

El film sobre arte argentino y su auge durante la modernidad cinematográfica. Particularidades históricas, teóricas y estéticas

The Argentine Film on Arts and its Rise during the Modern Cinema Period. Historical, Theoretical and Aesthetic Particularities

JAVIER COSSALTER^a

Universidad de Buenos Aires / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2023.057.002

RESUMEN

Este artículo propone un mapeo inicial de la corriente del film sobre arte en Argentina, desde sus primeras apariciones hasta su etapa de esplendor, con el objetivo de desentrañar sus singularidades en el transcurso de la modernización cultural y cinematográfica acaecida entre mediados de las décadas del cincuenta y del setenta, tanto en el terreno de la producción y la difusión, como así también en torno a los caracteres estéticos y semánticos. En primer lugar se estudian las claves históricas y teóricas de esta tendencia en Europa. En segunda y tercera instancia se exploran los antecedentes y el contexto de auge de dicha corriente en el país. Finalmente, a partir de las categorías de análisis propuestas por Guillermo G. Peydró en derredor al film sobre arte —y de otras nociones de autores abocados al estudio de los vínculos entre el cine y las artes plásticas— se procede a examinar a un amplio corpus de cortos modernos nacionales. **Palabras clave:** film sobre arte, cine argentino, cortometraje, modernidad cinematográfica.

ABSTRACT

This article proposes an initial mapping of the trend of film on art in Argentina, from its first appearances to its splendor stage, with the aim of exploring its singularities in the course of the cultural and cinematographic modernization that occurred between the mid-1950s and the mid-1970s, both in the field of production and dissemination, as well as around aesthetic and semantic tropes. First, historical and theoretical trends in Europe are studied. In second and third place, the antecedents and the context of the rise of this trend in the country are explored. Finally, based on the categories of analysis proposed by Guillermo G. Peydró around the film on art —and other notions of authors dedicated to the study of the links between cinema and the visual arts— we proceed to examine a wide corpus of modern national short films.

Keywords: film on art, Argentine cinema, short film, modern cinema.

[a] **JAVIER COSSALTER** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes y Pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador Asistente del CONICET y Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales (FFyL, UBA). Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA) y Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). E-mail: javiercossalter@gmail.com

Introducción

El cine nació —como todo nuevo medio— con un profundo carácter intermedial el cual, según André Gaudreault y Philippe Marion¹, perdió terreno conforme el medio encontró su propia identidad. La relación del cinematógrafo con el teatro, por ejemplo, fue muy fecunda en los primeros tiempos. No obstante, en esta pesquisa de singularidad comunicacional y artística, vínculos con disciplinas como la literatura se tornaron altamente productivos y pasaron a formar parte de las estrategias narrativas a las que el cine recurre de manera corriente hasta nuestros días. En cuanto a las artes de corte visual, particularmente, el período de las vanguardias de los años veinte implicó un contacto estrecho con el medio cinematográfico puesto que, como señala Ángel Quintana, es «el único momento de la historia del cine donde se puede hablar de una cierta homogeneización entre la modernidad de las artes y la modernidad del cine»².

Ahora bien, fue para finales de la década del treinta que comenzó a desarrollarse de forma regular en Europa la denominada corriente del *film sobre arte*, caracterizada por la prevalencia del arte visual. En palabras de Guillermo G. Peydró, uno de los máximos referentes académicos en el estudio de dicha tendencia: «las primeras experiencias de films conscientes del diálogo entre cine y obras de arte, con sus problemas y posibilidades de representación, se producen sobre todo al final de la década de los 30 en Bélgica e Italia»³. Sin embargo, esta experimentó su auge luego de la Segunda Guerra Mundial, momento en que la UNESCO la consideró como una herramienta de cohesión cultural. Pese a ello, teóricos como el propio G. Peydró y José Enrique Monterde⁴ advierten que para mediados de la década del cincuenta, producto de una acelerada normalización y la creciente competitividad de la televisión, la misma pronto inició un marcado declive. En Latinoamérica, a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta y fundamentalmente en los años sesenta de la mano de la renovación del campo cultural y la irrupción de la *modernidad cinematográfica*, esta corriente halló un espacio considerable al interior de los cines nacionales⁵.

En este sentido, el objetivo del presente artículo consiste en realizar un mapeo inicial de esta tipología en Argentina, desde sus primeras apariciones hasta su etapa de esplendor, con el propósito de desentrañar sus singularidades en el transcurso de la modernización cultural y cinematográfica de la *década larga*⁶, tanto en el terreno de la producción y la difusión, como así también en torno a los caracteres estéticos y semánticos. ¿Qué conexiones se establecen entre los films sobre arte local y aquellos concebidos en el viejo continente? ¿Cómo se inserta esta producción en el terreno cultural argentino? ¿Cuáles son las prácticas artísticas que predominan y qué tipo de acercamiento hacia ellas plantean los cineastas? Estos son algunos de los interrogantes que motivan nuestro trabajo.

Así pues, organizaremos la exposición en cuatro secciones. En un primer apartado presentaremos las claves principales de esta corriente en Europa junto con los postulados teóricos propuestos por Guillermo G. Peydró⁷ y otros autores que han reflexionado sobre esta; y en torno a las relaciones entre el cine y las artes visuales. En segunda instancia relevaremos los inicios del film sobre arte en Argentina desde la época del cine silente hasta el período clásico. En tercer lugar nos centraremos en las condiciones de producción de esta tendencia durante la etapa moderna. Allí prestaremos particular atención a la labor desempeñada por el Fondo Nacional de las Artes, los talleres de cine y las escuelas de cine de universidades nacionales. Por último, abordaremos un amplio corpus de cortometrajes sobre arte modernos a la luz

[1] André Gaudreault y Philippe Marion, «The Cinema as a Model for the Genealogy of Media» (*Convergence*, vol. 8, n.º 4, 2002), pp. 12-18.

[2] Ángel Quintana, «Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), p. 182.

[3] Guillermo G. Peydró, «Después de la abolición del marco: Tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948» (*Secuencias*, n.º 37, 2013), p. 36.

[4] José Enrique Monterde, «El Bosco en el cine: del 'film de arte' al ensayo filmico» (*Matèria*, n.º 10-11, 2016), pp. 265-284.

[5] A partir de las formulaciones teóricas de Paulo Antonio Paranaguá acerca de la imposibilidad de pensar el cine latinoamericano como una unidad homogénea en torno a las facetas de producción, distribución y exhibición podemos constatar que para la década del sesenta tanto los países que habían forjado una robusta tradición de cine industrial —Argentina, México y Brasil— como aquellos de producción discontinua hasta el momento —como por ejemplo Chile y Cuba— se apoyaron en el film breve en tanto medio de transición o ingreso a la modernidad. Dentro de este contexto de innovación cinematográfica la problemática del arte y la cultura fue un tópico recurrente. De esta forma, la corriente del film sobre arte alcanzó un desarrollo significativo gracias a la participación de las universidades, institutos filmicos, centros de experimentación y organismos estatales, en sintonía con la renovación de las diversas esferas artísticas locales.

[6] Fredric Jameson, «Periodizing the 60s», en Sohnya Shayres et al. (eds.), *The Sixties, Without Apology* (New York, University of Minnesota Press, 1984), pp. 178-209.

[7] Guillermo G. Peydró, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, Tesis de doctorado (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2014).

de las categorizaciones teóricas examinadas, con la intención de clasificar las obras y vislumbrar sus especificidades en el ámbito nacional.

El cuadro y el marco: el film sobre arte en clave histórica y teórica

Si bien, en un sentido amplio, films abocados a la problemática del arte existen desde los orígenes del cine, fue para finales de la década del treinta y principios de la del cuarenta que aparecieron en Europa algunos exponentes que trascendían el mero registro estático de cuadros en sucesión y un llano tono didáctico, para incorporar un sentido estético y reflexionar sobre el vínculo entre el arte y el medio cinematográfico. Estos son los casos de *Historia de un fresco (Racconto da un affresco*, Luciano Emmer y Enrico Gras, 1940) en Italia y *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin, 1939) en Bélgica. Es en aquel entonces que la corriente del film sobre arte se conformó en tanto tipología concreta. La propuesta fundacional de Emmer y Gras consistía en, básicamente, fragmentar la obra plástica a través del montaje con la intención de reconstituir las partes de manera dinámica y continua, añadiendo el componente dramático y narrativo. Asimismo, a diferencia de la producción precedente, en este film inaugural de la dupla italiana⁸ —y en los posteriores donde pulen el estilo—, tanto el comentario verbal como el acompañamiento musical adquieren un valor estético y poético, en estricta correlación con la banda de imagen.

De todas formas, fue recién después de la Segunda Guerra Mundial que esta tendencia se afianzó, como consecuencia de la injerencia de la UNESCO que le confiere una función social determinante. Como bien señala Guillermo G. Peydró, «el film sobre arte se convierte entonces en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura»⁹. El registro creativo y la representación (audio)visual de una obra de arte fueron comprendidos en tanto soporte para la difusión de las identidades culturales nacionales. Tal es así que, en 1948, se celebró la I Conferencia Internacional de Films sobre Arte en París, organizada por el movimiento «Los amigos del arte», la UNESCO, el Consejo Internacional de Museos y la Cinemateca Francesa. Como corolario de este primer encuentro se erigió la Federación Internacional del Film sobre Arte (FIFA). A la vez, para esta época, se agregó un nuevo centro neurálgico en la producción del films sobre arte: Francia. Proliferaron así los trabajos en torno al arte francés de cineastas como Alain Resnais —quien realizó en un lustro piezas magníficas de la talla de *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950) y *Les Statues meurent aussi* (1953-1963)—, Jean Lods y René Lucot, entre otros, quienes elaboraron verdaderos ensayos fílmicos experimentales e innovadores, los cuales colaboraron para que dicha corriente alcanzase su *edad de oro*. Ahora bien, como ya expresamos, hacia mediados de la década del cincuenta el film sobre arte europeo vivenció una suerte de decadencia, influida por una conjunción de diversos factores: la competencia de la televisión como centro productor, el problema siempre latente de la dificultad para comercializar y distribuir este tipo de películas, el aumento de los costos con la introducción del color y la expansión de productos donde el carácter divulgativo primaba por sobre la elaboración estética y formal¹⁰.

Previamente a conformar nuestro entramado teórico para abordar analíticamente las obras de dicha tendencia procuremos definir en qué consiste y bajo qué parámetros se edifica el film sobre arte. En primer lugar, durante aquel encuentro preliminar en París la mayoría de las películas exhibidas estaban directamente relacionadas con la pintura, la escultura y la arquitectura. A tal efecto, la federación naciente adoptó

[8] Juntos realizaron, entre otros, los documentales *Il Paradiso terrestre* —en 1941—, *Guerrieri* —en 1943—, *La leggenda di Sant'Orsola*, *L'allegoria della primavera* e *Il Paradiso perduto* —en 1948—, *Leonardo da Vinci* —en 1952—.

[9] Guillermo G. Peydró, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, p. 55.

[10] José Enrique Monterde, «El Bosco en el cine: del 'film de arte' al ensayo fílmico», p. 269.

una concepción restringida para clasificar al film sobre arte, sustentada en la noción tradicional del arte visual. Conforme a lo expuesto por Gordon Mirams en un artículo de la época titulado «The Function of the Art Film»:

Es decir, la nueva organización se ocupará de películas sobre pintura, escultura, tapices, caricaturas, los aspectos estéticos de la arquitectura, etc., omitiendo de sus términos de referencia las películas “experimentales” como tales, así como las películas sobre música, literatura y teatro¹¹.

Ahora bien, dos años más tarde, en el II Congreso Internacional de Films sobre Arte celebrado en la ciudad de Bruselas se debatió y acordó sobre la necesidad de abrir el espectro e incorporar también las películas dedicadas a la música, la danza y la poesía. En este sentido, de acuerdo con Francis Bolen, «debe entenderse por película de arte toda cinta cinematográfica que contribuya al conocimiento, al estudio y a la difusión de cualquiera de las ramas del arte»¹². A su vez, y a pesar de que algunos presentes pretendieran circunscribir al film sobre arte únicamente dentro de los límites del ámbito didáctico, finalmente se impuso la postura que habilitaba al cineasta a concebir una pieza creativa original a partir de la obra de arte. Es decir que las propuestas experimentales serían admitidas. Al día de hoy el pensamiento general en torno al film sobre arte, probablemente por su caudal, prioriza las películas de arte visual, aunque sin excluir las otras categorías. Desde nuestro punto de vista entendemos al film sobre arte en dos niveles: 1. en una orientación abarcativa incluimos a todos los films que aborden el mundo múltiple y heterogéneo de las artes en tanto expresión cultural; 2. en una acepción específica acordamos con Peydró incluir sólo a las obras en las cuales se reflexiona acerca del arte aludido y en las que se produce una articulación de lenguajes entre el cine y dicho arte, lo que desemboca en el reparo de problemas comunes de las disciplinas en diálogo. Esta segunda vertiente captará nuestra particular atención en el curso de la modernidad cinematográfica.

Por otro lado, hay dos características tácitas en torno al film sobre arte, aunque ninguna de ellas resulta excluyente: la predominancia del modelo documental y la medida de corta duración. En cuanto a la primera, si bien existen variantes de ficción —los *biopics* de artistas— y la experimentación está casi siempre presente, lo cierto es que la mayoría de los realizadores recurren al documental como base estructural para encauzar sus proyectos, puesto que el registro visual y la documentación de la obra de arte son inevitablemente el punto de partida —y quizás también, el de llegada—. En relación a la segunda, Henri Lemaître, uno de los primeros teóricos en ocuparse puntualmente sobre esta corriente, advierte hacia finales de los años cincuenta la preeminencia del cortometraje, y por ende, la marginalidad de esta tendencia. En palabras del autor: «el lugar actual del film sobre arte en la industria cinematográfica es el de un pariente pobre. En la medida en que pertenece a la categoría del corto metraje, el film sobre arte está ya en una situación de inferioridad»¹³. Dicha apreciación se desprende de las dificultades por las que históricamente transitó el cortometraje para encontrar un lugar en el circuito comercial, pero no explica la prevalencia del mismo en el terreno del film sobre arte. Pese a que es posible hallar algunos casos paradigmáticos en el ámbito del largometraje como por ejemplo *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), sin duda el film breve ofrece mayores potencialidades en términos económicos —menores costos—, estructurales —temáticas que se adaptan a la condensación de los tiempos— y estéticos —libertades formales y expresivas—. Siegfried Kracauer

[11] Gordon Mirams, «The Function of the Art Film», en *Museums and Education* (París, MUSEUM and Museums, vol. I, n.º 3/4, 1948), p. 200. Traducción del autor.

[12] Francis Bolen, «Bautismo y definición de la Película de Arte», en *El Correo de la UNESCO* (París, UNESCO, vol. III, n.º 3), p. 11.

[13] Henri Lemaître, «El film sobre arte», en *El cine y las Bellas Artes* (Buenos Aires, Ediciones Losange, 1959), p. 59.

destacaba de forma temprana esta premisa en su apartado acerca del film sobre arte dentro de su libro *Teoría del cine. La redención de la realidad física*: «es como si los films de arte experimentales sobrepasaran al grueso de los largometrajes en su diestro manejo de las propiedades técnicas»¹⁴.

Adentrándonos en los postulados teóricos en derredor a esta temática reconocemos dos perfiles dentro de la vasta bibliografía que son de nuestro particular interés: los escritos abocados al estudio del film sobre arte y los ensayos en torno a la relación entre el cine y la pintura. No es la intención de este trabajo recopilar ni confrontar las principales perspectivas de análisis —tarea que con buen tino realizaron autores como Joan Minguet Batllori¹⁵ o Santiago López Delacruz¹⁶, por mencionar algunos—, sino extraer del mapa teórico existente herramientas concretas que nos permitan posteriormente abordar con claridad el vínculo entre el cine y las artes visuales en el corpus de obras argentinas. Pero antes resulta pertinente fijar nuestra posición frente al debate suscitado desde los primeros tiempos y expuesto de manera contundente por André Bazin acerca de la actitud que adopta el cine respecto de la pintura, imprescindible para construir cualquier enfoque de aproximación a este objeto de estudio: el cine no es un mero *suplemento* para difundir el trabajo de un artista, así como dicho medio no *traiciona* a la pintura por más que aquel «destruye la unidad o realiza una síntesis nueva que no es la querida por el pintor»¹⁷. Lo que se produce en la unión de ambos significantes es un proceso *intermedial*, en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza¹⁸ y que genera nuevos valores estéticos y semánticos.

En relación a la primera línea tomamos algunas nociones generales y específicas de tres autores ya mencionados: Henri Lemaître, Siegfried Kracauer y Guillermo G. Peydró. Lemaître reconocía que en el contacto establecido entre ambos medios el film proponía una unidad propia frente a la de la obra de arte a través de un procedimiento central: el montaje. Asimismo, el autor, en base a la experiencia, reparó en diversas modalidades que perdurarían en el tiempo. En primer lugar agrupa a los films que manifiestan una voluntad *biográfica* o *histórica*. La obra de arte se transforma en un vehículo para acceder a la vida del artista o para recrear un contexto determinado. Luego distingue al film *didáctico* o *pedagógico* que asume un fin educativo. Y un escalón más allá posiciona al film *crítico* en donde, a partir de la crítica del arte y por intermedio de la cámara, se formulan nuevos análisis. No obstante, en una suerte de recorrido evolutivo, ubica en el punto más alto al film *poético*. En este el cineasta extrae y reconfigura de manera subjetiva y a través del lenguaje cinematográfico los elementos más profundos latentes en la obra de arte abordada. Por otra parte, Kracauer advierte la preponderancia del documental dentro del film sobre arte, aunque también se recurra a la puesta en escena y a la re-representación. Al igual que los otros teóricos considera que el realizador se acerca a la obra de arte no para representarla sino para construir algo nuevo. Estos films «emplean el lenguaje cinemático, no para trasladar la obra artística desde la órbita de las bellas artes a la del cine, sino para metamorfosarla en una obra cinematográfica autónoma que también afirma ser arte»¹⁹. De hecho, señala que de por sí la imagen filmica le añade profundidad espacial a la obra de arte. A su vez, Kracauer pone el énfasis en los films sobre arte experimentales, los cuales se sostienen en el movimiento incesante de la cámara, las posibilidades del montaje y otros artificios cinemáticos. Finalmente, en cuanto a la tendencia netamente documental expresa que la obra de arte no se presenta de forma aislada, sino que se la incorpora como un componente de la realidad. En este sentido, la variante *biográ-*

[14] Siegfried Kracauer, «El film de tipo documental», en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Buenos Aires, Paidós, 1996), p. 251.

[15] Joan Minguet Batllori, «Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 11, 1992), pp. 48-58.

[16] Santiago López Delacruz, «El cine traiciona a la pintura: un acercamiento a la teoría filmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry» (*Fotocinema*, n.º 16, 2018), pp. 79-101.

[17] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 1990), pp. 211-212.

[18] Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» (*Intermedialités*, n.º 6, 2005), pp. 43-64.

[19] Siegfried Kracauer, «El film de tipo documental», p. 253.

fica suele exhibir imágenes de los espacios y las personas que inspiraron al artista. Por último, Peydró formula una taxonomía completa del film sobre arte basada en seis categorías, algunas de las cuales pueden convivir en un mismo film. La primera opción es la *dramatización de la pintura*. En ella se reúnen las películas en las que el marco de la obra plástica se funde con el *cuadro* cinematográfico. En estos casos la/s pintura/s se fragmenta/n gracias a las potencialidades del montaje, de la cámara y del encuadre, y esos recortes se ensamblan en un recorrido narrativo que puede ofrecer múltiples aristas de sentido. En segundo lugar, la *tendencia poética* se sirve de todo el arco de posibilidades que brinda la gramática filmica. Lo conceptual, lo sensorial y lo rítmico se articulan a nivel estructural. La tercera alternativa, recurrente en las distintas clasificaciones, es la del *documental divulgativo*. Sin conceder demasiado espacio para la creación estética este pretende efectuar un «análisis formal de orientación pedagógica»²⁰. Luego se ubica el denominado *análisis crítico*, en donde el cine actúa como dispositivo auxiliar de la Historia del Arte. En quinta posición figura el *cine procesual*, el cual focaliza en el proceso creativo del artista. Habitualmente la cámara se adentra en el espacio del taller, así como descubre el lienzo y se detiene en las herramientas de trabajo. La última categoría, relacionada con el *cine de ficción*, generalmente se enfoca en las biografías de artistas donde la puesta en escena planificada al detalle cumple un rol fundamental. Como coda, el autor postula una categoría *ad hoc*: el *film-ensayo*. Este rompe con las fronteras establecidas por las variantes anteriores, y a partir de la autorreflexión de los significantes del medio cinematográfico expone un enfoque conceptual y subjetivo que trasciende el modelo documental²¹.

En cuanto al segundo agrupamiento teórico consideramos las nociones de una serie de autores que reflexionaron sobre el vínculo puntual entre el cine y la plástica, y que pueden resultar útiles en el análisis. En principio citamos el concepto de *cinéplástica* acuñado por Élie Faure, término que alude tanto a la plasticidad del cine como a la posibilidad de reinventar la plástica gracias a las potencialidades de la cámara²². A su vez, recuperamos la idea de *motivos visuales* acuñada por Jordi Balló, la cual reside en momentos aislables en el film, reconocibles en diferentes películas. Su carácter estético es aquello que lo enlaza directamente con la tradición pictórica²³. Por otro lado, se destacan dos postulados de Pascal Bonitzer en la relación del cine y la pintura: el plano-cuadro —una pausa en el movimiento del film conformada por aquellos instantes puramente plásticos de suspensión narrativa— y el desencuadre —recurso eminentemente cinematográfico que genera una tensión no narrativa—²⁴. Desde otro punto de vista, Jacques Aumont sugiere una comparación entre la imagen cinematográfica y la imagen pictórica en búsqueda de similitudes y diferencias a partir de ciertos parámetros centrales que pueden emplearse como referencia en el análisis: el tiempo y el espacio, el marco y el cuadro, el dispositivo, la representación, la luz y el color²⁵.

Del didactismo al ensayo experimental: los inicios del film sobre arte en Argentina

El primer antecedente del film sobre arte en Argentina es, cuando menos, discutible. Se trata del largometraje silente *Mujer, tu eres belleza* (Camilo Zaccaria Soprani, 1928), el cual es posible etiquetarlo como un documental con desnudos artísticos. Si bien la película fue presentada como «una producción extraordinaria de arte plástico»²⁶, de acuerdo con Andrea Cuarterolo «la alianza con el arte y la alta cultura fue una de las coartadas más utilizadas por los cineastas de la época para enmascarar las temáticas

[20] Guillermo G. Peydró, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, p. 26.

[21] Dicho concepto fue ampliamente trabajado en el campo de estudios sobre cine. Para profundizar sobre sus características, véase: Joseph M. Català Doménech, «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, 2000), pp. 79-97; Arlindo Machado, «El filme-ensayo» (*la Fuga*, 2010); Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (Madrid, T&B Editores, 2004), pp. 85-98.

[22] Élie Faure, *La función social del cine* (Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956).

[23] Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 2000).

[24] Pascal Bonitzer, *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007).

[25] Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura* (Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997).

[26] «Hoy se estrena la producción de arte plástico *Mujer, tú eres la belleza*», *Diario La Capital*, Rosario, 24 de marzo de 1928, p. 14.

sexuales de sus producciones y evadir la censura»²⁷. En este sentido, la representación del arte no sería el objetivo central de la pieza. No obstante, hallamos en ella algunas características de esta tipología todavía en gestación para esta etapa. La cinta

articula escenas documentales sobre la historia de la representación de la figura humana y la forma de trabajo de los artistas y sus modelos con una abundante cantidad de desnudos rodados en talleres de pintores, en playas de moda y gimnasios en el marco de un popular concurso de belleza francés²⁸.

De este modo, el registro del artista en pleno proceso creativo es uno de los ejes rectores sobre los cuales se organiza el componente artístico. Asimismo, bajo el título «Las grandes obras escultóricas de nuestro siglo» podemos contemplar durante unos pocos segundos las imágenes de dos esculturas de renombre: *Le baiser* de Auguste Rodin y *Le tre Grazie* de Antonio Canova. Un tercer elemento a destacar es la representación de las modelos en tanto escultura viviente o como obra de arte culminada, bajo la forma de una pintura. Finalmente, otro punto que acerca el film al mundo del arte es la incorporación de un intertítulo —entre tantos abocados al cuerpo y al desnudo— que circunscribe los alcances del arte plástico²⁹.

Otro ejemplo relativamente temprano y difícil de encuadrar plenamente en la corriente del film sobre arte es *Fotoescultura, un invento argentino* (Ber Ciani, ca. 1935), película de encargo bajo el rubro de «Variedad cultural» que se ocupa de mostrar, de manera entusiasta, el funcionamiento de un complejo y sofisticado dispositivo para crear esculturas en yeso a partir de tres fotografías. La *voice-over* informativa explica el proceso mientras los operarios accionan dicha máquina. Promediando este brevísimo corto una exposición reúne a una serie de bustos sobre personalidades reconocidas. Si bien la disciplina artística está presente, el film coloca el centro de atención en la promoción de este novedoso aparato de industria nacional.

Ahora bien, fue durante la presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1955) que el arte y la cultura —desde un enfoque institucional, educativo y didáctico— asumieron un rol preponderante en el terreno del cine, en un contexto particular en el que el dispositivo cinematográfico evidenciaba a nivel mundial una eficaz función propagandística. Asimismo, en un intento por democratizar el acceso a la cultura en derredor a la clase trabajadora, como bien señala Yanina Leonardi, «el Estado peronista optó por un ocio instructivo, que pretendía hacerles llegar a ese grupo un acervo cultural de índole nacional y universal hasta el momento vedado»³⁰. Es en esta senda que el cine se erigió como una herramienta pedagógica con el propósito de *cultivar* al pueblo, y el arte sería una pieza clave para cumplir este objetivo³¹. De esta forma, en junio de 1948 terminó de configurarse el Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar, dependiente del recientemente creado Ministerio de Educación. Como parte del mismo nació el proyecto Cine Escuela Argentino,

una iniciativa estatal de realización de material filmico a través del cual se buscaba promover ‘el empleo del cinematógrafo como auxiliar didáctico destinado a completar la labor educadora y cultural, principalmente en lo que atañe a exaltar los sentimientos de la nacionalidad’³².

Desde su creación hasta mediados de la década del cincuenta se concretaron innumerables documentales de temáticas variadas, entre las que se encontraba el arte.

[27] Andrea Quarterolo, «Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX» (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n° 1, 2015), p. 115.

[28] *Ibid.*, p. 116.

[29] «El arte plástico divídese en escultura, o reproducción corpórea: pintura, o traslación a la superficie y tomándola en el más amplio sentido, el dibujo, las artes gráficas y, según Leonardo Da Vinci, hasta el bajo relieve».

[30] Yanina Andrea Leonardi, «Ocio y arte para los obreros durante el primer peronismo (1946-1955)» (*Revista Mundos do Trabalho*, Vol. 6, n.º 12, 2014), p. 248.

[31] De manera análoga, en Europa, como expresa Henri Lemaître en *El film sobre arte*, «las primeras manifestaciones de film sobre arte estuvieron ligadas al interés de ‘cultivar’ al espectador», p. 47.

[32] María Silvia Serra y Gabriela Peruffo, «Los inicios de cine educativo producido por el Estado. Los casos de Brasil y Argentina» (*Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. 4, n.º 2, 2020), p. 18.

Gracias al trabajo minucioso realizado por Eduardo Galak e Iván Orbuch, quienes confeccionaron un detallado anexo³³, podemos distinguir al menos once producciones dedicadas a diversas disciplinas artísticas y al campo de las artesanías, concebidas bajo este proyecto. Entre otras se destacan *Arte musivo* (1948-1949?) —sobre el proceso y arte del mosaico—, *La música en el tiempo* (1949) —recorrido histórico de la música—, *Cestero Puntano* (1949) —en torno a la cestería y la alfarería—, *El castillo de Santagelo* (1950) —acerca de la arquitectura romana— y *Reportaje a la pintura argentina de este siglo* (1950), la única obra a la cual tuvimos acceso³⁴. Esta se erige en tanto *reportaje* con un fin educativo, puesto que emprende un breve itinerario sobre la exposición del Museo Nacional de Buenos Aires para explicar, por medio de una *voice over* de carácter pedagógico, la composición de los cuadros y los rasgos de las principales tendencias a las que adscriben artistas locales reconocidos como Fernando Fader, Prilidiano Pueyrredon, Ernesto de la Cárcova o Benito Quinquela Martín. El recurso central que acompaña al relato oral es el acercamiento y el alejamiento de la cámara hacia y desde las pinturas, y en algunos casos el recorrido de la misma al interior de la pieza. Si bien la experimentación creativa está reducida al mínimo, el corto exhibe un gesto de autoconciencia: la mostración del artificio cinematográfico —cámaras, luces y equipo técnico—. Al culminar el trayecto, la voz rectora refuerza el sentimiento nacionalista y aglutinador que se le imprimía a la producción de la época, en donde el arte juega un papel importante: «Queda vibrando en la paleta fecunda el quehacer dinámico y calificado de una nación espiritual y socialmente progresista».

En este mismo período el noticiario cinematográfico funcionó como un vehículo de propaganda y difusión cultural. Este es el caso del *Noticiero Bonaerense* (1948-1958) sobre el cual hallamos una edición especial —que recupera imágenes de otros noticiarios de la época— dedicada exclusivamente al arte: «Arte y belleza de Buenos Aires» (1948). Luego de un prólogo que exalta las cualidades más sobresalientes de la sociedad y la arquitectura argentina, esta sección documental se propone visitar las estatuas y monumentos históricos y artísticos emplazados en la ciudad de Buenos Aires. Una *voice over* solemne y didáctica acompañada de música clásica guía el recorrido de la cámara que, sobriamente, se emplaza frente a las figuras para exhibirlas en su totalidad o se desplaza alrededor de estas para descubrir sus detalles.

Por otra parte, ya era moneda corriente en aquellos tiempos que productoras, empresas privadas y organismos estatales realizaran —o solicitaran por encargo— producciones con fines promocionales, divulgativos o turísticos. Allí también el arte encontró algún resquicio, aunque concordamos con Henri Lemaître cuando señala que «el simple documental turístico no pertenece evidentemente al dominio del film sobre arte, pero puede conducir hacia este»³⁵. En esta línea sobresalen dos cortometrajes. El primero es *El pequeño mundo de la boca* (Humberto Peruzzi, ca. 1953), producido por Ferrania Argentina con el objeto de publicitar su nueva película a color. Para ello el relato se focaliza en el barrio porteño de La Boca. Se muestran imágenes del trabajo en el puerto, las maquinarias, los pescadores y los infantes. Ahora bien, promediando el documental el arte asoma con la presencia del artista plástico de mayor influencia

[33] Eduardo Galak e Iván Orbuch, *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina* (Buenos Aires, Editorial Biblos, 2021).

[34] Debido a la ausencia de una Cinemateca nacional y la falta de catálogos públicos de parte de las instituciones que guardan archivos audiovisuales, en esta instancia de la investigación no fue posible rastrear la existencia física de las piezas sobre el arte que conforman la colección referida.

[35] Henri Lemaître, «El film sobre arte», p. 53.



Fotograma de *Reportaje a la pintura argentina de este siglo* (1950).

para el barrio, Benito Quinquela Martín, quien no sólo se inspiró en este para concebir sus obras, sino que también lo intervino pintando sus casas. De este modo, algunos de sus cuadros son emplazados frente a cámara —ocupando la totalidad del cuadro filmico—, así como el propio pintor aparece en escena en pleno proceso creativo con sus herramientas de trabajo. El segundo ejemplo es *Vía Crucis* (Cándido Moneo Sanz, 1947), llevado a cabo por Producciones Austral. Moneo Sanz, quien fuera el fundador de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata ocho años más tarde, vislumbra ya en esta oportunidad la impronta de un cine innovador, a partir de la eficacia del montaje y el encuadre para abordar, en este caso, el Calvario: un centro turístico y espacio de peregrinación ubicado en la ciudad de Tandil, inaugurado pocos años antes, que consta de diecisiete estatuas de piedra y una cruz de diecisiete metros de alto. Despojado del comentario en *over*, la propuesta conceptual deja en un segundo plano el aspecto turístico para ponderar a las obras escultóricas en tanto objetos culturales y artísticos. Son el ritmo rápido de montaje y el desplazamiento de la cámara los procedimientos cinematográficos que posibilitan la dramatización del circuito estatuario. El recurso narrativo articulador es el fundido encadenado, que permite pasar de manera continua de una obra a la otra. Luego, la utilización del plano detalle, travelling laterales, movimientos evidentes de cámara para trasladarse hacia un fragmento determinado, el uso del contraluz y la repetición de un mismo encuadre constituyen el abanico de formas expresivas empleadas en pos de generar un continuum espacio-temporal y narrativo que suscite múltiples emociones e interpretaciones. Hacia el final del cortometraje un último recurso novedoso se destaca en derredor a la máxima atracción: la lenta subida de la cámara al cielo que por intermedio de un fundido encadenado baja para exhibir la cruz con el Cristo.

Por tanto, las películas de encargo no revisten necesaria y únicamente un carácter propagandístico, sino que pueden reservar un lugar para la experimentación. Este es el caso de Enrico Gras, pionero del film sobre arte europeo, quien tuvo un paso silencioso por Argentina, y de cuya estadía se sabe poco o nada³⁶. Aproximadamente entre 1948 y 1953 realizó unos cuantos cortos encargados por el Estado nacional, de los cuales algunos de ellos se conservan³⁷. Luego dejó también su huella en Uruguay y Perú. Esta producción no figura en las bases de datos ni en los catálogos usualmente consultados. Si bien no todos sus films están abocados al arte, la concepción plástica del documental que propuso le imprimía un tinte artístico a cualquier temática abordada. El tratamiento expresivo y narrativo innovador de sus proyectos anticipó varios de los caracteres modernos que hallarían su apogeo tiempo después. Tres de estos cortometrajes resultan de particular interés a los fines del presente trabajo³⁸. *Aventura de los siglos* (1950), producido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, fue filmado en el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata y pretende concretar un relato sobre la historia del mundo a partir de las piezas allí exhibidas. El montaje como recurso estructural —*raccord*, sobreimpresiones y efecto animado—, el empleo del travelling —que permite circular de forma fluida entre las distintas figuras— y la utilización dramática de la iluminación —penumbra, contraluz y claroscuro—

[36] Para aproximarse a uno de los pocos artículos académicos sobre su obra, véase: Inés María Zaldueño, «Buenos Aires: La Ciudad Frente al Río» (*Society of Architectural Historians Conference*, 2010). Asimismo, pueden hallarse algunos otros datos en una entrada del blog *El Cohete a la Luna* titulado “Películas escondidas (17)” [8 de noviembre de 2020]: <<https://www.elcoheteaalaluna.com/peliculas-escondidas-17/>>

[37] El crítico y coleccionista de cine argentino Fernando Martín Peña exhibió algunas de estas obras en el canal de YouTube *Filmoteca Online* en 2020 y 2021.

[38] Films cercanos al arte como *Turay—Enigma de las llanuras* (1950) —en torno a piezas arqueológicas localizadas en Santiago del Estero— y *Pampa* (1952) —encargo de la empresa Emelco— no han podido ser rastreados hasta el momento.



Fotograma de *Vía Crucis* (Cándido Moneo Sanz, 1947.)

son los procedimientos cinematográficos centrales que colaboran en otorgarle vida y movimiento a las obras del museo, y construir en definitiva una narración orgánica. Asimismo, una *voice over* esporádica de carácter poético refuerza el tono ensayístico del documental. Por otro lado, *Biblioteca Nacional* (1952) es un documental institucional sobre la biblioteca «Mariano Moreno», la más destacada del país. El estilo empleado es similar y presenta ciertas analogías con el famoso cortometraje de Alain Resnais, concebido algunos años más tarde: *Toute la mémoire du monde* (1956). En este film Gras no sólo recorre las instalaciones del organismo y la arquitectura del lugar —a partir de movimientos giratorios que registran los altos techos del edificio así como largos travelling y panorámicas en torno a las estanterías y anaqueles que evidencian la magnitud de este espacio y todo lo allí contenido—, sino que también se detiene en algunos de sus libros en tanto obras de arte. A tal efecto escoge ciertos ejemplares que alojan en su interior pinturas y dibujos, y se aproxima a ellos por medio del acercamiento y alejamiento de la cámara, el desenfoque y el fundido encadenado, o encuadres cerrados que focalizan en determinadas figuras de relevancia histórica. Finalmente, *Rogelio Yrurtia* (1953), encargo de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación, es un claro exponente del film sobre arte en su variante creativa. Abocado al artista argentino homónimo, este cortometraje incluye fotografías documentales de Yrurtia y un registro experimental en torno a sus estatuas y esculturas en yeso, piedra y bronce. En esta oportunidad, el movimiento incesante de la cámara a lo largo de todo el relato es el recurso medular que le otorga vida a las obras de arte. Por ejemplo, el barrido de la cámara y la repetición de los mismos encuadres generan una temporalidad particular. Por momentos la cámara se acerca hacia el rostro de la escultura, y por medio del desenfoque simula introducirse en la misma. Asimismo, un paneo sobre las herramientas de trabajo fundamenta el proceso creativo al compás de una *voice over* que repite: «Trabajar, trabajar, trabajar». Por último, además del cambio de iluminación —juego de luces y sombras— ya utilizado en anteriores producciones, aquí incorpora un elemento interesante: un movimiento manual y oculto de las esculturas independientemente del movimiento ininterrumpido de la cámara.



Fotograma de *Rogelio Yrurtia* (Enrico Gras, 1953).

Entidades y actores: las condiciones de producción del corto moderno sobre arte local

Como ya hemos señalado, «hacia mediados de la década del cincuenta se vislumbró en Argentina una modernización expandida del campo cultural y artístico en sintonía con las mutaciones puestas en marcha en el ala occidental del globo»³⁹. De este modo, la literatura, el teatro, la pintura, la música y el cine vivenciaron una renovación tanto en sus formas de producción como en sus niveles expresivo y semántico, a partir de la gestación de entidades emergentes —estatales y privadas— que incentivaron el desarrollo de propuestas rupturistas y el ingreso al país de corrientes extranjeras novedosas. Asimismo, el contacto estrecho y dinámico entre las esferas artísticas estimuló la concreción de procesos de reflexión intermedial. En el terreno cinematográfico el modelo de cine industrial que había dominado la escena local durante más de dos décadas entró en crisis. Al mismo tiempo empezaron a surgir espacios alternativos que, como en otras partes del mundo, promovieron la realización de un cine autoconsciente y moderno. En este sentido, como bien expresa Paula Félix-Didier,

la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cineclubes y los talleres vocacionales que habían comenzado a funcionar desde años antes y que permitieron a las jóvenes generaciones acercarse a la historia y a la práctica cinematográfica⁴⁰.

Y fue el film breve el dispositivo predilecto —por la economía de recursos y la libertad estética que deriva de su estructura intrínseca y de la ausencia de condicionantes comerciales— para encarar propuestas innovadoras en donde la problemática del arte halló una posición, cuando menos, destacada.

En 1951 Jorge Macario, Arsenio Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik crearon el Taller de Cine, un equipo cinematográfico independiente cuya labor de aprendizaje y realización se mantuvo activa hasta 1964. Allí el cortometraje fue aquella herramienta que les facilitó la formación y el ejercicio, y que simultáneamente les permitió expresarse cinematográficamente. Para tal fin, con escasos recursos, debieron recurrir al uso de película vencida, cámaras primitivas y luces prestadas. De esta forma lograron concebir varios cortos —en 16 y en 35 mm— relativos al arte y a la cultura, acudiendo al documental, la ficción y el cine experimental. Entre otros mencionamos a *Falcini* (1958) y *Spilimbergo* (1959), ambos abocados a las artes plásticas y dirigidos por Jorge Macario. Prácticamente a la par, Mabel Itzcovich y Simón Feldman fundaron en 1953 el Seminario de Cine de Buenos Aires. Los dos habían estudiado en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Estos nuclearon su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, y del mismo modo que lo sucedido en el Taller de Cine, aquí también tuvo el film corto un papel relevante en términos de aprendizaje y en tanto medio de expresión cultural y social. Según ellos, el cine independiente era el lugar para quien estuviera interesado en expresarse a través del lenguaje cinematográfico, a pesar de las pocas posibilidades de difusión. Como corolario inaugural de este gran proyecto independiente emprendieron el film breve *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), diálogo intermedial entre dos disciplinas en renovación que estaban en sintonía por aquellos años. Posteriormente se incorporaron personalidades como Eugenio Caldi, Héctor Franzi y Martín Schor, quienes también incursionaron en el cortometraje y se acercaron al dibujo, la animación y el arte.

[39] Javier Cossalter, «El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética» (*Sociohistórica*, n.º 40, 2017), p. 2.

[40] Paula Félix-Didier, «Introducción», en Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente* (Buenos Aires, Malba-Colección Constanтини, 2003), p. 12.



Fotograma de *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959).

Por otra parte, para mediados/finales de los años cincuenta comenzaron a gestarse las escuelas de cine de universidades nacionales, espacios de formación y experimentación hasta el momento ausentes. En 1956 se creó la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, en 1957 se fundó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y en 1964 se puso en marcha el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba —luego de un primer acercamiento de la mano del Instituto de Cine Arte entre 1959 y 1963—. Estos tres centros educativos, que a través del film breve comprendieron al cine como un medio de exploración del lenguaje cinematográfico y en tanto vehículo de transformación social, fueron cerrados hacia 1976 como consecuencia del golpe de Estado cívico-militar. Asimismo, pero con menor peso en cuanto a la capacitación formal, la experimentación y la politización funcionaba desde 1947 el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, el cual abandonó para la década del sesenta el enfoque estrictamente institucional y pedagógico otorgado a sus films. En esta misma línea se puede mencionar la labor del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires entre los años 1955 y 1966. Alejados de una concepción comercial en derredor al cine todos estos espacios le brindaron a los jóvenes cineastas en formación las herramientas que les posibilitaron un contacto productivo con filmografías foráneas —por intermedio de sus centros de extensión y difusión, y la organización de seminarios y festivales— y un compromiso directo con la realidad socio-cultural circundante. Más allá de estos rasgos que delinearon el camino del cine moderno en Argentina y que marcaron la producción inmediata, las escuelas en efecto fomentaron una línea de trabajo acerca del folklore y las identidades locales que incluyó la temática del arte. En este sentido señalamos los cortos *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959) y *Vestigios* (Juan Oliva, 1970) —en el Litoral—, *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960) —en Buenos Aires— y *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968) —en Tucumán—.

No obstante, fue el Fondo Nacional de las Artes, ente estatal autárquico creado en 1958 en el marco de la modernización cultural referida, el organismo que sin duda



Fotograma de *Chualezna* (Jorge Prelorán, 1968).

favoreció la explosión del film sobre arte moderno en Argentina en el período abordado, y que incluso impulsó dicha producción por fuera de los límites de este. El objetivo central del mismo consistía en constituir un programa financiero capaz de incentivar y sustentar el desarrollo de las actividades artísticas y culturales nacionales. Tal como quedó establecido en la ley que dio nacimiento al Fondo, su propósito era «otorgar créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias en la República y su difusión en el extranjero»⁴¹. De este modo, la entidad financiera —por intermedio de concursos, préstamos y subvenciones— las iniciativas que cuadraran dentro de las ramas comprendidas como parte de las «actividades artísticas»: la arquitectura, el teatro, la radiofonía, la televisión, las artes plásticas, la cinematografía, la danza, las letras, la música y las expresiones folklóricas.

Ahora bien, en lo concerniente al área del cine el Fondo Nacional de las Artes implantó un sistema de promoción singular en torno al film de corta duración. Desde sus orígenes financió diversas producciones breves aunque fue en 1962 que instauró un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje⁴². En las primeras líneas de la resolución quedaban asentadas las premisas sobre las cuales se fundamentaba dicho Fomento:

la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios⁴³.

De aquí se desprende con claridad la conciencia que tenía la entidad acerca de la existencia de un patrimonio artístico que debía ser recogido de forma audiovisual con fines divulgativos pese a que, como veremos a continuación, no por ello estos productos filmicos carecerían de sentido estético y creativo. Así pues la corriente del film sobre arte afloraría en todo su esplendor. De acuerdo a esta modalidad⁴⁴ el organismo brindó préstamos y subsidios de hasta la totalidad del presupuesto de producción a cortos que se ocuparan de: documentar la ejecución de actividades culturales; registrar técnicas artísticas; exhibir la obra de artistas plásticos, compositores, intérpretes teatrales y de danza; informar sobre la disciplina de la Historia del Arte; dar a conocer las singularidades del folklore nacional. En este sentido, los tópicos contemplados estaban en sintonía con las esferas artísticas estimuladas por el Fondo en su proyecto general: las artes plásticas, el cine, la literatura, el teatro, la música, la danza y el folklore. Por otra parte, el artículo 8° de la resolución evidenciaba el valor patrimonial que se le adjudicaba al audiovisual sobre arte y su preservación. A través del mismo se habilitaba al Fondo a disponer de una copia de los cortos que financiaba con el interés de emplearlas en la imprescindible tarea de «difusión de las artes» —lo cual no inhabilitaba a los productores para explotar comercialmente las películas—. No sólo fue posible la circulación de dichos productos en el contexto de creación sino que, efectivamente, mientras un gran porcentaje de cortos modernos argentinos se encuentra hoy bajo las sombras —copias que están en muy mal estado o bien películas

[41] “Decreto Ley N.º 1224/58”, Boletín Oficial, 14 de febrero de 1958.

[42] Este fue reeditado bajo las mismas características en el año 1969.

[43] *Fomento del Cine de Corto-Metraje*, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

[44] El Fondo concertó a su vez convenios con la Universidad Nacional de Tucumán y la Universidad Nacional de Córdoba para producir de forma conjunta cortometrajes sobre arte y alrededor de las identidades regionales.

directamente perdidas—, una parte importante de la producción de films breves del Fondo Nacional de las Artes —y de otros que no financiaron directamente pero que la entidad adquirió con los mismos fines divulgativos— puede hoy visibilizarse gracias al estado de conservación de las obras como resultado de dicha reglamentación.

Si bien, como señala Javier Campo, «bajo el amparo de este régimen se establecía que sólo serían financiadas ‘películas documentales sobre temas de arte’, dejando afuera películas de ficción o de ‘carácter comercial’»⁴⁵, lo cierto es que, a pesar de la predominancia de esta variante, también existieron films breves en donde la frontera con la ficción era indivisible, así como aparecen algunos que recurrieron a la animación y otros que abrazaron un enfoque marcadamente experimental. La reflexión en torno al lenguaje fue uno de los puntos medulares del acercamiento del cine a las artes incentivado por el Fondo. Entre la vasta producción consignada y accesible para su consulta prevalecen por amplia mayoría las obras abocadas a las artes plásticas⁴⁶, algunas de las cuales examinaremos con cierta atención en el último apartado. Asimismo, acerca de la literatura y la música hallamos algunos pocos exponentes⁴⁷.

Finalmente, concluimos esta sección con un comentario acerca de las posibilidades de difusión del film sobre arte moderno en Argentina, faceta en la que el Fondo Nacional de las Artes también manifestó un papel decisivo. Este último otorgó diversos premios y distribuyó obras en el exterior con la intención de legitimar la tendencia del film sobre arte local y darle visibilidad a nivel internacional⁴⁸. Sin embargo, como bien lo expresaba tempranamente Henri Lemaître, ante la dificultad de exhibir de forma comercial piezas breves, las principales vías de circulación del film sobre arte —y en definitiva del cortometraje moderno en términos generales— fueron los concursos y los festivales. En este sentido, uno de los mayores hitos, de la mano del Fondo, fue la organización del I Festival Argentino del Film de Arte en 1964, el cual alcanzó un gran éxito de público, hecho que promovió su reedición en los años 1965, 1967, 1971 y 1973. Por fuera de la injerencia del Fondo cabe resaltar la celebración del Concurso Nacional de Films de Arte en 1963 y del I Festival Internacional del Film de Arte de Necochea en 1966. Asimismo, el film sobre arte moderno argentino logró trascender el ámbito específico de los festivales dedicados para expandirse en las diferentes secciones de un gran número de festivales nacionales y extranjeros consagrados, y conseguir múltiples premiaciones. Por último, resulta pertinente apuntar que en uno de los catálogos en torno a la primera década del film sobre arte editados por la UNESCO al cual tuvimos acceso, la sección de Argentina cuenta con diez cortos reseñados⁴⁹, lo que denota el reconocimiento de la producción nacional a nivel internacional y su potencial propagación.

Análisis fílmico: la confluencia del cine y las artes visuales en el film breve moderno

La extensa producción de cortos modernos argentinos sobre arte puede ser abordada y clasificada en función de múltiples variables. De acuerdo a lo apuntado, dentro de la corriente del film sobre arte existe un gran predominio de películas vinculadas al universo del arte visual. Por tal motivo, para analizar las producciones concebidas en el marco del Fondo Nacional de las Artes⁵⁰ y las otras entidades anteriormente mencionadas —talleres, seminarios y escuelas de cine— seleccionamos un corpus de cortos abocados a las artes visuales en el que se destaca la escultura, el grabado y la pintura. De este modo, optamos por agrupar las obras audiovisuales según la disciplina en jue-

[45] Javier Campo, «De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta», en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2012), p. 41.

[46] Por ejemplo: *El día y la noche* (Carlos González Groppa, 1958), *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), *Libero Badii. Exposición mayo 1957* (Nicolás Rubió, ca. 1958), *El hacer de una forma* (Nicolás Rubió, ca. 1961), *Raquel Forner* (Carlos Otaduy, 1962), *Victor Rebuffo* (Simón Feldman, 1963), *Antonio Berni. Grabados-collage* (Alberto Barbera, 1963-1964), *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964), *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965), *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965), *Cándido López. La guerra de la triple alianza* (Jorge Abad, 1966), *Integraciones* (Adolfo Vispo, 1967), *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971), *Pettoruti* (Luis A. Weksler, 1972), *Grupo Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974).

[47] En relación a la literatura subrayamos a *Nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963), *Juvenilia* (Luis Moglia Barth, 1964) y *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969). En cuanto a la música destacamos a *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, y *Buenos Aires Beat* (1971) de Néstor Abel Cosentino.

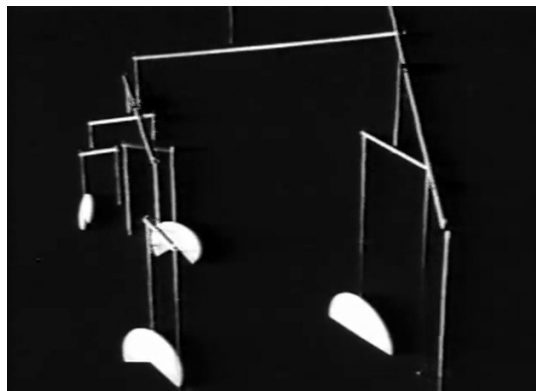
[48] Entre otros, se puede señalar el Premio del Fondo otorgado en el I Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata (1959), los premios proporcionados en conjunto con el Instituto Nacional de Cinematografía en los años 1963 y 1964, y los premios a la sección artística de la Muestra Internacional de Cortometraje emprendida por la Dirección de Cultura del Ministerio de la Nación en sus ediciones de 1962 y 1964.

[49] Entre otros figuran *Rogelio Yrurtia* (Enrico Gras, 1954), *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958), *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960), *Grabado argentino* (Simón Feldman, 1962) y *Kosice* (Alejandro Vignati, 1962). *Dix ans de films sur l'art (1952-1962)*, Catálogo de la UNESCO, 1966.

go y distinguir las propuestas más experimentales de las de corte divulgativo, teniendo en cuenta las categorías teóricas presentadas en el primer apartado del trabajo. Así pues procuraremos vislumbrar las particularidades expresivas y semánticas del film breve local. Un primer dato a subrayar es la abundancia de proyectos sobre un artista consagrado en pleno desarrollo de su actividad en el contexto de creación del film.

En relación a la escultura contemplamos cinco cortos, tres de los cuales se enfocan en el artista visual italiano nacionalizado argentino, Líbero Badíi. *El hacer de una forma y Líbero Badíi. Exposición mayo 1957* (Nicolás Rubió, ca. 1961) son obras con propósitos divulgativos, aunque incorporan algunos recursos estéticos creativos. Ambos disponen de *voices over* informativa. El primero se concentra en el proceso completo de confección de una sola escultura de Badíi a través de cuatro etapas vinculadas a los distintos materiales: arcilla, yeso, cera y bronce. En este sentido, la voz narradora explica el desarrollo por pasos mientras vemos en imágenes al artista y sus ayudantes en pleno proceso creativo. Dos encuadres particulares, que se erigen en tanto *motivos visuales* a lo largo del corpus, sobresalen: un emplazamiento cercano que focaliza en las herramientas y materiales de trabajo, y las manos del artesano en primerísimo plano. Asimismo se destacan los juegos de luces para evidenciar el transcurso del tiempo y las escenas cotidianas que comparten el escultor y el fundidor. El segundo se aboca a la exposición de Badíi en la Galería Bonino, en donde la *voice over* resalta el ritmo de las formas. En un primer momento las esculturas ocupan la totalidad del cuadro filmico en plano fijo. Luego un leve movimiento de cámara las recorre. Enseguida formas abstractas giran frente a la cámara. Aquí también se recurre al tratamiento lumínico para registrar las esculturas que componen la muestra. Por su parte, *El día y la noche* (Carlos González Groppa, 1958) exhibe un sentido despojado, casi abstracto. Este corto, carente de voz narradora y con música instrumental, se acerca a una serie de esculturas de Badíi posicionadas al borde del mar a partir de encuadres cerrados, movimientos de cámara y el uso del contraluz para configurar un ensayo experimental y minimalista. Por el contrario, *Falcini* (Jorge Macario, 1958) manifiesta una estructura más clásica. El cineasta captura al escultor argentino Luis Falcini en el curso del proceso de trabajo. Posteriormente una *voice over* poética guía el recorrido por las esculturas mediante un sobrio paneo de cámara. Finalmente, *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960) desarrolla durante nueve minutos un registro visual de esculturas móviles de Mauro Kunst —diseñador y arquitecto brasileño radicado y formado en Argentina—. Ahora bien, la puesta en escena, cerca de la pura

[50] Con el interés de profundizar exclusivamente en el análisis de un corpus de cortos documentales, de arte y folklore, pertenecientes al Fondo Nacional de las Artes, véase: Javier Campo, «De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta».



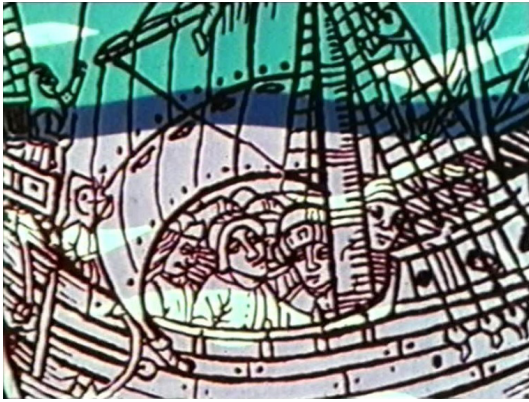
Fotograma de *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960).

abstracción, y la explícita experimentación con los recursos cinematográficos le otorgan al film una impronta reflexiva y moderna. El juego de luces y sombras junto con el movimiento constante de la cámara —travelling horizontal y vertical, acercamiento y alejamiento— serán las marcas distintivas del corto para abordar los objetos colgantes. La indeterminación espacial producto de una iluminación exigua y la falta de referencias tradicionales es acompañada por una música de tipo concreta y por momentos disonante. De este modo, el cortometraje pone en escena los elementos cinematográficos básicos: luz, movimiento, tiempo, espacio y sonido.

En cuanto al grabado también relevamos cinco films breves. En *Víctor Rebuffo* (Simón Feldman, 1963) se

intercalan fotografías del artista y registros documentales de los espacios que le servirán de fuente de inspiración, junto con imágenes del proceso de trabajo del grabador italiano radicado en Argentina; modalidad preeminente en el corpus filmico general. Acto seguido y hasta el final del corto se suceden por montaje las estampas en madera, y con ayuda de la cámara se construye un relato que vivifica a la ciudad de Buenos Aires y sus costumbres. De un modo similar, *Antonio Berni. Grabado-collage* (Alberto Barbera, 1963-1964) comienza con paneos de la ciudad y la presencia del artista en una zona fabril en la cual medita sobre su futuro proyecto, para luego transportarnos al taller y ser testigos del trabajo con gubias sobre el grabado en madera —por medio de diversos planos cercanos de sus manos—. Una toma cenital descubre la obra de grandes dimensiones en su etapa final. A partir de entonces, por acción del montaje y la variación de encuadres, se narrativizan los diferentes grabados de Berni en donde el marco se confunde con el cuadro filmico. Ahora bien, la impronta social como elemento singular de su obra es rescatada por el ojo del cineasta: los personajes de Juanito Laguna y Ramona Montiel, representantes de los marginados por la sociedad. El corto cierra con un plano emblema del centro de la ciudad de Buenos Aires en tanto *motivo visual* recurrente. Por otro lado, *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965) consiste en un ensayo que describe, a través de estampas de la época, la llegada de Cristóbal Colón a América. Aquí la *voice over* tradicional es reemplazada por intertítulos. El film no presenta innovaciones expresivas aunque se destacan los recursos de la sobreimpresión y la animación para simular el movimiento de las barcas. Por último, *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970) y *Grupo Grabas* (Arnaldo Valsecchi, 1974) combinan lo poético y lo experimental, respectivamente, a nivel estructural. El primer corto trata sobre el universo de la artista, y de ahí que su subjetividad brota por doquier. Una *voice over* poética recita textos escritos por Carballo que funcionarán en tanto guía del recorrido propuesto, el cual empieza con la protagonista en su vida cotidiana y recorriendo las calles de la ciudad. En esta oportunidad se produce una verdadera imbricación entre las imágenes documentales de inspiración y las obras —dibujos y grabados—, que se dividen en autorretratos surrealistas y piezas en torno a la locura; tópico desprendido de su vida personal. Tanto el registro documental —el deambular de la artista, un primerísimo plano a sus ojos y tomas experimentales sobre los locos— como el acercamiento al proceso creativo y a las obras —emplazamiento cenital del taller, movimientos de cámara sorprendentes— evidencian un tratamiento performático, conceptual y subjetivo. El segundo film se aboca al Grupo Grabas, colectivo que se inscribe en la renovación que el grabado había iniciado desde mediados de los años cincuenta. El *collage*, la abstracción y la expansión de los límites del marco son los rasgos que caracterizaron al *nuevo grabado*, y que mediante un proceso intermedial el film recuperará en un nivel narrativo, formal y estético. No obstante, el corto no se constituye como un documental tradicional, aunque tampoco se cimienta en tanto ficción convencional. Se erige más bien como un film ensayo bajo la organización de episodios que poco tienen en común. Después de cuatro bloques con temáticas variadas⁵¹ arribamos a la última sección donde los cuatro artistas trabajan en el taller dedicado al grabado en serie. Luego de que la cámara realice un recorrido sobre grabados abstractos asistimos a un montaje de las diferentes obras que ocupan la totalidad del cuadro filmico —el plano-cuadro de suspensión narrativa—. La última secuencia refuerza la apuesta experimental: el público que ingresa a la exposición en la galería mientras los artistas están presentes es ciego y sus actitudes traspasan los límites del modelo documental.

[51] Los tópicos que se articulan como collage son los siguientes: fachadas de edificios antiguos, un ciego caminando por la calle, la recolección de residuos, el recorrido de una ambulancia.



Fotograma de *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965).



Fotograma de *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970).

[52] Cándido López. *La guerra de la triple alianza* (Jorge Abad, 1966), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965) y *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964) son los cortos menos experimentales del corpus, pero no por ello dejan de ser modernos. El primero se compone de un montaje rítmico de pinturas históricas a color del soldado y artista Cándido López con motivos de la guerra, acompañados de una voz over informativa. El segundo se enfoca en las obras plásticas del pintor Fernando Fader, muerto en 1935, a través de la lectura de una carta a una amiga y el acercamiento de la cámara a sus dibujos y pinturas. El tercero se aboca a la producción contemporánea de los artistas Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega mediante una conjunción de voces en primera persona y una voz explicativa, junto con el recorrido de la cámara por las pinturas y las imágenes de los protagonistas en el taller.

La pintura es la práctica artística más evocada en el film sobre arte moderno argentino, y ciertamente no nos alcanzarían las páginas de este trabajo para comentar todos los ejemplos hallados. Consideramos aquellos que se distinguen por los recursos renovadores empleados⁵². *Pettoruti* (Luis A. Weksler, 1972) es una suerte de biografía —variante no tan explotada en el contexto local— del pintor Emilio Pettoruti, adscrito al cubismo y fallecido un año antes de la concepción del film, el cual sirve como homenaje. Fotografías, imágenes documentales y recortes periodísticos de la época se intercalan con una aproximación audaz sobre las pinturas en compañía de una voz rectora y de extractos de la voz del artista. No obstante, sobresale el montaje audiovisual, experimental y conceptual que involucra a las fotografías, los cuadros y una multiplicidad de voces superpuestas que recrean las críticas recibidas por Pettoruti cuando irrumpió en escena. En otra senda, *Raquel Forner* (Carlos Otaduy, 1962) se postula como un ensayo en torno a las pinturas figurativas y abstractas de la artista homónima acerca del tema de la guerra en clave crítica. Imágenes documentales de la Guerra Civil española son la antesala del núcleo medular del film: un recorrido experimental por la obra de Forner a la par de una voz informativa y poética. Ahora bien, lo más interesante es el acercamiento a los cuadros, compuesto por un abanico de procedimientos que permiten —siguiendo el concepto de *cinéplástica* de Élie Faure— reinventar la plástica. Por ejemplo, se destaca el desenfoque, el fundido encadenado y las transiciones a negro entre obras; el uso del *caché* para resaltar un motivo en particular; el *zoom in* y *zoom out* a las pinturas; el movimiento de cámara frenético y repetitivo entre dos figuras dentro de la misma pieza; y el aumento y disminución de la luz que colabora en la configuración narrativa y dramática del desarrollo propuesto por el cineasta, en sintonía con la tensión que la obra de Forner expele. Por otra parte, *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964) e *Integraciones* (Adolfo Vispo, 1967) manifiestan enfoques similares, a partir de la articulación de espacios naturales y sus habitantes junto al registro autoconsciente de pinturas que recuperan dichos motivos. Ambos colocan en la banda de imagen todo el peso de la construcción de sentido. El primero está centrado en la obra del artista plástico Ramiro Dávalos en derredor al norte argentino. El carácter observacional de la cámara que repara en la soledad que emanan los espacios y los personajes retratados permite trascender las fronteras del arte hacia el terreno de lo social. Planos vacíos del lugar se combinan con primeros planos de individuos solitarios. Esta misma sensibilidad es activada por el movimiento dinámico, intensivo y constante de la cámara sobre las obras. El

segundo está organizado por bloques con títulos que condensan series de pinturas de tres artistas⁵³. Al igual que en el corto anterior aquí se intercalan imágenes documentales y registros de obra, aunque en este caso el ritmo de montaje es el componente vinculante y articulador. Asimismo, la última sección evidencia un sesgo netamente experimental gracias al procedimiento de la sobreimpresión de luces de neón, la aplicación de filtros de color y el zoom hacia los rostros de personajes performáticos. Tanto *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958) como *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959) añaden a los recursos y categorías ya explorados algunos elementos innovadores. En uno, abocado al proceso creativo del artista en desarrollo Leopoldo Torres Agüero y la mostración de sus dibujos y pinturas, sobresalen formas expresivas originales como el cuadro filmico dividido con el artista trabajando de un lado y un lienzo terminado del otro, el cambio de foco entre el cuadro pictórico en proceso en un primer plano y la pintura concluida en un plano lejano o los créditos finales pintados a mano. En el otro, centrado exclusivamente en las pinturas y grabados de Lino Enea Spilimbergo —quien se acercaba al final de su carrera—, la dramatización de la obra por medio del montaje y el encuadre adquiere formas novedosas. En concreto, la cámara que se introduce en el ojo de la figura retratada, movimientos giratorios o la exhibición de los grabados a partir de un mecanismo similar al del pasaje de diapositivas —como si estos fuesen fotogramas de una película que muestra su propio acontecer espacial—. Por último, *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (1959) y *Guernica* (1971) también asumen una puesta de cámara moderna y reflexiva. En el corto de Fernando Birri, a partir de un cuadro del pintor argentino Oscar Conti como único elemento visual y a través del testimonio de Ulrico Schmidl relatado por una *voice over*, la cámara narra la expedición de Pedro de Mendoza en el siglo XVI. Esta le imprime al cuadro una espacialidad y temporalidad cinematográfica. Entre otras estrategias discursivas mencionamos el montaje alternado entre un fragmento que aúna a los querandíes y otro que reúne a los soldados españoles para *fabricar* el enfrentamiento, o la sensación de movimiento generada por el montaje al fragmentar en dos planos cerrados los componentes de una misma acción. El film de Alfredo Mina es un ensayo documental y experimental que gira en torno a los dibujos y pinturas de Pablo Picasso. Un montaje de imágenes de archivo sobre el bombardeo a Guernica se articula con fragmentos y dibujos completos del artista plástico que se suceden a gran velocidad. La *música* de percusión y tensión nos traslada a la pieza central del

[53] «Amanecer fabriquero» de Juan M. Sánchez, «Riachuelo al sur» de Felipe de la Fuente y «Calle Corrientes» de Luis Gowland Moreno. Una vez más la ciudad de Buenos Aires es protagonista del film sobre arte local.



Fotograma de *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964).



Fotograma de *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959).

relato: el Guernica. Esta sección se inicia mediante movimientos giratorios sobre una de las figuras del cuadro —*leitmotiv* del cortometraje— y continúa con una cámara que se inserta dentro de otra figura y por difuminado —y montaje— sale de otra. Sonidos disonantes y una suerte de balbuceos incomprensibles le añaden dramatismo al relato. Un último procedimiento dota al cuadro de una aproximación más vívida: la focalización de la cámara en la bombilla que vuelve intermitente la iluminación del film, y que podría simbolizar al ojo de la cámara que atestigua el horror, tanto en las representaciones artísticas como en las imágenes documentales.

Como coda de este apartado resulta pertinente señalar la existencia de un corpus de cortos orientados a rescatar identidades regionales del país por medio del arte visual; perspectiva de impronta social que se erige como marca singular de la producción nacional. Entre ellos, por ejemplo, *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964) basa sus dibujos en las ornamentaciones que adornan la alfarería prehistórica de la civilización chaco-santiagueña, situada al norte de la Argentina. El film se compone de cinco bloques de dibujos animados por el montaje que representan símbolos de las divinidades, rozando en algunos casos la pura abstracción. Por otro lado, *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968) se organiza alrededor de una *mirada etnográfica* sobre los niños de este pueblo ubicado en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy. En el colegio, una puesta de cámara dinámica y movедiza retrata a los niños en pleno proceso creativo: zoom invertido sobre una pintura, primeros planos a las herramientas, encuadres cerrados en torno a los alumnos y los trazos en el lienzo. Finalmente, en *Vestigios* (Juan Oliva, 1970), fotografías científico-documentales se enlazan con piezas arqueológicas de la Muestra de Arte Precolombino del Museo Histórico provincial de Rosario, provincia de Santa Fe, las cuales desfilan frente a la cámara.

Reflexiones finales

A través del recorrido efectuado en este artículo hemos logrado establecer un mapeo preliminar de la corriente del film sobre arte en Argentina. En primer lugar, sentamos las bases históricas y teóricas de esta tendencia de origen europeo en pos de contextualizar y comprender nuestro objeto de estudio. Aquella tuvo sus exponentes primigenios en Bélgica e Italia a fines de la década del treinta, y fue con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial —gracias a la intervención de la UNESCO— que la misma atravesó su etapa de consolidación. Al comienzo los especialistas adoptaron una

taxonomía restringida acerca del film sobre arte, contemplando únicamente las obras vinculadas al arte visual tradicional, para luego abrir el espectro hacia todo tipo de experiencia artística; si bien tales disciplinas siguen siendo preponderantes hasta el día de hoy. Pese a que la exploración del lenguaje filmico fue central en los inicios —y sobre todo con la incorporación de Francia como centro neurálgico—, el componente divulgativo terminó por homogeneizar y estandarizar la producción. A propósito de la dimensión estética y la función narrativa, en este apartado también examinamos —de la mano de autores como Henri Lemaître, Siegfried Kra-cauer y Guillermo G. Peydró— una serie de categorías y nociones teóricas que nos permitieran clasificar las



Fotograma de *Kechuografías* (Héctor Franzi, 1964).

obras y abordar luego, analíticamente, los cortos sobre arte argentinos. En segunda instancia, el trayecto en el ámbito nacional comenzó con la época del cine silente, continuó por el período clásico hasta desembocar en el cine moderno; momento de auge y explosión de esta tipología en términos de volumen e innovación expresiva. A diferencia de lo ocurrido en el viejo continente, cuya producción entró en declive hacia mediados de los años cincuenta, en Argentina esta encontró un espacio propicio para su expansión en dicha fase de la mano de la modernización del campo cultural y cinematográfico. En este sentido, los talleres y seminarios de cine independientes, así como las escuelas de universidades nacionales fueron reductos fundamentales. A su vez, el Fondo Nacional de las Artes fundado en 1958 se transformó en un organismo clave en la promoción, el sustento y la difusión del film sobre arte moderno local. Con el golpe de estado cívico-militar acaecido en 1976 culminó una etapa a nivel político y cultural, lo que significó la clausura del cine moderno y una merma progresiva en la realización masiva de films sobre arte.

Ahora bien, a partir del relevamiento y del análisis llevado a cabo estamos en condiciones de reafirmar algunas particularidades en la producción argentina del film sobre arte moderno. En principio, mientras que en el período clásico primaban las categorías del *documental divulgativo* y del *análisis crítico* propuestas por Peydró, en tiempos del cine moderno prevalecieron la *dramatización* de la obra, el *cine procesual* y el *film-ensayo* experimental; variantes en las que el centro de atención está puesto en la exploración y renovación del lenguaje filmico. Excepto algunos casos todavía anclados en un modelo conservador, la banda sonora y la inclusión de las *voices over* aportaron en general elementos renovadores: lirismo, sonidos disonantes, música de tensión. De este modo, la propuesta fundacional de Emmer y Gras —sustentada en la fragmentación del montaje, la dramatización del encuadre y el comentario poético— fue ampliamente desarrollada en el contexto argentino. Asimismo, y al igual que en Europa, las esferas del arte visual tradicional —pintura y escultura— fueron las más abordadas, aunque aquí también se incorporó el grabado, disciplina en pleno renacer. No obstante, es posible advertir ciertas singularidades que se ajustan a la coyuntura. En primer lugar, gran parte del corpus se ocupa de artistas locales coetáneos y activos, lo cual denota el dinamismo y la comunión del campo cultural en una fase de marcada renovación. Por otra parte, distinguimos varios ejemplos que intentan evocar con personajes y lugares reales los motivos de inspiración del artista —rasgo característico de las biografías según Kracauer, pero que aquí exceden dicha tendencia—, en donde la ciudad se convierte en un personaje protagónico. La modernización de las metrópolis fue otra de las marcas del campo cultural en esta época. Por último, observamos que la temática y el enfoque social —ausentes en las teorizaciones en torno al film sobre arte— se erigieron como indicadores distintivos de un grupo específico de films, aunque también sobrevolaron al corpus global. La ampliación de los centros de producción cinematográfica a lo largo del país, la necesidad de difundir las identidades locales y regionales, la reflexión sobre la realidad social impulsada por las escuelas de cine y los organismos de formación, así como las profundas transformaciones políticas acontecidas en este período pueden ser las principales causas de la articulación del arte con la serie social.

Para finalizar, cabe aclarar que muchos films modernos sobre arte argentinos han quedado afuera de este artículo, como aquellos concentrados en la arquitectura o los ya mencionados ejemplos de literatura y música, puesto que hemos priorizado los films dedicados al arte visual tradicional. En suma, este trabajo inicial alrededor del

film sobre arte nacional abre la puerta para profundizar, en futuras comunicaciones, en torno al diálogo entre el cine y estas otras disciplinas artísticas, al vínculo entre el arte y la política en el cine local, y al análisis comparativo de la productividad de esta tendencia en la región.

FUENTES

«Decreto Ley N.º 1224/58», Boletín Oficial, 14 de febrero de 1958.
Dix ans de films sur l'art (1952-1962), Catálogo de la UNESCO, 1966.
Fomento del Cine de Corto-Metraje, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura* (Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997).
- BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona, Editorial Anagrama, 2000).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 1990).
- BOLEN, Francis, «Bautismo y definición de la Película de Arte», en *El Correo de la UNESCO* (París, UNESCO, Vol. III, n.º 3), p. 11.
- BONITZER, Pascal, *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007).
- CAMPO, Javier, «De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta», en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2012), pp. 39-65.
- CATALÀ DOMÉNECH, Josep María, «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, 2000), pp. 79-97.
- COSSALTER, Javier, «El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética» (*Sociohistórica*, n.º 40, 2017), pp. 1-22. Disponible en: <<https://doi.org/10.24215/18521606e035>>
- , «El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México» (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XL, n.º 113, 2018), pp. 9-39. Disponible en: <<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2018.113.2654>>
- CUARTEROLO, Andrea, «Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX» (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1, 2015), pp. 96-125.
- FAURE, Élie, *La función social del cine* (Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956).
- FÉLIX-DIDIER, Paula, «Introducción», en Fernando Martín Peña (ed.), *60 Generaciones. Cine argentino independiente* (Buenos Aires, Malba-Colección Constantini, 2003), pp. 11-21.
- GALAK, Eduardo y ORBUCH, Iván, *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina* (Buenos Aires, Editorial Biblos, 2021).
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe, «The Cinema as a Model for the Genealogy of Media» (*Convergence*, vol. 8, n.º 4, 2002), pp. 12-18.

- JAMESON, Fredric, «Periodizing the 60s», en Sohnya Shayres et al. (eds.), *The Sixties, Without Apology* (New York, University of Minnesota Press, 1984), pp. 178-209.
- KRACAUER, Siegfried, «El film de tipo documental», en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Buenos Aires, Paidós, 1996), pp. 246-270.
- LEMAÎTRE, Henri, «El film sobre arte», en *El cine y las Bellas Artes* (Buenos Aires, Ediciones Losange, 1959), pp. 37-65.
- LEONARDI, Yanina Andrea, «Ocio y arte para los obreros durante el primer peronismo (1946-1955)» (*Revista Mundos do Trabalho*, Vol. 6, n.º 12, 2014), pp. 239-249. Disponible en: <<https://doi.org/10.5007/1984-9222.2014v6n12p239>>
- LÓPEZ DELACRUZ, Santiago, «El cine traiciona a la pintura: un acercamiento a la teoría filmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry» (*Fotocinema*, n.º 16, 2018), pp. 79-101. Disponible en: <<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4087>>
- MACHADO, Arlindo, «El filme-ensayo» (*la Fuga*, 2010). Disponible en: <<https://lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>>
- MINGUET BATLLORI, Joan, «Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 11, 1992), pp. 48-58.
- MIRAMS, Gordon, «The Function of the Art Film», en *Museums and education* (París, MUSEUM and Museums, vol. I, n.º 3/4, 1948), pp. 198-203.
- MONTERDE, José Enrique, «El Bosco en el cine: del 'film de arte' al ensayo filmico» (*Matèria*, n.º 10-11, 2016), pp. 265-284.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, FCE, 2003).
- PEYDRÓ, Guillermo G., «Después de la abolición del marco: Tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948» (*Secuencias*, n.º 37, 2013), pp. 34-61.
- , *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, Tesis de doctorado (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2014).
- QUINTANA, Ángel, «Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), pp. 179-196.
- RAJEWSKY, Irina O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» (*Intermedialités*, n.º 6, 2005), pp. 43-64.
- SERRA, María Silvia y PERUFFO, Gabriela, «Los inicios de cine educativo producido por el Estado. Los casos de Brasil y Argentina» (*Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. 4, n.º 2, 2020), pp. 8-25. Disponible en: <<https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/871/938>>
- WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (Madrid, T&B Editores, 2004), pp. 85-98.
- ZALDUENDO, Inés María, «Buenos Aires: La Ciudad Frente al Río» (*Society of Architectural Historians Conference*, 2010). Disponible en: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:13442986>>

Recibido: 3 de mayo de 2022

Aceptado para revisión por pares: 1 de febrero de 2023

Aceptado para publicación: 10 de abril de 2023