

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA PINTURA ARGENTINA

Por

ERNESTO B. RODRÍGUEZ

NUESTRO país está bajo el signo de la pintura. Esta afirmación rotunda de entrada de ninguna manera significa menoscabar sus otras realidades artísticas y culturales, sino que pretende destacar su característica más notoria. Al parecer en los países como en las personas uno de los sentidos como expresión prevalece sobre los demás... Hay países donde triunfa la expresión audible: la música; la palabra en poesía, en literatura, etc. son claves rectoras de sus destinos culturales: el nuestro es, primordialmente, visual, es decir, buena tierra para los ojos *catadores* de finezas de luces, cambiantes colores, atmósferas íntimas o espacios dilatados como la Pampa. Y bien, vamos a referirnos ahora, en líneas muy generales, a la historia de la pintura argentina desde sus incipientes albores, en la primera mitad del siglo XIX, hasta esta madurez magnífica que corona este año 1966; madurez reconocida palmariamente estos últimos años en el exterior a través de las grandes bienales de Venecia y San Pablo donde el pintor Antonio Berni y la escultora Alicia Pérez Peñalba ganaron, respectivamente, primeros premios. También la obra de Emilio Pettoruti es altamente valorada en los centros artísticos europeos; signos evidentes esos, junto con otros que no podemos reseñar aquí, del grado de universalidad que va adquiriendo el arte pictórico argentino.

Con lógica angustia intentaremos acertar con la extremada síntesis. Vamos, pues, sin más, a nuestro intento: Un buen día el país em-

pieza a destacar su perfil como nación. Este histórico clarear muestra a pensadores y políticos en dar forma, y con la forma sentido, a la naciente libertad. Se reclama a los hombres de buena voluntad no importa a qué nacionalidad pertenezcan. Hay que construir al país en sus distintos niveles, y así aparecen hombres artistas que acuden, con aire heroico, al llamado de la nueva tierra: el británico Vidal, los franceses Goulou, D'Hastral, Monvoisin; el alemán Rugendas; Palliere, brasileño; el saboyano Carlos Enrique Pellegrini; Carlos Morel, primer pintor argentino nativo —artista de singulares méritos pese a su corta relación con la pintura— y, finalmente, la figura más relevante del conjunto: Prilidiano Pueyrredón.

Todos estos pintores inician en nuestro país —en la primera mitad del siglo XIX— un tipo de arte costumbrista, con los medios técnicos de la pintura, el dibujo y el grabado. Una visión simple, dedicada a retratar lo pintoresco, el personaje o el suceso de la época, los emparenta a todos. Son los primeros ojos testigos que reflejan, más que expresan artísticamente, los tipicísmos envueltos en una suave claridad de luz americana. Sus obras tienen virtud iconográfica, fidelidad de estampas. Estos artistas reflejan con sencillez su tiempo, lo describen con parsimoniosa dignidad de artesanos; artesanía, que a veces, por el encanto que surge de ese ingenuo mirar se transforma en arte. Entre todos estos artistas pioneros, Prilidiano Pueyrredón destaca su presencia de retratista excepcional, capaz no sólo de fijar con nobleza los rasgos físicos del modelo sino de comunicarnos esencialmente con su presencia espiritual. El retrato que este pintor consagra a Manuelita Rosas es un clarísimo testimonio de esa calidad que señalamos; quedan concentrados en él las mejores conquistas del arte de ese entonces, de tradición lógicamente europea, pero reveladora también, de una luz, de una sugestión típicamente argentina.

Esta primera manifestación de un arte naturalista ingenuo —velado a veces por un suave romanticismo— que señorea en la primera mitad del siglo XIX, deja paso a un naturalismo sin concesiones, espejo de la realidad misma. Estamos a fines de siglo, cuando el país

Apuntes para una Pintura Argentina

transforma su estructura económica merced a un gran aporte inmigratorio que pone al descubierto sus escondidas riquezas. En consonancia con esa voluntad de trabajo y progreso, aquel mirar sencillo, evocativo de un pasado inmediato, se endurece, se torna crítica visión de la vida cotidiana. La pintura acusa entonces un fuerte naturalismo de estirpe italiana. Los nombres de Reinaldo Giudice con su obra *La sopa de los pobres*, Ernesto de la Cárcova con su famoso cuadro *Sin pan y sin trabajo*, y Eduardo Sívori notable autor del óleo *Le léver de la bonne*, revelan la fuerte temática social, de alegato, que los embarga. Junto con Ballerini, Della Valle —autor del épico lienzo *La vuelta del malón*—, Graciano Mendilaharsu y otros artistas manifiestan en sus cuadros una temática eminentemente social.

En los comienzos del siglo XX, empieza en nuestro país a alborazar tímidamente una conciencia revolucionaria del arte; revolucionaria no como tema (ya hemos visto que eso se da en el naturalismo inmediato posterior de Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova o Giudice), sino revolucionario en el aspecto técnico-plástico, es decir, como un modo visual nuevo de encarar la pintura. De Europa, de un París incitante, llegaban tenuemente los mensajes de una pintura impresionista, a la sazón pujante. Pero nuestro arte fuertemente engarzado en viejas técnicas y convenciones apenas si abría por ahí un pequeño crédito a esa novedad relampagueante que venía de allende los mares. Pero ese pequeño crédito contó con dos audaces visionarios para su gloria mayor: Martin Malharro y Faustino Brughetti. Malharro y Brughetti se animan a comulgar con esa pintura hecha de luz, atmósfera y cromatismo, y en ese ambiente pesado, de pintura académica, empiezan a abrirle poros a los cuadros, a darles a los colores cierta graciosa libertad... En fin, ambos inician, solitarios y heroicos la aventura del impresionismo en nuestro país. Pero Martin Malharro al persistir y ahondar con singular intensidad en la técnica impresionista logra atraerse adeptos y forma, así, discípulos eminentes que luego se transformarían, a su vez, en grandes pintores; los ejemplos de Walter de Navazio que traslada con refinada técnica impresionista alegrías

y tristezas del paisaje argentino, y el admirable Ramón Silva, corroboran altamente nuestro aserto. Especialmente Ramón Silva sirve más certeramente a ese interés del color que aspira a ser sólo color. En el impresionismo amanece, como se sabe, esa pretensión: pero como todo amanecer es incierto y suave. El post-impresionismo es un paso importante en la afirmación de la autonomía del color que luego los llamados abstractos llevarían hasta las últimas consecuencias. En nuestro país Martín Malharro realiza, como hemos visto en los primeros años del siglo una pintura impresionista que, en su plenitud, toca el signo post-impresionista. Ramón Silva, su discípulo, toma la herencia del heroico pionero y en su breve vida —muere a los 29 años— cumple tan airoosamente con esos postulados revolucionarios de la pintura que, para nosotros, él, más que ningún otro, es un creador dentro de la tendencia. Y bien, en algunas de sus obras más audaces encontramos el destello característico del color *fauve*, como en ese óleo denominado *El puente* que en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes podemos admirar.

Es justo agregar a los nombrados a Thibón de Libián, influido por la temática y la atmósfera de Degas. Otro pintor de obra netamente impresionista —en este caso impresionismo alemán, rico en colores, pero pesado, demasiado *material*, con respecto al francés— fue Fernando Fader. Este artista logró en vida una rara popularidad, especialmente por sus interpretaciones del paisaje cordobés; en sus mejores cuadros alcanzó a transmitir con pupila refinada la urdimbre maravillosa de piedras, tierras y colores que forman las sierras de Córdoba, enmarcadas por cielos de azules profundos y nubes majestuosas. También Cesáreo Bernaldo de Quirós recibe la influencia impresionista y a su calor realiza vastas composiciones, cuadros de gran aliento donde, a diferencia de Fader, —pintor sencillo de un paisaje casi sin personajes— las grandes figuras, como en las épocas clásicas, dominan el cuadro que, en cierto modo, se transforma en escenario donde los personajes se *mueven* como actores... Cabe citar en ese período los nombres de Pío Collivadino, pintor de la vida ciudadana, Alberto

Apuntes para una Pintura Argentina

Rossi, pintor de la vida circense y Carlos Ripamonti, todos ellos pertenecientes al grupo *Nexus*; grupo que combatió en su momento a la pintura suelta, luminosa de nuestro gran pintor impresionista, Martín Malharro. Tales son los aspectos más significativos a nuestro juicio de este período del arte argentino.

Desde el movimiento Martín Fierro hasta el Superrealismo

En el año 1924 la línea, hasta entonces contenida, de casi toda la pintura argentina, abrumadoramente tributaria de viejas y cansadas formas del arte europeo —especialmente la pintura francesa, italiana y española— se quiebra por una revolucionaria aparición: el grupo Martín Fierro; suerte de corporación de escritores y pintores audaces, vivamente atenta a las revelaciones estéticas que dominaban a Europa en ese entonces —*fauvismo, cubismo, dadaísmo, superrealismo y arte abstracto*. El grupo, o más bien el movimiento *martinfierrista*, desató la polémica sobre las nuevas visiones del arte con vivaz inteligencia y restallante buen humor. Levantando la bandera del *ultraísmo* en poesía, apoyaron los jóvenes de Martín Fierro con todo entusiasmo a uno de los grandes iniciadores del arte moderno en nuestro país: Emilio Pettoruti. De él hemos dicho en su homenaje que es un auténtico pionero de las nuevas visiones plásticas —futurismo, cubismo—. Pettoruti traía, en efecto, un nuevo mensaje de no fácil visión para los ojos mansos, bovinos, entregados al goce epidérmico del arte del pasado. Se necesitaban ojos nuevos, desprejuiciados, para entrar en comunión con esas formas futuristas incisivas y esos colores cercanos al resplandor. En contraste con una pintura que refleja hechos o historias por medio de una calcomanía de líneas y colores, la pintura de este audaz pintor parecía simple, elemental, casi sin intenciones, parpadeando inocentes mirajes de novedad. Sin embargo Pettoruti representaba el naciente júbilo de una pintura inventora, capaz de desligarse del viejo compromiso de reproducir solamente las imágenes de la naturaleza. Ese suceso único, esa irrupción futurista, pasaba en una

Buenos Aires 1924, dominada por la pintura de la imitación y el patinado y entre melancólicos festones de *Art Nouveau*. Al movimiento Martín Fierro pertenecieron también Xul Solar, astrólogo y pintor, mágico inventor de lenguajes y juegos abraacadabrantes, y la pintora Norah Borges, dueña de un mundo de candor y pureza.

Pero es en 1927, con el retorno al país de Alfredo Guttero, pintor doblemente valioso por la calidad de su obra plástica y la calidad de sus ideas, *teórica y prácticamente expresadas* cuando se van a empezar a dar las condiciones para la *enseñanza* de los nuevos lenguajes visuales que hemos citado. Si bien Guttero innova dentro de las clásicas técnicas de la pintura —óleo, ténpera, acuarela, pastel, etc.— con su técnica del *yeso cocido*, análoga, en gran parte, a los efectos del fresco, su aporte más fundamental consiste en la propagación de las modernas ideas estéticas entre nosotros. Guttero en unión con Alfredo Bigatti, Raquel Forner y Domínguez Neyra crea en 1932 el *Taller Libre*, centro de irradiación artística para la juventud de entonces.

Ahora bien, así como el año 1924 se caracterizó por la revolución martinfierrista, y 1932 por la acción altamente doctrinaria de Guttero a través de su famoso *Taller Libre*, la década 1930-1940 se caracterizará como una época de raro equilibrio y madurez en nuestro arte. Pareciera que en esa década condensaran, al fin, los tímidos o heroicos esfuerzos del pasado —siempre fragmentarios— en un nivel de general calidad. Es una época que podríamos denominar *clásica* dentro de su modernidad, es decir, una época ajena, en general, tanto a los desbordes vanguardistas como a la mera imitación de un pasado artístico vencido. Época propicia para la aparición de fuertes individualidades artísticas. Ya veremos, más adelante, como en la década 1940-1950 se va a dar el fenómeno inverso, esto es, la aparición de fuertes individualidades en el dominio de las teorías estéticas, las cuales tomarán en muchos casos la propia obra personal *como un modo más* para propagar la doctrina que los embargaba. Y bien, desde 1930 comienzan a obrar en nuestro medio un conjunto importante de pintores. No cabe

Apuntes para una Pintura Argentina

aquí citarlos a todos porque transformaríamos irremediabilmente en catálogo a estos apuntes, pero citaremos los que, a nuestro juicio, se destacan con perfiles más netos en ese período. Ramón Gómez Cornet —admirable precursor del arte moderno en el país—. Emilio Centurión, con las altas dotes de su maestría. Eugenio Daneri y su artesanía plástica elevada a categoría artística. Enrique de Larrañaga, noble pintor envuelto en la magia del español Solana. Roberto Rossi, un *fauve* suavizado por su íntima poesía de hombre bueno. Alfredo Guido, el constructor de formas murales. Víctor Pissarro, con la doble influencia del impresionismo y Cezanne. También debemos señalar al pintor más popular de la Boca: Quinquela Martín. Su pintura —pese a epidérmicas semejanzas— es de signo opuesto a la que practicaron los pintores *fauves* en Europa, que también fueron *fieras* como Quinquela, pero *fieras* sin contradicción, curiosamente refinadas, esto es, encarnadas, en verdad, en *pintura*.

A este primer conjunto de nombres memorables hay que agregar otros: Horacio Butler, Ernesto Scotti, Guido Amicarelli, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Juan Antonio Ballester Peña, Gastón Jarry, Raúl Mazza, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Raquel Forner, Raúl Soldi, Jorge Larco, Jorge Soto Acebal, Juan Carlos Castagnino, Juan Del Prete y Antonio Berni. Todos supieron afrontar las complicadas y confusas contingencias del tiempo artístico que nos toca vivir sufriendo cambios y transformaciones hasta nuestros días, pero sin perder de vista sus características personales. Especialmente Juan Del Prete, Antonio Berni y Raquel Forner. El *fauvismo* de prosapia europea lo encarna cabalmente Juan Del Prete. Junto con Emilio Pettoruti ha sido el iniciador del movimiento pictórico de vanguardia en nuestro país a comienzos de la segunda década del siglo. Del Prete juega siempre todo o nada en pintura, pero siempre juega al color pleno. Será entre los años 1944-47 *futucubista* —suerte de alianza entre la imagen móvil futurista y el orden inventivo del cubismo, pero aún allí le acompaña el color como un duende permanente. Será abstracto y no-figurativo, pero de alguna manera se hará presente ese color impetuoso

de raíz *fauve*. Es natural que, como a todo imaginero apasionado, a Del Prete le seduzcan las teorías. En un lejano 1932 lo vemos en París integrando el grupo *Creación-Abstracción-Arte No Figurativo*, y en 1948 exponer en Buenos Aires en el salón *Nuevas Realidades*. Pero aún bajo el influjo *pasteurizante* de los abstractos puros su color no desaparece, lo que hace es invernar, a la espera de una ocasión propicia. Y cuando esa ocasión aparece ese color-pasión da un salto felino y Del Prete se actualiza a sí mismo como *fauve*. En estos últimos años el *tachismo* y el *manchismo* y, especialmente, ese pintor que busca el hilo de Ariadna en la pintura: Pollok, son los grandes incentivos para que Juan Del Prete vuelva a su antiguo esplendor de colorista...

La pintura de Antonio Berni ha tenido a través de los años diversos avatares; de un superrealismo inicial, en los primeros años de la década del treinta, pasó a una suerte de realismo naturalista, de gran sugestión en algunas obras (invitamos a ver al lector en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes el magnífico óleo de Berni de ese período denominado *Primeros pasos*); más tarde la materia de los cuadros de Berni se agita, su color se torna agrio, detonante; pinta entonces con una vehemencia cercana al delirio telas de grandes dimensiones, donde imágenes de un *feísmo querido* se yerguen frente al espectador con agresivo ademán. Período ese confuso, caótico, donde el pintor luchaba con fuerzas desconocidas, avasallantes. A veces en esa época nos daba la impresión que se había perdido... Pero Antonio Berni es un artista de raza, y como todo artista de raza un creador. Por eso un buen día logra vencer a ese dragón de lo desconocido y emerger con el tesoro de nuevas visiones plenas de sentido. Plenas de sentido porque pueden dialogar mano a mano con el hombre común, y, sin contradicción, aparecen vestidas con las mejores conquistas del arte moderno, en el orden de la imaginería y en el orden de la materia. El sentido humano del expresionismo y la virtud vital de la materia informalista se unen en él con sentido creador. Así surgen los grandes cuadros cuyo personaje principal es Juanito Laguna. Las virtudes del *collage* alcanzan también en su obra nuevas posibilidades. Tam-

Apuntes para una Pintura Argentina

bién en el grabado Antonio Berni alcanza a comunicarnos con admirable seguridad sus confidencias de pintor testigo de la realidad; de una realidad melancólica, sórdida, cruel, simbolizada en un personaje de vida equívoca —la pobre Ramona— en una sociedad plena de equívocos: en ella nos muestra una existencia sin esperanzas inmediatas, pero que sólo el arte de Berni torna esperanzada... Y siempre pasa así cuando el arte se transforma en camino de redención humana, cuando supera el mero juego estético y busca apasionado el sentido humilde y alto a la vez de la *comunicación*.

Se necesita tener la jerarquía de un creador para atreverse a entrar en el mundo peligroso de los temas y regresar victorioso con nuevas visiones; cuando esto pasa uno se afirma más en la creencia de que no son decadentes los temas, que más bien hay períodos decadentes en la historia que no los ven, hasta que llegan los creadores a demostrarnos que los temas han pasado, pasan y pasarán por innumerables muertes y transfiguraciones pero siempre ofrecen el misterio de su juventud para quien se llegue a ellos con amor. Es el caso de Raquel Forner. Así como la ciencia quiere ganar la luna como objeto de análisis, Raquel Forner ha conquistado de nuevo el tema de la luna para el arte. Con pincel resuelto, en solitario vuelo, Raquel Forner ha alunizado en los fantasmagóricos continentes donde habitan los astroseres de majestuosa presencia, —en paz contemplativa o en combate estelar—, junto a los astropeees; los astroseres blancos o negros mirando asombrados el rapto de la luna por esos hombres nuevos, los astronautas. Moderna mitología unida por secreta vena con la antigua. Al rapto de Europa, el rapto de la luna por los proféticos ojos del arte. De su simbólico mundo figurativo del pasado habitado por paisajes y figuras dolientes, —figuras símbolo de la guerra del hombre contra el hombre— la artista levanta ahora una mirada de asombro hacia el mundo estelar, donde la luna como un ojo testigo de la noche ronda la tierra desde siempre. Y allí, en esa luna material, donde los científicos acaso sólo vean la oquedad tremenda de los cráteres o los mares de muerto polvo impalpable, ella ha descubierto un mundo

fabuloso de seres, totalmente invisibles para el ojo común: los astros; ella los ha encarnado en una pintura de palpitante abstracción, en una pintura convenientemente esencializada en su forma y su color para que este mundo lunar pueda resplandecer con algo de su presencia original.

Premeditadamente hemos dejado para el final referirnos a los tres pintores más importantes de este período. Son ellos: Miguel Carlos Victorica o el don musical en la pintura; Lino Enea Spilimbergo o la pintura del Renacimiento vista con ojos nuevos, y Emilio Pettoruti o la voluntad de un clásico en el mundo fantástico de la abstracción. Los tres, como tres mosqueteros del arte, abrieron ruta de aventura; influenciaron a la juventud de entonces e influyen a la de ahora con la sola y noble presencia de las obras. Sobre Pettoruti nos hemos playado ya con la largueza que nos permite esta peregrina síntesis. En cuanto a Spilimbergo diremos que en él se conjugan la doble significación de un artista y un maestro; rara conjunción, sí, de un sabio constructor de formas rotundas, plenas, apenas visitadas por el color-color, y un maestro de la enseñanza, que supo imantar con su obra y sus conocimientos a una juventud tan ansiosa como desorientada allá por el año 1936 en el memorable Instituto de Artes Gráficas. El fue el iniciador entre nosotros de un arte *saludable* contra el confusionismo de los malos aficionados, es decir, de aquellos que ocultaban en una gratuita interpretación de los nuevos lenguajes visuales —de muy difícil realización y sólo *visibles* en unos pocos— la insuficiencia radical que los aquejaba. Lino Enea Spilimbergo mostró en su obra esta constante divisa: fuerza, claridad y nobleza. El sabía emprender y terminar obras de aliento donde se ponían en juego los valores del artista y el artesano con pareja intensidad. Gran dibujante —para nosotros el más grande que tuvo el país—, su serie de monocopias denominada *La vida de Emma*, tiene trascendencia universal.

Miguel Carlos Victorica, uno de los últimos mohicanos de una bohemia, paradójicamente, tan pobre en la vida como rica en el arte, fue, esencialmente, un pintor intimista, cuyos óleos concertados con la fi-

Apuntes para una Pintura Argentina

neza de una melodía sorprendían, a veces, con alguna disonancia *fauve*, como si entre los líricos colores se hiciera presente, irrumpiera, otra pintura épica, de fuego. La pintura de Miguel Carlos Victorica —en su línea más audaz— pertenece a un *fauvismo* aristocrático, es decir, a un *fauvismo* que no se limita a ser una exhaltación de color sino que participa de las sutilezas anímicas del expresionismo. Quizás sus primeros maestros —Della Valle, Sívori y Ernesto de la Cárcova— dejaron en su alma un mandato de comunicación humana —característica de nuestra pintura finisecular; quizás, también, su estadía en Europa, en 1911, al ponerlo en relación con el *fauvismo* y, más aún —conforme a su temperamento— con el *intimismo* de Vuillard y Bonnard, recibió otro mandato del color sólo color y del tono refinado. Lo cierto es que esta simbiosis de comunicación humana y color espléndido, forma la trama singular de su pintura, es decir, de su expresionismo *fauve*, de su *fauvismo* aristocrático. . .

Hacia el final de esta década memorable, o sea en 1930, aparece la primera manifestación organizada del superrealismo en nuestro país: el Grupo Orión. Pero antes de él, algunos pintores aislados dieron una nota superrealista a sus obras: Norah Borges, Raquel Forner, Antonio Berni. . . Especialmente en Xul Solar se advierte un tipo de imaginaria de indudable influencia superrealista; astrólogo y pintor, personalidad sorprendente, de facetas nada comunes. Este mago moderno inventa un nuevo lenguaje —pan-lengua— y una suerte de ajedrez mucho más complejo que el conocido y que él denomina pan-juego. Asimismo es el creador de un extraño sistema de signos plásticos, una suerte de superrealismo místico, de intencionado simbolismo astrológico. Los medios que usa —líneas y colores— reflejan panoramas metafísicos, o los símbolos graves de la ciencia del astrólogo que expresa a través de ellos un tipo de pintura cifrada para el común de la gente. Nosotros llevamos las imágenes mágicas de Xul Solar en el corazón; muchas veces hemos visitado su galería secreta, su caverna de nuevo Merlin evocador fervoroso del misterio. La pintura de Xul Solar es simple, de inocente miraje, por eso hay que encontrar el *ver* que co-

responde para comulgar con su arte. Sólo así podemos tener la gracia de un diálogo con Xul Solar; doblemente embargado por el misterio de la astrología y el arte.

Pero queremos destacar aquí, especialmente, la obra de otro pintor singular; obra signada por la Gran Tradición de los Misterios y el moderno superrealismo. Fue en la encantadora ciudad de Azul de la provincia de Buenos Aires, donde conocimos y admiramos el arte extraño de Claudio Lantier, seudónimo de Alberto López Claro. Artista silencioso, ajeno, por mística convicción, a los reclamos publicitarios que, hacen tantas mentidas famas en nuestra época, vivió hasta su muerte —en 1952— devoto de su vocación. Gran parte de sus cuadros que forman la actual pinacoteca Claudio Lantier muestran misteriosas alegorías, místicos símbolos, pintados con esa técnica de espejo cara a los superrealistas. Una de sus mejores pinturas denominada *Trágica búsqueda* nos enseña de qué manera Claudio Lantier sentía al arte como medio revelador de los arcanos del ser. El pensador que en él había dirigía la mano del pintor para proyectar en sorprendentes imágenes sus ideas sobre la vida y la muerte. Sobre esa pintura tan singular escribió lo siguiente: *Son las fúnebres imágenes que van pasando en rítmica sucesión por la transparencia de mi persistente dirigida memoria, fundidas en indefinido alargamiento espectral, en trágica búsqueda y en obsesionada intención: la revelación de un destino.* En una de sus obras —*Autoadoración*—, repite en una fascinante imagen el viejo tema de Narciso contemplándose en las quietas aguas de un lago; es un gran rostro-árbol; la transformación humana del árbol que contempla absorto su enigmática belleza dentro de un paisaje crepuscular. Claudio Lantier, artista y pensador, dueño de un mundo de trascendencia espiritual, es uno de los auténticos iniciadores del superrealismo entre nosotros.

Pero sobre todos ellos la singular personalidad de Juan Batlle Planas prevalece, hasta la actualidad, como uno de los grandes exponentes de la mágica tendencia superrealista en nuestro ambiente. Juan Batlle Planas fue, en efecto, quien, desde 1936 con sus *Radio-*

Apuntes para una Pintura Argentina

grafías Paranoicas, reveló con más decisión y sabiduría un singular mundo de visiones extrañas, líricas, proféticas. Sus *Radiografías* son estampas con cierto humor negro; peripecias de alma y hueso; revelaciones secretas del esqueleto, desvestido de su carne engañosa. En esta serie se manifiesta, por primera vez en él, un serpenteante don caligráfico, una línea hábil y segura, muy a propósito para registrar esos abstrusos dictados interiores, y que, pese a las posteriores variantes de su visión, no lo abandonará nunca. Con ella hace la geografía de estas formas planas, en oposiciones claras y oscuras, que son sus *Radiografías*. Hay, a nuestro juicio, en estas obras una profunda relación con el Goya de los *Caprichos*, no en cuanto a la forma ni a la técnica, por supuesto, sino en lo que respecta al *sentido*. Sentido patético y satírico a la vez. Las *Radiografías Paranoicas* están dentro del humor goyesco, reflejando con satírico espíritu la paranoia de este tiempo que nos toca vivir. Yo considero, sin contradicción, estas primeras obras de Batlle Planas, como uno de los aportes más maduros de su obra de artista. Ejecutadas en su mayor parte en blanco y negro elemental, algunas en color, estas *Radiografías*, fueron expuestas por primera vez en 1939, pero su ejecución, como ya hemos dicho, data del año 1936. A través de las obras de Batlle Planas nos comunicamos con una zona de los Misterios. Y estas obras son ventanas mágicas y tienen nombre: *La anatomía de una ciudad*, *El Ángel y el Fuego*, *Ley paranoica*, *El Tibet*, *El Alma*, *La Piedra*, *El Ampurdan*, *Imagen Persistente de Yocasta*, etc. A través de ellas Batlle Planas nos comunica con un mundo misterioso: extraños paisajes con el vértigo de una soledad sin fronteras; increíbles personajes que remedan gestos humanos, o aparecen rodeando —como se dice hacían los Druidas— la alta piedra ritual; o se ve un alma, como traslúcida materia en movimiento, navegando por el negro éter, mientras abajo queda un cuerpo vacío, abierto en canal, en actitud irremediable. En otra de esas *ventanas* —*El Tibet*— vemos a esa alma viajera a los pies de un fantástico personaje peludo, de largas orejas astrales, que la señala con aire de juez o defensor de su causa. De pronto nos hipnotiza *El Ampurdan*,

suerte de piedra-personaje, que se balancea en soledad entre los abstractos planos de cielo y tierra elementales. ¿Son típicamente superrealistas estas imágenes? ¿Vienen de esa corta tradición teórica que es el superrealismo? ¿Tienen que ver con el automatismo, máxima garantía creadora de esa tendencia, en lo que a descarga sin control del subconscientes se refiere? Creemos que no. Demasiado ostensible es la *intención* que aquí se expresa; demasiado evidente el clima moral y la trascendencia espiritual manifestada. Un solo ámbito, un solo paisaje, una misma fauna de personajes con signos diferentes anima esta serie de cuadros. Tomas privilegiadas de un mundo que no agotaría nuestro asombro si se multiplicaran sus visiones con otras zonas de su poesía. Pareciera que una remota tradición —la remota tradición de los Misterios— alimentara estas imágenes de *El mensaje*, o *El Angel y el Fuego* o *El Tibet*. Imágenes serenas y severas como ajustadas a ritos iniciáticos, todo lo contrario de las que pueblan, con erótico afán, muchas telas superrealistas. Batlle Planas alcanza en esta serie de pinturas —témperas casi todas— sutiles relaciones de forma y color. Sin arabescos innecesarios, con quietud clásica, brotan estas fantasías intencionadas, fijadas con levedad material, como conviene al clima superreal que viven. Con apenas una simple modulación de planos de colores lisos, tendiendo a la monocromía, da la ilusión de la corporeidad de estas imágenes; con apenas vibradas superficies de colores, sumamente amalgamados, como para dar la sensación de ser uno solo, hace *su tierra y su cielo*. Son cuadros fantásticos sí, pero de ascética ejecución, sobrios dentro de su rareza, nada eróticos ni con mórbidas monstruosidades, como se ven, por lo general, en muchas obras clásicas del Superrealismo de un Dalí, un Magritte, etc. En ese sentido Batlle Planas es un superrealista que no usa de los recursos espectaculares del superrealismo. Si tendríamos que relacionarlo con alguno de los pintores oficiales del movimiento lo haríamos más bien con Tanguy, no en lo que respecta a la realización plástica de las formas, sino a la pareja zona de gravedad, es decir, a la ausencia de contornismo *psíquico* que los distingue.

Apuntes para una Pintura Argentina

Desde el Grupo Orión al arte no figurativo

La década que va de 1940 a 1950 representa para nuestro país la vigencia estética de tres de los movimientos más revolucionarios del arte: el superrealismo, el arte abstracto y el no figurativo. Con ellos las artes plásticas europeas habían —con lógica antelación— llevado a la máxima tensión experimental —racionalismo, irracionalismo— el proceso iniciado por el gesto liberador de los impresionistas. Hacia nosotros venían ahora esos mensajes jóvenes y maduros al par, pleno de incitaciones, revelando originales visiones plásticas o imagineras, exigiendo del artista y del espectador un nuevo *punto de vista artístico* para su comprensión. El superrealismo invitaba a los jóvenes artistas de entonces con el método del *automatismo* psíquico a dejar aflorar sobre la tela las extrañas imágenes que anidan en su ser, aquellas que hacen, por lo general, la historia maravillosa o desconcertante de los sueños. Artísticamente representaba —y representa aún hoy— dentro del arte moderno la empresa más audaz por develar ese *espacio interior* del ser, su complejidad y su misterio. Por eso para un grupo de artistas jóvenes —los que generaron al Grupo Orión— tuvo fuerza de encantamiento la incitación del superrealismo a esa máxima aventura donde el ser se liberaba por el arte. Ellos sintieron hondamente las entrañables palabras de André Bretón sobre la intención fundamental del superrealismo: *Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos en contradicción. Ahora bien, en vano se buscará a la actividad superrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto.*

En suma, el superrealismo en la Argentina alcanzó calidad y sentido de movimiento a través de las dos únicas exposiciones realizadas en 1939 y 1940 por el Grupo Orión en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y en la recordada y benemérita Sociedad Amigos del Arte, respectivamente. El Grupo Orión dio lugar a la presentación

de nuevos valores, que unían a sus dotes el sutil y peregrino espíritu del superrealismo en los más, o la gravedad especulativa del cubismo, o la pasión del *fauvismo*. De Europa llegaban los influjos avasalladores de esas tendencias que, a partir del impresionismo, revolucionaron, trastornaron o cuestionaron implacablemente las viejas formas de ver, de concebir un cuadro. Atento a esos mirajes los pintores de Orión se mostraron audaces y extrañamente solitarios, ya que no tenían una base estética común, un común denominador teórico que da tanta fuerza para la acción y resplandece tanto en la sociedad. El misterio de la unidad de Orión radicaba en una igual pasión por la *calidad*, en cuya búsqueda y por cuyo amor se sentían desligados de las conveniencias exististas del llamado *arte oficial*. Así, si bien Orión no dejó una teoría, un manifiesto, una proclama, en cambio dejó un tono o ambiente que no por imponderable fue menos efectivo entre nosotros. Yo diría que mucho más. Ya que, como se sabe, el auténtico entusiasmo tiene cualidad adivinatoria de todo lo bueno y positivo. Los artistas de Orión demostraron poseerlo en medida no común, y si se agrega a eso una preocupación constante y ardorosa por los problemas de su arte, tendremos que no era nada difícil vaticinarles entonces una posición destacada dentro de nuestro medio artístico. No todos los componentes de Orión pudieron alcanzar esa plenitud significativa a que aludimos, por diversas razones o sinrazones de la vida, pero la mayoría sí. ¿Cuáles eran las características de este grupo de artistas? ¿Quiénes lo componían? ¿En qué medida gravitó en nuestro medio? Pero antes de responder a esta bandada de interrogantes es bueno aclarar el panorama estético dominante en ese momento. Para sintetizar diremos que la pintura de Spilimbergo influenciaba a la juventud sobre toda otra manifestación. Es una pintura fuertemente constructiva que evita las sutilezas del color, prefiriendo destacar la rotundidad de las formas sabiamente enlazadas en rigurosas composiciones. Es una pintura de formas cerradas y enérgicas con una materia generosa y en cuya expresión late —claro que con ojos nuevos— un reverente homenaje a la gran pintura del Renacimiento. No es extraño, entonces,

Apuntes para una Pintura Argentina

que algunos de los integrantes del Grupo Orión, especialmente Bruno Venier y Alberto Altalef, muestren la influencia de ese maestro en las obras de ese período. Y bien, pasando ahora a responder a los interrogantes diremos que los integrantes de Orión eran Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Altalef, Ideal Sánchez, Juan Fuentes y Vicente Forte, todos ellos pintores; Juan F. Aschero, Rodolfo Alegre y el que esto escribe, escritores. Luis Barragán presentó en la primera exposición de Orión un óleo de sugestivo nombre: *La búsqueda del amor*, composición audaz, de fina ejecución, cuya materia esmaltada y sus prolijas formas nos traían a la memoria el noble arte flamenco. Toda la pintura de Barragán de esa época resume una pureza espiritual que nada tiene que ver con la imaginaria incongruente del superrealismo. Leopoldo Presas mostraba *El chico del tambor*, singular alianza entre un dramatismo tipo Solana con una ejecución de vaga estirpe superrealista. Antonio Miceli fue un indagador de los problemas más apasionantes de la pintura. El *fauvismo*, el cubismo y el arte abstracto, unido a un profundo fervor por los problemas sociales —aquéllos donde se decide la suerte del hombre— definían, sin contradicción, su personalidad. Bruno Venier expresaba un especial énfasis plástico. Aquella dorada monocromía de *La mujer de la copa*, fechada en 1939, realizada sin complicados alardes de fantasía y sí con sobria fuerza plástica, configuraba su inquietud esencial: ser pintor, rigurosamente pintor, antes que nada. La trayectoria artística de Orlando Pierri se orienta, desde sus comienzos mismos, por un difícil equilibrio entre su naturaleza plástica y su voluntad de imaginero. Ya en su primera etapa superrealista se ve al imaginero contenido y enriquecido a la vez por la sensibilidad del pintor, que viste con un colorido y una materia nobles la extrañeza de esas imágenes, cuyo testimonio mayor se llama *Escultura del bañista desconocido*. Una indudable influencia cezaniana se advertía en la obra de Altalef, ardentemente preocupado entonces por una suerte de análisis plásticos de los elementos esenciales de la pintura. Ostensiblemente superrealista en sus comienzos, —jus-

tamente porque esa tendencia da lugar, entre otras cosas, a la expresión de lo singular o maravilloso, Ideal Sánchez nos dejó obras de clara recordación como su *Homenaje a Gíogione*, delicada, misteriosa visitación a un gran pintor-poeta del pasado. Juan Fuentes, desaparecido prematuramente, fue un autodidacta y, por eso mismo, había logrado despertar en él al mejor maestro, al maestro interior. Pintaba con la devoción de un primitivo e imaginaba con la audacia de un superrealista. Vicente Forte vivió en Orión la experiencia superrealista, aunque nunca en forma tan desatada como algunos de sus compañeros de aventuras. Su mejor cuadro de esa época, *La Virgen de las rocas*, suerte de homenaje a Leonardo, no es, en rigor, una obra típicamente superrealista; por lo pronto demasiado *razonable* es su composición y demasiado acentuado el respeto por las convenciones ópticas del pasado. También José Manuel Moraña —sin ser de Orión— reflejaba en su pintura extrañas fantasías, pero ligadas, de algún modo, con el mundo de la vida cotidiana. El sabe enlazar en esas obras las imágenes de la realidad y, sin forzarlas casi, nos exalta hacia lo desconocido; obra, por así decirlo, metafóricamente con las formas, ya que la concurrencia *intencionada* de distintas formas da nacimiento a la metáfora plástica. Tales eran las características más fundamentales de los pintores que formaron el Grupo Orión.

La acción de Orión no se limitó a realizar exposiciones sino que se transformó en sello editorial para dar a luz diversas publicaciones, entre ellas vamos a destacar, por lo significativa, la traducción de *El libro del Sendero y de la Virtud* de Lao-Tsé. También editó dos números del periódico *Orión*, teórico y combativo —singularmente en su primer número— y que apareció bajo la siguiente divisa: *Orión es un infatigable cazador celeste que con Sirio, su perro de luz, atisba riqueza de caza oculta*. Los críticos más importantes del país destacaron, en líneas generales, positivamente la presencia del Grupo Orión, entre ellos cabe señalar especialmente a Julio Payró, Julio Rinaldini, Córdova Iturburu, Manuel Mujica Láinez, José León Pagano y Romualdo Brughetti. El Grupo Orión significó, pues, en nuestro medio una

Apuntes para una Pintura Argentina

jubilosa presencia humana y artística, y si bien tuvo corta vida, como dicen pasa con los elegidos de los dioses, fue decisiva su influencia en la formación espiritual de sus integrantes. Córdova Iturburu en su obra *La Pintura Argentina del siglo XX* afirma que, *la experiencia de Orión, el paso por la ventura superrealista, les ha de dejar, casi sin excepción, el saldo favorable de una bella libertad creadora y el hábito saludable de no temer las inmersiones en las profundidades del propio ser en la búsqueda de temas y de sugerencias para la gestación de sus obras.* En efecto, cada uno de ellos al romperse el círculo encantado de Orión se orientaron paulatinamente hacia un tipo de pintura abstractizante —como lo exigía, en 1942, una nueva generación de pintores resueltamente embarcados en los postulados abstractos y no figurativos— pero en las obras que realizan nuestros pintores entonces, bajo un signo plástico tan distinto, no deja de advertirse cierta vaga resonancia de aquel poético superrealismo que hizo resplandecer a Orión.

Apenas la acción superrealista y lírica del Grupo Orión se desvanece, irrumpen en el escenario pictórico argentino las huestes arduosamente polémicas de los abstractos puros, *concretos* o no figurativos. A la inversa de los pintores de la década anterior (1930-1940) ateniéndose, casi exclusivamente al desarrollo de su obra personal, estos pintores entran resueltamente en una terrible batalla de ideas estéticas encontradas. Estamos en 1944, momento clave en que aparece la revista *Arturo*, dirigida por Arden Quin, Edgar Bayley y Giula Kosice, y queda, entonces, prácticamente fundado el *Movimiento Arte Concreto Invención*, cuyo máximo inspirador es Tomás Maldonado, actualmente director de la Escuela del Diseño en Ulm (Alemania). También en esa época empieza a destacarse el *Movimiento Madí*, cuyo inspirador es Kosice. Más tarde, en 1949, un tercer movimiento teórico tiene vigencia entre nosotros, su fundador, Raúl Loza, lo denomina *Perceptismo*. Cada uno de estos movimientos publicó manifiestos polémicos y aclaratorios de sus postulados estéticos.

Los redactores del primer Manifiesto Invecionista —que contempla aspectos no sólo estéticos sino también sociales— afirman que *La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se clausura así la prehistoria del espíritu humano. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la belleza. No hay nada esotérico en arte; los que se pretenden iniciados son unos falsarios. El arte representativo muestra realidades estéticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta...*, finaliza el manifiesto con este axiomático pensamiento: *Ni buscar ni encontrar: inventar*. Clara alusión a *yo no busco, encuentro* de Picasso. Por su parte el Movimiento Madí establece que *Arte Madí es la organización de todos los elementos de cada arte en su continuo. Con lo concreto comienza el gran período del arte no figurativo, en el cual el artista, sirviéndose de elementos y de su respectivo continuo, crea la obra en toda su pureza. Pero en lo concreto ha habido una falta de universalidad y de consecuencias de organización. Se ha retenido la superposición, el cuadro rectangular, el atematismo plástico, el estatismo, la interferencia entre el volumen y el contorno. De aquí el triunfo de los impulsos instintivistas contra la reflexión; de la intuición contra la conciencia; de la metafísica con-*

Apuntes para una Pintura Argentina

tra la experiencia. Madí confirma el deseo del hombre de inventar objetos al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases que libera la energía y domina el espacio y el tiempo en todos los sentidos, y la materia en sus últimas consecuencias. El Manifiesto Perceptista afirma a su vez que: la pintura perceptista exalta los elementos de la percepción visual de la plástica, el plano-color y crea una verdadera relación del espectador con la pintura en el orden práctico. De la abstracción de objeto representado, a la invención de un objeto estético con propiedades reales. La pintura abstracta representativa y concreta, si bien pone a descubierto la esencia material de los elementos de la pintura de una manera vaga y parcial, no logra tampoco resolver el problema crucial entre la estructura objetiva del suceso plástico y el espacio físico del muro arquitectura en un todo integral y homogéneo con el ambiente. El perceptismo tuvo que superar las contradicciones que detenían el avance de la pintura no figurativa para acercar la plástica al hombre y reintegrarla a su verdadera función social, el muro arquitectura, logrando con esta conquista una síntesis definitiva entre los valores eminentemente pictóricos y la sensibilidad estética del hombre actual. En ese medio concreto en que vive el hombre, la pintura ingresa como una categoría real y colectiva y deja de ser el resultado de una interpretación individualista del mundo circundante.

Como vemos en todos esos manifiestos se pone de relieve la función social del arte, énfasis en la colectivización del hacer artístico, en contra de las aventuras individualistas; en contra de toda revelación personal del artista como tal. En suma: se lucha por constituir un *medio estético común*, razonable para todos o, por lo menos, para la mayoría. Es el ideal, por otra parte, propugnado, muchos años antes, por Piet Mondrian y el Bahaus. Todos estos artistas —abstractos y no figurativos— viven el arte polémico de nuestra época, que es época de ruptura con antiguas y venerables convenciones, llegando en su desapego los de tendencia *concreta, madí y perceptista* a invertir el proceso mismo de la creación artística, es decir, lo que hasta aquí se te-

nía por proceso más o menos lógico en ese sentido. En efecto, lo que llamamos intuición o revelación o inspiración —no importa el término, siempre que designemos con él la presencia espiritual— era tenida, en mayor o menor grado, por fundamental en las viejas escuelas de arte. Toda una técnica, toda una artesanía de los valores plásticos era puesta a su servicio. El artista debía encarnar o representar aquella visión, aquella *su* visión de los seres y las cosas, del mundo en suma, con estos medios nobles en sí mismos: pintura, escultura, grabado, etc... Los no figurativos revolucionan esta secular manera de pensar, y, condicionadas sus mentes al formidable impulso industrial y técnico de nuestro tiempo, levantan toda una estética sobre estos valores normativos de nuestra civilización, propugnando un arte, en consecuencia divorciado enteramente de cualquier necesidad o gratuidad subjetiva, un arte, en fin, que valga por *sí mismo*, sin desnaturalizarse volviéndose intérprete —como lo ha sido— de las historias, anécdotas, caprichos y fantasías del yo pintor o del yo más amplio de cualquier grupo social. Tal es, sintéticamente, la posición de estos pintores y escultores no figurativos; posición avalada por las obras que muestran; todas ellas desprovistas de otra significación que no surja de la pura realidad de los medios que usan: líneas y colores armonizados y proporcionados sobre superficies lisas, impecables, en el caso de los pintores, y juegos de ritmos espaciales en el caso de los escultores. Unos y otros condicionan su hacer al nivel de la sensibilidad mental, son pensadores y sensibles de su arte, y solamente desde ese nivel el espectador puede y debe entender sus obras.

Parejamente a esta acción teórica de los grupos artísticos citados —*concreto, madí* y *perceptista*— aparecen en esta década un conjunto de pintores independientes también relacionados con las tendencias abstractas y no-figurativas. Cabe aquí citar en primer término el nombre de Juan Bay, verdadero precursor junto con Del Prete y Emilio Pettoruti de esta visión estética. Corresponde, ahora, agregar los nombres de Domingo Candia, Antonio Scordía, Armando Chiesa, Domínguez Neira y Eugenia Crenovich (Yente). Relacionados en forma

Apuntes para una Pintura Argentina

menos dogmática con la visión abstracta —es decir una abstracción cuasi figurativa— realizan su obra pintores como Luis Seoane, Santiago Cogorno, Raúl Russo, Torrallardona, Mane Bernardo, José Manuel Moraña, Torres Agüero, Osvaldo Svanascini y algunos de los que integraron el Grupo Orión: Pierri, Presas, Barragán y, muy especialmente, Vicente Forte y Bruno Venier.

Todos estos artistas —los agrupados en los movimientos que hemos mencionado, y los independientes— dieron un tono fuertemente experimental y polémico a nuestra pintura, subordinando en gran parte las intenciones subjetivas o románticas de la personalidad al afán por resolver, con obstinado rigor, los obstruos problemas que planteaban y plantean los nuevos lenguajes visuales.

Resumiendo: este período de la pintura argentina que se desarrolla en el lapso 1940-1950 está signado por revolucionarios principios estéticos —abstractos y no-figurativos— y también por la aparición de una serie magnífica de artistas teóricos que saben revelar esos principios con la doble certeza de las ideas y las obras.

La aparición del Informalismo y la Nueva Figuración

Con la propagación del arte abstracto y no-figurativo por toda la geografía argentina, va incrementándose, paralelamente, el número de adeptos, en muchos casos meros aficionados que pintaban conforme al dictado de una teoría. Pero un conjunto de artistas realiza y va realizando hasta nuestros días una obra seria dentro de esos postulados. Señalamos los nombres de Adolfo de Ferrari, Anita Payró, Alejandro Waistein, Sara Grilo, Fernández Muro, Hlito, Ocampo, Lidy Prati, Clorindo Testa, Juan Carlos Miraglia, y los valores más jóvenes dentro de esta concepción no figurativa: Berta Guido, Kenneth Kemble, Jorge Abel Krasnopolsky, Alicia Orlandi, Rogelio Polesello, Carlos Silva, Oscar Capristo, Mac Entire y Vidal que inician —los dos últimos— un movimiento con el nombre de *Arte Generativo*.

En los años que corren desde 1950 hasta el presente, si bien se afianza y depura la visión abstracta y no-figurativa, nuestro medio artístico es testigo de la irrupción, dominante, de las tendencias llamadas *Informalismo*, *Nueva Figuración*, *Pop Art* y *Op Art*. El Informalismo con la sola euforia material pretende suplantar las proliferas ideaciones geometrizaras de la pintura anterior. Es una tendencia aparentemente simple, pero, en realidad, de muy compleja artesanía; el informalismo es, en rigor, un reto de la materia plástica al pinto para que trate de descifrarla sin intermediarios imaginativos o conceptuales. Desgraciadamente también —como en el caso del arte no-figurativo— el informalismo se transformó en una pintura batallona para la inevitable masa de aficionados. Pero unos cuantos nombres dan real jerarquía entre nosotros a esta tendencia singular, son ellos: Mario Pucciarelli, Alberto Greco, Luis Gowland Moreno y Florencio Garavaglia. Relacionados en cierta medida con esta tendencia aparecen: Kasuya Sakai, Juan Del Prete, Osvaldo Borda, Alicia Giangrande, Víctor Chab, Laura Mulhall Gironde, Juan Carlos Miraglia, Kenneth Kemble...; pintores con lógicas variantes que no podemos analizar aquí.

La tendencia *social* en la pintura de nuestro país se caracteriza por el movimiento denominado *Espartaco*, e individualmente está representada por Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Juan Carlos Castagnino, Carlos Alonso, Enrique Policastro, Alberto Bruzzone...

Parejamente a estos acontecimientos plásticos, de línea bien definida, existe en nuestro país un conjunto numeroso de artistas que se expresan dentro de la línea evocativa y sensible de la pintura, su número es grande pero, forzados a elegir por esta síntesis implacable, destacamos los nombres de Fortunato Lacámara, Miguel Diomedes, José Luis Menghi, Ventura Valente, Giambiagi, Mario Darío Grandi, Onofrio Pacenza, Marcos Tiglio, Horacio March, Susana Aguirre, Juan Carlos Faggioli, Primaldo Mónaco, Julio Giustozzi, Mario Esgrilli, Arcidiácono, Haydée Miranda, Guastavino, Alberto J. Trabucco, Leonor Vassena, Ignacio Colombres (un noble expresionista relacionado con el mundo dramático de Goya y Gutiérrez Solana), Carlos Alonso...

Apuntes para una Pintura Argentina

Una de las últimas manifestaciones en el mundo de la pintura y para todo el orbe consistió, como se sabe, en una vuelta a la *figuración*, en volver a conectarse de algún modo con las formas de la realidad y la naturaleza. A esta novísima pintura se la llama la Otra figuración; una figuración con aire bronco o vengativo, o reivindicatorio como lo fue la vuelta del Conde de Montecristo. Esta nueva figuración aparece con aire fantasmal de la propia materia informalista. Son figuras, o alusiones a figuras, que aparecen con aire de fundadores o acaso augures de una tierra prometida para la pintura. Un conjunto importante de artistas se orienta en nuestro país por esta nueva concepción. Damos aquí muy pocos nombres dentro de una extensa nómina: Rómulo Macció, Luis Felipe Noe, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Paulina Berlatsky, Lea Lublin, Manuel Oliveira, Antonio Seguí, Claro Bettinelli, Arturo Saez... También debemos destacar algunos representantes de la llamada pintura ingenua: ellos son: un pionero: Adolfo Ollavaca, Dignora Pastorello, Esteban Eitler... Y un pintor atento a la sugestión surrealista: Roberto Aizember.

Ahora vamos a señalar suscintamente algunos nombres sobresalientes de pintores del interior del país. Así, destacamos en la moderna pintura de Córdoba los nombres de Ernesto Farina, Roberto Viola, Pont Vergés, Heredia, Pecker, De Monte, Ronaldo de Juan y Marcelo Bonevardi, estos dos últimos viven hace ya varios años en París y Nueva York, respectivamente, realizando una obra de gran jerarquía. En Santa Fe se destacó grandemente —y con proyección nacional— el grupo de artistas del Litoral, integrado por Leonidas Gambartes, Juan Grela, Alberto Pedrotti, Francisco García Carrera, Froilán Ludueña, Herrero Miranda, Pedro Giacaglia, Hugo Otman, R. Warecki, Gutiérrez Almada y Carlos Uriarte, invitado este último a participar de la bienal de Venecia de 1964 y ganador del último premio Palanza. También debemos señalar en esta provincia los nombres de Supisiche, Julio Vanzo, López Claro, José Planas Casas, Fernández Navarro, y destacamos especialmente a un artista de trascendencia mundial que es oriundo de ella: Antonio Berni. En la provincia de Mendoza valora-

mos a los pintores Suárez Marsal y Roberto Azzoni. Tucumán destaca la presencia de Lobo de la Vega. En la Rioja, Miguel Dávila. El grupo Tarja en Jujuy, etc. En fin, no podemos seguir —en razón de la brevedad de este trabajo— ubicando valores, posibilidades o esperanzas dentro de la geografía artística argentina; eso queda para un trabajo de real aliento... Digamos eso sí, que todos estos artistas citados oscilan desde una pintura abstractizante hasta las novísimas visiones del informalismo y la nueva figuración.

Como vemos, en estos últimos años el panorama de la pintura argentina se ha ampliado extraordinariamente en nuestro país. Nuevas agrupaciones de artistas como el Grupo Buenos Aires, el Grupo 20 Pintores y Escultores y el Grupo del Sur, obran en su momento sobre el medio, no con voluntad teórica y polémica —característica, según hemos visto, de las agrupaciones de los no figurativos a partir del Grupo Orión— sino más bien como centros de camaradería, de amistad en el arte. Los integrantes de estos grupos artísticos no están atados a ningún postulado estético común, son libres, en consecuencia, para manifestar su expresión particular. Son agrupaciones cuyos integrantes aparecen unidos, repetimos, sólo por la amistad y un común amor al arte, y aparecen diferentes en sus obras en cuanto a la expresión del fenómeno estético; claro que no muy diferentes por cuanto esta última generación de artistas, a diferencia de aquella generación heroica de los pioneros, o de la teórica y polémica de los abstractos y no figurativos, es —y esta es su riqueza y también su peligro— una generación de herederos que saben administrar muy bien, con cierta peligrosidad elegante, la magnífica herencia de ese pasado cuya reseña hemos intentado realizar.

En fin, no vamos a seguir ubicando valores o esperanzas dentro del territorio argentino, pero una cosa es cierta, que esta tierra nuestra es, como hemos dicho al comienzo mismo de estas páginas, fundamentalmente tierra de pintores. Por eso, este menudo esquema histórico que aquí presentamos, quiere valer, especialmente, como una invi-

Apuntes para una Pintura Argentina

tación a estudiar y profundizar personalidades y obras, ideas y sueños, todo eso que forma el rico y variado mundo de la pintura argentina.

ERNESTO B. RODRÍGUEZ (Av. Mosconi 3272, Buenos Aires). Crítico de arte. Ejerció la docencia en escuelas de artes visuales de La Plata y Capital Federal y fue Director general de Enseñanza artística de la Nación (1958/63). Publicó diversos trabajos sobre temas de su especialidad.

