir de por sí y por lo que presenta. Apunta al sentido como la base y fundamento de la comunicación estética-plástica.

El mensaje estético, vuelvo a repetir, no va dirigido a ninguna “legibilidad” demostrativa aunque demuestre en su “mostración”.

El mensaje estético se manifiesta por

propia "inteligibilidad", por evidencia de presencia y operatividad consecuente. No obstante el mensaje estético puede no ser captado o estar relativizado por el grado de apertura sensible del observador según los "modelos" interiores a los que está adherido con sus respuestas condicionadas. Esto puede suceder, y de hecho sucede, si se tiene en cuenta cierto índice de ambigüedad tan propia de toda polifacética metáfora instaurada por el mensaje artístico.

Héctor J. Cartier

Nació en Chivilcoy en 1907. Se graduó de profesor de Dibujo y Pintura. Se especializó en Psicología y Pedagogía. Actuó como técnico para la reforma de planes de estudio en las Escuelas de Bellas Artes. Ejerció la docencia en universidades y escuelas superiores de Bellas Artes. Publicó numerosos ensayos y artículos. Obtuvo el Premio anual "Fundación Lorenzutti" a la Crítica de Arte 1975 por trayectoria profesional.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA. OBS. – Las obras correspondientes a citas textuales han sido insertadas, en general, en cada uno de los artículos, razón por la que se omiten en esta recensión. Las *fuentes documentales* comprenden, como es lógico, una inmensa cantidad de escritos de la más diversa índole, publicados en los diarios platenses –BUENOS AIRES, EL DIA, EL ARGENTINO– y porteños –LA NACION, LA PRENSA, CRITICA, LA RAZON, CLARIN–; en revistas: ARS, ATENEAS, VALORACIONES, RENACIMIENTO, IMAGEN, REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, cuyas colecciones deben ser examinadas en forma total y exhaustiva; en *Memorias, Ordenanzas, Decretos, Contratos, Diarios de sesiones, Planes y Programas de enseñanza artística, Catálogos de exposiciones, partituras musicales, programas de conciertos, textos de conferencias y cursos, testimonios de la tradición oral, etc., etc.* En algunos casos especiales, el autor agrega la bibliografía específica al final de cada entrada. Para todo lo demás, no sería lícito omitir un mínimo de títulos.

Abad de Santillán, D. *Gran Enciclopedia argentina*, 9 vol., Ediar, B.A., 1956.

Academia nacional de la Historia, *Historia argentina contemporánea*. Vol. I, 1ª y 2ª secciones; Vol. IV. El Ateneo, B.A., 1965.

Albarracín, Pedro Mario, *Nuestro teatro*. Ed. Taller “Mariano Moreno”, La Plata, 1971.

Alberini, Coriolano, *Problemas de la historia de las ideas filosóficas en la Argentina*, Ed. del Depto. de Filosofía, Fac. de Humanidades, U.N.L.P., 1966.

Album argentino, publicado bajo la dirección de Demetrio Blitz, B.A., 1913; t. 1, cap. sobre La Plata, pp. 95-107.

Alfonzo José, *Treinta mil años con*

los pies en la tierra. Ed. Almafuerte, La Plata, Argentina, 1981.

Altamirano, Ana María, *El arte platense – Nacimiento de la plástica en La Plata*. Tesis inédita, Facultad de Bellas Artes, 1975.

Amador, Fernán Félix de, *Goya y la España de Carlos IV*. Ed. de la U.N.L.P., 1928.

–*Palabras de buena voluntad*, ed. Escuela superior de Bellas Artes, 1930.

–*La imagen de la mujer y el concepto de su belleza*. Conferencia pub. por la Escuela superior de Bellas Artes, La Plata, 1930.

–1. *El arte en el siglo XIX*. 2. *Delacroix y el romanticismo*. (En: BOLETIN de la U.N.L.P., tomo XVII, N° 2. La Plata, 1933).

Antología de compositores argentinos. Pub. de la Comisión nacional de Cultura. B.A., 1945 (11 fascículos).

Boletín de la Arquidiócesis de La Plata, año LXXIX, N° 7-8, julio-agosto de 1976. *Boletín de la Diócesis de La Plata*. Años 1898-1917.

Bonesatti, Tobías, *La educación estética* (problemática de la pedagogía estética) – 1930.

–*Cuaderno de estética* (palabra, sonido, imagen) – 1939.

Boletín del Departamento de Museos, N° 4, La Plata, 1964.

Cartier, Héctor, *El arte como experiencia vital*. Ed. del Inst. de Estudios artísticos, La Plata, 1961.

Caturelli, Alberto, *La filosofía en la Argentina actual*. Ed. Sudamericana, B.A., 1971.

Censo general de población, de la propiedad raíz, comercio e industrias de La Plata. Pub. dirigida por Carlos P. Salas y A. Condomí Alcorta. Talleres “La Popular”, La Plata, 1909.

Cichero, Félix Esteban, *Significado social de “La sombra de la Patria”*. Conferencia editada por la Agrupación Bases, La Plata, 1941.

Córdova Iturburu, C., *Pettoruti*, E.C.A., B.A., 1963.

–*El grupo “Martín Fierro” en la plástica*. Conferencia en el Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, 1978.

–*Emilio Pettoruti*. Ed. de la Academia nacional de Bellas Artes, B.A., 1981.

Cuadernos de La Plata, pub. bajo la dirección de Guillermo Korn. Ediciones argentinas de Venezuela, N° 1, 2 y 3 (1968-70).

Cunill Cabanellas, Antonio, *Orientaciones para una cultura universitaria del teatro* (En: BOLETIN de la U.N.L.P., tomo XVIII, N° 6, 1934).

Concurso nacional de anteproyectos para la construcción del Teatro Argentino de La Plata. Separata especial de la revista SUMMA, N° 153-154, pub. por el ECTASE, setiembre de 1980.

Della Corte, A., y Gatti, O.N., *Diccionario de la música*, Ricordi, B.A., 1969.

Destéfano, José R., *Ocho ensayos sobre temas de arte y literatura*. El Ateneo, B.A., 1943.

–*Baudelaire y otras notas de la nueva literatura*. El Ateneo, B.A., 1945.

Echeverría, Esteban, *El matadero*. Ed. de la Escuela Superior de Bellas Artes, con ilustraciones de Francisco de Santo, Miguel Angel Elgarte y Fernando López Anaya. La Plata, 1957.

El árbol. Conferencias. Ed. del Ministerio de Educación de la P.B.A., La Plata, 1948.

EL DIARIO, publicado en B.A. (ejemplares desde el año 1882 en adelante).

Estarico, Leonardo, *Emilio Pettoruti*. Ed. Il Milione, Milán, 1940.

Facultad de bellas artes en su 70° aniversario: 1906-12 de febrero - 1976. La Plata, 1976.

Fundación de la ciudad de La Plata: documentos para su estudio. Dirección

de impresiones oficiales, La Plata, 1956.

Galería de arte de la Residencia de los Gobernadores. Catálogo de la 1ª muestra. Col. “Torcuato Di Tella”. La Plata 17/11 - 16 - 12, 1064.

García Acevedo, *La música argentina contemporánea*. E.C.A., B.A., 1963.

García Romero, Jorge, *Xul Solar*, tesis inédita. Facultad de Bellas Artes, La Plata, 1970.

Gesualdo, Vicente, *Historia de la música argentina*. Ed. Beta, B.A., 1961.

–*Enciclopedia del arte en América*. Ed. Omeba, B. A., 1968.

Gilardi, Gilardo y Destéfano, José R., *Canción de la Escuela de bellas artes*, La Plata, 1938.

Ginastera, Alberto, *El conservatorio de música y arte escénico* (En: MUSICA Y TEATRO, pub. del Ministerio de Educación de la P.B.A., N° 1, 1951; pág. 31-39).

Guía de museos de la P.B.A. Pub. de la Dirección de Museos, Reservas e Investigaciones culturales, La Plata, 1958.

Gustavino, María H. Q., *El arte platense: nacimiento de la plástica en La Plata*. Tesis inédita, Facultad de Bellas Artes, 1975.

Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, F.C.E., Breviarios, N° 229, México, 1973.

Ingenieros, José, *Las direcciones filosóficas de la cultura argentina*, 1ª ed. REVISTA de la Universidad nacional de B.A., tomo XVII, 1914, 2ª ed. EUDEBA, B.A. 1963.

Juliánez Islas, Lola, *El culto de lo bello*. Ed. de la Escuela superior de Bellas Artes, 1929.

Jurisprudencia argentina, tomo I, 1942.

Korn, Alejandro, *Obras*, ed. de la U.N.L.P., 1939-40.

–*La libertad creadora*. 1ª ed., separata de la revista VERBUM, B.A., 1920.

Lafleur, H.R., Provenzano, S.D. y Alonso F., *Las revistas literarias argentinas*, 1893-1967. C.E.A.L., B.A. 1962.

La Plata, plano-guía. Ed. municipal.

La Plata a su fundador. Ed. de la Municipalidad, 1939.

Levene, Ricardo, *Historia de la provincia de Buenos Aires*. Taller de Impresiones oficiales, vol. II, La Plata, 1940.

López Anaya, Jorge, *La generación del Ochenta y Los comienzos de la escultura argentina*, dos fascículos de Viscontea, B.A., 1966.

–*Fundamentos para una semiótica del objeto pictórico*. Tesis inédita, Facultad de Bellas Artes, La Plata, 1970.

–*Semiótica del objeto urbano* (1971); *Situación del "objeto" en el arte contemporáneo* (1976); *La noción de estructura en la historia del arte* (1978); *L'Architettura e' un linguaggio?* (Roma, 1980); *Consideraciones sobre las isotopias del discurso iconográfico; Preliminares para la construcción de una retórica de las imágenes* (ambos de 1980); y el libro *Semiótica de las artes visuales* (1980), en colaboración con Rosa María Ravera.

–*Kemble, Curatella Manes, Heredia, Fernando López Anaya* (1981); *Centurión Xul Solar* (1980), en total seis fascículos para la colección de artistas argentinos del siglo XX, del CEAL.

López Buchardo, Carlos y Capdevilla, Arturo. *Himno de la Universidad*. La Plata, s/a.

Manifiesto de los alumnos de la Escuela superior de bellas artes. La Plata, octubre de 1927.

Manifiesto del grupo "Diálogo". La Plata, noviembre de 1962.

Material del Archivo del Museo "Dardo Rocha".

Material del Archivo de la Facultad de bellas artes.

Malharro, Martín A., *El dibujo en la escuela primaria*.

–Cabaut y Cía. B.A., 1911.

Moncaut, Carlos Antonio. Serie de artículos en REVISTA PLATENSE, Supl. de EL DIA, febrero-marzo de 1982.

–*Estancias bonaerenses, historia y tradición*. Ed. El aljibe. City Bell, 1977.

Museo de arte contemporáneo "Fra Angélico". Catálogo edit. por la Universidad católica de La Plata, 1980.

Museo de La Plata. Índice bibliográfico, 1890-1968. Compilado por María de las Mercedes Alemán y Mercedes J. Cirelli Marcó. Con una introducción de Mario Teruggi, Pub. por Librat, ediciones científicas, N° 2. B.A., 1969.

Nessi, Angel Osvaldo, *Fernando Fader y la pintura argentina*. Tesis inédita, Facultad de Humanidades, 1948.

–*Situación de la pintura argentina*, Ed. de la revista RENACIMIENTO. Col. La Reja, La Plata, B.A., 1956.

–*Malharro* Ed. del Ministerio de Educación de la P.B.A., La Plata, 1957.

–*Pettoruti* – Carpeta con reproducciones y análisis de obras. Ed. del Inst. de Estudios artísticos, La Plata, 1962.

–*Aproximaciones a Velázquez* – Ponencia, congreso de Cooperación intelectual, III Centenario, Inst. de Cultura Hispánica, Madrid, 1961. Pub. por la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, ago-set. de 1961.

–*El atelier Pettoruti*. E.C.A., B.A., 1963.

–*Las amistades literarias de Emilio Pettoruti*. (En: UNIVERSIDAD NUEVA Y AMBITOS CULTURALES PLATENSES. Inst. de Letras, Facultad de Humanidades, La Plata, 1963; pág. 449-455).

–*La guitarra en la Argentina*. Audiovisual, música de Domingo Mercado y diapositivas de arte argentino contemporáneo. Cleveland, Inst. de Arte, 1964.

–*Misión actual del museo*. – BOLE-

TIN del Museo de artes plásticas, N° 1, La Plata, abril de 1965.

–*El arte argentino: 1880-1930* (EN: REVISTA DE LA U.N.L.P., N° 20, enero-julio de 1967; pág. 299-312). Hay separata.

–*El lenguaje de la plástica en Rubén Darío* (En: Homenaje a R.D., pub. del Dept. de Letras de la Facultad de Humanidades. La Plata, 1967).

–*Técnicas de investigación en Historia del Arte*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1968.

–*El arte en la escuela*. Colección Pedagogía dinámica de la editorial P.A.D.E.E., Buenos Aires, 1970; tomo V, pág. 1-115.

–*La crítica argentina* (En: BOLETIN del Inst. de H. del A.A.A., año 1, N° 1; Facultad de bellas artes, La Plata, 1977; pág. 9-17).

–*El arte en La Plata y su resonancia nacional* (En: REVISTA DE LA U.N.L.P., N° 26, La Plata, junio de 1979; pág. 94-107).

–*La fiebre amarilla, de Blanes* – análisis de una obra (EN; BOLETIN del Inst. de H.A.A.A., año 2, N° 2, Facultad de bellas artes, La Plata, 1979).

–*Lucio Fontana: Manifiesto espacialista* – traducción del texto italiano. Ed. del Inst. de H.A.A.A., La Plata, 1979. Con 5 reproducciones.

–*Antonio Sibellino* – monografía. Ed. del Inst. de H.A.A.A., Facultad de bellas artes, 1980.

–*Pettoruti, Spilimbergo, Sibellino, Papparella*: 4 fascículos pub. por el C.E.A.L., B.A., 1980-81.

–*Emilio Pettoruti*. Ed. Gaglianone, B.A., 1982.

Payró, Julio E., *Pettoruti*. Ed. Poseidón, B.A. 1945.

–*Catálogo de la Exposición Peuser*, B.B. 1948.

–*Catálogo de la Exposición en el Museo Rath*, Geneve, 1969.

Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*. Ed. Solar-Hachette, B.A., 1968.

Profesionales que estuvieron en la fundación de La Plata. Ed. del Ministerio de obras públicas, Talleres oficiales, La Plata, 1935.

Ravera, Rosa María. *Cuestiones de estética*, B.A., 1979.

Rey, José María, *La nueva Capital*. Ed. Peuser, La Plata, 1932.

–*Tiempos y fama de La Plata*. Ed. de la Municipalidad, La Plata, 1957.

Rodríguez Bustamante N., *Alejandro Korn y el problema de la cultura nacional*. Ed. del Depto. de Filosofía, Facultad de humanidades, U.N.L.P., N° 4, 1960.

Revista de la Universidad (1957-1981), 27 números publicados por la U.N.L.P.

Romero Brest, Jorge, *Historia de las artes plásticas* (3 vols.), B.A., 1945/6.

–Colección de *Catálogos* del Instituto Di Tella, B. A., 1960/9, y del Museo nacional de bellas artes, B.A., 1956/60.

Sánchez, Elisabeth, *La Catedral de La Plata*. Tesis inédita, Facultad de bellas artes, La Plata, 1977.

Svanascini, Osvaldo, *Curatella Manes*, E.C.A., B.A., 1963.

Tagliaferri, Susana E., *Arte platense: afianzamiento de la actividad artística*. Tesis inédita, Fac. de bellas artes, La Plata, 1975.

Tesoros de la Catedral, Ed. Manrique Zago, B.A., 1980.

Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.

Pub. del Depto. de Letras de la U.N.L.P., 1963.

INDICE

La ciudad ante el espejo	I
Academias de enseñanza artística	1
Academia-escuela-taller de Faustino Brughetti	5
Agrupación argentina de instrumentos antiguos	9
Alianza francesa	10
ARS	10
Artesanía	14
Artísticas	26
Asociación artística platense	27
Asociación de artistas plásticos de la provincia de Buenos Aires	28
Asociación Dante Alighieri	28
Bachillerato de bellas artes "Prof. Francisco A. de Santo"	29
Bandas de música	31
Becas de la Legislatura bonaerense	32
Biblioteca (de la Fac. de bellas artes "Fernán Félix de Amador")	34
Biblioteca musical Verdi	35
Biblioteca sonora	40
Canto individual	47
Casa de Romero Brest	50
Centro musical "Martín J. Iraola"	51
Cerámica (enseñanza)	52
Cinematografía	56
Círculo de periodistas	62
Club Universitario de La Plata	63
Colección "Dr. Emilio Azzarini"	64
Colegio de abogados de La Plata	65
Comisión de fonografía pedagógica y cultural de la U.N.L.P.	66
Conservatorio de música y arte escénico de la provincia de Bs. As.	66
Conservatorios	71
Coros	80
Crítica de arte	81
Crónica de arte	90
Cuartetos de la Universidad	91
Danza (La danza académica, el ballet y las expresiones modernas)	96
Danzas tradicionales argentinas	102
Diagonal cero	104
Diálogo (grupo)	104
Dibujo (enseñanza)	107
Dibujo (ilustración, caricatura, etc.)	118
Discoteca pública de la Universidad nacional de La Plata	121
Diseño industrial (enseñanza)	125
Escenografía (enseñanza)	129
Escuela superior de bellas artes (reseña histórica de la creación, organización y funcionamiento)	139
Escultura	150

Escultura (enseñanza)	161
Estética	165
 Fundación Dr. José María Mainetti	 181
Galería Austral	183
Galería de arte Radio Universidad	183
Galería de arte Nelly Tomas	184
Galería “Marcel Duchamp”	185
Grabado (enseñanza)	185
Guitarra	190
 Historia del arte (enseñanza)	 197
Imagen	201
Imaginería	202
Instituto de estudios artísticos	206
Instituto de historia de arte argentino y americano	207
Instituto de historia del arte argentino y americano (publicaciones)	208
 Jazz	 211
Jockey Club (colección de arte)	216
 Kitsch	 220
 La Plata (oleografía de la fundación)	 223
La Plata	224
Le Corbusier (vivienda del Dr. Pedro Curuchet)	229
LR11 Radio Universidad	234
LS11 Radio Provincia	236
 MAN (Movimiento de arte nuevo)	 237
Monumento a la Primera Junta	242
Museo Almafuerde	242
Museo de arte contemporáneo “Fra Angelico”	242
Museo de la iglesia Catedral	243
Museo de xilografía	244
Museo municipal de bellas artes	246
Museo provincial de bellas artes	248
Museo y archivo “Dardo Rocha”	257
Música (dedicada a La Plata)	260
 Peña de las bellas artes	 262
Pinacoteca de la Bolsa de Comercio de La Plata	264
Pintura al aire libre (enseñanza)	267
Pintura contemporánea	268
Pintura (enseñanza)	275
Pintura mural	282
 Quenco (grupo)	 284

Restauración y conservación de obras de arte	284
Revista de la Universidad	288
Sagitario	291
Salones	292
“SI” (grupo)	304
Símbolo	307
Sistemas (grupo de experimentación visual)	313
Sociedades musicales	314
Sociología del arte	318
Taller del “Viejo molino”	321
Teatros	322
Teatro Argentino	325
Teatro Argentino (actividad artística)	328
Valoraciones	331
Visión	332
Documentos	339
I Monumento a la Junta de 1810	341
II Contrato y presupuesto para la obra de pintura y decoración de la Cámara de Diputados de la provincia	341
III Pintor de la provincia	342
IV Programa de dibujo intuitivo en la escuela argentina	342
V El salón oficial y las sociedades de arte	344
VI Supuestos formativos de la educación plástica	348
Bibliografía	361

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN EL MES DE JULIO DE 1982
EN LOS TALLERES
DE ARTES GRAFICAS RIOPLATENSE S.A.
JUNCAL 1048 - LANUS (1824)
BUENOS AIRES - REPUBLICA ARGENTINA

