

En el arte de los años sesenta abundan las imágenes vinculadas a la creciente sociedad de consumo. Las referencias icónicas a productos novedosos y su oferta y circulación en una extendida sociedad de masas involucraban una lectura sobre las retóricas de la publicidad y su construcción de un imaginario sobre la contemporaneidad. Entre esas imágenes masivas tomadas como insumos iconográficos por parte de los artistas, también se incluyeron cantidad de referencias a *celebrities* de la industria cultural: más allá del reconocido caso del uso de imágenes de Marilyn Monroe o Elvis Presley en las obras de Andy Warhol, cantidad de efigies de actores, actrices, modelos y músicos consolidaban por entonces la expansión de un imaginario glamoroso y ficcional.

Alimentada y potenciada por medios gráficos y audiovisuales, la circulación de estas imágenes por todo el mundo posibilitaba la construcción de una cultura visual compartida. Los modelos de la tradición plástica alternaban o se imbricaban entonces con nuevos referentes visuales, poniendo en imagen el planteo sostenido por Susan Sontag en 1965 cuando señalaba el advenimiento de una nueva sensibilidad cultural en la que primaba el desafío a los límites convencionalmente aceptados hasta ese momento, poniéndose en juego una deslimitación entre “arte” y “no-arte”, una falta de distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio, la “alta” y “baja” cultura.¹

En aquellos tiempos, artistas argentinos como Jorge de la Vega o Antonio Berni incorporaban a sus obras materiales procedentes de la sociedad de consumo masivo: fichas de plástico o figuritas en la obra del primero; manteles de plástico que simulaban encajes refinados o piezas de mecano en la serie dedicada al personaje de Ramona Montiel en el caso del segundo. Berni también incorporaba logotipos altamente connotados, como la marca visual de la Pepsi Cola en *Ramona espera*.² También, por ejemplo, las imágenes del xilocollage *Ramona y el viejo*, incluían clichés de diversos anuncios comerciales de la época: la publicidad era el insumo para conformar el entorno de Ramona.³

Pero no fueron sólo los registros de los objetos de consumo los que se ponían en juego en las obras de los artistas por entonces. La presencia de efigies de estrellas del cine, del mundo de la moda o de la música popular venía a reafirmar la relación entre sociedad de consumo y construcción de un *star system*. Así, en muchas ocasiones los artistas incluyeron en sus obras referencias o fotografías de artistas, cantantes y modelos extraídos de los medios masivos de alto impacto por entonces. En la mayoría de los casos, éstos fueron considerados desde una perspectiva crítica, como cuando Diana Dowek tomó la imagen de la popular actriz norteamericana Raquel Welch para formular, sobreimpuesta sobre el sensual cuerpo de la diva cinematográfica, una crítica a las políticas contemporáneas de Estados Unidos, la guerra de Vietnam y la presencia en América Latina de Nelson Rockefeller.⁴

Este uso crítico de la imagen de la estrella de cine reconfigurada en la obra de una artista ya había aparecido en el arte argentino en un antecedente célebre, cuando en 1931 Antonio Berni recortara el rostro de Greta Garbo de



Antonio Berni
Ramona y el viejo, ca. 1962-1963, xilo-collage con relieve sobre papel

un anuncio publicitario, y lo incluyera en el pionero collage *Susana y el viejo*.⁵ Un año más tarde, la monumental figura de la prostituta que atravesaba la perspectiva de la *Calle Corrientes* en la serie *Buenos Aires* de Guillermo Facio Hebequer estaba bordeada por las menciones a dos referentes del espectáculo: uno nacional –Enrique Muiño– y otro internacional –Jean Harlow–. En este caso, la alusión a esas estrellas era textual, en su invocación a través de los carteles con luces de neón como impronta de la modernización urbana, junto a la mujer-objeto presentada como oscuro objeto de deseo y de consumo.

Treinta años después, Berni también introdujo a través del collage la referencia a otra celebridad del momento, cuando en *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso por el bañado de Flores* (1961) incluyó la imagen de Yuri Gagarin dentro de la cápsula espacial del Vostok I; el rostro está representado de un modo cercano a una publicidad gráfica de la época o a los posters que circularon con la imagen del astronauta ruso.⁶

Las estrellas del mundo del espectáculo también fueron incluidas en otras propuestas de aquellos tiempos, en tono más bien celebratorio, apelando a sus imágenes no sólo como objeto de consumo sino también, nuevamente, como objeto de deseo. En este sentido, es objetivo de este trabajo presentar un material inédito hasta el momento: una secuencia de diapositivas producida por –o para– la Galería Bonino en Buenos Aires, en la que arte, sociedad de masas y *star system* se aunaban para construir una imagen de la galería en tanto templo de la cultura (de masas) contemporánea.

Archivo fotográfico

La secuencia de imágenes sobre la que se centra este artículo forma parte en la actualidad de la Fototeca perteneciente a la Colección Centro de Estudios Espigas – Fundación Espigas.⁷ Este archivo incluye miles de documentos fotográficos realizados desde 1890, relacionados con producciones, eventos y protagonistas de las artes visuales en la Argentina: fotografías de obras de arte y acciones de artistas, retratos de artistas, coleccionistas, galeristas, gestores culturales y demás personalidades, imágenes de exposiciones, eventos, inauguraciones, vistas arquitectónicas, entre otros registros.

El objetivo de conservar y dar accesibilidad pública a la consulta de este corpus de documentos fotográficos generó el proyecto de *Digitalización y Catalogación de la Fototeca Espigas*.⁸ Iniciado en 2006, el desarrollo del trabajo implicó un proceso de inventario, digitalización, investigación histórica y de registro de información y de imágenes en una base de datos que, al momento de la escritura del presente trabajo, puede ser consultada en el link <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/folder.php>.⁹

La digitalización y difusión on line de muchos de estos materiales permitió recuperar imágenes inéditas, de obras destruidas o bien efímeras, como el caso de la acción *Mi Madrid querido*, llevada a cabo por Alberto Greco en la Galería Bonino de Buenos Aires en 1964; también incluye imágenes de Greco realizando una pintura de su serie informalista y de la inauguración

de su muestra *Las monjas*, el 3 de octubre de 1961 en la Galería Pizarro de Buenos Aires. Entre los materiales del vasto conjunto de fotografías pertenecientes al archivo Julia Lublin se destaca la secuencia de la inauguración de la célebre exposición *Siete últimas canciones*, de Guillermo Kuitca en 1986; el Archivo Julia Lublin es el más extenso conjunto de documentos de la Fototeca, tanto en términos cuantitativos –más de 1600 fotografías– como cronológico, desde 1964 a principios de los años 90. Otras fotografías corresponden a obras de locación actual desconocida, como pinturas de Guillermo Facio Hebequer (donación del archivo Alberto Collazo) u obras tempranas de artistas, como Juan Carlos Romero.

En particular, el archivo fotográfico de la Galería Bonino está conformado por 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 sede neoyorkina de la galería, este conjunto se integra con registros de obras de artistas de su *staff*, como Marcelo Bonevardi, Alicia Carletti, Jorge Alvaro, Gyula Kosice, José Antonio Fernández Muro, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. Por otra parte, el archivo fotográfico de Bonino consta de cuatro cajas con 505 diapositivas, donadas por Gustavo Bonevardi. Es sobre una particular secuencia de diapositivas de este conjunto, realizada probablemente para ser proyectada en la galería a fines de los años sesenta, que avanza este trabajo.

La Galería Bonino, espacio de consagración en los sesenta

Entre 1951 y 1979, la galería de Alfredo Bonino (Nápoles, 1925-Nueva York, 1981) fue reconocida como una de las principales galerías de arte de Buenos Aires.¹⁰ 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 Bonino 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”.¹¹ Caso significativo para analizar los derroteros del proceso de internacionalización del arte argentino en los años sesenta, el estudio sobre 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.”¹²

Junto a sus estrategias de inscripción en el campo artístico carioca y, especialmente, el neoyorkino, y sus estrechas relaciones en la escena porteña con espacios hegemónicos como el Instituto Torcuato Di Tella y gestores culturales como Jorge Romero Brest, Bonino sumó una inquietud perma-

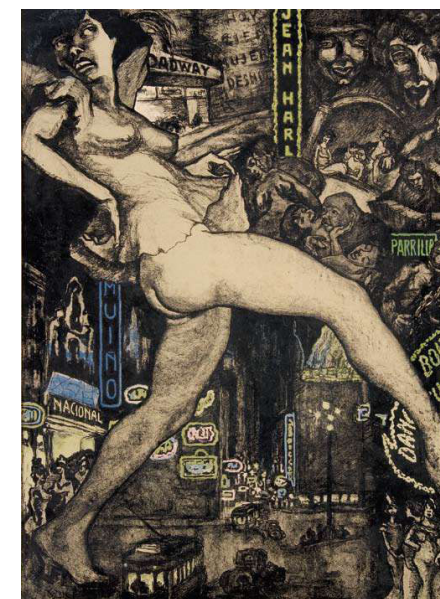
nente por dar cuenta y proyectar una imagen, en un sentido doble: además de las selecciones de la producción de artistas relacionados con “la tradición de lo nuevo”, se destaca su preocupación por constituir *una imagen* en tanto identidad visual propia de la galería, desplegada y difundida desde aspectos o recursos “complementarios” a las obras que allí se exhibían: catálogos, afiches, ediciones, publicidades y fotografías. Visualidad, contenido y proyección social del espacio estaban así estrechamente vinculados.

En este sentido, el archivo fotográfico de la Galería Bonino sito en Espigas constituye un corpus fundamental para estudiar estas estrategias del galerista, abriendo a nuevas perspectivas sobre este espacio central para el campo artístico de los años sesenta. En efecto, los abordajes sobre la Galería Bonino se han centrado en el estudio de su programa de exposiciones, del proyecto artístico-comercial del galerista, de los artistas que integraban su *staff* o de su



Diana Dowek
Malvenido Rockefeller, 1967, pintura acrílica
y fotografía sobre tela. Col. de la artista

Guillermo Facio Hebequer
Calle Corrientes, ca. 1932, litografía



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.¹³

Durante el período en que la catalogación de la Fototeca Espigas estuvo bajo mi dirección, desde el inicio del proyecto en 2006 y hasta el año 2009, logré identificar y reconstruir el orden de un subconjunto de 186 diapositivas incluidas en el Archivo Bonino comprendiéndolas en tanto conjunto secuencial y articulado.¹⁴

El conjunto presenta un relato con 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 institución en relación con un extendido imaginario sobre la sociedad de masas de los años sesenta. Se trata de un conjunto imágenes eclécticas y apropiadas de procedencias diversas, concatenadas en función de presentar un relato –entre épico, autocelebratorio y humorístico– sobre la galería, los

artistas de su staff, sus habitués y la sociedad contemporánea en la que se inscribían sus actividades. A partir del testimonio de Guillermo Whitelow,¹⁵ puede sostenerse que ésta era una secuencia “audiovisual” en donde, tal como solía llevarse a cabo en esos tiempos, la proyección de diapositivas se combinaba con música, alocuciones o sonido de fondo que acompañaba a las imágenes.¹⁶ Whitelow también sostuvo que la misma debió haber sido realizada para ser proyectada en la galería durante un evento o inauguración. Hasta el momento no he podido determinar de qué evento en particular se trató, por lo que queda pendiente poder situar al autor u organizador de esta secuencia y la o las instancias concretas en las que se proyectó.

También se la puede datar cronológicamente hacia 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 agosto de 1969.¹⁷ Para esa ocasión, Jorge Glusberg había “importado” parte del modelo lanzado por Jasia Reichardt con la muestra *Cybernetic Serendipity*,¹⁸ y de ese modo, con un anclaje físico en las instalaciones de Bonino, daba inicio a las actividades de la entidad que



Alfredo Bonino
retrato fotográfico. Fototeca, Colección Centro de Estudios Espigas–Fundación Espigas

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–¹⁹ y el inicio

del CAYC, que dominaría el panorama institucional del arte experimental local en los años setenta.²⁰ Bonino aparece así como un escenario privilegiado para dar lugar o anticipar esta transición institucional, mientras que reafirma su lugar protagónico en el campo local.



Vista de la Galería Bonino.

De aquí y de allá: *star system*, cultura de masas y arte argentino para el mundo

¿Qué imágenes integran esta secuencia de diapositivas que conformó el audiovisual proyectado en la Galería Bonino? Por una parte, en un juego autorreferencial, serían imágenes *sobre* la galería para ser proyectadas *sobre* las paredes de la galería. Se incluyeron así vistas de inauguraciones y de eventos junto con retratos de sus artistas, habitués y registros grupales: alternan en distintos momentos, los artistas Gertrudis Chale, Marta Minujín, José Antonio Fernández Muro, Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Maruja Mallo o Lino Enea Spilimbergo con obras de Marcelo Bonevardi o registros del “vivo-dito” *Mi Madrid querido* realizado por Alberto Greco en 1964, lecturas públicas de Manuel Mujica Lainez, Guillermo Whitelow y Enzo Menecchini. Vinculados estrechamente con la galería, Menecchini era la “mano derecha” de Bonino, Whitelow era su principal orientador artístico desde los años cincuenta, y Mujica Lainez brindaba asesoramiento.²¹ Junto a ellos, omnipresente y dominante, se sucede la imagen del galerista-anfitrión Alfredo Bonino.

Por otra parte, la secuencia del audiovisual no se limita sólo a ese anclaje casi tautológico de personas vinculadas a Bonino, sino que las amplía a otras referidas al imaginario internacionalista y de actualización cultural 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 contem-

poráneas, a través de figuras referentes de la cultura nacional e internacional, asociándolas –por algún detalle o por el contexto en donde aparecen– al entorno y los personajes de la galería porteña. Sistema artístico y *star system*, pero también hippismo y psicodelia, anclan a la secuencia en un claro “clima de época”.

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 fondo y la galería como marco para la “feria de vanidades” que se despliega especialmente durante el *vernissage*: cabe recordar, en este sentido, que este audiovisual se proyectó probablemente durante una inauguración. La reiterada presencia de modelos femeninos remite, una vez más, a la “mujer objeto” en tanto objeto de consumo. A la vez, los artistas son vinculados allí con estrellas de cine, músicos y políticos, como The Beatles, John F. Kennedy, Fidel Castro, Jackson Pollock, Paul Newman o Marcello Mastroianni, entre otros. En particular, los dos actores mencionados son asociados en forma directa con Bonino, ya que además de la inclusión de sus imágenes en fotogramas de películas, ambos aparecen registrados durante su presencia “real”, física, en la sede neoyorkina de la galería. En el caso del italiano, se trata de una imagen en la que aparecen Alfredo Bonino, Marcello Mastroianni y Umberto Mastroianni, escultor primo del actor, durante la exposición de éste último en la Galería Bonino New York en 1964. En el caso de Paul Newman, durante una visita a la sala de exposiciones junto a su esposa, la también actriz Joanne Woodward.

Con un particular sentido del humor –y dinámico pasaje entre una y otra imagen que puede presuponerse como parte de la proyección– 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 instalar la cultura argentina “en el mundo”, dentro de esas “nuevas fronteras” señaladas por 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. Así, no es casual la frecuente presencia en el audiovisual de astronautas, planetas circundados por naves espaciales y fotografías de enviados por la NASA a conquistar el espacio, *otro* espacio. Ya con varios años de desarrollo de una carrera espacial entre la Unión Soviética y los Estados Unidos que expandía las tensiones de la guerra fría al espacio, la transmisión del alunizaje de los astronautas de la misión espacial Apolo 11, el 20 de julio de 1969, significó un acontecimiento mundial sin precedentes.

Casi a modo de puesta en juego del método indiciario, la organización secuencial de las imágenes se produce a partir de la hilación de detalles que van articulando o tramando un todo: un similar sombrero de ala ancha utilizado por distintas mujeres, como la actriz Lee Remick; una mancha de pintura que se va trasmutando en distintas obras; fragmentos de cuerpos –del detalle de un brazo a un cuerpo, de un cuerpo a un grupo de cuerpos– o detalles de peinados (trenzas, rodetes) que van punteando y vinculando la aparición de distintas personas.



Guillermo Whitelow y Enzo Menechini en un evento en la Galería Bonino



Paul Newman y Joanne Woodward en la Galería Bonino, desde Nueva York

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 la empresa cinematográfica 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 presentaba (o era presentado por el autor de la secuencia) a partir del emblema de un gran estudio 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 metonimia de cultura clásica. Entroncando con esta lectura, la imagen de la mujer da paso a un templo griego clásico, con una perspectiva



Secuencia de tres imágenes a partir del detalle de sombrero

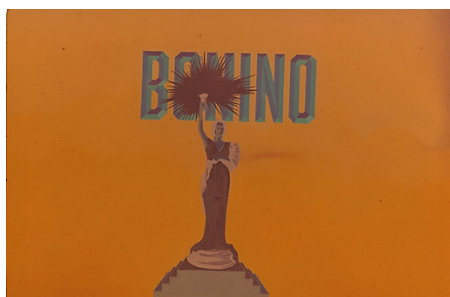
con punto de fuga central que presenta una vista clara de las columnas y escalinatas. En una secuencia de pasaje progresivo de seis diapositivas, ese templo griego se va trasmutando en el espacio de la galería durante una exposición de obras de Marcelo Bonevardi; en efecto, las paredes de Bonino van 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.²²

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, entre otras figuras. Otra "sub 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 sonrisa, una de las obras digitales presentadas en la ya mencionada muestra *Arte y cibernética* con la imagen del político norteamericano y la secuencia de fotos de su asesinato. De allí, se pasa a registros de un torero o "matador" español durante un acto de tauromaquia y, por similitud de movimientos, a la imagen de un astronauta que del espacio exterior termina "descendiendo" a una exposición de la propia galería Bonino.

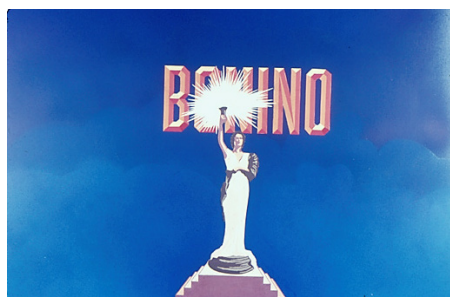
Otros momentos enlazan sucesivas manos en alto de Alfredo Bonino con Fernández Muro, los bailarines Antonio Gades, Rudolf Nureyev y Margot Fontaine, un basquetbolista, una escultura de Nikki de Saint Phalle, dos bañistas, una obra de Martial Raysse que desemboca en una secuencia de imágenes de pic-nics en distintas épocas históricas. La actriz Annita Ekberg junto a Federico Fellini en una filmación, Kim Novak –otra diva rubia de los años sesenta–, Jeanne Mansfield rodeada de mujeres, Omar Shariff rodeado de mujeres (en ese caso, semidesnudas); luego una secuencia de distintos núcleos de personas que se presupone conforman grupos familiares, entre los que se encuentra la familia del artista argentino Luis Felipe Noé, o un grupo de gente desnuda a modo de gran familia hippie junto a astronautas de la NASA, The Beatles, una secuenciación de la Venus de Milo portando una guitarra eléctrica, un desnudo femenino bajo un chorro de agua y un atleta, 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*.

Los registros de discursos inaugurales en la galería se asocian con la alocución de líderes políticos como Fidel Castro o Kennedy, frente a unas masas que, rápidamente, devienen en asistencia a un concierto de rock o de música psicodélica: revolución y contracultura permean el trasfondo de esta articulación de imágenes. Finalmente, del vivo-dito de Greco (otro artista contracultural) se pasa al registro de manifestaciones o festejos en la calle, escenas festivas con personajes célebres 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 y con una impronta estética contempo-



Presentación de Bonino como sello Columbia



Secuencia desde templo griego a galería de arte

ránea reconocible, este conjunto de diversos referentes nacionales e internacionales aunados en la secuencia concluía ese proceso de autoconformación de una imagen atractiva y particular. Las fotos de Bonino, The Beatles, Paul Newman, Fellini, Kennedy y Warhol se reunían en la trama de los *mass media* y la cultura contemporánea, junto con los hippies semidesnudos y las señoras elegantes que asistían al vernissage. 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 debía querer quedar afuera de esas cuatro paredes, de ese templo contemporáneo, en una nueva ceremonia de encuentro masivo o ritualización de la cultura masiva contemporánea.

Notas

* Conicet-IDAES/UNSAM

1 Susan Sontag, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 381. Una lectura sobre esta cuestión en el caso de la cultura latinoamericana de los años sesenta en Silvia Dolinko e Isabel Plante, “Registros de los sesentas. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana”, *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual*, n. 4, Buenos Aires, CAIA, primer semestre de 2014. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=148&vol=4

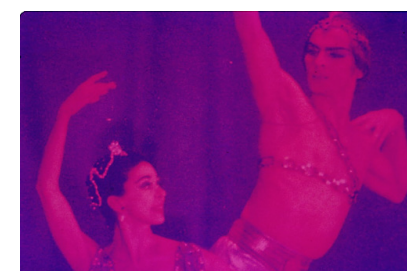
2 Cf. Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

3 Sobre los xilocollages de Berni, véase Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 5.

4 Diana Dowek, *Malvenido Rockefeller*, 1967, pintura acrílica y fotografía sobre tela, 70 x 100 cm. Col. de la artista. Cf. Diana Dowek, *La pintura es un campo de batalla. Obras-intervenciones, 1967-2012*, Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2013.

5 Cf. Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2014.

6 El 12 de abril de 1961 Yuri Gagarin dio una vuelta alrededor de la Tierra en su cápsula del Vostok 1, puesta en órbita por el cohete SL-3: era el primer



Secuencia a partir del detalle de manos

hombre en el espacio, noticia que fue rápidamente difundida por los medios de todo el mundo.

7 La Fundación Espigas es uno de los archivos documentales sobre arte argentino más importantes del país. Iniciado en 1993, desde 2003 cuenta con el apoyo de la Universidad Nacional de San Martín, formando parte desde 2017 del Centro de Conservación, Catalogación e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos Especiales del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (IIPC-Tarea) de la UNSAM.

8 El proyecto se inició en agosto de 2006 y hasta 2009 el equipo de trabajo estuvo integrado por Silvia Dolinko en la dirección e investigación documental, Natalia Pineau como investigadora asistente e Iván Felipe González como operador de imágenes.

9 El proyecto de reorganización de los fondos documentales de la institución en curso implica que a medida que se vayan trabajando los archivos originales, las fotografías sean reorganizadas y renumeradas. Sin embargo, la numeración presente actualmente en la base Fototeca continuará siendo contemplada en relación con referencias anteriores.

10 Sobre el circuito de galerías y el mercado de arte en Buenos Aires en el período, cf. Juan Cruz Andrada, "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y*



Secuencia de líderes y masas

consumo en las artes, Buenos Aires, CAIA, 2015, pp. 239-250.

11 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.

12 *Ibid.*, p. 278.

13 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, Ana María Battistozzi, "La galería Bonino, descenso al mundo público y privado de un 'marchand'" en *Galería Bonino. Reminiscencias de un espacio*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 2013.

14 Numeradas entre el f05446 y el f05632 de la catalogación actual, puede visualizarse desde <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=5470> en adelante.

15 Entrevista con la autora, febrero de 2008. Guillermo Whitelow fue asesor

artístico de la galería, y su propia imagen también es incluida en el audiovisual. 16 Otro ejemplo contemporáneo de este tipo de producción fue el audiovisual *Berni-Tapices*, realizado por José Antonio Berni, hijo del artista, junto al fotógrafo Oscar Balducci; la proyección con diapositivas involucraba un relato de audio grabado donde se explicitaban los objetivos y producciones del Taller de tejeduría Río de la Plata, emprendimiento que Berni sostenía por entonces en relación con la enseñanza y producción artesanal del tapiz, y fue producido para ser proyectado en el marco de *Exposhow*, una feria artístico-comercial realizada en Buenos Aires en 1970, donde Berni tuvo un stand. Cf. Silvia Dolinko, "Arte y cultura como espectáculo de masas. El caso de *Exposhow* (1970)", en *Huellas. Búsquedas en Arte y Diseño*, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, n. 9.

17 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.

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

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

20 Cf. María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2013.

21 Cf. Andrea Giunta, *op. cit.*

22 Durante esos años, Bonevardi expuso en varias ocasiones en la galería: en su sede neoyorkina, en 1967 y en 1969; en el espacio porteño, en 1969 y en 1970.



Secuencia de líderes y masas