

LA IRRUPCIÓN DEL ARTE CONCRETO-INVENCIÓN EN EL CAMPO ARTÍSTICO DE BUENOS AIRES (1942-1948).

LUCENA, Daniela

Resumen

El presente artículo reconstruye y analiza la posición ocupada por los miembros de la *Asociación Arte Concreto-Invención* (AACI) en el campo artístico de Buenos Aires entre 1942 y 1948, haciendo foco en el modo de inserción de los artistas en ese espacio jerarquizado de lucha. Tomando como principal herramienta teórico-metodológica la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, se presenta una reconstrucción del estado del campo artístico en el momento en que irrumpen los artistas concretos y una configuración relacional de las posiciones y estéticas dominantes del período, así como también de las estrategias desplegadas por los artistas de la AACI durante los primeros años de su trayectoria artística. A partir de la recuperación de estas estrategias se realiza, asimismo, una comparación con las acciones de ruptura desplegadas por los artistas de la generación anterior durante los años 20, y una caracterización de las particularidades que presenta la estructura del campo de la producción artística en la Argentina en cada momento histórico.

Abstract

This article reconstructs and analyzes the position occupied by the members of the *Art Concrete-Invention Association* (AACI) in the artistic field of Buenos Aires during 1942-1948, focusing on the ways of artists' insertion in that hierarchical space of struggles. Using the theoretical and methodological tools of the cultural sociology developed by Pierre Bourdieu, we present a reconstruction of the art field state when the concrete artists burst in and a relational configuration of the dominant positions and aesthetics of the period, as well as of the strategies employed by the AACI artists in the early years of their careers. Since the recovery of these strategies we also make a comparison with the rupture actions undertaken by the artists of the previous generation during the 20s, and a characterization of the peculiarities of the artistic production field' structure in Argentina in each historical period.

Palabras clave: Arte concreto argentino; estéticas radicales; teoría de los campos.

Keywords: Argentine concrete art; radical aesthetics; fields theory.

Data de submissão: Novembro de 2011 | **Data de publicação:** Dezembro de 2011.

DANIELA LUCENA - Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires – CONICET (Argentina). Correo electrónico: daniela.lucena@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo reconstruye y analiza la posición ocupada por los miembros de la *Asociación Arte Concreto-Invención* (AACI) en el campo artístico de Buenos Aires entre 1942 y 1948, prestando especial atención al modo de inserción de los artistas en ese espacio jerarquizado de lucha.

Tomando como principal herramienta teórico-metodológica la sociología de la cultura desarrollada por Pierre Bourdieu, se analizan las estrategias desplegadas por los artistas, el modo en que se posicionan frente a los artistas e instituciones dominantes, sus vínculos con sus maestros y referentes de otras generaciones, los medios que eligen para cuestionar los valores hegemónicos del campo y las características particulares de su propuesta estética. En este sentido se presenta no solo una reconstrucción de las acciones y estrategias de los artistas concretos sino también una objetivación e historización de las posiciones del campo (y de sus ocupantes) con las que disputan los miembros de la AACI, y una caracterización de los factores coyunturales que influyen en su dinámica particular.

A partir de la recuperación y el análisis de estas estrategias se realiza, asimismo, una comparación con las acciones de ruptura desplegadas por los artistas de la generación anterior durante los años 20 y una caracterización de las particularidades que presenta la estructura del campo de la producción artística en la Argentina en cada momento histórico.

2. CUATRO JÓVENES IRREVERENTES

En la XXXII edición del Salón Nacional de Artes Plásticas del año 1942 un volante cuelga del marco del cuadro premiado. El texto del panfleto se titula *Manifiesto de cuatro jóvenes* y en él se critica la “mediocre” orientación artística consagrada por la institución oficial. La proclama, firmada por cuatro estudiantes de Bellas Artes -Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Jorge Brito- termina con una contundente frase del pintor futurista italiano Carlo Carrá: “Es necesario suprimir a los imbéciles en el arte” (MALDONADO, HLITO, BRITO & GIROLA, 1997, p. 33).

El Salón Nacional, nacido en nuestro país en 1911, constituye como un espacio central para la consagración dentro del campo. Ser aceptados y premiados en el Salón implica para los artistas el reconocimiento del público, la crítica, el incipiente coleccionismo y las instituciones de enseñanza, la posibilidad de obtener becas, vender obras e ingresar en el circuito de exhibición de las galerías de la zona céntrica de Buenos Aires. Asimismo, a partir de sus aceptaciones y rechazos, el Salón delimita una estética dominante que es sostenida también por otras instituciones oficiales como el Museo, la Academia y la Comisión Nacional de Bellas Artes durante los años 10 y buena parte de la década del 20: “un naturalismo decimonónico y una mirada no conflictiva sobre la realidad, dirigida especialmente hacia el paisaje -preferentemente rural, del interior del país- y sus habitantes esumidos en tipos fijos y ahistóricos (WECHSLER, 1999, p. 53).

A mediados de los años 20 y tras la realización de varios contra-salones que se suceden desde 1914 el Salón Nacional empieza a mostrar “filtraciones” de obras portadoras de lenguajes modernizantes influenciados por las experiencias de la vanguardia europea, en muchos casos realizadas por artistas que al mismo tiempo que buscan ocupar un espacio en la institución oficial organizan muestras alternativas que renuevan la estructura del campo, como por ejemplo los casos de Pettorutti y Curatella Manes, quienes en 1924 preparan un envío “aceptable” para el Salón y a su vez exponen novedosas obras en la Galería Witcomb de la calle Florida.

Durante la década del 30 el salón comienza a reproducirse en distintas ciudades del país y si bien continúa incorporando obras que introducen una nueva figuración los jurados

se inclinan, en su gran mayoría, por el arte tradicional dominante. Las obras renovadoras que se aceptan en el certamen no proponen cambios radicales en el campo y mantienen un estilo acorde al arte hegemónico del período.

El *Manifiesto de Cuatro Jóvenes* se rebela, justamente, ante esta tendencia conservadora y ante la política de premios llevada adelante por el Salón oficial. Los firmantes de este provocador escrito habían comenzado sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano tres años antes y venían de protagonizar una serie de conflictos con sus profesores que culminaron con su alejamiento definitivo de las aulas de la escuela. Los tradicionales planes que regían la enseñanza, si bien habían sido renovados en 1939 bajo el impulso de los integrantes de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), no eran permeables a la introducción de las discusiones sobre lo moderno.

En este contexto el *Manifiesto de Cuatro Jóvenes* expresa la desilusión de una fracción de la nueva generación de artistas ante la actitud de sus maestros, que son a su vez quienes otorgan los premios y las consagraciones, pero también funciona como un atentado simbólico que busca cuestionar (y transformar) las reglas del juego establecidas en el campo. Basta con poner nombres a la “crápula artística” que integra el jurado, a “los señores de la panza moral” o a los “pintores vanguardistas de la pasada generación” para observar que los que aparecen en el manifiesto como “los picapedreros del arte argentino” (MALDONADO, HLITO, BRITO & GIROLA, 1997a, p. 33) son, justamente, quienes ocupan las posiciones dominantes del campo artístico del período.

Con la redacción del *Manifiesto de Cuatro Jóvenes* -género discursivo privilegiado por las vanguardias artísticas para comunicar sus programas desde la aparición del Manifiesto Futurista en 1909- irrumpen por primera vez en el campo artístico de Buenos Aires algunos de los artistas que integrarán dos años más tarde la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI). Aunque, como bien señalan en su texto disponen en aquel momento solo de “la pasión y el verbo” (MALDONADO, HLITO, BRITO & GIROLA apud MALDONADO, 1997, p. 33) puesto que no cuentan todavía con una producción de obras pictóricas propias, su virulenta caracterización del estado del arte argentino y de sus principales instituciones constituye una primera toma de posición que anticipa el camino innovador y desafiante que seguirán sus futuras acciones.

3. EL TALLER DE TORRES GARCÍA

Una vez fuera de la Escuela los jóvenes estudiantes continúan su formación en talleres privados “más progresistas” (MELÉ, 1999, p. 35); entre ellos se destaca el taller del uruguayo Joaquín Torres García y al cual asiste Maldonado. Su elección se dirige hacia la búsqueda de las propuestas artísticas de avanzada, aunque estas no se encuentren en Buenos Aires. A diferencia de sus profesores, para quienes el viaje a Europa constituía un eslabón ineludible del proceso de aprendizaje, Maldonado continúa su formación en el taller que Torres García tiene en Montevideo.

El maestro escogido por Maldonado se había formado en París y allí había conocido, entre otros, a Théo Van Doesburg y a Mondrian, artistas holandeses que en 1917 habían fundado el grupo neoplasticista *De Stijl*, y al pintor y crítico francés Seuphor. Con este último Torres García había creado en 1929 el grupo *Cercle et Carré* (Círculo y Cuadrado) en cual también participaban Mondrian, Arp, Kandinsky, Vantongerloo, Vordemberge-Gildewart y Pevsner, entre otros nombres destacados de la vanguardia artística europea.

De vuelta en Montevideo, el artista uruguayo es recibido fervorosamente por sus pares. Su formación y su trayectoria como miembro activo de las tendencias de vanguardia europeas le confieren a Torres García un importante capital simbólico que, sumado a su avanzada edad, lo ubica en un lugar de referente del arte moderno en el campo artístico rioplatense, que rápidamente se vuelve permeable a la particular interpretación del constructivismo realizada por el artista. En 1935 funda la *Asociación de Arte Constructivo* y publica una nueva versión de la revista *Círculo y Cuadrado* que se constituirá como el principal medio de difusión de su propia estética: el *Universalismo Constructivo*, innovador estilo que conjuga los aportes del cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo y combina creativamente la abstracción y la representación a través de incorporación de símbolos dentro de las estructuras geométricas. Para esa misma época el diario argentino *La Nación* lo cuenta entre uno de sus colaboradores y en el artista expone sus obras Buenos Aires: en 1942 realiza una muestra en la galería Müller de Buenos Aires y en 1944 participa del Salón de pintores modernos uruguayos en la Galería Comte.

Como puede observarse Maldonado elige el atelier de un artista respetado y solidamente formado y que cuenta con una importante trayectoria en los centros artísticos internacionales como miembro de movimientos vanguardistas. En el taller de Torres García se enseña composición, uso de la sección dorada, se debate sobre pintura abstracta y constructiva y se leen manifiestos de vanguardia, es decir, se enseña aquello que las academias oficiales de Buenos Aires ni siquiera se menciona.

4. LA INVENCION DE ARTURO

En el verano de 1944 irrumpe en el campo artístico de Buenos Aires la revista *Arturo*. La publicación, se anuncia como una “revista de artes abstractas” y propone la *invención* como método para la creación estética.

El núcleo editor de *Arturo* está integrado por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Con respecto a las ideas expuestas en la publicación, interesa señalar tres conceptos fundamentales que atraviesan sus páginas: la idea de “invención”, la descripción materialista dialéctica de la historia del arte y la propuesta plástica del “marco recortado”.

La invención, categoría que condensa una lectura vernácula de nociones estéticas provenientes de diferentes vanguardias artísticas como la Bauhaus, el constructivismo ruso, el concretismo y el racionalismo del grupo holandés De Stijl, toma distancia no solo de la convención artística sino también de ciertos movimientos de vanguardia ya que implica un cuestionamiento al onirismo y al surrealismo y se vincula con “el deseo de crear un mundo de objetos no representativos inventivos en lugar de una exploración del subconsciente” (BARREIRO, 2007, p. 232). Se presenta, también, como una opción superadora y más verdadera que la representación, puesto que brinda la posibilidad de una creación pura, libre de la copia y la referencia a los objetos ya existentes.

La explicación dialéctica “en espiral” del arte y su evolución aparece desarrollada en un texto firmado por Arden Quin, quien comienza su escrito con la siguiente frase: “Son

las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas”. En el artículo se afirma estar viviendo, tanto en economía como en arte y en el resto de las ideologías un período de tesis, de recomienzo, un período primitivo “pero bajo normas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia” y se sintetiza el desarrollo del arte proclamando a la *invención* como el estadio superador: “Ni expresión (Primitivismo); ni representación (Realismo); ni simbolismo (Decadencia). INVENCIÓN” (QUIN, 1944).

La propuesta del marco recortado estructurado a la composición de la obra se enuncia en un artículo de Rothfuss que el propio autor ilustra con una de sus obras. Bajo el título: “El marco: un problema de la plástica actual” se dan a conocer las primeras especulaciones sobre el tema del marco recortado, opción con la que se pretende solucionar el problema del marco rectangular que funciona como una “ventana” al mundo y a una realidad ilusoria: “la generalidad de esos cuadros siguieron en aquel concepto de ventana de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema que sólo desaparece cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura” (ROTHFUSS, 1944).

Si bien se presenta como una revista de artes abstractas, *Arturo* cuenta con muy poco arte visual y su ánimo de renovación resulta “de carácter esencialmente literario” (BARREIRO, 2007, p. 231). En este sentido, puede analizarse a *Arturo* como la publicación de un grupo de jóvenes artistas plásticos y poetas que, motivados por la intención de cuestionar al arte vigente contraponen a la estética dominante el esbozo de un programa alternativo que todavía no constituye un todo coherente y que se legitima con la cita de obras de los artistas que en ese momento operan como sus referentes. Al mismo tiempo, al reunir sus nombres bajo una tapa la revista visibiliza a los jóvenes artistas que la conforman y los constituye como un grupo delimitado dentro del campo artístico de la época.

Pese a que la revista *Arturo* anuncia que aparecerá cuatro veces al año “al final de cada estación” nunca se publica más que su primer número. La afinidad de ideas que reúne

al núcleo inicial logra cohesionar al grupo de artistas que, a raíz de algunas diferencias estéticas y varias disputas por el liderazgo, pronto se divide y genera nuevas alianzas.

En 1945 Arden Quin, Kosice y Rothfuss realizan dos muestras que constituyen un importante indicio de la fractura del grupo participante de *Arturo*: en ambas están ausentes los hermanos Bayley y Maldonado y Lidi Prati.

Para ese momento Maldonado ya se encuentra formando un nuevo grupo de trabajo que se congrega en su taller de la calle San José y al poco tiempo realiza en ese espacio la primera muestra del nuevo frente de artistas reunido bajo el nombre de *Asociación Arte Concreto-Invención*. De esta manera ya hacia fines de 1945 se hallan conformados dos agrupaciones definidas que seguirían sus propios recorridos: el movimiento *Madí*, organizado por Arden Quin, Rothfuss y Kosice y la AACI liderada por Tomás Maldonado. A partir del quiebre los dos grupos emprenden prácticas específicas y delimitadas que se orientan a instalar en el campo artístico de la época sus propuestas que, si bien se enmarcan dentro de la no-figuración constructiva, difieren en varios aspectos: mientras que los artistas concretos establecen una estética materialista y racionalista ceñida a las manifestaciones plástico-visuales y extienden luego sus principios al diseño y a la arquitectura, los artistas de *Madí* no elaboran una estética sistemática y se alejan del racionalismo introduciendo elementos lúdicos y fantasiosos en sus obras.

Por otra parte, resulta sugerente para pensar este primer fraccionamiento que es en el mismo año en que ocurre la separación de los dos grupos cuando los miembros de la AACI se afilian al Partido Comunista Argentino. Los integrantes de *Madí*, en cambio, si bien comulgan con el pensamiento materialista (recuérdese que una de las versiones sobre el significado del nombre *Madí* señala que este alude a la conjunción de las dos primeras sílabas de “materialismo dialéctico”) no optan por la militancia partidaria en las filas comunistas. Como se anticipó en la introducción, el análisis aquí propuesto se centrará fundamentalmente, de ahora en más, en la *Asociación Arte Concreto-Invención*.

5. MALDONADO Y LA FORMACIÓN DE LA ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO-INVENCIÓN

Resulta significativo detenernos en las estrategias implementadas por Maldonado a la hora de “reclutar” a los miembros de su nuevo grupo, puesto en ellas puede observarse el perfil que el joven busca darle al frente con el cual encarará la conquista de un espacio dentro del campo artístico y el modo en que se configura su liderazgo hacia el interior de la AACI.

Por un lado, Maldonado se contacta con quienes un tiempo antes habían firmado junto a él el *Manifiesto de cuatro jóvenes*, artistas que indudablemente comparten sus mismas ganas de romper con los parámetros establecidos. Por otro, se dirige hacia la Escuela de Bellas Artes que había abandonado escandalosamente. Maldonado busca integrar a la AACI a los estudiantes de la Escuela, pero no elige cualquier turno: escoge las clases nocturnas, donde asisten aquellos estudiantes que día trabajan para poder costear sus estudios. Es muy probable que esta elección se relacione con la intención de Maldonado de sumar a su iniciativa a artistas provenientes de las clases trabajadoras. Además, teniendo en cuenta la simpatía por las premisas comunistas que ya desde las primeras épocas manifiesta Maldonado, es posible vincular su decisión con la importante presencia que el comunismo tiene en una gran parte de los estudiantes de ese turno. Al respecto Molenberg (2004) señala que “la escuela de Bellas Artes en el turno noche era una filial de la FEDE” refiriéndose a la influencia de la Federación Juvenil del Partido Comunista Argentino creada en 1921.

Los miembros de la AACI realizan una primera muestra en el taller que Maldonado tiene en la calle San José en noviembre de 1945, aunque su primera exposición en una galería del circuito artístico será en marzo del año siguiente, cuando expongan sus obras en el Salón Peuser de Buenos Aires. En esta muestra se registran una mayor cantidad de participantes que en la realizada en el taller de Maldonado: figuran en el catálogo los nombres de Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Rembrandt van Dyck Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati y Jorge Sousa.

Además se incluye en el mismo el *Manifiesto Invencionista*, firmado por todos los artistas participantes del evento.

Siguiendo las huellas de los textos de Arden Quin y Bayley publicados en la revista *Arturo* en este manifiesto se anuncia la clausura de “la prehistoria del espíritu humano”, el fin de la “ficción representativa” y de las antiguas fantasmagorías” que no satisfacen “las exigencias estéticas del hombre nuevo” y se propone la invención concreta para “rodear al hombre de cosas reales” (MALDONDO, 1997, p. 20).

El texto del manifiesto se vuelve a publicar unos meses más tarde en la revista *Arte Concreto-Invención*, publicación que nace en agosto de 1946 y que pronto se constituye como una tribuna que jugará un papel esencial en la lucha por la conquista de la legitimidad artística. A su vez, durante ese mismo año el grupo incorpora nuevos integrantes y se suman a la AACI los artistas Melé, Vardanega y Villalba, todos ellos ex compañeros de Maldonado en la Escuela de Bellas Artes.

6. “WHO IS WHO” EN EL ARTE SUDAMERICANO

Quienes forman parte del campo del arte pueden, en busca del reconocimiento dentro de ese espacio jerarquizado de lucha, instrumentar estrategias tendientes a reproducir o a transformar las reglas tácitas vigentes. En el caso de los artistas concretos, puede reconocerse desde sus primeros gestos la inclinación hacia la implementación de estrategias de subversión de las pautas y los valores establecidos en el universo de la producción artística.

Para los miembros de la AACI existir y afirmarse en el campo es, al mismo tiempo, diferir. La producción de la diferencia constituye la delimitación de una posición propia dentro del campo, que se recorta a su vez en relación a otras posiciones ya existentes. Los textos e intervenciones de los artistas publicados en revistas de la época resultan de suma utilidad a la hora de observar las estrategias de diferenciación llevadas a cabo por el grupo. Con el propósito de objetivar las posiciones del campo más significativas en relación a este

tema y dada la imposibilidad de agotar el análisis de todas las tendencias presentes en un sistema tan complejo se identifican, a partir de la lectura de los escritos de los artistas y las entrevistas realizadas en el curso de la investigación, dos “opponentes” principales a partir de los cuales se delimita el programa estético y político de los miembros de la AACI.

6.1. *Una disputa generacional*

Analicemos en primer término una confrontación que reviste la forma de un conflicto generacional de definición entre los artistas “consagrados” y los “recién llegados” al campo: la disputa que los miembros de la AACI entablan contra “los neorrealistas, fotógrafos ‘a mano’ de sus representaciones paralíticas y morbosas: contra los que se nutren del recetario del tráfuga Lothe” (MALDONADO, 1997, p.37). Esta caracterización, publicada en una hoja suelta AACI, hace referencia a un segmento de la generación de artistas argentinos nacidos durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Son artistas que durante los años 20 viajan a Europa, en su mayoría becados por mecenas pertenecientes a la oligarquía nacional, completan su formación en el taller que el artista francés André Lothe tiene en París y regresan a Argentina a partir de 1930, en el marco de la crisis financiera mundial (entre otros Raquel Forner, Horacio Butler, Víctor Pizarro, Rodolfo Alcorta, Pedro Domínguez Neira, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Hector Basaldua, L. E. Spilimbergo y A. Berni).

A su vuelta los “muchachos de París”, nombre con el que los denomina la crítica de aquellos años, participan de un proceso de renovación artística que contribuye a la modernización del campo del arte local. La historiadora del arte Diana Wechsler (1999) ha calificado este proceso de renovación como una modernidad ecléctica, donde los lenguajes introducidos aparecen como una síntesis creativa de diferentes tradiciones, moderada “porque tiende a filtrar más que a quebrar” y constructiva, en tanto busca “instituir más que destruir espacios” (WECHSLER, 1999).

Ya avanzados los años 30 los miembros del Grupo de París gozan de un alto grado de legitimidad dentro del campo artístico y los espacios antes alternativos donde exhiben sus obras conviven armónicamente con los espacios oficiales. A su vez, los artistas

innovadores se suman, en esta década, a las instituciones más conservadoras del campo: dan clases en las academias, exponen en los salones, participan de los jurados y reciben los premios oficiales. Contra ellos, que ocupan ahora los espacios más legítimos del campo, se dirige el ataque de Maldonado, quien no desaprovecha ninguna oportunidad para remarcar las profundas diferencias que lo separan de estos artistas y del arte que defienden.

6.2. *Arte concreto, arte realista*

En su enfrentamiento con esa generación, sin embargo, los integrantes del *Taller de Arte Mural* Berni, Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Juan Castagnino y Manuel Colmeiro, se configuran como los principales rivales.

Un tiempo después de la publicación de *Arturo* la revista *Contrapunto* inicia una encuesta titulada “¿Adónde va la pintura?”, donde se pregunta si la pintura evoluciona hacia lo “real” o hacia lo “abstracto” y si el arte debe proporcionar algo más que el puro goce estético. Fiel a su nombre, en la primera entrega de la encuesta *Contrapunto* publica las contrastantes opiniones de Berni y de Maldonado. ¿Qué posición ocupa Berni en el campo artístico de la época? Repasemos brevemente su carrera profesional y el modo de construcción de su capital simbólico.

Luego de estudiar arte en su ciudad natal, Rosario, Berni viaja a Europa en 1925, año en que obtiene el Premio adquisición en el Salón Nacional. Allí viaja por España, Italia, Bélgica y Holanda y vive en París hasta 1931, donde se forma con los maestros Lothe y Othon Friez. Desde Europa y luego en nuestro país participa de diversos salones y obtiene numerosos premios oficiales, sobre todo entre 1936 y 1943, año este último en el cual recibe la máxima consagración oficial al ser galardonado con el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional. Realiza, a su vez, varias muestras individuales en las galerías Witcomb, Amigos del Arte y Viau, entre otras y expone en muestras grupales en varias ocasiones. En 1937 forma parte de la *Exposición Internacional* de París, en 1939 de las exposiciones internacionales de Nueva York y San Francisco, en 1940 asiste a la *Exposición Latinoamericana* en el *River Side Museum* de Nueva York y ese mismo año expone en Chile. Como militante del Partido Comunista se involucra en varias acciones destinadas a

extender el comunismo hacia los grupos intelectuales; forma parte, junto a Spilimbergo y Castagnino del *Ejercicio Plástico* ejecutado por Siqueiros en la quinta de Natalio Botana y en 1936 da a conocer las bases de su programa estético-político, el *Nuevo Realismo*.

Como puede apreciarse, el “contrapunto” de Maldonado es un artista legitimado por los directores de galerías y museos, los críticos, los coleccionistas y el público, es decir, los agentes que con su juicio contribuyen a la producción del valor social de la obra y a la consagración de los productores.

Su lugar dominante dentro del campo se refuerza a su vez con su posición de artista comprometido políticamente, defensor del arte social y productor de una estética revolucionaria que apuesta a la transformación del mundo en años donde el Partido Comunista Argentino ejerce una influencia considerable en una vasta zona del campo artístico y cultural. En este sentido, a su militancia en el comunismo y al proyecto de su *Nuevo Realismo* hay que sumar las polémicas que durante los años 30 entabla con los artistas “puristas”, a quienes acusa por escindir su obra de la intensa realidad de su tiempo pero con los que no duda en compartir espacios de exhibición en defensa del “arte nuevo” y de las “libertades públicas”.

Volviendo a la encuesta de *Contrapunto*, la respuesta de Maldonado sobre el futuro del arte augura que la pintura “evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto”, que en la época actual se divorcia de todo idealismo y “tiende a una estética objetiva, esto es, una estética basada en la INVENCIÓN”. En su planteo, además, considera que el arte figurativo se limita a copiar el mundo, mientras que el arte concreto inventa “nuevas realidades estéticas” que afirman “el poder humano sobre el mundo” y sostiene, desafiante, que su arte es el *único* arte realista: “El arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades. Es el único arte realista, pues es eminentemente presentativo. ... Hacer, pues, del arte representativo el arte realista por excelencia, ha sido un equívoco idealista. El verdadero realista no busca reflejar, sino inventar” (MALDONADO, 1997a, p. 35).

Berni, por su parte, liga el porvenir material de la pintura al porvenir económico, cultural y político del lugar donde se desarrolle y compara la experiencia del muralismo en México y en Argentina “donde el Estado no ha sabido estimular ningún embrión renovador en las artes argentinas” y “se ha limitado a una acción despreocupada a base de distribución

de cátedras y de subsidios”. En cuanto a la evolución del arte Berni sostiene que “la pintura no evoluciona caprichosamente por la voluntad independiente de algunos profesionales de la pintura o de la crítica” y sentencia: Toda la especulación abstracta post-cubista, todas las preocupaciones por problemas ya resueltos hace tiempo, pasarán a un plano inferior comparados con la nueva verdad que va más allá de *la artesanía menor* de copiar objetos o de crear imágenes abstractas –por más “concretas” que se llamen- y otras cositas para boudoir de damas aburridas o neurasténicas (BERNI, 1945).

Por otra parte, en clara referencia a su programa estético-político, afirma que “estamos en la etapa del nuevo realismo, del hombre multitud, subjetiva y humanista, es decir, anti-abstracta, anti-idealista, y anti-reaccionaria” (IDEM, 1945).

La mención de Berni al arte concreto demuestra que en la definición del contenido del arte social los postulados del arte concreto ya se han convertido en objeto de lucha y proporcionan uno de los términos de las grandes oposiciones a partir de las cuales se organiza la disputa partir de este momento: arte concreto (no figurativo, constructivo) vs. arte representativo (figurativo, realista). Lo interesante es que para los artistas concretos no alcanza con cuestionar al arte representativo sino que buscan, además, que el arte concreto sea el *único* arte realista.

Esta pretensión aparentemente desmedida se fundamenta en la misma definición del arte concreto realizada por los miembros de la AACI que implica una modificación del binarismo tradicional de la estética marxista ortodoxa -que opone el realismo a la abstracción-, a partir del enfrentamiento entre lo abstracto y lo concreto y la reivindicación de este último término como el verdadero realismo, al posibilitar la eliminación del ilusionismo y evitar la alineación del espectador en el mundo ficticio de la obra de arte.

Unos meses más tarde, en agosto de 1945, es Espinosa quien en la misma revista vuelve sobre esta última cuestión: "La única pintura realista es, para mí, la que busca, antes que nada, afirmar su realidad material (planismo), aboliendo toda reminiscencia figurativa mediante una estructura integral. Vale decir, que el único arte realista es el arte concreto". Una doble batalla -contra la representación y por la conquista del realismo- que el movimiento concreto deberá librar no solo en el terreno del arte sino también en el de la política, fundamentalmente a través de su vínculo con el Partido Comunista (1).

6.3. *Contra el “pseudo-constructivismo” uruguayo*

Planteados así los términos de la lucha otro rival aparece en el camino de los artistas concretos. Tal como señala Maldonado en poco tiempo “los artistas no-figurativos de la Argentina hemos visto ampliado el número de nuestro enemigos” (MALDONADO, 1997a, p. 51). Se trata del antiguo maestro, aquel que fue guía en la etapa de aprendizaje y que ahora es necesario poner en discusión para disputar el lugar del *verdadero* arte constructivo: Joaquín Torres García.

En la revista *Removedor*, órgano de la *Asociación Arte Constructivo* dirigida por el artista uruguayo (agosto-septiembre-octubre de 1946), se publican tres artículos donde se cuestiona a las tendencias artísticas no-figurativas y particularmente al *Movimiento Madí*. Ante esta situación, los artistas concretos no dudan en salir al cruce de las acusaciones contra sus ex compañeros de *Arturo* en el boletín de la AACI de diciembre de 1946. “Al coro reaccionario se han sumado nuevas voces. Esta vez provienen del Uruguay y, en verdad, que no destacan ni por su estilo, ni por su contenido, de las de los grandes jefes de la reacción local”, comienza diciendo el texto. A continuación el escrito se refiere al “pseudoconstructivismo uruguayo” y a ese “gran ‘bluff’ que es su fundador y propiciador” criticándolo por reducir toda la no-figuración al neo-plasticismo y por asimilarla a pueblos “más bien fríos”. Luego se dirige contra el *Universalismo Constructivo* argumentando que no define con claridad su programa artístico y criticándolo por los resabios figurativos presentes en su ecléctica obra: “El constructivismo uruguayo es el ejemplo típico de la mezcla ecléctica. En las obras constructivas de Torres García encontramos cubismo (mal cubismo), impresionismo, cocina del siglo XIX (sobre todo esto) y simbolismo barato (soles, muñecos pictográficos, pescaditos)”. Para finalizar, la nota contesta las críticas a *Madí* por parte de Sarandi Cabrera, reafirmando que “la batalla del arte auténticamente moderno, es, a no dudarlo, la batalla por la invención” (IDEM, 1997, p. 54).

De este modo, poco tiempo después de que una contradictoria revista *Arturo* publica en sus páginas las bases del *Universalismo Constructivo* de Torres García y que Maldonado y Prati adquieren obra del uruguayo para su colección personal, los artistas concretos se desmarcan de la propuesta de quien fuera elegido como maestro, poniendo en cuestión la calidad artística de aquel que operó como autoridad y referente durante el proceso de

formación. Si en 1944 todavía los artistas concretos se podían nuclear junto a otros artistas para armar un frente común destinado a instalar la invención en el campo artístico pasando por alto ciertas diferencias estéticas, dos años más tarde se hace necesario establecer claramente los límites de tales afinidades y precisar -tal como dicen en el texto- “who is who en el arte Sudamericano” (IBIDEM).

6.4. *La delimitación de una nueva posición*

Es necesario remarcar aquí que para poder acceder a una íntegra comprensión de estas discusiones resulta imprescindible considerar la lógica jerárquica y la estructura del campo en el momento en el que se desarrollan. De ese modo, puede observarse que estamos ante la presencia no solo de estrategias de diferenciación destinadas a producir una nueva posición estética (y política) y demarcar sus rasgos sino que Berni y sus compañeros del *Taller de Arte Mural* y también Torres García, es decir, los artistas que los miembros de la AACCI enfrentan abiertamente, encarnan las estéticas que para los concretos es necesario mostrar como superadas para acceder a la posición anhelada.

Esta posición condensa por un lado, el lugar del legítimo arte realista político y, por otro, el del verdadero arte constructivo sudamericano. Este último título que los concretos se proponen conquistar y que desde los años 30 es monopolio de Torres García, aunque ha recibido poca atención en todos los estudios sobre la AACCI, reviste verdadera importancia para comprender la trama de influencias y referencias que componen la estética y las obras concretas.

El arte concreto aspira a ocupar el lugar del genuino arte constructivo sudamericano pero las lecciones que cuentan para la formulación de su programa artístico no se vinculan con la propuesta del maestro uruguayo, sino con los artistas constructivistas rusos. Por este motivo, se vuelve indispensable para los integrantes de la AACCI desligar el surgimiento de su arte del programa de Torres García y disputar su lugar de referente indiscutido, contraponiendo una estética inscrita en una genealogía original y diferente: la de la vanguardia soviética.

Si bien no es el objetivo de este artículo analizar en profundidad los vínculos entre la estética concreta y el constructivismo ruso (3), resulta importante remarcar esta relación para comprender la lógica de estos enfrentamientos que suelen relatarse como simples anécdotas, ignorando que detrás de las mismas se encuentran presentes los efectos de la estructura del campo en el momento particular en que se inscriben.

7. LA GENERACIÓN DE LA SEGUNDA GUERRA

Además de analizar la dinámica interna del campo como escenario estructural donde se inscriben y despliegan las prácticas de los agentes, resulta necesario observar los factores coyunturales que inciden en el universo de la producción artística en los años de gestación del movimiento concreto: una sociedad marcada por la Segunda Guerra, el avance del nazismo, la tensión entre democracia y fascismo y la creciente conflictividad política y social nacional, exacerbada por un gobierno militar golpista que a pesar de mantener la neutralidad en el conflicto no oculta sus simpatías por el Eje.

Los artistas concretos, por su parte, comparten la certeza de vivir una época crucial de la historia, que marcará de una manera decisiva y profunda el destino de la humanidad; en todos sus testimonios se manifiesta esa sensación de transitar un momento sociopolítico de ruptura único y excepcional. Este clima de efervescencia política adquiere una impronta particular en el campo artístico, a raíz de la llegada a nuestro país de algunos inmigrantes europeos que, ante el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial, encuentran en Buenos Aires una ciudad próspera, moderna, cosmopolita y relativamente tranquila donde establecerse. Huyendo del nazismo y del fascismo se instalan en esta época en Argentina, entre otros, el escritor polaco Witold Gombrowicz, el pintor y diseñador español Luis Seoane, Grete Stern y su marido, el fotógrafo argentino Horacio Coppola. Estos artistas comparten las inquietudes de los jóvenes integrantes de *Arturo* y apoyan sus iniciativas. Por ejemplo, el periódico *Correo Literario* dirigido por Seoane junto a otros dos exiliados españoles, los escritores Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado, anuncia en enero de 1944 la próxima aparición de la revista literaria y de artes abstractas *Arturo*. Por otra parte se

destaca dentro de este grupo la figura de Stern, artista que resulta una figura clave en la difusión del legado de las vanguardias europeas en nuestro país.

En Alemania la fotógrafa había transitado por la *Bauhaus*, la escuela de arquitectura, artesanía y diseño fundada en 1919 por Walter Gropius que fue clausurada por el Partido Nacional-Socialista alemán en 1933. En esa escuela Stern se puso en contacto con los movimientos artísticos de la avanzada de entreguerras y tuvo como maestro al fotógrafo Walter Peterhans. Fue allí también donde conoció a su marido, con quien desde su llegada a la Argentina colaboran activamente en las distintas organizaciones que amparan a los perseguidos políticos del fascismo europeo y a los refugiados judíos. Su casa de Ramos Mejía es centro de reuniones entre plásticos, escritores e intelectuales; los debates estéticos que allí tienen lugar son disparadores de varias de las premisas fundantes del movimiento concreto. Stern introduce en nuestro país no solo materiales y puntos de vista innovadores para la fotografía argentina, sino también los fundamentos del arte y el diseño de vanguardia. Durante aquellos años, la fotógrafa mantiene estrechas relaciones con los artistas de la AACI y de Madí, llegando incluso a realizar un fotomontaje para este último grupo y, como vimos, brinda su hogar para la realización de las primeras muestras de arte concreto.

Otra cuestión central que atraviesa a toda esta generación es la interrupción de los contactos directos entre los jóvenes artistas y el arte y los maestros europeos. El viejo continente devastado por el intenso conflicto bélico no se presenta entonces como el destino cultural más propicio para la formación de los aspirantes a artistas. Para los miembros de esta generación el viaje a Europa, ese estadio de instrucción que muy tempranamente en nuestro país se configura como un eslabón obligado para todo aquel que buscaba a convertirse en artista, aparece como un sueño que, en el mejor de los casos, se realizará a futuro.

La ausencia de esos encuentros formativos con los artistas europeos, la imposibilidad de realizar las consabidas visitas a los grandes museos y la falta del contacto personal con las grandes obras del arte internacional puedan explicar, quizás, el poco “respeto” que los miembros de la AACI muestran hacia la gran mayoría de las tendencias estéticas y la confianza en el papel que le asignan a Argentina como continuadora de las

búsquedas de la vanguardia europea, en el sentido de que se atreven a cuestionar la totalidad del arte moderno y presentan a su arte como el estadio final de la evolución artística. Una actitud por demás frecuente en la gran mayoría de los movimientos internacionales de vanguardia surgidos en las primeras décadas del siglo veinte, pero que en el campo artístico local se hace presente por primera vez de la mano de los artistas concretos.

Este agitado y expectante ambiente sociocultural imprime sus huellas en el programa estético desarrollado por los integrantes de la AACI, que claramente registra el impacto de los avatares de la inquietante realidad del momento. Los artistas concretos buscan con su propuesta no solo revolucionar la creación artística sino que también conciben al arte como una herramienta de transformación social y de intervención en una realidad que no pueden dejar al margen de su práctica como artistas. De hecho, su programa estético parte de las premisas del materialismo histórico, tal como afirman los artistas en 1946: “Munidos del materialismo dialéctico que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas llegamos a formular una estética materialista o concreta” (MALDONADO, 1997, p. 36). A contrapelo de las lecturas hegemónicas de la época, en clave staliniana tal como lo indica el Partido Comunista local, los textos de los artistas concretos se encuentran más cercanos al humanismo utópico del joven Marx que a las rígidas lecturas de los filósofos soviéticos. Se trata de una línea interpretativa desafiante y original para la época, que apuesta a la capacidad práctica, de trabajo, de los seres humanos y al arte como actividad emancipadora en la cual todavía sobreviven ciertos principios creadores que son negados en el trabajo alienado típico del capitalismo. Aunque este rasgo del programa del arte concreto es minimizado e incluso ignorado en la gran mayoría de los estudios sobre el arte concreto argentino (3), resulta central destacar la estrecha conexión de las bases del concretismo con la teoría marxista y la original lectura que los artistas de la AACI hicieron de la misma para poder acceder a una íntegra comprensión de su propuesta estético-política y su opción por la militancia en las filas comunistas (LONGONI & LUCENA, 2003, p. 4).

8. CAMPO, NOVEDAD Y HEREJÍA

La reconstrucción hasta aquí realizada ha puesto el énfasis en la recuperación de aquellas acciones desplegadas por los artistas concretos que se han considerado significativas para la comprensión de la forma que reviste su inserción en el campo artístico porteño de mediados de los años 40.

El análisis de las intervenciones llevadas a cabo por los miembros de la AACI durante los inicios de su trayectoria artística permite caracterizar a sus estrategias como heréticas, al definir una nueva posición en el campo a partir de un enfrentamiento y un recorte diferencial en relación con ciertas posiciones dominantes y artistas consagrados de la época.

Mientras que otros artistas de su misma generación siguen los caminos convencionales para alcanzar la consagración y se integran al campo de un modo no conflictivo, siguiendo las normas establecidas, los artistas concretos buscan subvertir las reglas implícitas en ese espacio, definiendo sus fronteras en relación a posiciones e instituciones hegemónicas que creen necesario cuestionar para lograr imponer su nueva visión de la práctica artística y alterar así la distribución del capital simbólico propio de ese universo.

De este modo, la posición inaugurada por los artistas concretos, que no registra antecedentes en el campo, instala un radical modo de concebir al arte (no ya como representación sino como producción del mundo) y postula una nueva forma de relación entre los artistas y la sociedad, que reconfigurará de un modo inédito en Argentina la definición más legítima de lo artístico.

A partir de este análisis y del empleo de un enfoque diacrónico que hizo posible observar la evolución del campo, puede establecerse una comparación con las modalidades de intervención desarrolladas por los artistas renovadores de la generación anterior que, por otra parte, son los mismos artistas que en los años 40 los concretos cuestionan en sus proclamas.

En la Argentina de los años 20 la herejía de los artistas de avanzada se define más por la construcción de nuevas instituciones y por los desafíos al gusto burgués tradicional dominante que por el anti-institucionalismo -recordemos, por ejemplo, la doble estrategia de artistas como Pettoruti y Curatella Manes, que al mismo tiempo que organizan contra-salones envían sus obras al Salón oficial-, puesto que el mismo proceso de afianzamiento que atraviesa el campo en ese período empuja a los creadores innovadores a la creación de espacios capaces de acoger sus obras modernizantes.

En los años 40, en cambio, la herejía de la nueva generación implica la modernización estética pero también el duro ataque a las instancias de formación y consagración, hecho que pone de manifiesto la existencia de un campo artístico consolidado.

Este salto cualitativo entre ambas estrategias heréticas permite comprender la caracterización presente en muchos relatos de la historia del arte argentino, donde se define al arte concreto como “la primera vanguardia nacional”. Esta curiosa afirmación pasa por alto no solo las iniciativas modernizantes que tienen lugar en nuestro país desde los años 20, sino también el hecho de que las acciones de los artistas no responden a ideas creativas surgidas de la nada sino que están atravesadas -y muchas veces condicionadas- por las características particulares que presenta la estructura del campo en cada momento histórico: mientras que en los años 20 el campo se halla aún en proceso de formación y consolidación en la década del 40 ya se encuentra más solidamente constituido.

Solo si tiene en cuenta el estado de la estructura general del campo de producción artística puede comprenderse la singularidad de la nueva posición inaugurada por los artistas concretos en la década del 40, que radica no solo en una definición estética diferente a la que defienden los productores consagrados sino en un programa artístico más amplio que apunta a subvertir de un modo inédito en la Argentina el modo de concebir el arte y la práctica artística en su totalidad. Dicho de otro modo: la posición diferencial de los artistas concretos y la radicalidad de su herejía son posibles no solo por las disruptivas acciones desplegadas por los jóvenes artistas de la vanguardia concreta sino también por las particularidades de un campo que, dado el estado consolidado de su estructura, permite la implementación de tales estrategias y la disponibilidad de esa nueva posición.

NOTAS

1. Sobre el vínculo de los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención y el PCA véase el artículo que escribí en colaboración con Ana Longoni: “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”, en revista *Políticas de la memoria* n° 4, anuario de investigación e información del CeDInCI, Buenos Aires, verano 2003-2004.

2. Desarrollo las conexiones entre el programa del arte concreto argentino y las vanguardias soviéticas en el artículo: “Arte, producción y diseño en la vanguardia concreta argentina”, en *Actas de las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores* organizadas por el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Buenos Aires, septiembre de 2007.

3. Excepto en el trabajo de Julia Risler “Marx, según Maldonado en la época heroica” (2008), cuya lectura ha resultado muy estimulante para pensar la estética marxista del arte concreto argentino.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJARLÍA, Juan Jacobo (1947) “Abstractos y Figurativos”. En diario *Clarín*. Buenos Aires, 2 de noviembre.
- BERNI, Antonio (1936) El Nuevo Realismo. En revista *Forma* N°1, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- BURUCÚA, José Emilio (director) (1999) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (dos tomos). Buenos Aires: Sudamericana.
- CABERA, Sarandi (1946) “Originalidad e invención”. En revista *Removedor*, n° 14. Montevideo.
- CASTILLO, Guido (1946) “Torres García y el arte moderno”. En revista *Removedor*, n° 14. Montevideo.
- CIPPOLINI, Rafael (2004). “Hidraulizar tu mente”. En revista *ramona*, n° 43-44: 134. Buenos Aires.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, (1978). *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: Ed. Librería La Ciudad.
- FANTONI, Guillermo (1997) Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad. En revista *Causas y Azares*, Año IV, N° 5.
- HLITO, Alfredo (1953). Significado y arte concreto. En revista *Nueva Visión* N° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953.
- LONGONI, Ana; LUCENA, Daniela. De cómo el jubilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948. En *Políticas de la memoria* N° 4, Buenos Aires, verano de 2003-2004.

- LUCENA, Daniela. Arte, producción y diseño en la vanguardia concreta argentina. En *Actas de la IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, organizadas por el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, 2007.
- MELÉ, Juan (1999) *La vanguardia del 40*. Buenos Aires. Ediciones Cinco.
- MALDONADO, Tomás (1977A) *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- MALDONADO, Tomás (1997B) *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires. Ediciones Infinito.
- MALDONADO, Tomás (2007) entrevista en diario *Perfil*, año II, n° 0219. Buenos Aires, 23 de diciembre.
- MARX, K.; ENGELS, F. (1973) *La ideología alemana*. Buenos Aires: Ediciones Pueblos Unidos.
- MARX, K. (1972) *Manuscritos de 1844*. Buenos Aires: Editorial Polémica.
- PERAZZO, Nelly (1983) *El arte concreto en Argentina en la década del '40*. Buenos Aires: Ed. Gaglianone.
- PEREZ BARREIRO, Gabriel (2007) “Buenos Aires: Rompiendo el marco”, en Pérez-Barreiro, Gabriel (editor). *The Geometry of hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection, cat. exp.* Austin: Blanton Museum of Art / Fundación Cisneros.
- Revista *Contrapunto* (1945), n° 3. Buenos Aires, abril.
- Revista *Contrapunto* (1945), n° 5. Buenos Aires, agosto.
- RISLER, Julia (2008) “Marx según maldonado en la época herocia”, en Gradowczyk, M. (Editor). Tomás Maldonado. *Un moderno en acción*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- TORRES GARCÍA, Joaquín (1946) “Nuestro problema de arte en América”. En revista *Removedor*, n° 14. Montevideo.

WECHSLER, Diana (1998) “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en Wechsler, Diana (compiladora). *Desde la otra vereda*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero: 124.

WECHSLER, Diana (1999) “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en Burucúa, José Emilio (director). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política* (dos tomos). Buenos Aires: Sudamericana.

WECHSLER, Diana, “Salones y contra-salones” (1999) en Penhos M., y Wechsler, D. (coordinadoras). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Entrevistas

Juan Alberto Molenberg (2003).

Manuel Espinosa (2004), en colaboración con Julia Risler.

Héctor Maldonado (2009).

Enio Iommi (2010).