



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Una experiencia de carácter colectivo. Las decoraciones plásticas del Teatro IFT

Autor:
Cristina Rossi

Revista:
Estudios e investigaciones

2007, 11, 39-48



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

UNA EXPERIENCIA DE CARÁCTER COLECTIVO*

Las decoraciones plásticas del Teatro IFT

CRISTINA ROSSI

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

Hacia finales del siglo XX, la presencia de murales en edificios públicos o privados argentinos se transformó en una noticia destacada por los medios de comunicación¹. Esta demorada revalorización del arte mural, paradójicamente, se difundió a través de lecturas que tendieron a priorizar la autoría², olvidando que el trabajo colectivo fue uno de los aspectos fundantes a la hora de encarar la mayoría de estas obras.

A partir de las decoraciones plásticas realizadas en la década del '50 en el Teatro IFT, nuestro análisis intentará desentrañar algunas de las vinculaciones que impulsaban la tarea colectiva de diferentes formaciones culturales³, cuya labor estaba animada por un mismo compromiso. El estudio de los intereses y las relaciones existentes entre los grupos participantes nos permitirá observar la conformación del entramado y la articulación de las estrategias que posibilitaban el desarrollo de un programa plástico como el planteado aún cuando, a mediados del siglo, las prácticas muralistas ya eran residuales.

Las decoraciones plásticas del Teatro IFT

El Teatro IFT nació a partir del trabajo de un grupo teatral reunido hacia 1932 bajo el nombre *Idische Dramatische Studio* (IDRAMST). En 1936, en asamblea general eligió la actual denominación que une las iniciales de *Idischer Folks Teater* (IFT), es decir, "Teatro Popular Judío". Una vez logrado el edificio propio, ubicado en la calle Boulogne-sur-Mer 557/9, de la ciudad de Buenos Aires, los integrantes del Teatro IFT encargaron las decoraciones a un importante grupo de artistas plásticos, que desarrolló sus tareas entre octubre de 1951 y marzo de 1952.

Bartolomé Mirabelli tomó a su cargo la dirección del grupo que formaba junto a Juan Carlos Castagnino y Manuel Kantor, para realizar los grabados sobre revestimiento

de piedra ubicados en el hall de entrada y pasillo⁴. Mauro Glorioso encabezó el equipo responsable de la ejecución de un relieve escultórico, ubicado en el patio y junto al bar, que integraba conjuntamente con Carlos Biscione y Wilfredo Viladrich. Un tercer grupo, comandado por Carlos Giambiagi pintó un mural al temple⁵. La tarea de diseño de la composición y la ejecución de la pintura fue llevada adelante por Julio Barragán, Marina Bengochea, Andrés Calabresse, Jorge Gneco, Luis Pellegrini, Anselmo Piccoli, Eolo Pons, Susana Ratto, Hércules Solari y el mismo Giambiagi.

En el relieve escultórico de 3.30 m de alto por 7.50 m de ancho, ubicado en el patio, aparecen las alegorías de la poesía, la tragedia, la danza, la comedia y la música (IMAGEN N° 8). Los grabados situados en la escalera principal presentan escenas de la tradición judía en las que participan cantantes y músicos. En el mármol del hall de ingreso, la imagen del pueblo acompaña a la cultura (representada por las alegorías de las distintas disciplinas artísticas), sosteniendo las palabras de I. L. Peretz: "El teatro es escuela para adultos" (IMAGEN N° 9). El equipo realizador ha interpretado este último diseño destacando que: "se exalta la participación de la clase trabajadora en la cultura, que hace posible la realización de obras como el Teatro Popular Judío, para vincular su pueblo, sus tradiciones y nueva forma de vida con nuestro país."⁶

En la presentación de la obra, el grupo encargado de la pintura también expresaba su confianza de incorporarse al movimiento muralista con "una obra cuya belleza plástica está en consonancia con su eficacia educativa, cumpliendo una función social"⁷. A partir de esta premisa, el equipo había elaborado un programa iconográfico que resumía los primeros pasos del teatro argentino y del teatro judío, enlazando a los personajes de las obras teatrales paradigmáticas en un recorrido que, en el centro, se reunía con algunos de los autores "faro" de la dramaturgia de cada cultura. Desde la derecha relataban la historia del teatro popular judío las costureras del drama social de Peretz, Mendele Moijer Sforin -el escritor que viajaba en su carreta vendiendo sus propios libros-, Tobias el lechero con Matias montando su ternero y Hotzmaj, el vendedor ambulante fantasioso creado por Aleijem. Las raíces culturales estaban encarnadas por las figuras emblemáticas del estudiante, el patriarca y la madre judía (IMAGEN N° 10).

El tramo correspondiente a la historia del teatro argentino comenzaba con Siripo, el indio que debió luchar contra el conquistador según la tragedia del teatro romántico español. Los orígenes circenses de nuestra escena estaban simbolizados por una carpa perdida en el horizonte y, evocando las experiencias transhumantes de los hermanos Podestá, Pepino el 88 aparecía participando en una payada junto a algunos personajes de la gauchesca⁸. Para el pasaje hacia el teatro del realismo optaron por las "generaciones más progresistas como los inmigrantes que vinieron a colonizar el país" representados en obras teatrales tales como "La gringa" o "Marco Severi"⁹ (IMAGEN N° 11).

Ambas historias reservaron la llegada al presente para la figura del obrero y del combatiente que, desde el segundo plano de la composición, aludían al permanente compromiso de lucha. Asimismo, en el trazado armónico del mural y el uso de la luz des-

tacaron la imagen de una familia rural (IMAGEN N° 12). El trabajo, la posibilidad de educación, el ambiente apacible y de defensa de los derechos conformaban una cadena de sentido que aspiraba a reforzar el mensaje de un futuro promisorio que permitiría el ascenso social.

Finalmente, sobre el eje central se reunía la dramaturgia judía, encarnada por Abraham Goldfaden, I. L. Peretz y Scholen Aleijem con el teatro de nuestra cultura, representado por José Hernández, Florencio Sánchez y Roberto J. Payró. Alberto Guerchunoff, creador de “Los gauchos judíos”, cumplía el rol de puente entre el acervo popular argentino y la tradición judía, reiterando la metáfora de integración cultural.

Sin duda, el conjunto rescataba los rasgos sobresalientes de cada cultura y proponía un relato claro y abierto a las interpretaciones orientadas hacia futuro. Precisamente, la claridad en el mensaje era uno de los aspectos más valorados por la tradición-desarrollada tanto por los muralistas mexicanos como por el “nuevo realismo” berniano- sobre la que se inscribían estos trabajos.

Al respecto es interesante recordar que, a su paso por el Río de la Plata en la doble condición de integrante del movimiento muralista y militante comunista, David Alfaro Siqueiros intentó sentar las bases de una escuela que pudiera desarrollar la potencialidad social del arte mural¹⁰. También a principios de los '30 y al regresar de Europa, Antonio Berni se instaló en Rosario y junto a un grupo de jóvenes que adherían al marxismo y buscaban un vocabulario plástico que les permitiera expresar sus ideales¹¹, fundó la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, “escuela-taller” inaugurada en 1934¹². Aunque, tanto el equipo que pintó con Siqueiros el famoso mural de la quinta de Botana como el grupo de la Mutualidad afirmaban la necesidad de acercar el mensaje de la obra a un público masivo y ponían el acento sobre el trabajo colectivo¹³, en nuestro campo artístico el muralismo no encontró un terreno tan fértil como en el suelo mexicano¹⁴. Nuestros artistas no contaron con los grandes muros de los edificios públicos¹⁵ e, inclusive, algunas propuestas de los jóvenes de la Mutualidad que intentaron sortear estas dificultades, tampoco fueron aceptadas en los espacios institucionalizados¹⁶.

El Taller Experimental de Artes Plásticas

Cuando en 1936 Antonio Berni decidió abandonar Rosario, los jóvenes de la Mutualidad sintieron su ausencia; sin embargo, la experiencia había sido suficiente para sacudir la “modorra provinciana”. De todos modos, las vinculaciones continuaron a través de la participación en agrupaciones que canalizaban las mismas inquietudes compartidas en aquel ambiente. En Buenos Aires, Berni se acercó a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), asociación que llegó a presidir en 1943 y, en varias oportunidades, utilizó la tribuna de la revista *Forma*¹⁷ para plantear sus tomas de posi-

ción. Precisamente, fue en un artículo de dicha revista donde denunció la mediocridad a la que estaba condenado el arte mural en un medio "que permite escamotear el concurso público, como corresponde en todos los casos en que se gastan dineros del Estado"¹⁸.

Entrando en la década de los cuarenta, los jóvenes de la Mutualidad que recalaban en la Capital pronto encontraban un espacio en la asociación profesional, en donde podían compartir intereses estéticos e ideales políticos. Dentro de esta institución cultural lograban establecer lazos de afinidad que, en ocasiones, derivaban en proyectos compartidos. En este contexto, un grupo de artistas que defendía el ideario comunista y aspiraba a "realizar una obra para el pueblo, con la claridad de estilo y el contenido necesarios para contribuir a su elevación moral, cultural y estética"¹⁹, impulsó la organización del Taller Experimental de Artes Plásticas, con sede en la calle Charcas 1763, de la ciudad de Buenos Aires.

En dicho Taller, cuyo nombre evoca al creado por Siqueiros en Nueva York²⁰, la organización estaba a cargo de una reducida comisión que había encarado la edición mensual de una serie de grabados²¹ que, vendida por suscripción, permitía ampliar la base de difusión del arte y, al mismo tiempo, contribuía al sostenimiento de las actividades. Entre los objetivos que se había trazado este grupo de artistas, estaba el anhelo por conformar una red de talleres que cubriera toda la ciudad con espacios de aprendizaje y trabajo gratuitos y abiertos a la comunidad sin excepciones de ninguna naturaleza²². La labor de este Taller, que se extendió entre 1950 y 1958, comprendía la pintura, la escultura y el grabado²³. En 1951 tomaron a su cargo las decoraciones del edificio del Teatro IFT²⁴, tarea por la cual el Teatro pagó los costos de la refacción y ampliación del taller de la calle Charcas.

Una lucha compartida

Al finalizar el trabajo, el Taller Experimental editó una publicación en la que destacaba la tarea colectiva afirmando:

Además, y cabe hacerlo resaltar, es la primera obra realizada en el país con un método de trabajo, por un equipo auténticamente colectivo, integral. Fue concebida, ejecutada y dirigida por el total del taller²⁵.

La concepción del diseño general del mural supuso la documentación y un estudio detallado para lograr la síntesis necesaria y, en el caso de la historia judía, contó con el asesoramiento de los integrantes del Teatro. El croquis general requirió un trabajo individual en dibujo y luego una etapa de discusiones grupales para consensuar un boceto colectivo, mientras la ejecución de las obras se prolongó casi 6 meses, debido a

que los resultados se sometían semanalmente a las críticas y se acordaban las correcciones en conjunto.

Por su parte, en el Teatro IFT –nacido como una iniciativa de teatro independiente en la que resonaba la frase de Romain Rolland según la cual el teatro no sólo debe compartir el pan del pueblo sino también sus inquietudes y sus luchas– los integrantes del grupo participaban tanto en la labor escénica, la escuela de teatro, el coro y el conjunto de cámara como en otras actividades culturales. Uno de sus miembros expresaba en una reseña histórica:

(...) construimos una institución de carácter societario, donde el teatro ocupó el primer lugar, pero en la cual los asociados jugaban un *rol* predominante: ellos eran los dueños de casa. El elenco y la comisión directiva elaboraban planes en forma conjunta y se aunaban esfuerzos en bien del trabajo²⁶

Si bien las primeras generaciones de inmigrantes judíos habían vivido una etapa de concentración y aislamiento, promediando el siglo corrían tiempos de apertura y asimilación y, para esta agrupación judeo-progresista, resultaba prioritario orientar su mensaje hacia la integración cultural. Como puede leerse en una publicación del propio Teatro IFT, las instituciones también participaron de este proceso:

(...) lo que ocurre con el conglomerado humano se refleja también en la base, estructura y contenido de su red institucional: las entidades reconocibles por sus características específicas, adquiridas en la primera etapa, se ven sometidas a un irrefrenable, aunque a veces inadvertido, proceso de “argentinización”²⁷

En este sentido, consideramos que la comunión de ideales estéticos²⁸ no sólo estaba expresada en la interpretación del programa que guió las decoraciones, sino también en la labor colectiva llevada adelante por ambas agrupaciones, tal como expresaron los artistas plásticos:

Esta experiencia es un ejemplo de lo que puede la conjunción de conocimientos y sensibilidades diversas, unidas por un concepto de arte compartido y una voluntad común. Al Teatro Popular Judío le debemos la oportunidad de haberla llevado a cabo; movidos, ellos y nosotros, por idéntica finalidad²⁹.

Por otro lado, al seguir la intrincada trama de relaciones que vinculaba a los artistas que impulsaban estos proyectos estéticos, no resulta casual que parte del equipo que trabajó en el Teatro IFT tuviera una participación activa en la SAAP³⁰ e, inclusive, que Carlos Giambiagi y Juan Carlos Castagnino, presidente y vicepresidente en ejercicio, tuvieran una actuación destacada en esta experiencia. En varias oportunidades, esta asociación profesional había tomado la voz de los artistas en la defensa de los espacios públicos para la decoración mural. En enero de 1951, a propósito de la función social de la arquitectura de carácter público decía:

El Estado debe contribuir a hacer efectivo este derecho, confiando a los artistas del país la decoración de los edificios públicos mediante llamados a concurso debidamente garantizados; estableciendo por ley un porcentaje del presupuesto de cada edificación fiscal con destino a su decoración, procedimiento practicado ya por varios países de América, como ya lo ha solicitado en diversas oportunidades la SAAP.³¹

En el mismo sentido, los integrantes del Taller Experimental adherían a esos reclamos argumentando:

La gran obra de carácter público, cada día se hace acreedora de una ornamentación acorde con su gran destino. La insuficiencia de cierta arquitectura y arte modernos que excluye el elemento pictórico y escultórico figurativo como elemento integrante de la obra por considerarlo antifuncional, proviene de su deshumanización.³²

Sin duda, seguir las huellas que vincularon a quienes promovían estos emprendimientos nos exige indagar en el espesor del entramado que dibujaban las diferentes agrupaciones en las que participaban afiliados o adherentes al Partido Comunista³³. Aunque en la década de los '50 las prácticas muralistas eran residuales, al profundizar en el análisis de las distintas articulaciones observamos que los artistas plásticos que se mantenían ligados a esa tradición y asumían su compromiso político militante encontraron canales alternativos vinculándose con otras formaciones; mientras desde la SAAP, quienes sostenían esa misma apuesta, contribuían impulsando estrategias tendientes a enfrentar la ausencia de una política activa y la falta de apoyo oficial.

Si bien en el campo de la cultura el Teatro IFT era un eslabón de una misma formación político-cultural y, para los integrantes del Taller Experimental, se transformó en un espacio alternativo que les permitió el desarrollo de un proyecto que no contaba

con el apoyo de las instituciones oficiales. en su relación con el campo del poder la agrupación judía corría una suerte semejante al grupo de artistas plásticos. Mientras las obras del Teatro IFT, incluyendo este amplio programa de decoraciones, estuvieron finalizadas en 1952³⁴, la sala recién contó con la autorización para su uso en 1955. luego de la caída del gobierno peronista.

Por estas razones, consideramos que las decoraciones plásticas del nuevo edificio del Teatro Popular Judío fueron el fruto de una amplia experiencia colectiva que expresaba la confluencia de iniciativas de distintos núcleos culturales que, a su vez, conformaban un complejo entramado tensionado hacia el compromiso político que aún resta estudiar en profundidad.

NOTAS

- * El presente trabajo fue expuesto en el IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, realizado en Buenos Aires en agosto de 2000. Para el desarrollo de este artículo fueron muy valiosos los materiales y la colaboración prestada por Lydia Piccoli, Raúl Lozza, Eolo Pons y por los integrantes del CeDInCI, del Teatro IFT y del ICUF, a quienes agradezco especialmente.
- ¹ En medio de la polémica desatada por los murales encontrados en el edificio del que fuera el cine General San Martín de Avellaneda, la Academia Nacional de Bellas Artes confirmó que fueron pintados por Antonio Berni en 1950, quien también pintó en los muros del edificio de Hebraica y del Teatro del Pueblo. Ver "Son de Berni los murales hallados en Avellaneda", en *Clarín*, Bs. As., 11-4-2000, p. 39. A raíz de esta controversia, algunas noticias atribuían el diseño de los murales del Teatro IFT a Juan Carlos Castagnino.
- ² En general, vinculadas a algunos artistas cuyas obras han alcanzado altas cotizaciones en el mercado de arte nacional e internacional.
- ³ Nos referimos al concepto de R. Williams, para quien las formaciones culturales plantean un modo de organización o auto-organización interna alrededor de algún propósito colectivo. Estas agrupaciones postulan una posición cultural -y con frecuencia política- y mantienen relaciones declaradas y reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general. Ver: R. Williams, *Sociología de la Cultura*, Buenos Aires. Paidós, 1994, pp. 53/79.
- ⁴ El grupo contó con la colaboración del maestro artesano Manuel Herrera.
- ⁵ El mural de 10,80 x 2,08 m. fue realizado al temple con una emulsión a base de caseína. En la actualidad se encuentra semidestruido y no se presenta a la vista del público. debido a la refuncionalización de la sala que ocupaba. El relieve escultórico tuvo un

destino semejante, ya que está ubicado en un área que, hoy, es de acceso restringido. Las tallas se conservan en buen estado y, especialmente, la del hall de entrada que mantiene el contacto con el público.

- ⁶ Tal como puede leerse en el catálogo de presentación de *Una experiencia plástica de carácter colectivo*, editado por el Taller Experimental de Artes Plásticas 1951/52.
- ⁷ Ibidem
- ⁸ Ibidem. Los personajes serían: Santos Vega, Martín Fierro, el Viejo Vizcacha, Juan Moreira y su China, según lo expresado por el colectivo artístico.
- ⁹ Ibidem
- ¹⁰ En esa oportunidad, el artista mexicano trabajó en la quinta de Natalio Botana con un equipo formado por Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Enrique Lázaro pintando un mural en el subsuelo de la residencia, luego del cual fijaron su posicionamiento en un documento difundido bajo el título "Qué es 'Ejercicio Plástico' y cómo fue realizado".
- ¹¹ Sobre la base de un arte realista, nació el "nuevo realismo" que postulaba el compromiso con los procesos políticos, utilizando los grandes formatos, la tecnología empleada por los muralistas mexicanos y los encuadres de la Nueva Objetividad, entre otros recursos.
- ¹² El grupo estaba formado por: Leónidas Gambartes, Anselmo Piccoli, Juan Grela, Andrés Calabrese, Medardo Pantoja, Juan Tortá, Celia Maldonado, Domingo Garrone, Ricardo Sivori, Juan Berlingieri, Pedro Gianzone, Mario Mántica, Héctor Di Bitetti, Julio Pereiro, Francisco García, Carlos Biscione, Paule Cazenave, Aldo Cartegni, Raúl Palacios, Godofredo y Guillermo Paino, entre otros.
- ¹³ Uno de los fundamentos planteados en el documento de creación de la "Mutualidad" decía: "Además del aprendizaje y práctica de la pintura de caballete, enseñanza y labor colectiva de pintura mural al fresco y sobre cemento". Ver R. Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993, p. 42.
- ¹⁴ En México se encadenaron algunos hechos, tales como, el entusiasmo de Dr. Atl por revivir el arte mural renacentista, la Revolución de 1910, el regreso de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros de su formación europea, la educación artística, las propuestas de José Vasconcelos pero, además, fue fundamental la incorporación del arte mural al programa impulsado por el Estado.
- ¹⁵ En efecto, atendiendo a la realidad de nuestro país, Berni señalaba que era preciso utilizar todos los medios de expresión, inclusive los cuadros de gran tamaño, contra la opinión de Siqueiros que consideraba la supremacía de la pintura mural sobre la pintura de caballete y como una manifestación privilegiada del "arte de masas". Al respecto ver D. Alfaro Siqueiros, "Un llamamiento a los plásticos argentinos", en *Crítica*, Buenos Aires, 2-6-33 y A. Berni, "Siqueiros y el arte de masas", en *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero/1935.

- ¹⁶ Guillermo Fantoni hace notar que por este motivo aprovecharon el carácter “libre” del Salón de Otoño rosarino de 1935. Ver G. Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad” en *Causas y azares*, Buenos Aires, año IV, número 5, otoño 1997. En esa oportunidad Berni presentó un trabajo realizado conjuntamente con Anselmo Piccoli titulado “Hombre herido”, tomando un hecho de la crónica diaria y para el que habían elaborado, siguiendo las enseñanzas de Siqueiros, una brocha mecánica y reglas de celuloide para trabajar la pintura de silicato y piroxilina.
- ¹⁷ En 1936 comienza a aparecer la revista *Forma*, órgano de difusión de la SAAP.
- ¹⁸ El artículo finaliza proponiendo dos consignas: “Que el Estado cumpla con las necesidades públicas de la cultura artística, encargando pinturas murales a los verdaderos muralistas argentinos” y “Que toda obra sea adjudicada por concurso público con un jurado elegido por artistas”. Cfr. A. Berni, “La pintura mural en la Argentina” en revista *Forma*, n° 23, Buenos Aires, noviembre de 1942, pp.2-3.
- ¹⁹ Op. Cit. *Una experiencia plástica...*
- ²⁰ Nos referimos al Taller Experimental de Siqueiros creado en 1936, que contó con la participación de Jackson Pollock, Sanford McCoy, Harold Lehman, Axel Horn, George Cox, Louis Ferstadt, Clara Mahl, Luis Arenal, Antonio Pujol, Conrado Vásquez, José Gutiérrez y Roberto Berdecio, en su núcleo inicial.
- ²¹ Generalmente se trataba de litografías de los artistas integrantes del núcleo del Taller Experimental o de algunos artistas que colaboraban. En una entrevista realizada para el presente trabajo (junio/2000), Eolo Pons recuerda que se editaron grabados de Víctor Rebuffo, Abraham Vigo, Juan Carlos Castagnino, Policastro, Carlos Giambiagi, Hércules Solari, Anselmo Piccoli, Jorge Gneco y Luis Pellegrini, entre otros.
- ²² Según los testimonios de Eolo Pons expresados en la entrevista citada.
- ²³ Las actividades del Taller Experimental cesaron en 1958 a causa del incendio de sus instalaciones, que funcionaban en la azotea del edificio de la calle Charcas.
- ²⁴ El encargo habría sido canalizado a través de Castagnino y Giambiagi, según recuerda Eolo Pons en la entrevista citada.
- ²⁵ Op. Cit. *Una experiencia plástica...*
- ²⁶ S. Achun, “Repasando la historia”, en *Revista Teatro IFT 50 Aniversario*, Buenos Aires, nov-82, p. 21.
- ²⁷ R. Sinay, “La colectividad judía y la cultura nacional”, en *Revista Teatro IFT 50 Aniversario*, Buenos Aires, nov-82, p. 9. Es preciso tener en cuenta que hasta 1957 las puestas en escena se realizaron exclusivamente en *idish*; en ese año el estreno en castellano de “El diario de Ana Frank” fue celebrado como la “apertura” a la cultura nacional.
- ²⁸ Ambas formaciones valoraban la contribución del arte al esclarecimiento y orientación del público hacia la superación individual y social.
- ²⁹ Op. Cit. *Una experiencia plástica...*

- ³⁰ En 1951 Carlos Giambiagi era el Presidente de SAAP. Juan Carlos Castagnino era el Vicepresidente. Luis Pellegrini era Secretario. Mauro Glorioso y Antonio Devoto eran Pro-tesoreros y Julio Barragán era vocal. Los otros integrantes del Taller participaron en la conformación de la Comisión Directiva en otros momentos y Eolo Pons estuvo a cargo de la Biblioteca durante un largo periodo. Asimismo, Anselmo Piccoli, Andrés Calabrese y Carlos Biscione habían formado parte de la experiencia de la Mutualidad de Rosario.
- ³¹ “Del Reglamento de la ‘Sección Trabajo’ de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”, en Revista *Forma*, Buenos Aires, número dedicado al 25º Aniversario, enero-1951, p. 22.
- ³² Op. Cit. *Una experiencia plástica...*
- ³³ En 1953 la *Convocatoria al Congreso Argentino de la Cultura* reunía las firmas de artistas plásticos tales como Juan Carlos Castagnino, Carlos Giambiagi, Andrés Calabrese y Anselmo Piccoli junto al escenógrafo Antón y los directores Ricardo Passano y Oscar Ferrigno (que frecuentaban el escenario del Teatro IFT) y al arquitecto Fermín Bereterbide (quien presidió el concurso para la realización de las obras del edificio de Boulogne-sur-Mer 557), entre muchos otros. “Convocatoria al Congreso Argentino de la Cultura”, en *Cuadernos de Cultura*, nº 13, Buenos Aires, oct-1953, pp. 106/109.
- ³⁴ Según se relata, cuando las instalaciones se estaban finalizando comenzaron a circular rumores de que no se permitiría inaugurar y, en 1952, los rumores se confirmaron: “no otorgan la habilitación correspondiente porque hay un árbol en la puerta. Pero el árbol no se puede sacar porque la autoridad respectiva no lo autoriza, seguramente que “por razones ecológicas”. Esta situación se prolongará casi tres años”. S. Achun, “Repasando la historia”, en *Revista Teatro IFT 50 Aniversario*, Buenos Aires, nov-82, p. 21.

CRISTINA ROSSI
UNA EXPERIENCIA DE CARÁCTER COLECTIVO.
LAS DECORACIONES PLÁSTICAS DEL TEATRO IFT



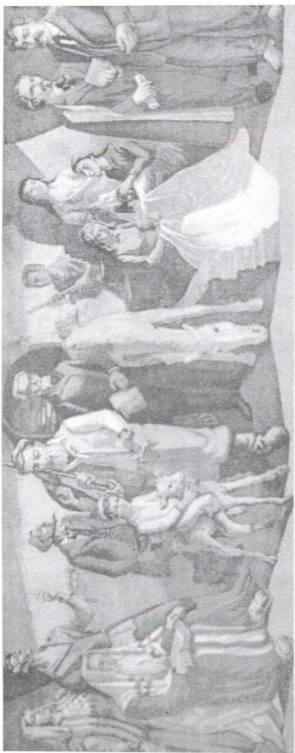
8. Relieve Escultórico

Realizados en el Teatro IFT por el equipo dirigido por Mauro Glorioso e integrado por Carlos Biscione y Wilfredo Viladrich.



9. Grabados Decorativos

Realizados en el Teatro IFT por el equipo dirigido por Bartolomé Mirabelli e integrado por Juan Carlos Castagnino, Manuel Cantor y el maestro artesano Manuel Herrera.



10. Historia del teatro judío

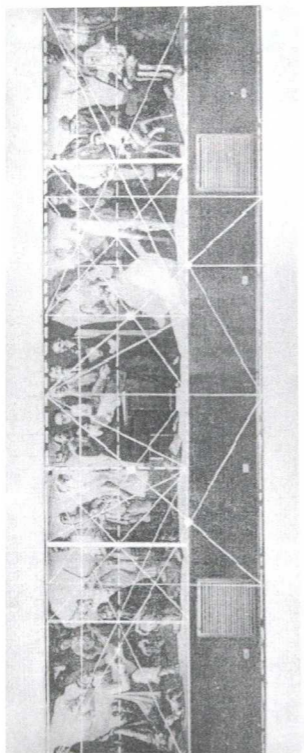
Fragmento del mural pintado en el Teatro IFT por el equipo dirigido por Carlos Giambiagi e integrado por Julio Barragán, Marina Bengochea, Andrés Calabrese, Jorge Gneco, Luis Pellegrini, Anselmo Piccoli, Eolo Pons, Susana Ratto y

Hércules Solari (obra destruida)



11. Historia del teatro argentino

Fragmento del mural pintado en el Teatro IT por el equipo dirigido por Carlos Griambiagi e integrado por Julio Barragán, Marina Bengochea, Andrés Calabrese, Jorge Gneco, Luis Pellegrini, Anselmo Piccoli, Eolo Pons, Susana Ratto y Hércules Solari (obra destruida)



12. Trazado armónico de Inural