

Registros de los años sesenta. El caso del archivo de la Galería Bonino en la Fototeca de la Fundación Espigas.

Dolinko, Silvia.

Cita:

Dolinko, Silvia (2011). *Registros de los años sesenta. El caso del archivo de la Galería Bonino en la Fototeca de la Fundación Espigas. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/486>

Número de la mesa: 74

Título de la mesa: Fotografía e investigación histórica

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as: Tell, Verónica- Yujnovsky, Inés

Título de la ponencia: “Registros de los años sesenta. El caso del archivo de la Galería Bonino en la Fototeca de la Fundación Espigas”

Apellido y nombre del/a autor/a: Dolinko, Silvia

Pertenencia institucional: Conicet- UBA- IDAES/UNSAM

Documento de identidad: 21.477.728

Correo electrónico: silviadolinko@gmail.com

Autorización para publicar: autorizo la publicación de la ponencia.

“Registros de los años sesenta. El caso del archivo de la Galería Bonino en la Fototeca de la Fundación Espigas”

Silvia Dolinko
(Conicet- UBA- IDAES/UNSAM)

La fototeca de la Fundación Espigas –un archivo único de miles de documentos fotográficos realizados entre 1890 y la actualidad- se trata de un conjunto de imágenes en distintos soportes fotográficos (papel-gelatina de plata, diapositivas, transparencias, negativos, etc.) relacionado con destacadas producciones, eventos y protagonistas de las artes visuales en la Argentina. En su gran mayoría, se trata de un material visual inédito: fotografías de obras de arte y acciones de artistas, retratos de artistas, coleccionistas, galeristas, gestores culturales, etc., imágenes de exposiciones, eventos, inauguraciones, vistas arquitectónicas, entre otros registros.

El objetivo de conservar y dar accesibilidad pública a la consulta de este valioso material de archivo de documentos fotográficos generó el proyecto de *Digitalización y Catalogación de la Fototeca Espigas*. El mismo contó con el soporte técnico y el financiamiento de la Fundación Telefónica de Argentina, y se inició formalmente el 1 de agosto de 2006. Convocada por estas instituciones, actué en este proyecto como su directora hasta el año 2009. En el mismo participaron Natalia Pineau como investigadora asistente e Iván Felipe González como operador de imágenes.

Este proyecto implicó un proceso de inventario, digitalización, conversión y almacenamiento de imágenes, investigación histórica y, finalmente, de registro de

información e imágenes en la base de datos. Desde fines de 2010, la base de datos e imágenes digitalizadas es de acceso público para su consulta dentro de la página web de la Fundación Espigas, a través del siguiente link:

<http://www.espigas.org.ar/fototeca/fototeca.html>

Concluida la primera etapa de trabajo con los documentos fotográficos relevados en esa selección de materiales, esta ponencia presenta en su parte inicial un planteo detallado de los criterios metodológicos y de actividades puestas en juego en este proyecto, dando cuenta de algunas de las particularidades de este archivo. En la segunda parte analizará, como estudio de caso, un conjunto de materiales que permiten ampliar las miradas respecto del imaginario sobre el campo artístico argentino de los años sesenta, al centrarse en el caso de las fotografías procedentes de la Galería Bonino.

Metodología y desarrollo del trabajo

Como primera instancia, se estableció la necesidad de estudiar y formular los criterios para el trabajo tanto en lo que se refiere al tratamiento de las imágenes y la elaboración de la base de datos como el aspecto “técnico”, es decir, los criterios para la digitalización de las fotografías y su procesamiento posterior. Con respecto a la base de datos, se llevó a cabo un estudio para determinar los campos de la misma, considerando por una parte el *corpus* de documentos a procesar y, por otra parte, las búsquedas y consultas a la que presumiblemente estaría sometida su base de datos.

Se cotejaron los criterios aplicados en las bases de datos de otros archivos especializados y fototecas, tomando como principales referentes a la colección fotográfica del Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, la base de datos de la División de Impresos y fotografías de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y la Bibliothèque Nationale de Francia; se analizaron sus criterios de organización formal, de consulta, y el sistema de Thesaurus aplicados por cada institución.

A la vez, se estudió en detalle las particularidades del material de la Fototeca de la Fundación Espigas. Teniendo en cuenta las variables de contenidos del material, tanto a nivel iconográfico (retratos, reproducción de obras, fotos sociales, registros arquitectónicos, etc.) como material (los distintos soportes de las imágenes fotográficas), se propuso una ficha o registro de cada documento fotográfico que incluyera referencias sobre el soporte fotográfico y sobre la imagen reproducida.

Luego de la selección inicial de los archivos a trabajar, se estudiaron y definieron los criterios para realizar el inventario del material. Hasta ese momento, las fotografías se encontraban clasificadas en sobres individuales dentro de carpetas colgantes en su respectivo mueble archivero. Si bien el material se hallaba organizado por orden alfabético y división temática (sobre Galería Renom, sobre Alberto Greco, etc.), no existía un inventario propio de la Fototeca ni una numeración que inscribiera este material dentro del conjunto patrimonial de la Fundación Espigas. En el lapso de los tres años en los cuales estuve a cargo de la dirección de este proyecto, se llegaron a catalogar más de 6400 documentos fotográficos.

En vistas a otorgar organicidad al registro del conjunto de la Fototeca de la Fundación Espigas, se inició una numeración general (inventario de la fototeca, partiendo del número f00001) que se fue actualizando en un documento Word referido al progreso del inventario. También se asignó una numeración "interna" o propia para cada archivo o sub-grupo temático particular (sobres de artistas, galerías, etc.).

Los datos de numeración de cada documento fueron escritos en el dorso de la fotografía con lápiz negro; este número "base" sirvió para numerar cada documento digital y posteriormente consignar en cada una de las entradas de la base de datos (se trata del primer campo: *identificación*). Cabe remarcar que tanto el documento "físico" como el "digital" comparten la misma numeración, indicándose a la vez en la base de datos el lugar físico de su ubicación y el digital (el DVD donde se encuentra almacenado).

Paralelamente al inicio de los trabajos de inventariado, se indagó sobre los criterios a desarrollar y se estableció el listado de los campos necesarios para que la base de datos pudiera dar cuenta del sentido y la particularidad de estas imágenes. Así, se determinaron los siguientes campos de la base de datos para cada documento fotográfico:

a) Datos de identificación de la foto/ubicación

Para registrar la ubicación de cada documento se implementó una numeración propia del material fotográfico, es decir, un inventario de la fototeca de la Fundación Espigas, que se fue desarrollando a medida que avanzaba el proyecto. De este modo, cada foto tiene una caracterización por:

-Identificación: se trata de la numeración de la foto dentro de la secuencia general y consecutiva de la fototeca: f00001, f00002, f00003, [...] f00305, [...] F02368, etc. Al concluir mi gestión al frente de la dirección del proyecto, se llegó a numerar y digitalizar hasta el número f06438.

-Ubicación digital: se refiere a la numeración del DVD de almacenamiento donde se encuentra la imagen digital en alta definición: DVD 1, DVD 2, etc. Se llegó hasta el DVD 224.

-Ubicación física: referencia al número de la fotografía dentro del archivo o sobre particular donde se localiza dentro del más vasto conjunto de la fototeca: Archivo Galería Pizarro 25, sobre Batlle Planas 12, etc. Esta numeración permite la identificación de la ubicación material de la imagen dentro del conjunto de la fototeca.

Estas mismas firmas fueron inscriptas previamente en el dorso de la fotografía, con lápiz negro, siguiendo criterios de conservación y tratamiento de documentos con soporte de papel. En el caso de diapositivas o transparencias, la numeración fue incluida en una pequeña etiqueta de material no ácido, correspondiente a las normas de conservación.

En el soporte físico de almacenamiento de la imagen (en la cara superior del DVD) se explicitan los datos del contenido y el número de DVD establecido de forma correlativa: por ejemplo, DVD 36 f00497 a f00551.

En el caso de incorporarse en una instancia posterior algún material en los archivos o los sobres de fotos ya existentes, se prosigue la numeración del inventario general de la fototeca de la Fundación Espigas, a la vez que se continúa el número parcial del material correspondiente a ese archivo o sobre. Por ejemplo, en el archivo Francisco Llobet, la foto 69 es la número f00425, y la foto 70 (incorporada posteriormente) tiene el número f00488 dentro de la secuencia general de la Fototeca.

-Procedencia: se especifica si se trata de una donación, adquisición, etc.

b) Datos sobre el soporte fotográfico:

-**Autor:** se refiere al fotógrafo que tomó la foto. Otra variable para este mismo campo es citar al estudio fotográfico (Witcomb, Garro y Merlino, etc.).

-**Título:** si *la fotografía* tiene título. Esta situación se produjo en forma excepcional, en el caso de las dos fotografías tituladas paródicamente *Amor en dos tiempos*, procedentes del Archivo Galería Janos Peter Kramer.

- **Fecha:** de registro o creación de la fotografía.

-**Soporte:** gelatina de plata, transparencia, negativo, etc.

-**Tipo:** blanco y negro, color, sepia, coloreada a mano.

-**Medidas:** en el caso de foto con soporte de papel, se tomó en cuenta el tamaño total de la foto, incluyendo márgenes blancos en el caso que los tuviera el soporte fotográfico.

c) Datos sobre la imagen registrada:

-**Descripción:** breve nota sobre la imagen de la foto, centrada en el contenido que se visualiza. Algunos ejemplos:

Fotografía de obra. Dibujo de Juan Gris, tinta y grafito, fechado en marzo de 1916. (f00180).

Vista general de la inauguración de la muestra *Arte Moderno en Brasil* en la sala central del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario. Al centro, el arquitecto Pedro Sinópoli, director del Museo. (f00514).

Fotografía de obra de Juan Batlle Planas, *Composición*, 1959, óleo, 50 x 40 cm. (f00746).

-**Notas:** ampliación de la información sobre la foto. Esto incluye detalles acerca de si posee inscripciones manuscritas, sellos u otras marcas posteriores; si fue publicada en determinada nota periodística, catálogo o libro; se proporcionaron datos sobre la exposición registrada, etc. Es decir, se incluyó todo dato

complementario que no se desprendiera de la imagen en sí o que acompañara a la imagen.

-Descriptores: se incluyeron estas palabras clave y/o nombres propios que permiten dar cuenta de los tópicos específicos que trata el documento fotográfico (sujeto retratado, procedencia de la obra de arte, autor de la obra de arte fotografiada, etc.). Los descriptores son una herramienta de normalización del vocabulario para ser usados en la descripción y acceso a la información de objetos. En el caso de la Fototeca de la Fundación Espigas, se establecieron como descriptores de términos las referencias de dos fuentes de autoridad internacionales, los vocabularios estructurados en la Union List of Artist Name (ULAN) y el Art & Architecture Thesaurus, ambos elaborados por el Getty Research Institute.¹ En caso de no contar con la referencia necesaria en estos listados, se tomaron como fuente de autoridad a la base de datos de la Fundación Espigas o las referencias de la Academia Nacional de Bellas Artes. Las fuentes de autoridad se consignan con sus abreviaturas entre paréntesis luego del término correspondiente.

-Términos de uso y reproducción: siguiendo las pautas internacionales de derechos de autor, se especifica que las fotografías y el permiso de reproducción debe ser obtenido de los propietarios del copyright.

Dentro de cada entrada de la base de datos se encuentra una imagen de la fotografía en baja resolución, inserta dentro de un recuadro blanco ubicado en el ángulo superior derecho. Debajo de este cuadro, se encuentra el vínculo para ampliar esta imagen (imagen de acceso). Como ya se comentó, el registro digital en alta definición se encuentra almacenado en DVDs sites en la Fundación Espigas.

Proceso de digitalización:

¹ Tal como se señala en el sitio de la institución, “the ULAN is an evolving vocabulary, growing and changing thanks to contributions from Getty projects and other institutions.” Cf. http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/ulan/ y http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/

En primer término se ajustaron los criterios para la digitalización de las imágenes, siguiendo parámetros para un escaneado que contempla un registro en alta resolución (almacenado en DVDs) y otras dos versiones de la misma imagen en formato “acceso” y “baja” resolución para su inclusión dentro de la base de datos y su consulta en Internet.

Una vez numeradas las fotografías, se inició el proceso de digitalización de los documentos, trasladados desde Fundación Espigas hasta Fundación Telefónica para ser escaneados. Para esta fase del trabajo se estableció una dinámica del trabajo articulada en las siguientes tareas:

1) Digitalización de la fotografía.

Escaneado en alta resolución, siguiendo los estándares para cada soporte fotográfico. Como ya se señaló, el registro digital de cada documento se almacenó bajo la numeración que se desprende de la secuencia del inventario efectuada previamente y en forma manuscrita en la foto.

El desarrollo de la tarea de digitalización se vio afectada por condicionamientos vinculados a la materialidad del documento a digitalizar. En muchos casos, el tiempo de trabajo dependía en parte de cómo se encontraba archivado el material (por ejemplo, gran parte del Archivo Galería Pizarro se encuentra anillado en carpetas de difícil manipulación). También se puede incluir en este punto a las complicaciones producidas por las variables de soportes: por ejemplo, una diapositiva tarda más tiempo de procesamiento que una fotografía papel blanco y negro.

2) **Estandarización** de las fotos a un mismo formato y resolución tif 300 dpi, inserta dentro de un marco blanco de 28 x 28 cm. finales. Esta estandarización se realizó en función de una unificación de documentos fotográficos que en su soporte material poseen distintas medidas, definiciones, calidades de resolución, etc. En vistas a una eventual impresión posterior, el tamaño digital máximo de foto en alta resolución es de 27 x 18 cm. Las imágenes digitales de acceso y baja son a escala de la medida base: acceso a 72 dpi, 540 pixels x 540 pixels; baja a 100 pixels x 100 pixels.

3) **Armado de carpeta** digital con las imágenes en alta resolución para el DVD de almacenamiento correspondiente.

4) **Traslado** de las imágenes digitalizadas en alta resolución a la computadora destinada al proyecto sita en la Fundación Espigas. A partir de las fotografías en alta definición, en esta computadora se generaban los otros dos formatos (acceso y baja) destinados para la base de datos.

5) **Importación** de cada una de las imágenes en resolución baja y vinculación con la de imagen de acceso en las correspondientes entradas de la base de datos.

Archivos inventariados y trabajados

Para la organización de los variados documentos que componen la Fototeca de la Fundación Espigas, situados en carpetas colgantes dentro de tres muebles archiveros, se partió de una modalidad de organización que en verdad preexistía al proyecto de su *Catalogación y digitalización*. Este trabajo se basó, por una parte, en los *sobres* físicos con materiales de artistas y galerías de arte, y por otra parte, en los *Archivos* correspondientes a instituciones, galeristas, coleccionistas y demás personalidades del campo cultural argentino. Dentro de este último ejemplo, fue necesario en algunos casos reagrupar los materiales procedentes de un mismo archivo, pero que se encontraban dispersos en distintos sobres denominados por el material del artista incluido en el mismo, y sin la identificación de su procedencia inicial. Este fue el caso, por ejemplo, del Archivo de la Fundación Banco Patricios, el cual pudo ser reagrupado gracias a los sellos institucionales en cada uno de los sobres de papel madera en los cuales se encontraban los distintos materiales correspondientes a exposiciones y obras vinculadas a esa institución.

Ante la gran cantidad de documentos que componen la fototeca, y considerando la evidente necesidad de efectuar una selección inicial para esa primera etapa del trabajo que pudiera cumplimentarse dentro del plazo previsto, fue necesario establecer prioridades en los materiales a procesar. Así, el criterio para la elección de los documentos fotográficos para su digitalización e investigación apuntó a un equilibrio entre las imágenes de artistas, instituciones, galerías y gestores culturales, en función de

un progresivo avance en estas distintas “áreas temáticas”. De este modo se trabajaron, los siguientes conjuntos:

a) Sobres:

Ver y Estimar, f00534 a f00542

Alberto Greco, f00543 a f00551, f01592

Galería Renom, f00552 a f00560

Galería Kromos, f00561 a f00574

Kenneth Kemble, f00575 a f00729

Juan Batlle Planas, f00730 a f00752

Adolfo Bellocq, f00753 a f00827

Lucio Fontana, f00828 a f00897

Pablo Suarez, f00898 a f00922

Alfredo Hlito, f00923 a f001019

Colección H. Larrain, f01020

Colección Sarah Wilkinson de Marsengo, f01021 a f01024

Colección Arturo Uriarte y Piñeiro, f01025 a f01073

Lino Enea Spilimbergo, f01074 a f01113; f05064-5065

Guillermo Kuitca, f01428 a f01564

Ennio Iommi, f01566 a f01612

Juan Carlos Distéfano, f01593 a f01648

Valentín Thibón de Libián, f01966 a f01977

Clorindo Testa, f01978 a f02016

Luis Felipe Noé, f02017 a f02036

Liberio Badií, f02038 a f02082

Galería Janos Peter Kramer, f02083 a f02148

Pérez Celis, f02149 a f02201; f02335

Nicolás García Uriburu, f02336 a f02365

Fernando Fader, f02366 a f02385

Rogelio Polesello, f02386 a f02430

Aldo Paparella, f02431 a f02478

Sergio Sergi, f02479

Luis Seoane, f02480 a f02493; f05906 a f05912

Kasuya Sakai, f02494 y f02495

Salón de Mar del Plata, f02496 a f02502

Juan Carlos Romero, f02503

Juan Carlos Castagnino, f02504 a f02541

Carlos Silva, f02542 y f02543

Juan del Prete, f02544 a f02562

Grete Stern, f02563

Antonio Berni, f04208 a f04618

Lea Lublin, f04623 a f04677

Abraham Vigo, f04678-f04679, f05062

Raúl Soldi, f04680 a f04733

Miguel C. Victorica, f04734 a f04767

Jorge de la Vega, f05063

Carlos Alonso, f05066 a f05126

Jorge Feinsilber, f05633 a f05636

Guillermo Facio Hebequer, f05637 a f05682

Federico Manuel Peralta Ramos, f05683 a f05905

Museo Municipal de Rosario, f05936 a f05938

CAYC, f05939 a f06022

Jorge Macchi, f06023 a f06026

Alfredo Bigatti, f06027 a f06043

Mario Cecconi, f06044 a f06056

Rómulo Macció, f06057 a f06116

Gustavo Cochet, f06117 a f06126

Jorge Demirjián, f06127 a f06140

Luis Gowland Moreno, f06141 a f06150

Margarita Paksa, f06151 a f06173

Roberto Aisenberg, f06174 a f06250

Héctor Giuffré, f06251 a f06285

Jorge Gamarra, f06286 a f06292

Leandro Erlich, f06293 a f06299

Leónidas Gambartes, f06300 a f06325

Taller de Barracas, f06326 a f06364

Rafael Onetto, f06365 a f06438

La relevancia de la digitalización, difusión y recuperación de muchos de estos materiales, entre los que priman los registros de obras, de eventos o de exposiciones, radica en que resultan imágenes casi desconocidas, destruidas o bien efímeras, como el caso de la acción de Alberto Greco *Mi Madrid querido*, realizada entre la Galería Bonino y la Plaza San Martín de Buenos Aires, y registrada por Oscar Bony el 9 de noviembre de 1964. También se pueden mencionar imágenes de Greco realizando una pintura de su serie informalista, de la inauguración de su muestra *Las monjas*, el 3 de octubre de 1961 en la Galería Pizarro, o también la secuencia de registro de la inauguración de la exposición *Siete últimas canciones*, de Guillermo Kuitca, todas ellas, imágenes inéditas. Otras fotografías corresponden a obras de locación actual desconocida, como las pinturas del *artista del pueblo* Guillermo Facio Hebequer (en este caso, procedentes en su mayoría de la donación del archivo Alberto Collazo) u

obras tempranas de artistas, como el caso de Juan Carlos Romero, entre otras particularidades.

b) Archivos

Galería Pizarro, f00001 a f00252

Jorge Romero Brest, f00253 a f 00356

Francisco Llobet, f00357 a f00425, f00488 a f00511

Galería Witcomb, f00426 a f00487

Fundación Banco Patricios, f 01114 a f01427; f02202 a f02334; f04833 a f05161

Galería Bonino, f01649 a f01927, f05127 a f05632

Julia Lublin, f02564 a f04207, f04768 a f04832, f05913 a f05935

El Archivo Julia Lublin constituye el más extenso conjunto de documentos de la Fototeca, tanto en términos cuantitativos –con más de 1600 fotografías– como cronológico, abarcando desde el año 1964 a principios de los años 90. El archivo de esta galerista, hermana de la artista Lea Lublin, incluye registros de inauguraciones, exposiciones, eventos y obras expuestas en las galerías de arte que ella dirigió (Del Triángulo, Del Retiro y Julia Lublin), o en la que se desempeñó profesionalmente, como en el caso de la Galería La Ruche. Entre las fotografías de este archivo (fondo Galería Del Retiro), se destaca la secuencia de registros de la inauguración de la exposición Siete últimas canciones, de Guillermo Kuitca, que da cuenta de un evento central del campo cultural argentino de los años ochenta. Considerando la importancia general de los materiales abordados, en esta instancia me interesa centrarme particularmente, tal como anticipé al inicio de esta presentación, en el caso del archivo fotográfico de la Galería Bonino.

Galería Bonino, vistas pintorescas de los sesenta

Entre 1951 y 1979, Bonino fue reconocida como una de las principales galerías de arte de Buenos Aires. Espacio central en el proceso de modernización cultural del período, articuló una red de distribución artístico-comercial que excedió el circuito local al establecer en los años sesenta sucursales en Río de Janeiro y Nueva York. Tal como

ha estudiado Andrea Giunta, la galería de Alfredo Bonino (1925-1981) tuvo un rol determinante para la proyección del arte argentino, destacándose la “sorprendente capacidad que demostró para instrumentar modos de intervención que le permitieron adaptarse activamente a las transformaciones que experimentó el campo artístico”.² Caso significativo para analizar los derroteros del proceso de internacionalización del arte argentino en los años sesenta, el estudio de Bonino permite, según ha sostenido Giunta, “seguir desde un circuito privado, lo que fue también un proyecto de estado: expandir las fronteras (culturales y económicas) de la Argentina apropiándose, en un sentido invertido, del neo-colonial lema kennediano [...]. Bonino asumió este propósito desde un circuito comercial y se sumó, al mismo tiempo, a un circuito ideológico, político-cultural y de fuertes contenidos simbólicos.”³

Junto a sus estrategias de inscripción en el campo artístico brasileño y, especialmente, el neoyorkino, y sus estrechas relaciones en el campo local con espacios hegemónicos como el Instituto Torcuato Di Tella, Bonino sumó una inquietud permanente por dar cuenta y proyectar una imagen, en un sentido doble: además de las selecciones de la producción de artistas relacionados con “la tradición de lo nuevo”, se destaca su preocupación por constituir una imagen propia que se desplegaba y difundía desde aspectos o recursos “complementarios” a la obra exhibida en la galería: catálogos, afiches, ediciones, publicidades y fotografías.

Concretamente, el archivo fotográfico de la Galería Bonino sito en la Fototeca de la Fundación Espigas se conforma a partir de dos conjuntos de distintas procedencias y soportes. Por una parte, un corpus de 274 fotografías sobre papel donado por Fernanda Bonino; organizadas originalmente en álbumes y provenientes del archivo de la galería de su sede en Nueva York, este conjunto se integra con registros de obras de artistas de su *staff*: Marcelo Bonevardi, Alicia Carletti, Jorge Alvaro, Gyula Kosice, José Antonio Fernández Muro, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. Por otra parte, cuatro cajas con 505 diapositivas, donadas por Gustavo Bonevardi. Es sobre una particular secuencia de diapositivas, realizada para proyectarse en la galería a fines de los años sesenta, que me centraré a continuación. Se puede sostener que este conjunto de imágenes secuenciadas abre a nuevas perspectivas sobre este espacio central para el campo artístico de los años sesenta.

² Andrea Giunta, “Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, en *El Arte entre lo Público y lo Privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 277.

³ *Ibid.*, p. 278.

En efecto, hasta el momento, los abordajes sobre la Galería Bonino se han centrado, desde la historia social del arte, en el estudio de su programa de exposiciones, del proyecto artístico-comercial del galerista, de los artistas que integraban su staff o de su aporte a la consolidación del coleccionismo en la Argentina. Estos enfoques fueron desarrollados especialmente a partir del trabajo analítico de catálogos, fuentes hemerográficas, las propias obras de los artistas o entrevistas y fuentes orales.⁴ La identificación de las diapositivas del Archivo Bonino en la Fototeca Espigas, numeradas del f05446 al f05632 y entendidas al momento del trabajo de su catalogación como una secuencia articulada, destaca un conjunto de imágenes que resultan reveladoras respecto de ciertas modalidades y selecciones de la galería como también de la estrategia de construcción de una imagen propia a partir de la inscripción de la propia institución en el marco de un imaginario sobre la sociedad de masas de los años sesenta.

Se trata de un conjunto de 186 imágenes, eclécticas y de procedencias diversas, pero articuladas en función de presentar un relato -entre épico, autocelebratorio y humorístico- sobre la galería, sus hábitos y la propia sociedad de consumo moderna en la que se inscribían sus actividades. A partir del testimonio oral de Guillermo Withelow, sabemos que esta era una secuencia audiovisual -las diapositivas se combinaban con música o sonido de fondo que acompañaba a las imágenes- y que se proyectó en la galería para un evento o inauguración. Como rastreo pendiente para investigaciones futuras, queda poder situar al autor u organizador de esta secuencia y las instancias o eventos concretos en los que se proyectó, datos a los que no pude acceder hasta el momento. Sí es posible, en esta instancia, reconstruir el orden de la secuencia y el relato que proponía la misma para la fruición de los espectadores asistentes a la galería.

También se la puede datar cronológicamente hacia fines de 1969 o principios de 1970, ya que en la misma se incluyen -en algunos casos, intervenidos a modo de montaje o transparencia- referencias o imágenes de la exposición *Arte y Cibernética* realizada en Bonino en 1969.⁵ En esa ocasión, Jorge Glusberg había “importado” parte del modelo lanzado por Jasia Reichardt con la muestra *Cybernetic Serendipity*,⁶ y de ese

⁴ Cf. Andrea Giunta, *op. cit.*, Patricia Artundo, “Notas a una exposición en el Xº aniversario de Fundación Espigas”, en *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2003, Talía Bermejo, “Vidrieras para Seoane. Consumo artístico y coleccionismo en Buenos Aires” en Silvia Dolinko (ed.), *Luis Seoane. Imágenes y palabras para un proyecto moderno*, en proceso de edición.

⁵ Se llevó a cabo entre el 18 y el 29 de agosto de 1969. Luego de Bonino, las obras fueron exhibidas como *Grabados con computadoras* en una muestra programada por el Departamento de Artes y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán, llevada a cabo en la Galería Folie, noviembre de 1969.

⁶ Desarrollada del 2 de agosto al 20 de octubre de 1968 en el Institute of Contemporary Art, Londres.

modo, con un anclaje físico en las instalaciones de Bonino, daba inicio a las actividades de la entidad que poco tiempo después pasaría a ser conocida como Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Así, el audiovisual anticipaba un momento de transición institucional, en distintos sentidos: en lo que respecta a la galería, se trató de un momento cercano a su mudanza a la nueva sede situada en la calle Marcelo T. de Alvear, diseñada por el arquitecto Clorindo Testa, también artista de la galería; en lo que respecta al campo artístico local, se sitúa entre el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella –con el que la galería había mantenido estrechas vinculaciones a lo largo de esa década-⁷ y el inicio del CAYC, que dominaría el panorama institucional del arte experimental local en los años setenta. Bonino aparece así como un escenario privilegiado para dar lugar o presagiar esta transición institucional, mientras que reafirma su lugar protagónico en el campo local.

¿Qué imágenes conforman esta secuencia? Por una parte, en un juego autorreferencial, eran imágenes de la galería *sobre* la galería: proyectadas sobre las paredes de la galería. Se incluyen así vistas de inauguraciones y de eventos junto con retratos de sus artistas, habitués y registros grupales: alternan en distintos momentos, en distintas combinaciones, Gertrudis Chale, Marta Minujín, José Antonio Fernández Muro, Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Lino Spilimbergo con obras de Marcelo Bonevardi o registros del “vivo-dito” *Mi Madrid querido*, de Alberto Greco, lecturas públicas de Guillermo Whitelow, Enzo Menecchini, Manuel Mujica Lainez.⁸ Y entre ellos, omnipresente, la imagen de Alfredo Bonino.

Por otra parte, la secuencia en cuestión no se limita sólo a ese anclaje casi tautológico de personas vinculadas a Bonino, sino que las amplía a otras referidas al imaginario que se quería sostener desde la galería, proponiendo un relato en el que se articulan registros del mundo del arte y la cultura de masas de los años sesenta. Se construye así una sucesión o encabalgamiento de distintas imágenes contemporáneas, a través de figuras referentes de la cultura nacional e internacional, asociándolas al entorno y los personajes de la galería porteña.

A través de registros individuales, el mundo del arte es presentado como un hecho social, como hecho público, en el que las obras de arte funcionan como telón de

⁷ Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

⁸ Vinculados estrechamente con la galería, Menecchini era la “mano derecha” de Bonino, Whitelow su orientador artístico principal desde los años cincuenta, y Mujica Lainez brindaba asesoramiento. Cf. Andrea Giunta, op. cit.

fondo y la galería como marco para la “feria de vanidades” que se despliega especialmente durante la inauguración (no olvidemos que este audiovisual se proyectó probablemente en una inauguración). La reiterada presencia de modelos femeninos remite al objeto de consumo estético o estetizado –la mujer objeto- que podría asociarse al arte ofrecido en la galería: detentar “algo” bello como un signo de estatus económico y de prestigio simbólico. A la vez, los artistas son vinculados allí con estrellas de cine, músicos y políticos: Paul Newman, los Beatles, John Kennedy, Fidel Castro, Jackson Pollock, Marcello Mastroianni, entre otros.⁹

Existe en esta secuencia un ir y venir desde la galería al exterior y de allí a la esfera de los *mass media*, poniendo en imagen la aspiración de Bonino de relacionar la cultura argentina con el mundo. De instalar a la cultura argentina “en el mundo”, en esas “nuevas fronteras” que señaló Giunta en relación con el programa de la galería y que, a fines de la década del sesenta, aparecían redefinidas y ampliadas, en el marco de la vertiginosa carrera espacial. No es casual, entonces, la presencia frecuente en el audiovisual de astronautas, planetas circundados por naves espaciales y fotografías de enviados por la NASA a conquistar el espacio, *otro* espacio.

La organización secuencial de las imágenes se produce a partir de la hilación a través de algún detalle: un sombrero parecido utilizado por distintas mujeres, una mancha de pintura que se va trasmutando en distintas obras, fragmentos de cuerpos que vinculan la aparición de distintas personas. En este sentido, el inicio del audiovisual es en verdad revelador de las aspiraciones y posicionamiento del galerista. A modo de función de cine, y jugando con el conocido logotipo de Columbia Pictures, se lee ocupando toda la pantalla el nombre “Bonino”. Con ese registro reiterado cuatro veces, con distintos virajes de color, el dueño de la galería se autopresentaba (o era presentado por el autor de la secuencia) a partir del emblema de un gran estudio cinematográfico hollywoodense y su conocida imagen de una mujer con la antorcha de la libertad en alto: una representación de la libertad norteamericana desde una matriz iconográfica que alude a lo griego clásico.

En efecto, si desde el siglo XIX, la imagen de Columbia fue concebida como la personificación femenina de los Estados Unidos, el ropaje griego aparece como

⁹ Newman y Mastroianni aparecen asociados además en forma directa con Bonino, ya que además de sus imágenes de fotogramas de películas, ambos actores aparecen registrados durante su presencia “real” en la sede neoyorkina de la galería. En el caso del italiano, se trata de una imagen en la que aparecen Alfredo Bonino, Marcello y Umberto Mastroianni, primo escultor del actor, durante su exposición en la Galería Bonino New York en 1964.

metonimia de cultura clásica. Entroncando con esta lectura, la imagen de la mujer da paso a un templo griego clásico, con una perspectiva con punto de fuga central que presenta una vista clara de las columnas y escalinatas. En una secuencia de pasaje progresivo de seis diapositivas, ese templo griego se trasmuta en el espacio de la galería durante una exposición de obras de Marcelo Bonevardi; en efecto, las paredes de Bonino van ocupando de a poco el lugar de las columnas, y del templo clásico se pasa a la galería de arte: un templo de la cultura contemporánea.

De allí, a partir de la imagen de la exposición de Bonevardi se van superponiendo, a modo de montaje, registros de modelos y grupos de personas en número creciente hasta conformar una masa de procedencia heterogénea (la Reina Isabel de Inglaterra, Clark Gable, obreros en una marcha, soldados, militares, John Lennon, la reina Victoria de Inglaterra, etc). Otra “secuencia interna” asocia a la artista Gertrudis Chale, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy según la obra de Andy Warhol y John F. Kennedy en distintos registros: su asesinato, su sonrisa y la conclusión en una de las obras presentadas en *Arte y cibernética* con la imagen del político norteamericano. De allí, a registros de un “matador” español, durante un acto de tauromaquia y, por similitud de movimientos, a la imagen de un astronauta que del espacio exterior termina “bajando” a una exposición de la propia galería.

Otros momentos enlazan sucesivas manos en alto de Alfredo Bonino con Fernández Muro, Antonio Gades, Rudolf Nureiev y Margot Fontaine, un basquetbolista, una escultura de Nikki de Saint Phalle, dos bañistas, una obra de Martial Raysse que desemboca en una secuencia de pic-nics en distintas épocas históricas. Annita Ekberg junto a Federico Fellini en una filmación, Kim Novak –otra diva rubia y de exuberante figura, prototípica de los años sesenta-, Jeanne Mansfield rodeada de mujeres, Omar Shariff rodeado de mujeres (pero en su caso, semidesnudas); luego una secuencia de distintos núcleos de personas -se supone que grupos familiares- entre los que se encuentra la familia de Luis Felipe Noé junto a astronautas de la NASA, los Beatles, una secuenciación de la Venus de Milo portando una guitarra eléctrica y un corredor deportivo que va atravesando distintos escenarios del mundo -el desierto, París, Buenos Aires, hasta llegar a... la galería, con la exposición *Arte y cibernética*. Finalmente, manifestaciones o festejos en la calle, escenas festivas con personajes como Sammy Davis Jr., bailes y una elegante inauguración en Bonino.

Si desde sus inicios Bonino dedicó sus esfuerzos en constituirse como una galería de arte prestigiosa e identificable, este conjunto de diversos referentes nacionales

e internacionales aunados en la secuencia concluía ese proceso de autoconformación de una imagen atractiva y particular. Bonino, los Beatles, Paul Newman, Fellini, Kennedy y Warhol se reunían en la trama de los mass media y la cultura contemporánea. Proyectados en medio de los asistentes al evento, figuras “reales” y virtuales convergían en ese espacio porteño. De acuerdo a ese relato, parecería que nadie podía (qué nadie debía querer) estar fuera de esas cuatro paredes, de ese templo contemporáneo, en una nueva ritualización masiva a través del arte.