

Resumen

Los años del gobierno peronista han sido objeto de una importante cantidad de estudios y análisis que presentan una gran variedad de visiones e interpretaciones sobre este actor crucial del ámbito político argentino (1). En este trabajo nos interesa abordar una zona escasamente explorada del peronismo, la de sus relaciones con el campo de las artes visuales. Tomando como punto de partida los estudios publicados sobre esta temática y también nuestros propios avances de investigación sobre el movimiento de Arte Concreto intentaremos complejizar las caracterizaciones más difundidas sobre este tema: aquellas que asemejan la política artística del peronismo con la implementada por regímenes como el nazismo y el fascismo o ponen el énfasis en el desprecio del peronismo por la “alta cultura” y su gran interés por la cultura popular. Con este objetivo nos proponemos reponer un conjunto de prácticas e intercambios que ponen en evidencia que los vínculos entre el gobierno peronista y el campo de las artes visuales fueron, durante aquellos años, mucho más fluctuantes y complejos que lo que se ha establecido en varios de los análisis historiográficos existentes.

Palabras clave: peronismo, artes visuales, vanguardia.

1. Las imágenes del peronismo

Luego del golpe militar de 1943 y de los sucesivos gobiernos encabezados por Ramírez y Farrell, el Coronel Juan Domingo Perón ganó las elecciones de febrero de 1946 y se convirtió en el nuevo presidente de la República Argentina. En aquella ocasión Perón gobernó durante seis años y en 1951 fue electo nuevamente presidente, pero este mandato fue interrumpido por un golpe militar en el año 1955.

Perón asumió la presidencia el 4 de junio de 1946 y entre las variadas tareas que tuvo que encarar existió una que fue de vital importancia: construir el peronismo. En un trabajo de Mariano Plotkin (2) donde se analiza la creación de mitos, símbolos y rituales que conforman el imaginario político peronista, el autor asegura que si bien la existencia de algún tipo de imaginario es necesario para lograr la legitimidad de cualquier régimen político, el sistema simbólico peronista pretendió abarcar totalmente el espacio simbólico público volviendo prácticamente imposible la existencia de sistemas alternativos. En esta primera parte haremos referencia a las estrategias iconográficas de autorrepresentación que el gobierno peronista puso en juego durante los años de su mandato. Guiará nuestro recorrido la investigación elaborada por Marcela Gené sobre las imágenes de los trabajadores y la propaganda gráfica elaboradas por el estado peronista (3). Allí la autora cuestiona las lecturas que vinculan la gráfica peronista y la de los repertorios nazi o fascista, demostrando que existen mayores semejanzas entre las producciones gráficas realizadas en la Unión Soviética revolucionaria y en los Estados Unidos entre 1930 y 1940.

Un actor central en la construcción de la imagen del gobierno fue la Subsecretaría de Informaciones (SI). Creada por un decreto de General Ramírez en 1943 tuvo a su cargo la centralización y la instrumentación de la producción y la distribución de la propaganda del Estado peronista. Esta creación se inscribe dentro de un marco represivo que continuó durante los años siguientes y contribuyó decisivamente a generar en la oposición democrática la identificación del peronismo con el nazifascismo. La proscripción del comunismo, la disolución de los partidos políticos, la intervención de la CGT y de las universidades, el reestablecimiento de la enseñanza católica en las escuelas públicas, la persecución ideológica a activistas, intelectuales y profesores sospechados de comunistas u opositores al régimen, la clausura de los semanarios de opinión, el manejo estatal de radios y periódicos y la depuración de la Corte Suprema fueron algunas de las medidas represivas implementadas por el régimen peronista.

Pertenciente al área de Propaganda, la Dirección General de Difusión de la SI era la responsable de centralizar la demanda de afiches y la producción y circulación de símbolos partidarios. En ellos el trabajador, ícono peronista por excelencia, se presentó en tres versiones diferentes. Una de ellas fue la del “descamisado”, símbolo del cambio y la disrupción provocados por la llegada del peronismo y figura emblemática de la gráfica del Día de la Lealtad Peronista. Gené señala que el gesto aguerrido del descamisado lo emparenta con el proletario soviético de los años 30 pero, a su vez, su cuerpo atlético y su cara angulosa remite a los modelos publicitarios de ropa de la década del 40 o los personajes de las historietas de superhéroes.

Hacia 1951 se registró un cambio en la gráfica del 17 de octubre que se visualizó en el pasaje de la imagen enérgica de los

trabajadores reclamando la liberación del líder a la expresión de la subordinación sumisa a la autoridad de Perón. La muerte de Eva revitalizó un año más tarde el proyecto incumplido de construir un Monumento al Descamisado. Si bien en esta ocasión la iniciativa tampoco llegó a materializarse las fotografías de las maquetas y de las esculturas de León Tomassi le permiten a la autora analizar una alusión al Hombre Nuevo común a otros regímenes políticos.

Las representaciones del Hombre Nuevo en el nazismo o en el fascismo se materializaron en musculosas figuras masculinas que mostraban en sus cuerpos jóvenes la fortaleza y la belleza, cruciales en la idea de regeneración racial. Esas figuras se contraponían a las soviéticas y a las norteamericanas, donde el Hombre Nuevo se representó como trabajador: en el primer caso expresando los ideales del ciudadano soviético y, en el segundo, los múltiples rasgos que reflejaban el pluralismo de la democracia norteamericana. El Hombre Nuevo peronista también encarnó a una diversidad de sujetos sociales que no pueden resumirse en una figura única puesto que integraba al pueblo –por primera vez incorporado a la historia nacional– en su conjunto. El trabajador también fue representado como obrero industrial, imagen que en diferentes contextos históricos fue utilizada como símbolo del mundo del trabajo. En la figura del obrero industrial construida por el peronismo pueden reconocerse herencias iconográficas que datan de varios años atrás.

En la década del 20 las ilustraciones de los trabajadores ocupaban un lugar preponderante en las publicaciones de izquierda con diferentes matices en cada caso. Los anarquistas, por ejemplo, denunciaban en las figuras de los trabajadores la enajenación y la pesada carga de sus tareas laborales (4). En las imágenes del peronismo, en cambio, el trabajador abandonaba su condición de sometimiento para convertirse en un emblema de las acciones del Estado: justicia social, redistribución y reivindicación de los derechos de los trabajadores. Nuevamente aparece aquí la comparación con el arquetipo del trabajador construido en Italia, Alemania, Estados Unidos y Rusia. Mientras que en los dos primeros casos fue la referencia al agricultor y al campesino la más difundida por la propaganda, en el régimen stalinista ocupó un lugar central el proletario revolucionario y en los Estados Unidos el obrero fabril. Con respecto al trabajador rural, también se hizo presente en las gráficas soviéticas y norteamericanas, pero de un modo muy distinto al representado por la propaganda nazi y fascista. Glorificando un presente avanzado tecnológicamente e igualitario socialmente el campesino era representado junto al obrero sin distinciones jerárquicas: “el obrero fabril y el campesino referían simultáneamente a las categorías de ‘trabajador’ y ‘Nación’. Tanto el *farmer* norteamericano o el *kuznet* soviético montado en el tractor, como el pintoresco gaucho argentino, contrastan con el anacrónico campesino del Tercer Reich” (5). La figura del gaucho se utilizó para representar lo autóctono, lo vernáculo y las raíces comunes, pero también para dar cuenta de la “Nueva Argentina” peronista.

A su vez, el bienestar de las familias trabajadoras se presentó en múltiples soportes, como los folletos de la Fundación Eva Perón, los afiches en la vía pública y los cortos cinematográficos (6). Dentro de la familia, la figura de la mujer peronista aparecía mixturando los nuevos roles con los tradicionales. La definición de la práctica política femenina como asistencialismo no planteó mayores contradicciones con las tareas domésticas habitualmente asignadas a una mujer confinada a la esfera de lo privado. Escenas que mostraban a la mujer-madre junto a sus hijos, a la mujer-esposa esperando a su marido o a la mujer frente a la máquina de coser condensaban la doble dimensión de madre y ‘militante’ política; la “conquista” del derecho al voto femenino no significó para las mujeres la transgresión del modelo femenino tradicional. Por otra parte la enfermera aparecía como símbolo del trabajo fuera del hogar y como equivalente del ícono del trabajador industrial. Ella “encarnaba las virtudes de altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva” (7).

Si bien el gobierno peronista elaboró estrategias y reglamentaciones precisas para regular la producción y la circulación de las imágenes como un soporte fundamental de la legitimidad gubernamental y privilegió las artes gráficas para visualizar su repertorio iconográfico, puede afirmarse que esa regulación no estuvo presente en el campo de las artes plásticas, donde no existió una normativa estética precisa durante aquellos años.

2. De Salones, jurados, premios y artistas

Tal como señala Andrea Giunta los Salones Nacionales resultan un espacio privilegiado para observar los vínculos entre el gobierno peronista y los artistas puesto que constituyen la institución más oficial y regulada del campo artístico. En su estudio sobre los Salones del peronismo, la autora analiza los cambios en los programas estatales de la época y los diversos usos artísticos y políticos que se hicieron de ellos (8).

Un primer hecho significativo en este sentido es la realización del Salón Independiente en 1945, inaugurado en un contexto de manifestaciones públicas antigubernamentales y de consolidación de la alianza entre los partidos opositores al gobierno, agrupados en la Unión Democrática.

En aquel momento el Salón Nacional había quedado asimilado al oficialismo y a todo aquello que la Unión Democrática repudiaba del gobierno militar. La convocatoria al *Salón Independiente* no pasaba entonces por un desacuerdo artístico en torno a la estética

legitimada por el *Salón Oficial*, sino por la necesidad de los artistas de proclamarse a favor de “los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país” (9). Entre las obras expuestas pueden hallarse producciones que hacen directa referencia a la guerra (como la de Raquel Forner: “Liberación”, Emilio Centurión: “Objetivo Estratégico” y Enrique Policastro: “1945”) y también otras no alusivas, pero que presentadas en ese Salón servían para posicionar a su autor del lado de la democracia y también junto a los grupos dominantes dentro del campo cultural.

El *Salón Independiente* de 1945 logró desplazar al Salón Oficial, pero el frente de artistas se disolvió luego de los acontecimientos de octubre y después de las elecciones la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* decidió levantar la abstención de participar en los salones oficiales. Sin embargo, el conflicto seguiría entre los artistas y el gobierno peronista.

Un decreto presidencial de 1946 modificó el reglamento del Salón llamando a los artistas a “concretar en formas plásticas los hechos y las modalidades características de la vida nacional en sus diversas manifestaciones” (10) e intentando favorecer ciertos tópicos, que por otra parte, se alejaban de los temas elegidos por la mayoría de los artistas más representativos. A su vez se establecieron premios ministeriales con el objetivo de vincular a los ministerios al desarrollo artístico nacional y de proporcionarles obras para sus despachos (11). Además de la limitación de temáticas específicas para las obras el gobierno intentó con sus modificaciones en los catálogos hacer del Salón un espacio más amplio y educativo, donde el público no habitual de esos circuitos pudiera formarse en relación con lo artístico.

Los primeros enfrentamientos entre los artistas y el nuevo gobierno peronista se plantearon en relación con el jurado del *Salón Nacional*. Los artistas cuestionaron la representación no igualitaria que favorecía al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, hecho que generaba la exclusión de una importante cantidad de artistas con trayectoria, además de una total parcialidad en la entrega de los premios y distinciones. Esta situación llevó al diario *La Nación*, por ejemplo, a desconocer al Salón como una instancia representativa del arte nacional y a descalificar la calidad de la mayoría de las obras allí presentadas y premiadas.

A pesar de las sugerencias temáticas delineadas por el Estado el Salón incorporó en los primeros años del gobierno peronista diversos estilos y temas, incluyendo a artistas como Berni o Forner –participantes del *Salón Independiente* y opositores al triunfo de Perón–, a otros como Pettoruti, Salvador Presta o Curatella Manes que presentaron obras abstractizantes y por supuesto a aquellos que, como Adolfo Montero con su obra *Los Descamisados*, hacían alusión a la movilización popular que llevó Perón al gobierno y a los cambios sociales realizados por el Estado.

Otro episodio relevante en relación al Salón oficial fue el protagonizado por el Ministro de Educación Ivanissevich –ex interventor de la Universidad de Buenos Aires–, cuando en su discurso inaugural del Salón de 1948 estableció una clara distinción entre formas “normales” y “anormales”, definió al arte verdadero como aquel que “determina bienestar, felicidad y no repugnancia”, se refirió a los deberes del artista como “hijo de su pueblo” y condenó duramente a aquellos “deformadores” que realizan obras antiestéticas (12).

Las fanáticas declaraciones del Ministro, impregnadas de contenidos patrióticos y religiosos, no se agotaron en este episodio y efectivamente podrían ser comparadas con las valoraciones sobre el arte realizadas por el hitlerismo, especialmente en contra del arte abstracto y “morboso”. Nos ocuparemos de este tema en el próximo punto del trabajo.

El “espíritu democrático” del Salón fue acentuado nuevamente al año siguiente cuando una modificación en el reglamento imponía que la firma del artista debía estar cubierta en el momento de la selección, para así evitar privilegios por parte del jurado. También los premios monetarios se incrementaron considerablemente durante estos años, siendo uno de los más importantes en este sentido el *Premio Presidente de la Nación Argentina* creado en 1946.

Asimismo, nuevos cambios fueron introducidos a partir de 1950: el retrato de Perón aparecía en la primera página del catálogo y una reproducción de un retrato de Eva en la página siguiente. Se fijó el 18 de octubre como día de apertura para que los artistas pudieran estar presentes en los festejos del Día de la Lealtad, con el objetivo de quebrar la hegemonía porteña se establecieron cinco *Salones Regionales* organizados en ciudades del interior del país y se definió un criterio de admisión automática para el ingreso de las obras de aquellos artistas premiados con anterioridad o que hubiesen expuesto previamente en los salones. También se crearon en 1951 el *Salón Nacional de Artes Plásticas Eva Perón*, destinado a los estudiantes de Bellas Artes y el *Salón Nacional de Dibujo y Grabado* con el fin de jerarquizar esas técnicas.

Entre las voces de la oposición al gobierno peronista fue central la figura de Jorge Romero Brest, quien había sido expulsado de la vida académica y destituido de sus cátedras de la Universidad de La Plata en marzo de 1947. Durante los años del gobierno peronista Romero Brest llevó adelante una fuerte resistencia que fue encarada desde diversos frentes, entre los cuales se destaca su labor en la revista *Ver y Estimar*, publicación que editó junto a un grupo de discípulos a partir de 1948.

Ver y Estimar se propuso desde un comienzo la creación de una crítica de arte, la formación de un coleccionismo y el establecimiento de directivas estéticas para los artistas. En torno a esta publicación se articularon actividades e instituciones que se prolongaron aún después de la desaparición de la revista (13). De acuerdo con *Ver y Estimar* el Salón se había convertido en

un mito cultural argentino que ignoraba las corrientes del arte moderno y que era necesario denunciar y combatir para salvar la libertad del arte. Por este motivo, por el escaso valor de la mayor parte de las obras allí presentadas y por carecer de interés para la crítica Romero Brest anunciaba en 1948 que el Salón iba a dejar de tener un lugar en las páginas de la revista, situación que se mantuvo hasta el momento del cierre definitivo de la publicación en 1955.

3. Los vínculos con la vanguardia

Luego de la aparición del único número de la revista *Arturo* en el verano de 1944 el campo artístico de Buenos Aires se vio interpelado por los nuevos grupos de arte concreto: la *Asociación Arte Concreto-Invencción* liderada por Tomás Maldonado y el grupo *Madí* encabezado por Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin. Los jóvenes que integraban estos movimientos de vanguardia cuestionaban al arte representativo y proponían la *invencción* como fórmula para la creación artística. De la mano de su renovadora propuesta estética se hallaba también una marcada inquietud por transformar la realidad social y política. El arte era concebido como

una herramienta de cambio que podía darle al hombre los recursos para modificar su relación con el mundo. En este punto reconstruiremos la dimensión política de aquellas novedosas y rupturistas prácticas artísticas prestando especial atención a las relaciones de la *Asociación Arte Concreto-Invencción* con el gobierno peronista y el “amenazante” (14) Partido Comunista.

3.1. La estética materialista concreta

El programa estético y político del arte concreto partía de las premisas del materialismo histórico. En el año 1946 el artista Tomás Maldonado escribía: “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” (15).

En contra de aquellas lecturas que empobrecen la teoría desarrollada por Marx y Engels, reduciendo todos los fenómenos sociales al desarrollo de las relaciones económicas y considerando al arte como una mera ilustración de la ideología, algunas de las interpretaciones que comenzaron a surgir a partir de los años 30 defendieron y valorizaron una serie de postulados olvidados por las explicaciones economicistas de las épocas anteriores. Uno de ellos es la idea del hombre como un ser productor y creador, muy presente en los escritos de juventud de Marx (16). De acuerdo con esta concepción la esencia del hombre se vincula con la capacidad de producir un mundo material, pero también espiritual, con su actividad práctica: “Podemos distinguir al hombre de los animales por la conciencia, por la religión o lo que se quiera. Pero el hombre mismo se diferencia de los animales a partir del momento en que comienza a *producir* sus medios de vida” (17). Al generar su vida material los hombres también producen su mundo social y espiritual, que brota constantemente de su vida real y de sus formas de trabajo. De allí que las formaciones sociales, las instituciones políticas y los bienes culturales son productos históricos que los mismos individuos pueden cambiar y modificar de acuerdo con su actividad práctico-creadora. El movimiento dialéctico de la historia implica que el ser determina la conciencia, pero ella misma puede a su vez actuar sobre la realidad para transformarla y convertirla en otra.

Estas afirmaciones acerca de la esencia humana, el trabajo y la historia resultan de una vital importancia para comprender algunos problemas estéticos presentes en los manifiestos de la *Asociación Arte-Concreto Invencción*. El hecho de considerar al hombre como un ser productor posibilita pensar al arte como una forma específica de producción semejante al trabajo no enajenado que le permite al ser humano desplegar su esencia y desarrollar sus capacidades creadoras, incluso en un mundo alienado. La práctica artística constituye una forma específica de praxis humana que posibilita la exteriorización plena del ser, y que, por supuesto, no se agota en sus manifestaciones históricas particulares. En el arte sobrevive ese principio creador que es negado en las alienantes condiciones de producción capitalista y esto transforma a la creación artística en una importante herramienta para el cambio y la transformación social. En un escrito de 1946 Maldonado definía a la *praxis* como algo fundamental y al arte concreto como *práctica*: “La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el sentido de Marx, es decir, PRÁCTICA, TRABAJO” (18). La práctica artística era concebida como una herramienta para la reafirmación de los valores de “comunidad” entre los hombres y como “uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la humanidad” (19). El arte concreto creía y apostaba a la capacidad creadora del hombre revalorizando la praxis vital como aquella capaz de intervenir activamente en la realidad y generar nuevas relaciones entre los seres humanos.

A su vez, en el *Manifiesto Invencionista* de 1946 Maldonado hacía referencia al fin de la era de la “ficción representativa” y criticaba a este tipo de arte por frenar la energía y la fuerza del hombre. Desde los primeros textos en los cuales se abordaba la cuestión del concretismo el artista profetizaba la evolución de la pintura hacia lo concreto, definido como superación dialéctica de lo abstracto. Polemizando con el *Nuevo Realismo* de Antonio Berni y con el *realismo dinámico* de Héctor Agosti Maldonado afirmaba que el verdadero realismo no busca reflejar sino inventar. De ese modo el arte concreto constituía el único destino

posible para la actividad estética, dado que no se propone representar ni abstraer, sino inventar lo nuevo y crear nuevas realidades.

3.2. Las relaciones con el Partido Comunista Argentino

En consonancia con su radicalizada propuesta estética los artistas de la *Asociación Arte Concreto-Invencción* se afiliaron grupalmente en 1945 al Partido Comunista Argentino (PCA), confiando en la posibilidad de que el Partido acepte y promueva su programa artístico (20). Esta apuesta a la apertura estética del comunismo local puede observarse en las páginas de *Orientación* – órgano oficial del PCA durante aquellos años– donde los artistas concretos publicaron notas explicitando su programa estético-político, publicitaron sus muestras y participaron de declaraciones colectivas junto a otros artistas argentinos. Una de ellas fue en relación con la *Exposición de Arte Español* enviada por el gobierno de ese país y exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En los medios opositores las voces de los intelectuales y artistas antiperonistas se hicieron escuchar, criticando a la exposición por ser una representación oficial del fascismo español. Los firmantes de la declaración aparecida en el diario comunista, entre los cuales se encontraban los jóvenes concretos pero también Berni, Monsegur, Caride, Pacenza y Castagnino, entre otros, se preguntaban: “¿Dónde están Juan Gris y Pablo Picasso, por ejemplo, que tanto contribuyeron a la renovación de la pintura en nuestro tiempo? ¿Dónde están tantos pintores que sostienen por el mundo, el prestigio de la pintura española? No están, desde luego, en la muestra actual del Museo Nacional de Bellas Artes de esta capital. Ellos, aunque hubiesen quizá querido los organizadores, no podrían estar en esta exposición oficial, porque la repudian” (21).

En *Orientación* también aparecieron, entre 1946 y 1947, dos textos firmados por Maldonado en los cuales el artista respondía a las acusaciones de falta de libertad de expresión en la Unión Soviética. En uno de ellos, inclusive, para desmentir el tema de la “pintura por encargo” exigida a los artistas soviéticos como propaganda del régimen stalinista, Maldonado ponía como ejemplo de la libertad estética reinante en la URSS el caso de Malevich, artista no figurativo: “El Comité Central, en abril de 1932, en resolución firmada por Stalin, puso en claro que el Partido Comunista no tenía estética oficial y que todo artista que militase en sus filas podía sustentar cualquier posición estética. Como ejemplo de esta neutralidad del estado soviético y del Partido Comunista en cuanto a cuestiones artísticas se refiere, recuérdese también que Malevitch, un artista no representativo, bien distante por ende de llamado ‘arte social’ fue nombrado en 1935 profesor de la Academia de Leningrado” (22). Maldonado ignoraba, en aquel momento, que Malevich se había transformado en un pintor realista desde 1930. Además, la resolución de 1932 que el artista mencionaba propuso la creación de una única asociación de escritores, disolviendo las diversas corrientes artísticas a favor de una estética realista, y constituyó el antecedente del ya mencionado Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado dos años después.

Si bien los artistas de la vanguardia concreta podían escribir sobre su propuesta estética en el periódico oficial del Partido, esa licencia no era señal de apertura sino de “tolerancia” por parte de la dirigencia comunista, en un momento en el cual todavía circulaba en el PCA y sus adyacencias una concepción ampliada del realismo. Esta amplitud puede comprobarse observando una serie de debates que tuvieron lugar entre artistas e intelectuales vinculados al comunismo local y que ponían en discusión las categorías de representación, reflejo y realidad (23). No obstante, hacia 1948, los lineamientos estéticos de PCA comenzaron a volverse cada vez más estrictos en la defensa del canon del realismo socialista y en ese mismo año un tribunal de disciplina interno encabezado por la artista Alicia Pérez Penalba decidió la expulsión de Maldonado y su grupo del Partido. “Lamentable farsa”, “trabajos realizados por alumnos de una escuela de reeducación de retardados”, “depravación artística, estupidez y desvergüenza”, “desfachatez” y “traición” fueron solo algunas de las tantas expresiones que se publicaron en *Orientación*, criticando una muestra de arte concreto realizada luego de la separación de esos artistas del Partido. A partir de aquel momento la doctrina estética comunista se cerró sobre el realismo, condenando dogmáticamente toda propuesta que se alejara de esos parámetros.

3.3. ¿El arte abstracto no cabe en la Doctrina Peronista?

Políticamente enfrentados, peronismo y comunismo parecían coincidir sin embargo en su condena al arte abstracto. Luego de las polémicas declaraciones del Ministro Ivanissevich en 1948 el cuestionamiento al arte abstracto se reforzó al año siguiente durante la apertura del Salón. Allí Ivanissevich pronunció un discurso que definía al arte abstracto como el refugio de los fracasados, clasificaba a sus producciones como “aberraciones visuales, intelectuales y morales” y a los artistas como “anormales, estimulados por la cocaína, la morfina, la marihuana, el alcohol y el snobismo” (24).

Luego de estas declaraciones no fueron pocos los que asimilaron las afirmaciones de Ivanissevich con la política artística impulsada por el nazismo, sobre todo en comparación con el catálogo de la exposición de Arte Degenerado realizada en Alemania durante 1937 y 1938. Sin embargo la política del peronismo en relación con el arte abstracto difirió de la del nazismo en varios puntos: aquí no hubo quema de obras, ni subastas, ni proscripciones, ni exposiciones de “arte degenerado” (25). Además, la

perspectiva artística del ministro no contaba con un consenso generalizado entre todos los funcionarios y simpatizantes del gobierno peronista, hecho que generó espacios de transacción y coexistencia entre el peronismo y los artistas concretos. Volveremos sobre este tema en los próximos puntos.

Mientras tanto, y luego de un período inicial de rechazo y burla, la crítica de arte local había comenzado a reconocer al arte concreto como una expresión artística de calidad, sobre todo después de que los artistas concretos participaran en el *Salón Réalités Nouvelles* de París en 1948. Desde las páginas de *Ver y Estimar* se comenzó a defender al arte abstracto y a partir de 1949 los artistas concretos argentinos empezaron a tener visibilidad en esa publicación (26).

En ese mismo año el arte abstracto ganaba un nuevo espacio de consolidación y difusión con la creación del *Instituto de Arte Moderno*, institución privada fundada por el entonces estudiante de arquitectura Marcelo De Ridder que se proponía contribuir al desarrollo del arte argentino y establecer contactos internacionales que favorecieran al desarrollo del arte moderno en nuestro país. Entre 1950 y 1951 los artistas concretos argentinos también expusieron sus obras en las salas del Instituto (27).

Algunas publicaciones cercanas al gobierno peronista, como el *Boletín del Museo de Arte Decorativo* o la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina* siguieron de cerca las actividades realizadas por la institución dirigida por De Ridder, pero lejos de repudiar al arte abstracto o a las tendencias del arte moderno que allí se exponían, difundieron y apoyaron las actividades del Instituto. En este punto resulta de gran interés la figura de Ignacio Pirovano, abogado y artista plástico nacido en una familia perteneciente a la oligarquía que ejerció entre 1937 y 1955 la Dirección del *Museo Nacional de Arte Decorativo* y se desempeñó como presidente de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952 y 1953.

3.4. Pirovano, entre Evita y Maldonado

Pirovano mantenía estrechos vínculos con los artistas concretos, sobre todo con Maldonado, y a través de su gestión como director del *Museo Nacional de Arte Decorativo* impulsó las propuestas estéticas del concretismo al mismo tiempo que cumplía con sus obligaciones como funcionario del gobierno peronista. Sus prácticas en relación con las actividades del Museo fueron eclécticas y ambiguas. Entre 1947 y 1948, por ejemplo, se expusieron en las lujosas salas del Museo –que estaba ubicado en el Palacio Errázuriz– piezas pertenecientes a la colección del traje regional español, obsequiada por el franquismo a Eva durante su viaje a España. Dos años más tarde, luego de realizar un viaje a Europa en el cual guiado por los consejos de Maldonado había conocido al artista concreto suizo Max Bill, publicaba en el mismo *Boletín del Museo*, donde informaba la novedades del gobierno un artículo que afirmaba la realización en Buenos Aires de una exposición de la “Bella Forma” dedicada a la forma utilitaria industrial.

¿Por qué sugirió Maldonado el contacto con Max Bill? Maldonado había viajado a Europa en 1948 y había conocido a varios ex miembros de la Bauhaus de Weimar, entre ellos Max Bill y otros artistas concretos europeos. De regreso en Buenos Aires, el artista comenzó a interesarse en distintas actividades ligadas a la arquitectura y al diseño. Partiendo del legado del constructivismo ruso e intentando superar sus hallazgos y limitaciones, a comienzos de los años 50 el concretismo de Maldonado postulaba al diseño como un fenómeno que constituía el punto de unión de las propuestas estéticas más “singulares y renovadoras”, y no una manifestación menor de un arte jerárquicamente superior: “Este malentendido, este equívoco persistente, que se complace en establecer jerarquías en la creación de formas –arriba, en lo alto, las formas ‘artísticas’; abajo, las formas ‘técnicas’–, este fetichismo debe ser superado por todos aquellos que aspiren a captar el significado último de una nueva visión de nuestra cultura” (28).

La nueva visión de la cultura propuesta por Maldonado implicaba una ampliación de la forma hacia “nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de la producción de objetos en serie, objetos de usos cotidiano y popular, que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre moderno” (29). Implicaba, también, un interés profundo por las innovaciones de la teoría de la *gute form* (buena forma) en la que Max Bill había trabajado intensamente, tratando de generar un método para la creación de producciones visuales que articulen el trinomio forma-función-belleza.

Pirovano estaba al tanto de estas conceptualizaciones estéticas modernizantes y consideraba fundamental incorporar y difundir los avances del concretismo para posicionar al país en el rumbo del progreso que iría de la mano del prometido desarrollo industrial. Por eso en septiembre de 1951 ingresó a la Comisión Nacional de Cultura un proyecto titulado: *La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual* con el cual se proponía mostrar a los productores y consumidores argentinos las ventajas del producto diseñado, convencido de que la verdadera revolución industrial solo sería posible con el acompañamiento de la cultura de la forma industrial (30).

También desde el ámbito de lo privado, en su rol de coleccionista, Pirovano privilegiaba la presencia del arte abstracto en sus conjuntos. Su amistad con Maldonado fue fundamental en ese sentido. El artista concreto lo guiaba en sus adquisiciones y marcó de un modo fundamental la orientación de su colección que incluye obras de E. Iommi, T. Maldonado, Espinosa, J. Le Parc,

Kosice, Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal, G. Vantongerloo, M. Bill, W. Kandinsky, F. Picabia, J. Albers y Víctor Magariños, entre otros. Este conjunto de obras, que hoy forma parte del patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, es un claro testimonio del abandono de la figuración y la renovación introducida por los movimientos de arte concreto (31).

Otra presencia central en la colección de Pirovano es la de Sesostri Vitullo, artista nacido en 1899 en el barrio del Abasto y radicado en París desde 1925.

En su viaje a Europa Pirovano descubrió a Vitullo y en contacto con el embajador argentino Héctor Madero, el director general de Museos de Francia y el director del *Museo de Arte Moderno* de París consiguió gestionar una exposición retrospectiva del artista en ese Museo que se concretó en el año 1952.

Pirovano también le encomendó al escultor la realización de un monumento a Eva Perón y este aceptó la propuesta. La obra terminada mostraba un rostro realizado en piedra con dos caras rodeadas de laureles que exhibían un perfil de Eva y del otro lado un perfil casi indio. Antes de exponerla en la muestra ante el público francés el artista quiso mostrar su escultura en la Embajada Argentina, auspiciante de la retrospectiva, pero desde allí la obra fue trasladada a un sótano y nunca se mostró en la exposición (32). Otro fue el destino del retrato de Eva que en 1950 realizó el artista Numa Ayrinhac y que fue utilizado en la tapa del libro *La razón de mi vida*. La obra, que mostraba a una Evita sonriente y vital, luego de recorrer el mundo entero en la portada del libro y en sellos postales, fue destruida junto a otras imágenes durante la Revolución Libertadora.

3.5. Arte concreto y arquitectura

En 1947, mientras en el Congreso de la Nación se discutía el proyecto de ley sobre la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo presentado por el diputado peronista Ricardo Guardo, Maldonado planteaba la amalgama entre artes visuales, diseño y arquitectura en un ensayo titulado *Volumen y Dirección en la Artes del Espacio*, que había escrito para la Revista de Arquitectura del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la UBA (33). Allí, el artista señalaba a los constructivistas rusos como los primeros en llevar adelante las primeras experiencias verdaderamente espaciales, y, en sintonía con el artista soviético El Lissitzky, vinculaba lo escultórico con lo arquitectónico, definiendo a la arquitectura como una protagonista esencial en la concreción de una nueva sociedad. Interesado en estos temas Maldonado comenzó a establecer vínculos con un grupo de arquitectos y estudiantes de arquitectura a quienes había conocido en el Estudio de Amancio Williams. Junto a ese grupo, entre quienes se hallaban Juan Manuel Borthagaray, Carlos Méndez Mosquera, Marcos Winograd, Horacio Pando, Alfredo Hlito y Enio Iommi, organizaron la Exposición *Nuevas Realidades* en la galería *Van Riel*. La muestra exhibía la confraternización de las artes visuales con la arquitectura y el diseño, y fue armada con unos planos con obras del ATBAT (Atelier des Bâisseurs) de Le Corbusier y del arquitecto Clive Entwistle que Williams había traído de Europa un tiempo atrás. En *Nuevas Realidades* expusieron sus obras distintos pintores, escultores y arquitectos, entre los cuales podemos mencionar a Eduardo Catalano, Cesar Janello, el equipo italiano BBPR (integrado por Belgioioso, Banfi, Peresutti y Rogers), Iommi, Maldonado, Hlito, Prati, Espinosa y Girola, entre otros. El evento de proyección internacional contó además con una conferencia decisiva: la de Ernesto Nathan Rogers “que marcó discursivamente el punto de contacto entre las manifestaciones artísticas concretas y el desarrollo de la arquitectura moderna” (34).

El mismo grupo organizó un tiempo después la *Exposición del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires* en el pabellón de la Sociedad Rural de Plaza Italia. Maldonado y Hlito se encargaron de la confección de los paneles de la muestra en la cual se expusieron fotos y maquetas del auditorio de Catalano, de la Ciudad Universitaria de Tucumán, del Plan Ferrari y Kurchan y de viviendas. La exposición fue gigantesca, masiva y revolucionaria por las producciones modernas que se mostraban. Tanto que, según afirma el arquitecto Borthagaray, “un alma bien pensante (creo que Ivanissevich) convenció a Evita de que aquello era arte comunista y la exposición fue clausurada” (35).

La aparición de la revista *Nueva visión*, un proyecto de Tomás Maldonado realizado junto a Hlito y Méndez Mosquera que se constituyó en el nuevo órgano de difusión del arte concreto, da cuenta de las articulaciones entre las diversas disciplinas y circuitos profesionales que trabajaron en conjunto durante aquella época. Sus páginas albergan interesantes debates en torno a la escultura, la arquitectura y el diseño industrial, y artículos sobre cine, arte moderno y música. Aunque los arquitectos modernos – Williams, Ferrari Ardoy, Kurchan, Catalano y Alvarez, entre otros– ejercían una enorme atracción sobre las nuevas generaciones de alumnos no formaron parte de la recién creada Facultad de Arquitectura y Urbanismo (36). Los contactos entre los jóvenes estudiantes y sus referentes tuvieron lugar por fuera del ámbito académico, en los estudios de los arquitectos o en el café *El Querandí* situado en Perú y Moreno. Las acciones de los arquitectos modernos se dirigieron fundamentalmente a la actividad profesional y a la divulgación del Movimiento Moderno en el cual estaban enrolados, intentando convencer a los funcionarios peronistas sobre los beneficios y las potencialidades del urbanismo, la arquitectura y el diseño modernos.

4. La “arquitectura peronista”

La visión del peronismo como un actor político retrógrado y antimoderno que circulaba entre la mayoría de los artistas e intelectuales opuestos al régimen tuvo una importante fisura representada por la Universidad de Tucumán, proyecto con el cual Perón pretendía crear un centro de atracción e irradiación hacia los países andinos (37). La apuesta de Perón consistía en armar una moderna universidad en un espacio más receptivo a sus propuestas que la capital, y con ese fin convocó a un amplio grupo internacional de docentes y profesionales: “Bajo el rectorado del brillante botánico Descolle, el filósofo Rodolfo Mandolfo daba clases al lado de Walter Giesecking con su piano y Ernesto Rogers con un taller de proyectos. Dentro de este cuadro, a los luego legendarios locales Sacriste, Caminos y Vivanco se sumaron los italianos Peresutti, Calprina, Piccinato y Tedeschi. Con Catalano hicieron un proyecto grandioso de crear una Atenas en el Cerro San Javier” (38).

El rumbo de la modernidad encarado por la Universidad de Tucumán se hizo también presente en algunos de los proyectos y obras de las distintas reparticiones estatales, como el audaz auditorio de Buenos Aires –proyectado por Catalano y que sería emplazado en el predio de la Sociedad Rural–, los monoblocks proyectados por SEPPRA para las capitales provinciales, el Plan Regulador de Buenos Aires que Ferrari Ardoy y Kurchan elaboraron junto a Le Corbusier en 1938, el barrio Los Perales o las Unidades Sanitarias concebidas por Carrillo y proyectadas por Mario Álvarez (39).

Paralelamente el ingeniero Ramón Asís, ex vice gobernador y ex secretario de obras públicas de Córdoba desarrollaba una propuesta con la cual intentaba delimitar una estética peronista bajo la inspiración del espíritu revolucionario que Eva había intentado extender a todas las expresiones artísticas. Entre sus planes se encontraba la construcción de monumentales edificios públicos en forma de esculturas de Perón y Eva.

Con respecto a la producción del estado peronista en materia de arquitectura puede observarse la convivencia de diversas formas y tipologías, como las de la arquitectura rústica y el “chalet californiano” empleadas en las viviendas del Ministerio de Obras Públicas, el Banco Hipotecario o la Fundación Eva perón. También el estilo neoclásico, comúnmente emparentado con el monumentalismo y la producción arquitectónica nazifascista, formó parte importante aunque no hegemónica de la “arquitectura peronista”. Como bien señala Anahí Ballent, tampoco con relación a la arquitectura existió una única tendencia que homogeneizara la producción dado que en ella “coexistieron repertorios formales rústicos y variaciones modernistas más o menos radicalizadas, junto a formas neoclásicas: un universo plural que desestima desde el inicio toda posible búsqueda de una ‘arquitectura peronista’ o, en términos más generales, de una ‘estética peronista’” (40).

Al igual que en el campo de las artes plásticas, las decisiones vinculadas a la forma y el estilo arquitectónico dependieron más de los intereses de los funcionarios y equipos técnicos que se desempeñaron al interior de la estructura del Estado con mayor o menor peso político que de un programa estético preciso y delimitado.

5. Arte concreto arte oficial

Hacia 1952 el arte concreto comenzó a tener un importante espacio en las exposiciones oficiales. La exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* inaugurada en el *Museo Nacional de Bellas Artes* en octubre de ese año, y auspiciada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, reunió a artistas provenientes de las diversas tendencias.

En su catálogo la muestra era presentada como el hecho cultural del Segundo Plan Quinquenal, propuesta que entre sus metas centrales se dirigía a lograr la apertura económica argentina a capitales internacionales.

En este evento las obras de los artistas abstractos/concretos contaron con varias salas y quedaron oficialmente enmarcadas dentro de la revisión de los cincuenta años de arte argentino que la muestra ofrecía.

Al año siguiente las producciones de los artistas concretos –Maldonado, Hlito, Kosice, Lozza, Prati, Iommi y Girola, entre otros– integraron de modo dominante el envío oficial a la *Bienal de San Pablo*. Las obras de arte concreto, a diferencia de las representaciones figurativas de tono regional/nacionalista, constituían un valioso estandarte de modernidad que fue utilizado políticamente por el gobierno peronista en momentos donde se buscaba abrir la economía y atraer capitales extranjeros. Cabe señalar que a pesar de la pluralidad que el gobierno peronista se empeñaba en mostrar ante el mundo la postura inicial de los artistas que desde 1946 se habían posicionado en contra de Perón no cambió tampoco a partir de estos años.

En 1953 el arte concreto también se hizo presente en Santiago de Chile, donde Pablo Curatella Manes organizó la muestra *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos*, que luego recorrió Ecuador, Bolivia y Perú.

La abstracción comenzaba a valorarse entonces, tanto desde el gobierno peronista como desde el propio campo artístico, como un estadio inevitable dentro del desarrollo del arte moderno. En Argentina surgía un nuevo grupo de artistas no-figurativos coordinados por Aldo Pellegrini, del cual Maldonado y otros artistas concretos formaron parte junto con Grilo, Ocampo, Hans Aebi y Fernández Muro. La nueva agrupación, denominada *Artistas Modernos de la Argentina*, participó de los envíos internacionales y realizó exposiciones en Chile, Río de Janeiro y Ámsterdam, contribuyendo con sus acciones a consolidar la tendencia

abstracta/concreta en el campo cultural de Buenos Aires.

En el año 1954 Maldonado fue invitado por Max Bill para formar parte del equipo docente de la Escuela de Diseño de Ulm, continuadora de la tradición de la Bauhaus. Luego de su partida los distintos emprendimientos y proyectos que vinculaban a los artistas y a los arquitectos, como las editoriales *Nueva Visión* e *Infinito*, el estudio de diseño gráfico *Cícero Publicidad* o la Organización de Arquitectura Moderna *oam*, crecieron y se desarrollaron constituyéndose en referentes fundamentales para el desarrollo de la arquitectura moderna y el diseño gráfico e industrial en nuestro país.

La revista *nueva visión* siguió publicándose hasta 1957 dirigida por Maldonado desde Ulm y sustentada en Buenos Aires por Jorge Grisetti.

Asimismo, los artistas concretos continuaron exponiendo sus obras y llevando a cabo junto al grupo de arquitectos diversas iniciativas culturales destinadas a difundir y consolidar el proyecto moderno en nuestro país.

Notas

1. Véanse, entre otros, Germani, G., *Política y Sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, 1962; Portantiero, J. C. y Murmis, M., *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires 1971; James, D., *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Cambridge, 1988; Torre, J. C., *Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, 1989; Plotkin, M., *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, 1993 y Altamirano, C., *Bajo el signo de las masas*, Buenos Aires, 2001.
2. Véase Plotkin, M., *Mañana es San Perón*, Ariel, Buenos Aires, 1993.
3. Véase Gené, M., *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, FCE, Buenos Aires, 2005.
4. Las acciones estético/políticas de los *Artistas del Pueblo*, grupo anarquista que utilizó el grabado como técnica multiplicadora de imágenes para alcanzar públicos más amplios que no accedían a los restringidos circuitos del arte, son un muy buen ejemplo de este tipo de representaciones.
5. Gené, M., *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, op. cit., p. 96.
6. La investigación de Gené delimita dos etapas diferentes en la producción y circulación de imágenes e iconografías: una etapa fundacional que va desde 1946 a 1948 en la cual se organiza el aparato propagandístico, se elabora una formativa destinada a regular los temas y las figuras y se forman equipos de profesionales y otra que comienza hacia 1950 con el descenso de la producción gráfica a raíz del creciente uso de la cinematografía como medio de propaganda.
7. *Ibíd.*, p. 134.
8. Véase Giunta, A., "Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo", en Penhos, M. y Wechsler, D. (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Ed. del Jilguero, Buenos Aires, 1999.
9. Catálogo del Salón Independiente realizado entre el 17 y el 30 de septiembre de 1945, citado en Giunta, A., *Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo*, op. cit., p. 155.
10. Decreto N° 5843/46 del 3 de agosto de 1946, citado en Giunta, A., *Ibíd.*, p. 159.
11. Véase Giunta, A., "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa, José, E. (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, volumen II.
12. Discurso publicado en revista *Ramona*, n° 17, Buenos Aires, octubre de 2001, p. 60.
13. Véase Giunta, A., "Ver y Estimar. Una revista, una asociación", en *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
14. En un discurso del año 1957 Perón señalaba alarmado el lugar que ocupaba el comunismo en nuestro país antes de su gobierno: "Hasta el años 1945, fecha del advenimiento del Justicialismo en la Argentina, el comunismo tenía gran importancia en el país, especialmente en los sectores universitarios y obreros. La universidad argentina estaba penetrada en su dirección y docencia por numerosos elementos conocidos ampliamente por sus ideas comunistas o, cuando menos, comunoides. La mayoría de los sindicatos estaban escuadrados, asimismo, por dirigentes comunistas o socialistas marxistas que, para el caso son la misma cosa, ya que el socialismo que funciona en la Argentina es evidentemente connivente del comunismo (Baste señalar la circunstancia, por demás elocuente, que mientras el comunismo actual está dirigido por Rodolfo Ghioldi, el socialismo lo es por su hermano Américo)".
15. Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 56.
16. Esta visión del ser humano constituye, sin dudas, uno de los puntos neurálgicos de una importante zona de la estética marxista y puede encontrarse, con diferentes matices, en los escritos de Brecht, Sánchez Vázquez, Breazu, Stolovich, Borev, Nóvikov, Fischer y Garaudy, entre otros.
17. Marx, K., y Engels, F., *La ideología alemana*, Ediciones Pueblos Unidos, Argentina, 1973, p. 19.
18. Madonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 46.
19. *Ibíd.*, p. 35.
20. Cf. Longoni A. y Lucena D., "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.
21. *Orientación*, 3 de diciembre de 1947.
22. *Orientación*, 7 de agosto de 1946.
23. Se hace aquí referencia a las distintas posiciones que sobre este tema mantenían T. Maldonado, A. Berni, H. Agosti y C. Marcovich, por ejemplo.
24. *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Año III, N° 52, octubre de 1949, publicada en *Ramona* n° 17, op.cit., p. 62.
25. Véase Giunta, A., *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años '60*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
26. Véase Giunta, A., "Ver y Estimar. Una revista, una asociación", en *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, op. cit.
27. Para un detalle de la conformación y las actividades del Instituto de Arte Moderno véase García, María Amalia, "La construcción del arte abstracto.

Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista la escena artística argentina. 1949-1953", en *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2004.

28. Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 64.

29. *Ibíd.*, p. 65.

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

31. Cf. Baldasarre, María Isabel y Bermejo, Talía, "Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino", en *Avances. Revista del Área de Artes*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, nº 5, 2001.

32. La escultura de Vitullo recién fue recuperada en los años 90, época en la cual la figura de Evita se volvió un icono de la argentinidad sumamente rentable en el mercado global.

33. Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 59.

34. Devalle, Verónica, "El arte concreto en la Argentina. Su posible relación con el surgimiento del Diseño Gráfico", en *Registros*, año IV, nº 4, Mar del Plata, mayo de 2007, p. 82.

35. Bothagaray, Juan Manuel, "Universidad y política. 1945-1966", en *Contextos. Revista de la Facultad de la Facultad de Arquitectura, Diseño y urbanismo de la UBA*, nº 1, octubre de 1997, p. 23.

36. La misma comenzó a funcionar en 1948 según lo dispuesto por la Ley 13.045.

37. Véase Bullrich, F., *Arquitectura Argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963.

38. Bothagaray, Juan Manuel, "Universidad y política. 1945-1966", en *Contextos*, op. cit. p. 22.

39. Cf. Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo 3010, Buenos Aires, 2005.

40. Ballent, Anahí, "Chalecitos kitsch, columnas bóricas y Le Corbusier", en *Ramona*, nº 17, op. cit., p. 14.

Bibliografía

Baldasarre, María Isabel y Bermejo, Talía, "Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino", en *Avances. Revista del Área de Artes*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nac. de Córdoba, nº 5, 2001.

Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo 3010, 2005.

---, "Chalecitos kitsch, columnas bóricas y Le Corbusier", en *Ramona*, nº 17, Buenos Aires, octubre de 2001.

Bothagaray, Juan Manuel, "Universidad y política. 1945-1966", en *Contextos. Revista de la Facultad de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA*, nº 1, octubre de 1997.

Bullrich, F., *Arquitectura Argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1963.

Burucúa, José, E. (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

Devalle, Verónica, "El arte concreto en la Argentina. Su posible relación con el surgimiento del Diseño Gráfico", en *Registros*, año IV, nº 4, Mar del Plata, mayo de 2007.

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

García, M. Amalia, Serviddio, Luisa F. y Rossi, M. Cristina, *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

Gené, M., *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2005.

Giunta, A., *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

---, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Longoni A. y Lucena D., "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* nº 4, anuario de investigación e información del CeDInCI, Buenos Aires, verano 2003-2004.

Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

Marx, K., y Engels, F., *La ideología alemana*, Argentina, Ediciones Pueblos Unidos, 1973.

Penhos, M. y Wechsler, D. (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999.

Plotkin, M., *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993.

DANIELA LUCENA

Nació en Buenos Aires en 1976. Es Licenciada en Sociología de la UBA y becaria doctoral del CONICET. Docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA y del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Miembro del equipo de investigación UBACyT “¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina” dirigido por Ana Longoni. Publicó, entre otros trabajos, los artículos *Por el hambre en Rusia. Una ofrenda de los artistas argentinos al pueblo de los soviets* (2006) y *Arte, producción y diseño en la vanguardia concreta argentina* (2007).