

# Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta

## Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política

Autor:

Giunta, Andrea G.

Tutor:

Flores Ballesteros, Elsa

1999

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



# Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta

*Interrelaciones entre  
vanguardia,  
internacionalismo y  
política*



**TESIS DE DOCTORADO DE ANDREA G. GIUNTA**

**DIRECTORA: PROF. ELSA FLORES BALLESTEROS**

**CO-DIRECTORA: PROF. BEATRIZ SARLO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

TESIS 7-7-5

37269

# **Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta**

## ***Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política***

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

Tesis de doctorado de Andrea G. Giunta  
Directora: Prof. Elsa Flores Ballesteros  
Co-Directora: Prof. Beatriz Sarlo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
Mayo de 1999

## CONTENIDOS

### AGRADECIMIENTOS

#### INTRODUCCION 1

1. Revisiones del período 2
2. Definición de los problemas y perspectivas de análisis 10
3. Organización de la tesis y contenido de los capítulos 21

#### U N O

##### **EL ARTE MODERNO EN LOS MÁRGENES DEL PERONISMO**

27

1. Crónica de posguerra 28
2. La avanzada norteamericana 34
3. Abstractos entre comunistas y liberales 36
4. Las tribunas de los desplazados 40
5. La política oficial hacia el arte 44
6. La avanzada de la pintura francesa 48
7. Polémicas sobre el arte abstracto 50
8. Transacciones entre peronismo y abstracción 53
9. *Ver y Estimar* en las barricadas del arte moderno 54

#### D O S

##### **PROCLAMAS Y PROGRAMAS DURANTE LA LIBERTADORA** 63

1. Las embajadas del arte 67
2. Un museo renovado 72
3. Un museo para el arte nuevo 77
4. *Boa, Phases*, y el frente internacional de la vanguardia 80
5. Internacionalismos en pugna 92
6. Exploraciones en la materia 97

#### T R E S

##### **LA ESCENA DEL ARTE "NUEVO"** 103

1. Diario de un coleccionista 108
2. Presentación en sociedad 116
3. Primera exposición internacional 125
4. Celebraciones para el Sesquicentenario 129
5. Un programa para el éxito 130

## C U A T R O

### **LA VANGUARDIA COMO PROBLEMA 134**

1. Los límites de la materia 140
2. El arte de las "cosas" 144
3. Una estética de la violencia 151
4. Argentinos en París 158
5. La vanguardia y el relato 167
6. La obra de arte total 173

## C I N C O

### **EL DESCENTRAMIENTO DEL PARADIGMA MODERNISTA 179**

1. Suspensión del juicio y apertura a lo nuevo 185
2. Otras genealogías para el arte moderno 187

## S E I S

### **ESTRATEGIAS DE INTERNACIONALIZACIÓN 197**

1. Premios internacionales para la consagración nacional 200
2. 1964: el año del reconocimiento 211
3. Bienal y anti-bienal 226
4. *La Semana de los americanos* 235

## S I E T E

### **APORÍAS DEL INTERNACIONALISMO 244**

## O C H O

### **CIRCUITOS PARA EL DIÁLOGO INTERAMERICANO 268**

1. Latinoamérica y Estados Unidos en la segunda postguerra 272
2. El poder de la cultura 279
3. Exhibiciones circulantes 282
4. *The American Family* 287

## N U E V E

### **LA VANGUARDIA ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA 298**

1. El artista como intelectual 301
2. Un crimen "plástico" 305
3. La política del montaje 314
4. La vanguardia entre dos periferias 322
5. El arte como acción colectiva y violenta 326

### **CONCLUSIONES 337**

### **BIBLIOGRAFIA 348**

### **ANEXO I**

### **ANEXO II**

## **AGRADECIMIENTOS**

Durante los años que demandó la preparación de esta tesis muchos colegas y amigos me acompañaron como interlocutores, críticos, colaboradores, compañeros y fueron, sobre todo, un estímulo continuo en el desarrollo de mi trabajo. A esta altura mis deudas son tantas que, con seguridad, no llegaré a dar cuenta de todas.

Inicié la investigación en 1993 con una beca UBACyT y la continué en el marco del programa de incorporación de los investigadores a la docencia universitaria (1994-1995). El relevamiento de los Archivos de Arte Americano de Washington, D.C., de los de la Organización de los Estados Americanos, del Museo de Arte Moderno de Nueva York y de la ciudad de México, lo realicé entre 1995 y 1996 con una beca para estudios avanzados otorgada por la Association of Research Institutes in Art History (ARIAH), subvencionada por el Programa J. Paul Getty Grant, la Fundación Lampadia y la Fundación Andrew W. Mellon. La investigación en los archivos Kaiser de la ciudad de Córdoba contó con el respaldo del subsidio UBACyT (1994-97) otorgado al equipo "Arte, cultura y política en los años '60" del que formo parte.

En cuanto a las deudas personales, en primer lugar debo un agradecimiento especial a Elsa Flores Ballesteros quien, desde 1987, acompañó mi trabajo de investigación apoyando el proyecto que presenté en el CONICET, e invitándome a integrar su cátedra de arte Latinoamericano contemporáneo en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras. Además de avalar institucionalmente mi trabajo, conté siempre con su entusiasmo hacia la investigación que estaba desarrollando. Su lectura de la tesis me permitió revisarla en su totalidad.

Beatriz Sarlo aceptó, con una generosidad y disponibilidad extremas, co-dirigir la tesis en su instancia final. Demás está decir

lo importantes que resultaron para la versión final los comentarios que anotó en el primer manuscrito. No es frecuente encontrar un lector dispuesto a compartir sus ideas desde el escaso margen que dejamos entre el texto y el límite de la página, y que Beatriz Sarlo expandió con sus comentarios. En todas las oportunidades me valí del beneficio de sus observaciones.

Rita Eder posibilitó, desde una gestión en la dirección del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM marcada por la apertura hacia las transformaciones de la disciplina en el ámbito internacional, que debatiera diversos aspectos de esta tesis con ella y con colegas de México y de otros países. Sería imposible para mí incorporar mis agradecimientos a todos los comentarios que allí recibí. El seminario sobre estudios de historia del arte Latinoamericano que organizó y en el que participé entre 1996 y 1997, me permitió compartir con Serge Guilbaut discusiones extraordinariamente estimulantes. No sólo aprendí de sus libros y artículos, sino también de su manera de pensar y debatir la historia del arte. Diversas secciones de esta tesis se beneficiaron de su lectura y comentarios.

El último seminario de tesis lo seguí con Walter Mignolo, cuyas clases me introdujeron en nuevas problemáticas y, sobre todo, en una manera diferente de exponer las ideas. Nuevamente tuve la oportunidad de seguir sus sutiles argumentaciones cuando asistí a las clases que dictó con Enrique Dussel en Duke University. La estadía en esta universidad me puso en contacto con el fuerte debate sobre postcolonialismo que allí se estaba desarrollando y que me llevó a repensar algunos de los temas sobre los que trabajaba. Con Mirta Lobato y Juan Suriano, a los que conocí en Duke, discutí el primer capítulo de la tesis. Gabriela Nouzeilles fue, durante esos meses, una interlocutora inteligente y aguda con la que pude debatir distintos aspectos de mi trabajo.

En Buenos Aires, debo un agradecimiento especial a mis colegas del grupo *Arte, Cultura y política en los '60*, que conformamos en 1993 y que, bajo la dirección de Enrique Oteiza, funciona en el Instituto de Ciencias Sociales “Gino Germani”, de la Facultad de Filosofía y Letras. En esas discusiones fueron importantes los comentarios de Enrique Oteiza, Jorge Cernadas, Mariano Mestman, Ana Longoni y, muy especialmente, Claudia Gilman, con quien pude analizar problemas muy específicos para los cuales no es sencillo encontrar interlocutores. Su apoyo fue fundamental en el período final de redacción de la tesis.

Mis colegas de la Carrera de Artes resultaron un respaldo crucial en todas las etapas de elaboración de esta tesis. Diana Wechsler, Gabriela Siracusano, Marta Penhos, Marina Aguerre, Laura Malosetti y Lía Munilla, con quienes formamos el seminario de discusión sobre teoría de los intercambios simbólicos, aportaron un contexto de debates (y también de asesorías puntuales)

que atraviesa de distintas maneras los argumentos de esta tesis. Los comentarios de Diana Wechsler al proyecto general de la tesis fueron particularmente estimulantes.

Roberto Amigo, además de sostenerme con su paciencia, hizo una de las lecturas más detalladas y críticas del plan de tesis. Miguel Muñoz acompañó el proceso de la tesis desde el trabajo que compartimos en la cátedra de arte Latinoamericano y Héctor Kohen me asesoró reiteradas veces sobre cine argentino. En el momento de delinear el plan de tesis, también fue importante una larga conversación con Adrián Gorelik, acerca de la legitimidad de problematizar la noción de internacionalismo en el período.

En cada uno de los archivos que trabajé encontré investigadores que me asistieron en mis búsquedas y con los que pude intercambiar ideas. María José Herrera en el Museo Nacional de Bellas Artes y Adriana Lauría en el de Museo de Arte Moderno, me orientaron de distintos modos en el relevamiento del acervo de estas instituciones.

Finalmente, no quiero dejar de agradecer a todos aquellos artistas y protagonistas del período que generosamente me brindaron su tiempo en sucesivas entrevistas y me permitieron acceder a sus archivos personales.

Como sucede en todos los casos en los que se encara la realización de un tesis cuando uno ya tiene una familia, las deudas que se acumulan son mayores e imposibles de saldar. Antonio Giunta y Marcela Giunta supieron entender mis prolongadas ausencias y escucharon con paciencia e incluso, en algunas oportunidades, con interés, las distintas alternativas de mi tesis. Joaquín Nigro me asistió en diversos aspectos técnicos hasta volverse indispensable para mi trabajo. En estas tareas también participó Inés Nigro. Desde 1986, Adolfo Nigro fue el mejor lector y el máximo estímulo con el que conté, no sólo porque acompañó mi desarrollo profesional desde su confianza, siempre desmesurada, sino también porque leyó y comentó cada una de las sucesivas versiones de los capítulos de esta tesis. Reservo un agradecimiento especial para mi madre, Olga Carnero, quien estuvo presente con su continuo respaldo y colaboración y de aquellas otras maneras que resultan intraducibles en palabras. Finalmente, para mi hija Violeta, quien, además de advertirme que no olvidara agradecerle, imprimió un sentido adicional a mi trabajo. Los mejores aspectos que puedan encontrarse en esta tesis se alimentan de su pasión y entusiasmo inagotables.



## INTRODUCCIÓN

En 1964 el medio artístico de Buenos Aires se sentía muy cerca de concretar el ambicioso proyecto en el que por varios años artistas, instituciones, críticos y galeristas habían invertido enormes energías: hacer de Buenos Aires un centro internacional de arte y obtener, al mismo tiempo, el reconocimiento internacional del "nuevo" arte argentino. Clement Greenberg, el crítico que había defendido los valores del arte norteamericano de posguerra y contribuido a su triunfo mundial, llegaba por primera vez a Buenos Aires para actuar como jurado en el Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella; en ese mismo año, *New Art of Argentina* reunía una selección de obras de pintores y escultores argentinos que recorría varios museos de los Estados Unidos en una exhibición que no los identificaba, como tantas veces había sucedido, con el arte de un continente, sino exclusivamente con el de su país<sup>1</sup>. Ambos hechos, sin duda importantes, no hacían más que refrendar algo que, a esta altura, articulaba una trama de datos significativos que alimentaban la convicción de que el mundo internacional del arte por primera vez miraba atentamente hacia América latina y con especial interés hacia Argentina, en un momento en que el arte de este país daba muestras de un movimiento de renovación cuya intensidad no tenía precedentes.

En esta tesis me propongo analizar las formas que los proyectos de internacionalización del arte argentino y de la

---

<sup>1</sup> Como veremos, esta exposición, organizada conjuntamente por el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y el Walker Art Center de Minneapolis, podía leerse como un éxito, no sólo porque reunía exclusivamente arte argentino, sino porque era un proyecto curatorial compartido. Al menos en apariencia,

encontraron su mejor forma de representación y los discursos antagónicos y contrapuestos a estos proyectos que marcaron el clima de continuas polémicas que caracterizó el desarrollo artístico del período. Es también un objetivo de este estudio analizar cómo la política se constituyó en una necesidad y en una marca de legitimidad para el arte de los sesenta y de qué manera determinadas imágenes buscaron dar una solución, desde las formas, a un debate que atravesaba todo el campo de la cultura.

La intención no es, en modo alguno, hacer una historia de los movimientos artísticos que se sucedieron en esos años, de las trayectorias grupales o individuales de los artistas, ni de las instituciones del campo artístico. Se trata, más exactamente, del análisis del conjunto de proyectos que tanto los artistas como las instituciones articularon durante este período y que permitirían pensar que, por primera vez, el arte argentino había salido de su situación periférica y entraba estelarmente al mundo internacional<sup>2</sup>.

El estudio tiene, como uno de sus ejes, el análisis de las **múltiples relaciones** entre **políticas institucionales, obras y discursos críticos** producidos en torno a exhibiciones y premios, considerando también, como un nudo vertebrador en este campo de relaciones cruzadas y superpuestas, la historia política nacional. Está también entre los propósitos de esta tesis abordar **las formas que las relaciones culturales entre Estados Unidos y América latina y, especialmente, Argentina, asumieron en los años sesenta**, dentro de un contexto político-cultural marcado por la revolución cubana y por las múltiples iniciativas políticas y económicas enmarcadas en el programa de la Alianza para el Progreso.

## **1. REVISIONES DEL PERÍODO**

Las contribuciones sobre el **campo intelectual argentino en los años sesenta** permiten abordar distintas problemáticas vinculadas a los límites del período y al posicionamiento de diversas figuras y formaciones en los complejos debates que lo dinamizaron. Resultan centrales en este último sentido los trabajos de Oscar Terán y Silvia Sigal<sup>3</sup>. La discusión sobre los límites de la 'década' que

---

representaba una iniciativa de intercambio cultural entre pares.

<sup>2</sup> Es destacable que, bajo los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, se organizaran en 1965 dos exhibiciones con un título tan demostrativo como *Argentina en el mundo*, presentadas en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1965) y en el Instituto Torcuato Di Tella (1965-66). En estas muestras se reunía a aquellos artistas que se habían "distinguido en el extranjero" y se los presentaba ante el público local, como una demostración del éxito alcanzado por el arte nacional. El análisis de esta exposición se desarrolla en el capítulo seis.

<sup>3</sup> Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*,

implícitamente entablan desde sus libros, obliga a repensar también los marcos que aquí se proponen. Sin negar que el '66 haya significado también una fisura importante para el campo artístico, un "parteaguas" en el plano simbólico como lo califica el mismo Terán<sup>4</sup>, 1968 permite visualizar con claridad un proceso de corrimiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política que, por el modo acelerado y radical con el que se produjo, aporta una forma de reconocimiento distinta para un proceso que también comprometió a otros espacios de la cultura. Es en estos años que el debate en torno a la relación entre intelectuales y política filtra el debate sobre arte y política de un modo tan indeclinable y unidireccional que su normatividad dividirá las producciones estableciendo una disyuntiva entre ambos (el arte o la política). Esto no constituye, por otra parte, un comportamiento atribuible sólo al arte argentino. A la temprana revisión de Barbara Rose<sup>5</sup> puede sumarse la de Lucy R. Lippard<sup>6</sup>, ambas sobre el desarrollo de este debate en los Estados Unidos. Tampoco las discusiones sobre la "desaparición del arte" articuladas después del '68 fueron exclusivas de la escena local: sirve como ejemplo, entre muchos otros, el coloquio convocado en 1969 por el Museo Guggenheim de Nueva York para discutir el futuro del arte<sup>7</sup>.

En lo que hace a una caracterización general de la cultura de los sesenta, todos los análisis (desde Marshall Berman<sup>8</sup> hasta Daniel Bell<sup>9</sup>) enfatizan el entusiasmo y las contradicciones del período. La necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, de fusionar el arte y la política, el antiintelectualismo, el antiinstitucionalismo, el rediseño y la ampliación del concepto tradicional de "obra de arte" (*happenings, collages, assemblages*), la búsqueda de un nuevo público, son rasgos recurrentes en la cultura de esta década. Un período que, como sostiene Fredric Jameson, puede analizarse más allá de un marco de referencia nacional, a partir del ritmo que en él marcaron los tiempos de la filosofía, la cultura, la revolución, la economía. La culminación del existencialismo

---

Buenos Aires, Punto Sur, 1991; Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991.

<sup>4</sup> Véase el debate entre Silvia Sigal y Oscar Terán publicado como "Los intelectuales frente a la política" en *Punto de Vista* núm. 42, abril de 1992, pp. 42-48.

<sup>5</sup> Barbara Rose, "Response to Crisis in American Art", en *Art in America* n.1, enero-febrero 1969, pp.24-35.

<sup>6</sup> Lucy Lippard, *A different War. Vietnam in art*, Seattle, The Real Comet Press-Whatcom Museum of History and Art, 1990.

<sup>7</sup> Herbert Marcuse y otros, *On the Future of Art*, New York, The Viking Press, 1971

<sup>8</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989 y también "Brindis por la modernidad" en Nicolás Casullo (Comp.), *El debate modernidad pos-modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 67-91.

<sup>9</sup> Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976.

en sus distintas vertientes, el desarrollo del estructuralismo, la revolución cubana, la representación del colonialismo de Fanon, el quiebre del canon modernista, los movimientos de liberación, son marcas que actuaron intensamente en la configuración general del período. Que los sesenta se recortan con los rasgos de la confianza en una progresiva transformación social propia del relato modernista de la historia y que tal hegemonía fue continuamente minada por un discurso crítico y oposicional -pero no por eso menos modernista-, es, por lo tanto, una caracterización que no funciona exclusivamente para el proceso argentino<sup>10</sup>. En este sentido, y en relación con la cultura latinoamericana de izquierda, Claudia Gilman propone pensar el período como una *época*, considerando un mapa temporal antes que espacial, cuyas características permiten analizar el período en función de un recorte que excede los límites de la nación<sup>11</sup>. ¿Porqué, entonces, pensar un estudio de las artes visuales del período también en términos nacionales y no exclusivamente regionales? Nuestro planteo es que, aun cuando, sin duda, los sesenta presentan rasgos compartidos que permiten estudiar el período como una época, cuyas matrices configuradoras pueden encontrarse en toda Latinoamérica, y aun en los Estados Unidos y en Europa, el caso argentino presenta, dentro del contexto latinoamericano, ciertos rasgos de diferenciación que pasan más por la condensación y radicalización de rasgos comunes, que por la articulación de un modelo absolutamente diferenciado. El grado de compromiso con que los artistas y las instituciones asumieron los proyectos que nos preocupa analizar; la intensidad, incluso, con que sus marcas enunciativas invadieron todos los discursos acerca del desarrollo artístico del período, le confieren características específicas respecto del proceso artístico en otros países de América latina durante esos mismos años.

La bibliografía sobre las artes visuales en Argentina en los años sesenta se caracteriza, en términos dominantes, ya sea por su carácter descriptivo y/o biográfico o por buscar un ordenamiento basado en la emergencia de escuelas y estilos. Este es el caso, por ejemplo, de los trabajos de Córdova Iturburu<sup>12</sup> y Aldo Pellegrini<sup>13</sup>. Jorge López Anaya parte también del orden de los estilos, pero introduce en su análisis consideraciones acerca de la compleja asimilación de los

---

<sup>10</sup> Fredric Jameson, "Periodizing the 60s", *Social Text*, New York, Minnesota University Press, 1984.

<sup>11</sup> Claudia Gilman, "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 171-186.

<sup>12</sup> Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

<sup>13</sup> Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

modelos internacionales<sup>14</sup>. Aunque el estudio del arte de los sesenta integra numerosas historias generales del arte, no puede citarse un estudio documentado y exhaustivo y, mucho menos, una revisión crítica de los procesos que se desarrollaron en estos años desde el conjunto de problemas considerados en esta tesis. Existen sí aproximaciones generales tendientes a apropiarse de lo actuado en esta década en función de la autopromoción de emprendimientos individuales. Es el caso del libro de Jorge Glusberg, en el que todo lo transcurrido en los sesenta no parece más que el prolegómeno de lo que va a pasar en los setenta gracias, por supuesto, al polifacético accionar de quien construye el relato<sup>15</sup>.

Los estudios de caso, o la focalización en problemáticas muy precisas, constituyen un material fundamental para la reconstrucción de muchas obras hoy inexistentes y también para el análisis de la articulación y especificidad que tuvieron en el campo artístico debates y problemáticas característicos de la cultura del período (por ejemplo las relaciones entre arte y medios de comunicación o entre arte y política<sup>16</sup>).

Algunas revisiones adquieren relevancia por aportar, ante todo, una fuente para interpretar el período desde las bases programáticas de sus gestores. En este sentido, el libro que Romero Brest publica en 1969<sup>17</sup> es significativo por constituir un documento que permite acceder a una primera evaluación de una década de la que su autor fue protagonista. Guiado por la intención manifiesta de ocuparse sólo de aquellos artistas que “innovaron”, Romero Brest propone una diferencia entre “los nuevos” y “los que no avanzaron” y establece una valoración que permite también analizar muchas de las decisiones que él mismo tomó durante su gestión. Su propuesta de un año demarcatorio, 1963, que concede una significativa centralidad a su propia acción<sup>18</sup>, deja de lado años cruciales que es imprescindible revisar, no para completar una cronología, sino porque en ellos se jugaron opciones que en el correr de la década serían profundizadas o abandonadas. Es este un momento de exacerbaciones y latencias que requiere ser analizado en sus contradicciones y confluencias para entender cuáles fueron las apuestas que se hicieron y por qué lograron o no el éxito esperado.

En la línea de las reconstrucciones históricas de los circuitos de los sesenta, se destaca el

---

<sup>14</sup> Jorge López Anaya, "Arte argentino entre humanismo y tardomodernidad", en cat. exp. *Una visión de la plástica argentina contemporánea, 1940-1990*, Buenos Aires, Fundación Patio Bullrich, 1990.

<sup>15</sup> Jorge Glusberg, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

<sup>16</sup> Cabe citar los trabajos de María José Herrera, Ana Longoni y Mariano Mestman incluidos en la bibliografía.

<sup>17</sup> Jorge Romero Brest, *Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

<sup>18</sup> Es en este año que el Instituto Torcuato Di Tella se instala en la calle Florida y cuando él pasa a ser director del Centro de Artes Visuales.

estudio de John King, centrado en el análisis de una institución que, como el mismo autor señala, “reflejó microscópicamente las tensiones de la sociedad argentina de los años 60”<sup>19</sup>. King se propone la revisión de esta nodal y conflictiva institución con la pretensión de eludir los “antagonismos arraigados” y el “complejo de alegatos a favor y en contra” que sustituye al “análisis serio”. Su estudio parece destinado a salvar al Di Tella del embate de acusaciones que se precipitaron sobre el mismo desde mediados de la década y, especialmente, después de 1968. El lugar que elige para el desarrollo de esta estrategia es, sin duda, el más apropiado: el relato de la impactante actividad del Instituto es una respuesta eficaz para acallar toda posible impugnación. Que el programa del Di Tella era audaz y renovador y que no tenía precedentes en la Argentina es algo difícilmente cuestionable. Pero en esta estrategia descriptiva se revela también la fragilidad de lo que pretende demostrar, porque lo que King hace es un paseo superficial por los hechos y los documentos, pero nunca una lectura crítica de los mismos o, siquiera, un análisis comparado de las estrategias institucionales del Di Tella, que permita establecer su importancia y especificidad. Lo que organiza es un relato bastante lineal orientado, como él mismo declara en el prefacio, de un modo bastante sorprendente, a encontrar el “significado *verdadero* del trabajo de los centros”<sup>20</sup>. Obviamente cabe aquí preguntarse si los antagonismos y alegatos de signo opuesto que cayeron sobre el Di Tella y a los que King alude en su estudio, no son parte importante, probablemente central, del objeto que se propone analizar, y hasta qué punto es posible pensar una institución cuyo programa estaba marcado por el imperativo de intervención pública al margen de los debates y polémicas que su actividad provocaba.

King se refiere también a la “estrategia internacionalista” del Instituto considerando dos cuestiones: en qué medida ésta propiciaba un “arte de entrega”, como lo denominaba Marta Traba<sup>21</sup>, y hasta qué punto el internacionalismo era posible o fue una apertura “ilusoria”. El estudio menciona la red internacional que permite analizar este proyecto, pero no considera sus motivaciones y su articulación con un complejo entramado de instituciones organizadas desde los Estados Unidos en función del proyecto de diálogo inter-americano generado en relación con el programa de la Alianza para el Progreso.

Pocas investigaciones sobre las artes visuales en este período consideran las relaciones entre

---

<sup>19</sup> John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p.183.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.7. El destacado es mío.

<sup>21</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

desarrollo económico, sociedad y campo artístico. Prácticamente la única iniciativa en este sentido es el trabajo de Néstor García Canclini sobre las estrategias simbólicas del desarrollismo económico<sup>22</sup>. García Canclini analiza, para poner a prueba el modelo teórico que propone, las relaciones entre movimientos artísticos y desarrollo económico en Argentina en el período 1960-70, por considerar que es en este momento cuando se produce una transformación inusual del lenguaje artístico a partir del uso de nuevos materiales y nuevos procedimientos; cambios éstos que el autor no explica como exclusivas decisiones de los artistas, sino en relación con la presencia de un nuevo grupo de intermediarios en la reorganización del campo artístico: nuevos comitentes y nuevos instrumentos de prensa que reformulan las relaciones entre artistas y públicos. Una situación cuya determinación básica encuentra en la transformación global del sistema productivo argentino.

El análisis de García Canclini pone al descubierto una articulación que no fue transitada por otros trabajos: la relevancia que otorga a la organización material del campo artístico, a los lugares en los que las imágenes se colocan y a la relación que a fines de los sesenta se establece entre vanguardias artísticas y cultura popular. Busca establecer las nuevas relaciones entre la producción artística y el desarrollo tecnológico e industrial en la Argentina en los años sesenta y ver cómo estas transformaciones repercutieron en el campo del arte. Si bien destaca la incidencia de las inversiones extranjeras y del proyecto desarrollista en el campo artístico, no analiza cómo esas intervenciones se llevaron adelante, ni cómo las instituciones norteamericanas y argentinas articularon un proyecto que coincidió en sus instrumentos pero no en sus intenciones. Aun cuando García Canclini menciona algunas de las instituciones que actuaron en este sentido (el Consejo Internacional del MoMA, la Unión Panamericana, la CIA y las empresas transnacionales), él considera que el propósito de sus políticas era difundir con intenciones políticas una experimentación formal aparentemente despolitizada, representada por el expresionismo abstracto como alternativa al realismo social (cita, en relación con este punto, el trabajo de Shifra Goldman al que nos referiremos). Desde esta perspectiva destaca la receptividad argentina a la penetración norteamericana, pero lo que no llega a plantear con claridad es cómo, también desde Argentina, se articuló ese proyecto de internacionalización, cuáles fueron las decisiones que se tomaron para instrumentarlo y qué imágenes se eligieron para representarlo. Contra lo que se afirma, éstas no fueron las de una abstracción uniformizada.

---

<sup>22</sup> Néstor García Canclini, "Estrategias simbólicas del desarrollismo económico", en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI, 1986 (1era. ed. 1979), pp. 96-136.

El proyecto de internacionalización, como ya anticipamos, no comprometió sólo a la plástica argentina, sino a un amplio circuito del arte latinoamericano. El artículo que Shifra M. Goldman publicó en 1978 fue uno de los primeros en llamar la atención sobre el tema<sup>23</sup>. Refiriéndose al caso de México, Goldman analizó la apertura internacionalista de los años cincuenta y el rol de las instituciones norteamericanas, sobre todo del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York y sus vinculaciones con la familia Rockefeller. Goldman partió de los artículos que Eva Cockcroft y Max Kozloff publicaron en *Artforum* en los años setenta sobre el uso propagandístico que los Estados Unidos hicieron del expresionismo abstracto durante la guerra fría<sup>24</sup> y planteó que, junto a la penetración económica, también el arte fue un instrumento del neocolonialismo en Latinoamérica. Lo que voy a sostener tiene, sin embargo, algunas diferencias respecto de este argumento de Goldman. Lo que pretendo demostrar es que la política cultural que desde las instituciones norteamericanas se instrumentó para contribuir a frenar el avance del comunismo en el continente, no sólo consistió en el envío de exhibiciones de artistas norteamericanos al exterior; política que sí existió pero que fue la parte más obvia de una estrategia más compleja y sutil. Su acción pasó también por llevar a artistas e intelectuales latinoamericanos a los Estados Unidos a fin de demostrarles el interés que allí despertaban y hasta qué punto se inauguraban condiciones para un verdadero intercambio. Este reconocimiento de existencia, teñido de un fuerte paternalismo, enriqueció con una nueva modalidad la retórica de la guerra fría y buscó, de alguna manera, interferir en la identificación de los intelectuales latinoamericanos con la revolución cubana.

Eva Cockcroft abordó de un modo más complejo las relaciones entre Estados Unidos y América latina en el campo artístico. Ella introduce como parte de las estrategias de construcción de una hegemonía norteamericana la resuelta promoción del arte latinoamericano en los Estados Unidos, durante la segunda guerra y también en los años sesenta<sup>25</sup>. Cockcroft destaca el rol cumplido por la OEA como espacio de introducción del arte latinoamericano en los Estados Unidos y de Gómez Sicre, su Director de Artes Visuales, como fijador de gustos. Sin embargo, lo que

---

<sup>23</sup> Cf. Shifra M. Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural* núm. 85, México, octubre de 1978, pp.33-44.

<sup>24</sup> Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", *Artforum* vol.xi, núm. 9, mayo de 1973, pp. 43-54; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, vol.xii, núm. 10, junio 1974, pp. 39-41.

<sup>25</sup> Eva Cockcroft, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221



cumplido por la OEA como espacio de introducción del arte latinoamericano en los Estados Unidos y de Gómez Sicre, su Director de Artes Visuales, como fijador de gustos. Sin embargo, lo que queda sin dilucidar en su artículo es cómo ese proyecto se articuló también desde algunos países como Argentina y Brasil, por señalar los casos más notorios. Otro problema de su análisis -que también podemos encontrar en el trabajo de Goldman- es que su compromiso con el intenso debate en torno al expresionismo abstracto y a la figura de Clement Greenberg desarrollado por la historiografía del arte norteamericano durante los años setenta, la lleva a trasladar las interpretaciones acerca de cómo se construyó la hegemonía norteamericana en Europa al espacio de América latina. El expresionismo abstracto no fue en Latinoamérica un “arma de la guerra fría” tal como ella sostiene en su análisis del período de posguerra<sup>26</sup>. El desarrollo del arte abstracto en Argentina fue independiente de las estrategias norteamericanas y el estilo norteamericano tuvo muy escasa incidencia, doblemente escasa si se la compara, por ejemplo, con la influencia del informalismo europeo. Hasta los primeros años de los sesenta Europa será, todavía, el más fuerte polo de referencia para los artistas argentinos. Aun cuando es verdad que desde el programa de exhibiciones de la OEA se tendió a favorecer el arte abstracto, no fue ésta la única apuesta que en esos años se hizo en pro de la internacionalización del arte argentino.

También Félix Angel<sup>27</sup> señala la Alianza para el Progreso como una estrategia económica y cultural para frenar el avance del comunismo en Latinoamérica. El aporte de Félix Angel es su permanente consideración del contexto político que generó los ciclos principales de interés sobre el arte latinoamericano: durante los años de la guerra para suavizar el resentimiento en los países latinoamericanos por las restricciones impuestas en el hemisferio por los Estados Unidos, y en los años sesenta como una manera de neutralizar la incidencia de la revolución cubana. Angel señala la relación “simbiótica” entre museos y galerías en relación con la promoción del arte latinoamericano, la acción desarrollada por el Centro para Relaciones Inter-Americanas de Nueva York y la escasa capacidad que todas estas actividades tuvieron, en definitiva, de incidir en la valoración del arte latinoamericano en los centros de legitimación internacional del arte. Pero nuevamente en su exposición se desdibujan las agresivas políticas llevadas adelante por algunas instituciones latinoamericanas y el panorama que describe induce a pensar en países indefensos atrapados en las

---

*latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221

<sup>26</sup> Eva Cockcroft, “Abstract expressionism...”

<sup>27</sup> Félix Angel, “La presencia latinoamericana”, en VV.AA., *El espíritu latinoamericano...*, pp.222-263.

propias estrategias expansivas.

El trabajo reciente de Beverly Adams aborda con lucidez las actividades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y del Instituto Torcuato Di Tella con el propósito de “cartografiar” las estrategias internacionalistas articuladas por las instituciones argentinas entre 1956 y 1965<sup>28</sup>. Además de aportar un análisis del campo semántico del término “internacionalismo”, su trabajo analiza las exposiciones que pusieron al arte argentino en contacto con el extranjero, los criterios adoptados por los organizadores argentinos y la recepción crítica de estas muestras en los Estados Unidos. En su estudio, lo que se diluye, es el uso político de estas exhibiciones y el conflictivo contexto político nacional e internacional en el que circularon.

Junto a las limitaciones que señalamos, otro aspecto que tampoco ha merecido consideración es cuáles fueron las imágenes que se seleccionaron para encarnar tales proyectos de intercambio, revalorización e internacionalización del arte; hasta qué punto estas imágenes funcionaron como programas ideológicos desplegados sobre las paredes.

## **2. DEFINICIÓN DE LOS PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS**

Los términos **vanguardia**, **internacionalismo** o **política** inscriben tensiones decisivas para el arte del período: los tres implican un grado de esperanza y de proyecto, los tres hilvanan un tiempo distinto y coexisten en relaciones de coincidencia, superposición y competencia. Al proponerlos como lugares de análisis de los problemas que en este estudio me interesa abordar, no pretendo, en modo alguno, establecer nuevos valores o consolidar los existentes. No me interesa analizar si el arte argentino debía o no ser internacional, si existió o no una vanguardia o si el arte tenía o no que vincularse con el campo de la política. Lo que me preocupa es ver *cómo* y *porqué* todas estas necesidades -hacer un arte de vanguardia, internacional o en relación con la esfera de la política- que a veces coincidieron y otras funcionaron en forma excluyente, llegaron a ser perentorias para el arte; porqué estas nociones tuvieron tal recurrencia en los debates artísticos de los sesenta; porqué, en definitiva, casi nada se pudo discutir sobre arte al margen de los valores y legitimidades que establecían y frente a los cuales difícilmente los artistas pudieron permanecer indiferentes. Podría, en principio, afirmarse que nociones como *vanguardia*, *internacionalismo*, *compromiso*, *politización* o *arte revolucionario*, significaron tantas cosas, que terminaron no significando nada. Nuestra

---

<sup>28</sup> Beverly Adams, "Calidad de exportación: Institutions and the Internationalization of Argentinean Art 1956-1965", ponencia presentada en el XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Patrocinio, colección y circulación de las*

posición es que, antes que el significado verdadero y original, lo que deben indagarse son sus distintos momentos de irrupción y las diferentes constelaciones en las que fueron reinscribiendo su sentido, es decir, cuales fueron las formas de *positividad* que los caracterizaron<sup>29</sup>.

Estas nociones funcionaron como *artefectos verbales de alta disponibilidad* que se imponían a todo individuo que se propusiera actuar en el campo artístico y cultural del período. Su sentido se reformuló continuamente, en tanto actuaron en la convergencia entre instituciones y prácticas. Desde este lugar de inscripción fueron institucionalizados, recibidos, reutilizados y combinados, constituyéndose como objetos de deseo, de interés, y proponiendo cuestiones en torno al poder<sup>30</sup>.

Al plantear la cuestión del **internacionalismo** más que a un estilo marcado por la homogeneidad del lenguaje o a un frente de artistas establecido en torno a principios socialmente revolucionarios (algo característico de las primeras vanguardias y que de diversos modos reeditan los artistas en los años sesenta<sup>31</sup>), voy a referirme en este estudio a la doble necesidad que marcó la implementación de un conjunto de políticas complementarias. Por una parte la imperiosa necesidad de elevar el nivel del arte argentino, “atrasado” respecto del desarrollo internacional: internacionalizarse era, en este sentido, actualizarse. Por otra parte, existía también la urgencia por lograr el reconocimiento del arte argentino en los centros del arte: desde esta perspectiva el proyecto internacionalista implicaba la conquista del éxito.

Ambas urgencias se definieron con toda claridad durante los primeros tiempos de la “Revolución Libertadora” y estuvieron marcadas por la voluntad de sacar al arte argentino del “aniquilamiento” del “espíritu” y del “encerramiento suicida” que, según Romero Brest, habría caracterizado los años del peronismo<sup>32</sup>. Estas políticas fueron desarrolladas, centralmente, por un conjunto de instituciones públicas y privadas y pasaron por la “importación” de exposiciones de artistas internacionales contemporáneos; por los envíos de becarios al exterior a fin de que “mejorasen” su calidad y pudiesen, a su vez, “elevar” el nivel del arte local; por la organización de

---

artes, 1997, pp. 709-724.

<sup>29</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990 (1ª. Ed. en francés de 1969), pp. 212-214.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 195-204.

<sup>31</sup> Véase al respecto Donald Drew Egbert, *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

<sup>32</sup> Así los definía en la presentación del envío argentino a la Bienal de Venecia de 1956. Se incluye el texto completo

premios dirimidos por importantes críticos internacionales y por la “exportación” de exhibiciones de artistas argentinos a Europa y, sobre todo, a los Estados Unidos. Alcanzado el nivel requerido, internacionalizarse sería tanto “exportar” cultura como convertir a Buenos Aires en un centro internacional, es decir, en un puerto donde se recepcionaran importantes exhibiciones, artistas reconocidos y críticos influyentes.

Lo que los sectores vinculados a la cultura podían con toda claridad percibir, es que después de la guerra la hegemonía artística de occidente ya no la ejercía París<sup>33</sup>, pero más que llorar por la muerte de la que hasta entonces había sido la nodriza cultural y artística de Buenos Aires, sus preocupaciones centrales sería cómo productivizar el vacío dejado por el oscurecimiento de París y cómo lograr el reconocimiento del nuevo centro ubicado ahora en la ciudad de Nueva York.

**Internacionalismo es, entonces, un término recurrente en estos años, cuyo sentido se reinscribe en nuevas constelaciones discursivas, en la medida que los proyectos que designa se modifican.** De un modo esquemático podríamos anticipar que, si en 1956, internacionalizarse era ante todo romper con el aislamiento, en 1958 era sumarse a un frente internacional de artistas, en 1960 era llevar el arte argentino a un nivel de calidad que permitiera competir en los centros internacionales, en 1962 traer a artistas de Europa y Estados Unidos a competir con los artistas argentinos, en 1964 llevar el “nuevo arte argentino” a los centros internacionales, en 1965 mostrar el éxito “en el mundo” de los artistas argentinos ante el público local y, finalmente, desde 1966, trastornando su anterior positividad, internacionalismo va a ser, cada vez más, sinónimo de “imperialismo” y “dependencia”.

**El proyecto de internacionalización del arte argentino implicó, a su vez, una profunda transformación del campo artístico.** Deducible de un conjunto de relatos concurrentes, tal proyecto implicaba establecer una nueva dirección para la historia del arte nacional. Su fuerza y su necesidad se recortó contra el pasado inmediato definido en términos antitéticos respecto de un presente en el que todo, se sentía, debía ser recomenzado. Eran los tiempos del posperonismo en los

---

en el anexo I.

<sup>33</sup> Algo que ya había proclamado con su grito de guerra Harold Rosenberg con el artículo “On the Fall of Paris” publicado por *Partisan Review*, vol.VII núm. 6, nov.-dic. de 1940, pp.440-448. y que Clement Greenberg también sostendrá desde su criticismo. Sobre la construcción de una nueva hegemonía artística en la escena internacional durante la guerra fría existe una amplia producción en la historiografía norteamericana. Además de los trabajos de Eva Crockcroft y Max Kozloff citados, resulta imprescindible el libro de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago, 1983 (hay versión en español).

que el país se lanzaba confiado hacia un programa de industrialización que lo sacaría del aislamiento de la posguerra y del mercadointernismo que había impedido su integración al mercado internacional. Es en este momento, teñido del aura de un tiempo inaugural y marcado por la urgente necesidad de establecer una *tabula rasa* fundacional, que surgen un conjunto de instituciones dispuestas a llevar adelante iniciativas que permitieran colocar definitivamente al arte argentino en un nuevo lugar, ahora sí estelar. En este sentido, **las instituciones jugaron un papel tan central en el proceso de modernización que podríamos referirnos a un campo artístico cuya estructura tendrá una radical transformación a la que subyace el proyecto de renovación y modernización cultural.**

Por otra parte, es necesario destacar que el proyecto internacionalista no tuvo una articulación exclusivamente local. **Así como este discurso de un futuro promisorio no puede liberarse de su disputa con el pasado nacional inmediato, tampoco puede entenderse al margen de la coyuntura internacional que marcaba el nuevo tiempo de la guerra fría.** La necesidad de poner en marcha iniciativas que, después de la revolución cubana, frenaran el avance del comunismo en el resto de continente americano encontraría en el programa de asistencia de la Alianza para el Progreso un conjunto de medidas y de lemas preñados de promesas. En este sentido, lo que sostengo es que los proyectos de internacionalización que voy a considerar no fueron el producto exclusivo de una clase dirigente lanzada a un decidido y mesiánico mecenazgo artístico, sino que tal gesta se dio en el contexto de un discurso mayor que contó en el campo de las producciones culturales con un programa de apoyos económicos, promociones y estímulos, orientados a garantizar el camino de una transformación definitiva desde el discurso redoblado y estridente de la cultura. Mi intención es, desde esta perspectiva, revisar los circuitos internacionales a partir de una mirada crítica que restituya las intenciones políticas de tales programas, frecuentemente opacadas por los altos objetivos filantrópicos que se enuncian en la presentación de exhibiciones y certámenes. Lo que voy a sostener es que el apoyo que desde un conjunto de instituciones norteamericanas se dio al arte latinoamericano debe ser entendido también como un instrumento de propaganda orientado a contrarrestar la dominante y generalizada identificación de la intelectualidad latinoamericana con la revolución cubana en un momento en el que ésta encontraba un foro de discusión en los encuentros y convocatorias de La Habana. La política cubana, por su parte, no fue un instrumento menor de presión. Por el contrario, su incidencia en la

intelectualidad latinoamericana fue un elemento determinante en los debates del período. Sin embargo, en el específico campo de las artes visuales, la necesidad de brindar apoyo a la gesta revolucionaria desde el campo de la imagen va a ser parte del programa de las vanguardias sólo desde mediados de la década. A comienzos de los sesenta, para los artistas argentinos, los artistas, las galerías y los museos de París y de Nueva York eran un polo de definición mucho más fuerte que la entrada de Fidel Castro en La Habana.

**Para las instituciones argentinas lo prioritario era tener un arte de vanguardia.** Para intervenir en la escena internacional era necesario presentarse con un arte distinto a aquél que se ofrecía en los repertorios de los principales centros culturales; un arte, al mismo tiempo, actualizado. Y esto era algo con lo que Buenos Aires, quizás por primera vez, creía contar. Desde comienzos de los sesenta los artistas se veían a sí mismos produciendo en un clima comparable al que describe Jürgen Habermas para caracterizar la vanguardia: “invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando el futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado”<sup>34</sup>. Rasgos de profetismo y anticipación que también señalan otros autores, desde Renato Poggioli, hasta Roger Garaudy, Harold Rosenberg u Otto Hahn entre muchos otros<sup>35</sup>.

Contra lo que suele afirmarse, en algunos artistas, más que una actitud mimética, incondicionalmente sometida a la hegemonía externa, lo que existió fue una voluntad no sólo de transformar y amalgamar categorías “internacionales”, sino de fundar nuevas e inéditas categorías. Lo que me interesa analizar es cuáles fueron las apuestas que se hicieron en este sentido y por qué no tuvieron el éxito esperado o tuvieron un éxito tan frágil y transitorio que pronto abonaron nuevos territorios (tanto el de la contestación como el de la decepción); por qué en un momento determinado, a comienzos de los años sesenta, tantos artistas tuvieron la necesidad de lanzar

---

<sup>34</sup> Jürgen Habermas, “Modernidad: un proyecto incompleto”, *Punto de Vista* núm. 21, agosto de 1984, pp. 27-31. Nicos Hadjinicolaou sintetiza en forma esquemática pero operativa los rasgos de la vanguardia que reconsideraremos críticamente en esta tesis: a) una concepción lineal de la historia sobre la que se sustenta la idea del artista de vanguardia como **precursor** y **anticipador profético** de un proceso que posteriormente será fácil visualizar; b) un determinismo histórico que plantea la **necesidad histórica del cambio** que advendrá; c) una concepción **evolucionista/revolucionaria de la historia** para la que la vanguardia es el sujeto que opera y realiza esta revolución; d) un criterio de valoración de la obra de arte basado, ante todo, en la **novedad**; e) la consideración de la vanguardia como **élite**. Cf. Nicos Hadjinicolaou “On the ideology of avant-gardism” en *Praxis* V.6, UCLA, 1982, pp.39-70.

<sup>35</sup> Renato Poggioli, *Teorie dell'arte d'avanguardia*, Società editrice il Mulino, Bolonia, 1962 (hay versión en español editada por Revista de Occidente, Madrid, 1964); Roger Garaudy, *60 oeuvres qui annoncent le futur*, Geneve, Albert Skira, 1974; Harold Rosenberg, “Collective, Ideological, Combative”, en *Avant-garde art*, Collier-Macmillan, London, s.d.

programas y manifiestos y de inscribir sus gestos en acciones claramente identificadas con las actitudes de la vanguardia; y porqué, finalmente, ese conjunto de decisiones tuvieron una recepción institucional tan amplia que traicionaron, en principio, el antiinstitucionalismo que, para autores como Peter Bürger, es central en la definición de la vanguardia.

**Un punto problemático que nos detendremos a analizar es la paradoja estética que plantea la relación entre modernidad y vanguardia en los sesenta y las formas que ésta asumió en el arte argentino.** Si por un lado es incuestionable que la vanguardia asume en estos años muchos de los rasgos característicos de la modernidad (exaltación de lo urbano, perpetua desintegración, ambigüedad, angustia, necesidad de transformación del individuo y del mundo<sup>36</sup>), en lo que hace a los programas artísticos hay una generalizada renuncia a un rasgo central en el paradigma de la estética moderna: la autonomía formal (autosuficiencia, antinarratividad) como conciencia crítica oposicional<sup>37</sup>. Lo que el arte de los sesenta recoge como materia de renovación es, precisamente, aquello que Greenberg había arrojado al cesto del *kitsch*<sup>38</sup> y que, como considera Thomas Crow<sup>39</sup> fue, siempre, el reducto desde el que la vanguardia se reinventó para integrarse, después, al sistema mental de la pintura moderna desde la normatividad del lenguaje (tanto en el impresionismo como en el cubismo). En los años sesenta, el conflicto entre autonomía y heteronomía excedió los términos de intercambio que propone Crow, derivando en una **crisis del paradigma modernista** que no pudo ya medirse en términos de evolución. En este sentido, lo que consideraré es cómo el arte argentino se situó ante esta cuestión y hasta qué punto Romero Brest, desde su criticismo y sus intervenciones en el campo artístico, sostuvo en los sesenta aquel programa que había defendido en los cincuenta o lo modificó.

**Otro problema que guía mi análisis en torno a la vanguardia es cómo ésta se planteó**

---

<sup>36</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido...*, p.1.

<sup>37</sup> Cf. Theodor Adorno, *Teoría estética*, Buenos Aires, Orbis-Hispanamérica, 1983.

<sup>38</sup> Cf. Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", *Partisan Review*, Fall 1939, pp. 34-49. Esta relación entre la estética de los sesenta (específicamente el pop) y el artículo de Greenberg la introduce Lawrence Alloway en "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design*, Londres, febrero de 1958. Señala en un texto posterior: "Examinando el artículo de Clement Greenberg "Vanguardia y Kitsch", me opuse a la reducción que hace Greenberg de los medios de comunicación de masas a "cultura sucedánea...destinada a los que no sienten el valor de la cultura auténtica [...]. La idea consistía en un espectro continuo de "bella arte" pop en el que coexistieran lo duradero y lo prescindible, lo intemporal y lo temporal...". En "El desarrollo del pop art británico", en Lucy Lippard, *El pop art*, Barcelona, Destino-Thames and Hudson, 1993, p. 36.

<sup>39</sup> Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", en Francis Frascina (Ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985, pp. 233-266. Sobre este punto y en función de una revisión crítica del pop art y su difusión internacional véase el libro de Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986.

**la relación entre arte y sociedad.** En este sentido, es crucial analizar cómo se constituye la noción de **autonomía**<sup>40</sup> y en qué momento esta deja de referirse a una profundización de la forma por vía de la abstracción, para pasar a definir, centralmente la ruptura de la continuidad entre el arte y la praxis vital por la constitución de una esfera institucional autónoma. Este es el momento en que la vanguardia, como instancia autocrítica del sistema artístico, deja de centrarse en el **proyecto estético** para apuntar a la **institución arte**<sup>41</sup> en su totalidad (la distancia entre “ficción” y “praxis”, entre “artefacto” y “objeto de uso”<sup>42</sup>). Un rasgo, este último, central en la definición de vanguardia que propone Peter Bürger y un tránsito que se verifica cada vez que los artistas cuestionan la función del arte en la sociedad, instancia que, como analiza Raymond Williams, concluye en la necesidad de vincular el arte con la política<sup>43</sup>.

En este último sentido es relevante para los problemas que me propongo estudiar, **analizar el rol de las instituciones y su relación con las propuestas de la vanguardia.** El entramado institucional y los prólogos y declaraciones que acompañaban a cada uno de los premios y exhibiciones que se sucedieron, actuaron casi como un **llamamiento** que encontró en el arte experimental que se desarrolló con fuerza entre fines del cincuenta y durante la primera mitad del sesenta un terreno de receptividad y de coincidencias. Si los artistas de Buenos Aires estaban creando en un clima de experimentación y renovación poco frecuentes, parecía contarse, entonces, con una de las condiciones indispensables para enfrentar el desafío de un arte nuevo y anticipado. Lo que las instituciones podían frente a esto hacer, era promover esa vanguardia. Al destacar esta nueva situación, no pretendo afirmar que las instituciones hayan generado una vanguardia, pero sí que, a comienzos de la década la relación entre ambas estuvo pautada por la coincidencia y la mutua colaboración. Una relación que, como veremos, se irá transformando en conflictiva y que finalmente llegará a ser insostenible.

Es precisamente este **concepto de vanguardia artística dinámico y redefinido a lo largo del período estudiado**, lo que permite pensar la relación que ésta sostiene con los proyectos de

---

<sup>40</sup> Esto implica considerar la historicidad del concepto de autonomía y también del concepto de vanguardia, es decir, partir del supuesto de que la relación entre los objetos artísticos y estas categorías se modifica y que es necesario estudiar esta relación como una cambiante inscripción de sentido. Véase al respecto Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1980, en especial el apartado "La historicidad de las categorías estéticas" en el capítulo I.

<sup>41</sup> Es decir, "las relaciones en las que el arte es producido, distribuido y recibido". Peter Bürger, *op. cit.*, p. 76.

<sup>42</sup> Cf. Jürgen Habermas, *art. cit.*

<sup>43</sup> Raymond Williams, "La política de la vanguardia", en *Debats* núm. 26, Valencia, diciembre de 1988, pp. 7-15.



internacionalización como un vínculo cambiante, en el que jugaron coyunturales alianzas, disidencias y violentos enfrentamientos. Si a comienzos de la década la problemática dominante de los sectores de vanguardia, pasaba por la actitud experimental dirigida a la transformación de las estructuras formales, después del '65 será cada vez más difícil pensar el arte y la vanguardia al margen de las preocupaciones y posicionamientos políticos; vanguardia estética y vanguardia política se potenciarán en lo que Thomas Crow denomina el “encuentro” de una “energizante congruencia”<sup>44</sup>. Lo que demostraré es que el encabalgamiento de la vanguardia al proyecto internacionalista tanto como su violenta defeción son altamente significativos en la articulación de los proyectos artísticos del período en cuestión y que en este reposicionamiento el arte será, cada vez más, representación y gesto, y también un problema en torno a la ética y al poder. Una dinámica en la que el relato del artista individual será sustituido por el del artista social (el abandono de “los talleres y las galerías por la calle” como diría Marshall Berman<sup>45</sup>) y en el que la voluntad desmarcatoria del género y el estilo sería suplantada por la opción primero y el imperativo, poco después, de la política. Este tránsito, que marcó todo el espacio de la cultura, tuvo una densidad peculiar en el campo de las producciones artísticas. Su clímax, el punto de su máxima formulación, llevaba implícito el agotamiento de sus opciones y la clausura.

**El proyecto de la vanguardia artística de los años sesenta debe entenderse en el marco del intenso proceso de modernización cultural que caracterizó el momento “desarrollista”<sup>46</sup>.** Para un país que expandía tan intensamente su economía era necesaria también la transformación y el desarrollo en el terreno de la cultura. Tal proyecto contó con fuertes gestores en la pujante burguesía industrial y en sectores de la intelectualidad que actuarían como oportunos aliados que les permitirían sacar el programa de crecimiento y desarrollo de los circuitos exclusivamente económicos.

Además del mecenazgo, del apoyo que desde fundaciones y por medio de la financiación de

---

<sup>44</sup> Thomas Crow, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p.11.

<sup>45</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido...*, pp. 335-336.

<sup>46</sup> Además del dinamismo institucional que caracterizó el campo de las artes visuales cabe citar la creación de la carrera de sociología en la Universidad de Buenos Aires en 1958, de EUDEBA en 1958, del CONICET en 1957, del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto Nacional de Cinematografía. Se produce también un intenso desarrollo de los medios de comunicación masiva; surgen nuevos semanarios de fuerte poder de intervención como *Primera Plana*. El “boom” de la narrativa latinoamericana y el “boom” de lectores amplía el poder editorial y aumenta considerablemente el tiraje de las ediciones. Los bares (Chambery, Florida, Coto, Moderno) se suman, junto a librerías y cineclubs, a la dinámica cultural del período y actúan, también, como espacios generadores de debates y polémicas.

megaproyectos podía dársele a tales aspiraciones en forma efectiva e inmediata, existía la necesidad de un **programa, de valores y de pautas** que marcaran cuáles eran los sentidos que había que priorizar para irrumpir en la escena internacional con un arte distinto y de incuestionable calidad. **Romero Brest fue, en este sentido, un engranaje central. Podríamos de alguna manera evaluar su accionar como el de un “planificador de época”<sup>47</sup>, un “intelectual modernizador” o, en términos de Bourdieu, un *taste-maker*<sup>48</sup>** que, desde 1956, ubicado en el centro de la escena artística como director del Museo Nacional de Bellas Artes, encontraría en éste un lugar desde el cual llevar adelante aquel proyecto que cuidadosamente había delineado durante los tiempos de proscripción del peronismo.

Una de las cuestiones que pretendo demostrar aquí es que la agresividad con que las instituciones artísticas se embarcaron en la gesta del “arte nuevo” no puede entenderse sin analizar las maneras, hasta cierto punto marginales, que tales aspiraciones asumieron durante el peronismo. Es durante estos años que, tanto Romero Brest como Julio E. Payró tratarán, nuevamente, de explicar e introducir en Argentina el “paradigma modernista”<sup>49</sup>, buscando establecer bases sólidas para un arte que, según declaraba Romero Brest en 1948, no había encontrado la “raíz metafísica de su existir” ni el “meollo de su destino” que le permitieran hacer propio el “arte formal universal”<sup>50</sup>.

Desde esta posición, considero que la forma de crítica que Romero Brest desarrolló durante los años del peronismo y la actividad que llevó adelante después de 1956<sup>51</sup>, contribuyeron en forma decisiva a delinear un programa que guardaría estrecha relación con las aspiraciones de un sector restringido de la burguesía modernizadora dispuesta a apoyar el arte moderno, y que tendría su

---

<sup>47</sup> Oscar Landi, en A. Canitrot, M. Cavarozzi, R. Frenkel y O. Landi, “Intelectuales y política en Argentina”, *Debates* núm. 4, octubre-noviembre de 1985, pp. 4-8.

<sup>48</sup> Cf. Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 161-163. Es lo que Altamirano y Sarlo denominan autores “faros”, en tanto son quienes, con mayor visibilidad, “marcan” el período. Por sus escritos como por su accionar, por su “posición” como por su “autoridad”, Romero Brest es un eslabón central en la definición de la “problemática dominante” del período en lo que hace a las artes visuales. Cf. Altamirano-Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993, p. 84.

<sup>49</sup> Tomo este concepto de la “Introducción” de Francis Frascina a su compilación de ensayos *Pollock and After...*, pp. 3-20. En este esfuerzo se inscriben muchos de los libros que ambos publican en los años cuarenta y cincuenta: por ejemplo, de Julio E. Payró, *Pintura moderna* (Buenos Aires, Poseidón, 1942) o *Los héroes del color* (Buenos Aires, Poseidón, 1951) y de Jorge Romero Brest, *La pintura europea, 1900-1950*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1952) o *Qué es el arte abstracto* (Buenos Aires, Columba, 1953).

<sup>50</sup> Jorge Romero Brest, “El arte argentino y el arte universal”, *Ver y Estimar*, Vol.1, núm.1, abril de 1948, pp. 4-16.

<sup>51</sup> A partir de su cesantía en el cargo de Profesor de la Universidad de La Plata en 1947, Romero Brest desarrolló su accionar desde formaciones alternativas a los circuitos oficiales -la revista *Ver y Estimar* (1948-55), los Cursos de Estética e Historia del Arte que dictó en la librería Fray Mocho y luego en el Colegio de Estudios de la Lengua Inglesa,

mejor representante en el joven y culto industrial Guido Di Tella. El discurso que, como crítico de arte y como gestor cultural, representó Romero Brest, al mismo tiempo que colmaba las necesidades ideológicas de estos sectores, encontró en el modelo de patronazgo cultural que encarnó el Instituto Torcuato Di Tella, su mejor espacio de realización.

Finalmente, esta tesis analiza hasta qué punto **las imágenes y la configuración formal de las obras constituyeron, tanto como los aspectos políticos, sociales o institucionales, parte activa en los debates del período.** En este sentido, considero que en el análisis de la especificidad de sus articulaciones formales pueden encontrar claves importantes para comprender aspectos del período a los que difícilmente podemos acceder desde otros textos.

Como facetadas cristalizaciones de relatos coexistentes, como nudos a la vez conceptuales y perceptuales, “conceptos condensados en densos íconos visuales” en términos de Crow<sup>52</sup>, las imágenes no son significativas sólo por los lugares en los que actúan o por los debates que provocan, sino también por su configuración formal, por el relato visual de experiencias diversas que logran condensar en un orden que es a la vez perceptual y, en un sentido amplio, ideológico. Un reservorio de tramas que también permiten acceder al conjunto de experiencias que constituyen las “estructuras del sentimiento” (en términos de Williams<sup>53</sup>) de una época. Algunas de las imágenes que considero, tanto por sus contenidos como por su configuración formal, implican una toma de posición ante una situación determinada y podrían, incluso, leerse como un programa o, incluso, como un **manifiesto pintado**. Dentro de la amplia producción de esos años mi *corpus* estará constituido por aquellas imágenes que compactan y amalgaman programas de intervención en el campo artístico y que nos colocan frente a expectativas sociales, debates políticos y estéticos. Desde esta perspectiva, analizo los programas en pugna, las disputas que provocaron, su éxito y su fracaso: aquellos objetos artísticos, exhibiciones, acciones individuales o colectivas que implicaron una toma de posición históricamente significativa.

Esta investigación supone un abordaje múltiple cuyas perspectivas de análisis se inscriben en la tradición de los estudios culturales (especialmente en la línea de análisis propuesta por Raymond Williams); de la historia social de la cultura y del arte de acuerdo a los aportes de autores

---

etc.

<sup>52</sup> Thomas Crow, *The Rise...*, p. 11.

<sup>53</sup> Raymond Williams, *Marxismo...*, pp. 150-158.

extensamente citados como Pierre Bourdieu, Néstor García Canclini, Serge Guilbaut o Thomas Crow, y a los que habría que agregar autores como T. G. Clark<sup>54</sup> o Elías Castelnuovo<sup>55</sup>.

Constituye un aspecto central de nuestro trabajo el análisis del proyecto artístico de los sesenta concebido como fuerza configuradora de las "estructuras del sentimiento" en el sentido que da a este término Raymond Williams. Desde esta perspectiva, se incluye el análisis de las instituciones y de las formaciones artísticas como una manera de abordar la forma en que productores y público vivieron la experiencia cultural y artística del período.

En relación con la problematización de nociones recurrentes que articulan el período, son fundamentales para nuestro análisis las propuestas de Michel Foucault<sup>56</sup>. Nociones como constelación discursiva, umbrales de positividad, contextos de formulación, transformación, dispersión, han servido para el abordaje problematizador de un conjunto de recurrencias que marcan los discursos sobre el arte y la cultura del período. En este sentido, sus reflexiones sobre la posibilidad de poner en correlación discursos y dominios no discursivos (instituciones, acontecimientos políticos, prácticas y procesos económicos) ha servido como un eje para delimitar el período y la articulación interna de esta tesis.

Cuando utilizamos la noción de **campo artístico** estamos claramente aludiendo a un conjunto de instituciones, de formas de legitimidad, de arbitraje cultural y de imposición de valores, elementos señalados y analizados en forma intensa en los trabajos de Pierre Bourdieu. Intensa pero no exhaustiva, porque como señala María Teresa Gramuglio, "el absoluto francocentrismo de los análisis empíricos en los que se asienta su modelo teórico [...] obliga a atender con particular cuidado las escasas observaciones de Bourdieu acerca de la necesidad de considerar en cada caso las diferentes configuraciones y las tradiciones específicas"<sup>57</sup>. A estas objeciones habría que añadir aquellas que introducen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo<sup>58</sup> al concepto de campo cultural, tanto en lo que hace a la coerción del sistema político sobre la "autonomía" relativa del campo cultural (y artístico) en América latina, como también a la permanente presencia de un sistema de referencias que remite a los centros artísticos internacionales y no sólo a una tradición nacional, tanto en lo que

---

<sup>54</sup> T. G. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France. 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1973; *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1973; *Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1984.

<sup>55</sup> Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Barcelona, Nexos, 1988.

<sup>56</sup> Michel Foucault, *op. cit.*

<sup>57</sup> M.T. Gramuglio, "La summa de Bourdieu", *Punto de vista* núm. 47, 1993, pp. 38-42.

<sup>58</sup> En *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.

hace a los paradigmas estéticos y estilísticos como a las instancias de consagración y de reconocimiento. Frente a esto es legítimo preguntarse cuál es la “tradicción selectiva” (en el sentido que Raymond Williams da a este concepto<sup>59</sup>) que está operando en cada formulación de la vanguardia artística argentina.

El problema lleva implícito un replanteamiento de la relación centro/periferia, e incluso la búsqueda de una inédita reversión, planteada, ante todo, por ser éste un momento en que el discurso de la vanguardia pretende inscribirse como un relato inaugural, con una fuerza probablemente mayor, incluso, que en los años veinte. Desde esta perspectiva, **la relación con los estilos internacionales no puede trasladarse en forma lineal al estudio de las categorías estéticas y estilísticas formuladas en los sesenta**. Por el contrario, en muchos casos lo que aparece como central es la **necesidad de suscribir un modelo propio y diferenciado**, como una forma de intervenir en los repertorios internacionales y de ser reconocido en sus espacios de circulación y consagración.

En tanto esta tesis aborda el problema del arte en relación con el cambio social y con la construcción de un orden cultural dominante que incluye también prácticas de resistencia y subordinación, se consideran los aportes de Antonio Gramsci<sup>60</sup> y las reelaboraciones de Raymond Williams<sup>61</sup> en torno a la noción de **hegemonía** como un proceso activo, en el que ésta es continuamente renovada, resistida, modificada, cuestionada, alterada.

En relación con las imágenes y la perspectiva de análisis propuesta, se consideran, además de los ya citados aportes de la historia social del arte, los desarrollados en torno a una teoría de la imagen y de la representación por W. J. T. Mitchell<sup>62</sup>, en especial sus estudios acerca de la relación entre imagen y poder, entre política y estética, es decir, las cuestiones relativas a lo que las representaciones (en este caso visuales) hacen.

### **3. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS Y CONTENIDO DE LOS CAPÍTULOS**

Los límites cronológicos de esta tesis se extienden entre la autodenominada “Revolución

---

<sup>59</sup> En *Marxismo y literatura*, pp. 137-139 y en *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, p.175-176.

<sup>60</sup> Antonio Gramsci, *Cultura y literatura* (selección y prólogo de Joaquín Solé-Turá), Barcelona, Península, 1972; *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos Editor, 1975; *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos Editor, 1976.

<sup>61</sup> En *Marxismo y literatura*, pp. 129-136.

<sup>62</sup> W.J.T.Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, U.S.A., The University of Chicago Press, 1986; *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, U.S.A., The University of Chicago Press, 1994.

Libertadora”, momento en el que se funda una institución tan significativa como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y el año 1968, cuando en el clima de represión marcado por el golpe de estado de Onganía, sectores de la vanguardia artística se enfrentan a las instituciones en las que hasta entonces habían desarrollado su actividad y reinscriben las estrategias de la vanguardia en una clara vinculación con el campo de la política. Estos hechos coyunturales, que funcionan como justificativos operativos para un recorte cronológico, son en verdad datos casi anecdóticos que pretenden circunscribir un proceso cuya específica densidad aparece en la trama de debates y reposicionamientos en torno a un conjunto de problemas centrales en la dinámica del período: qué era la vanguardia, cómo debían ser las relaciones entre el arte y la política, hasta qué punto era posible reformular las relaciones entre centro y periferia.

La organización general de la tesis trabaja sobre la trama de un orden diacrónico, en el que se analizan diversos objetos (manifiestos, obras, textos de artistas, discursos críticos, exposiciones, instituciones, polémicas) entendidos como formas de intervención y de inserción en una misma constelación discursiva. Al mismo tiempo, se busca no perder la relación con procesos simultáneos de la historia política y social que permiten una periodización. Los riesgos reductivos que resultan de someter un proceso que fue heterogéneo y que estuvo marcado por superposiciones, discontinuidades y flujos continuos, a un esquema en el que determinados acontecimientos señalan momentos de inflexión redundarán, pensamos, en evitar que la opacidad atente contra la claridad expositiva.

Si bien el período considerado es aquél que sucede al gobierno de Perón, cuando los proyectos de internacionalización y de vanguardia tendrán una evidencia incontestable, es claro que todo el conjunto de iniciativas, programas e instituciones que surgen después del derrocamiento de Perón no fueron pensadas en ese instante. Fueron, por el contrario, proyectos marginales pero demoradamente acariciados durante los años del peronismo en los que determinadas formaciones intelectuales se vieron imposibilitadas de llevarlos adelante en los espacios oficiales de la cultura. Es por ese motivo que el primer capítulo de la tesis abarca los años del peronismo. El objetivo es analizar el lugar de la Argentina en el debate artístico de posguerra, momento en el que el país entraría en un período que diversos sectores culturales identificarían con las fuerzas y las ideologías aniquiladas en la gran conflagración mundial. Se quiere revisar estos años a partir de algunas

preguntas articuladoras: cuáles fueron las vinculaciones que se establecieron con los circuitos artísticos internacionales, cuáles fueron las relaciones del peronismo con los grupos de artistas abstractos de vanguardia y qué programas desarrollaron algunos sectores desplazados de los espacios oficiales desde los márgenes de las instituciones oficiales, en la búsqueda de la articulación de un proyecto artístico a implementarse cuando terminasen los tiempos de “oscuridad”. Es central la revisión de una construcción estereotipada del desarrollo artístico durante los años del peronismo y la consideración, al mismo tiempo, del programa que sectores antiperonistas fueron consolidando y que tendrá sus escenas y espacios de materialización desde los primeros tiempos de la Libertadora. En esta línea de análisis se considera la actividad desarrollada por Romero Brest desde la revista *Ver y Estimar* (1948-1955); las relaciones del peronismo con el arte abstracto a partir de exposiciones oficiales y de envíos de arte argentino a los foros internacionales; las polémicas que se desarrollaron en torno a la abstracción, principalmente desde las páginas de *Sur* y de *La Nación*, y la organización de instituciones orientadas a promover las nuevas expresiones artísticas como el Instituto de Arte Moderno en 1949.

El segundo capítulo se centra en la organización del campo artístico después del peronismo, en un momento de fuerte dinamismo institucional marcado por la presentación de programas cuyo eje enunciativo central pasaba por oponer los tiempos presentes a un período que se definía en términos negativos. Es el momento en que aparece clara la iniciativa oficial de abrir espacios para programas modernizadores que permitieran articular la imagen cultural de un país que apostaba al futuro y que buscaba incorporarse a la escena internacional. Se aborda aquí el proceso de conformación de un proyecto de renovación desde instancias institucionales (la fundación del Museo de Arte Moderno, la gestión de Romero Brest como interventor desde 1956 y como director poco después del Museo Nacional de Bellas Artes). También se analizan las posiciones de los artistas frente a la vanguardia y a la tradición, así como las estrategias que adoptaron para lograr la identificación con un contexto mayor que el nacional, mediante la adhesión a un frente artístico internacional de raigambre surrealista, representado por el movimiento *Phases*. Se considera también el proceso de elaboración de una estética del desecho con la presentación de las exposiciones del movimiento informalista local.

A comienzos de los sesenta, tanto los textos de los catálogos, como la crítica periodística y los escritos de los artistas, conformaron un bloque de discursos que actuaron a la manera de una

convocatoria a la realización de un arte de vanguardia. Es en este momento que los proyectos internacionalistas se tiñeron de rasgos nacionalistas, ya que no sólo se pensó en la alternativa de integrarse a los estilos internacionales, sino también en la necesidad de generar una vanguardia tan original y distinta como para imponerse en los circuitos centrales. 1960 constituye, por varias razones, un año demarcatorio en el montaje de esta nueva escena. Las celebraciones patrióticas en torno al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo convocaron tanto a revisiones del desarrollo artístico nacional como al lanzamiento de programas abiertos a la renovación y al futuro que marcaron con fuerza las iniciativas institucionales de comienzos de la década. En este sentido, en el tercer capítulo se analizan las políticas privadas y oficiales articuladas para la promoción del arte nuevo.

La estética de los materiales fue un campo fértil para la experimentación formal a comienzos de los sesenta. El cuarto capítulo considera la emergencia de programas de vanguardia y la instrumentación de diversas formas de intervención (grupos, manifiestos, declaraciones) para lograr una forma de reconocimiento. Se abordan algunos programas grupales (Nueva Figuración, Arte Destructivo) e individuales (Berni, Greco, Santantonín, Minujin, entre otros) y se revisa desde las poéticas y desde la teoría, el concepto de vanguardia que estas propuestas estaban presuponiendo. Se analiza también cómo se planteó en el arte argentino lo que hemos denominado "paradoja estética" de los sesenta, desde las relaciones que, entre alta y baja cultura, se establecieron en algunas producciones artísticas.

El capítulo cinco analiza los "trastornos" que los nuevos planteos estéticos produjeron en el modelo que Romero Brest había elaborado durante los años cincuenta, y desde el cual él había apostado al arte del futuro. Su confianza en el arte abstracto no fue la opción dominante en el arte de los sesenta. Aunque en un principio el crítico argentino no tuvo necesidad de explicar en qué consistía el cambio que se estaba produciendo, desde mediados de la década no podrá eludir una tarea que él entendía casi como una responsabilidad: proporcionar a los espectadores parámetros para comprender el arte nuevo. En este capítulo se analizan los distintos modelos que el crítico ensayó a fin de explicar lo que estaba sucediendo en el campo del arte.

El capítulo seis aborda, en forma comparativa, los modelos de promoción e internacionalización del arte que trazaron en Argentina instituciones como el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) y las Bienales Americanas de Arte organizadas por las Industrias Kaiser de Argentina



Tella (ITDT) y las Bienales Americanas de Arte organizadas por las Industrias Kaiser de Argentina (IKA) en la ciudad de Córdoba. En este sentido se considera cuáles fueron las imágenes que estas instituciones eligieron para la consagración internacionalista, cómo fueron las relaciones que establecieron con las instituciones norteamericanas y de qué maneras impactó en el medio local la presencia de críticos extranjeros; es decir, cuáles fueron los modelos de intervención desde los que actuaron y qué cuestiones se discutieron en el momento de adjudicación de los premios.

Las discusiones en torno a los valores del arte latinoamericano encontraron, en la noción de “internacionalismo”, un lugar productivo para trabar una disputa encubierta acerca del lugar que al arte de este continente le cabía dentro del relato del arte moderno de occidente. El capítulo siete analiza distintos momentos en la recepción crítica del arte latinoamericano en los Estados Unidos, que van desde el reconocimiento hasta la descalificación. Un término como “internacionalismo” fue, desde la perspectiva que proponemos, mucho más que una palabra pronunciada al azar. Por el contrario, este término integró, de un modo sutil pero efectivo, el repertorio de la retórica de la guerra fría en el campo específico de la cultura. Nuestro objetivo es demostrar cómo la misma palabra tuvo significados y funciones muy diversos, de acuerdo a cómo se fueron modificando las relaciones entre los Estados Unidos y América latina a lo largo de la década.

Pero no sólo las palabras fueron importantes. También jugaron un papel central las políticas institucionales diseñadas desde los Estados Unidos con el objetivo de exportar a Latinoamérica exposiciones de arte norteamericano y llevar la cultura latinoamericana a los Estados Unidos. El propósito era demostrar el interés que allí despertaban y dar contenido, desde acciones concretas, a términos como “intercambio” y “amistad” que inundaban el discurso de las relaciones interamericanas en los sesenta. En el capítulo ocho se analizan las políticas diseñadas por sucesivas instituciones creadas para instrumentar las redes del diálogo (The Inter-American Committee, The Inter-American Honorary Sponsoring Committee of International Council of Museum of Modern Art, The Inter-American Foundation for the Arts, Center for Inter-American Relations).

Desde mediados de la década, pero sobre todo a partir de 1968, las relaciones entre el arte y la política se plantearon como relaciones ineludibles para los artistas argentinos. Ante las pruebas de la imposibilidad de un intercambio más equitativo con los centros artísticos y ante una realidad que día a día demostraba que la transformación no se lograría por la vía del desarrollo paulatino y programado, y que, por lo tanto, había llegado el tiempo de profundizar la vía revolucionaria, los

capítulo se problematiza la relación entre la noción de artista y la de intelectual y se considera el proceso de politización del campo artístico a través del análisis de algunos casos puntuales (León Ferrari, Juan Pablo Renzi, "Tucumán Arde"). Se estudia también cómo se planteó en este momento el problema de la relación entre arte y sociedad y en qué sentido se reformuló la cuestión de la autonomía centrada ahora en las instituciones artísticas.

Esta tesis incluye un apéndice documental en el que se recopilan textos programáticos del arte argentino, importantes para comprender los proyectos y los debates que articularon el período. El conjunto de materiales se reunió considerando aquellos documentos que contienen un programa artístico y estético, y aquellos que implican una clara toma de posición ante una determinada problemática.

El entramado de problemas propuestos en este estudio se analiza desde múltiples registros documentales (relatos, manifiestos, declaraciones, programas, obras) con los que se pretende reconstruir la dinámica del período, y captar la densidad del acorde en el que cada uno de los relatos inscribe su sentido de intervención. Las revistas culturales (además de la crítica periodística) aportaron un material crucial para reconstruir las polémicas centrales del período.

Las fuentes orales provienen de entrevistas que realicé entre 1993 y 1998. La necesidad de apelar a estas fuentes para el estudio del arte de los sesenta aparece legitimada no sólo por la proximidad en el tiempo que permite acceder a una muestra representativa de los actores del período, sino también por las características específicas del arte de estos años. Ante la ausencia material de muchas de las obras, las descripciones orales constituyen fuentes imprescindibles para reconstruirlas. Pero también, si entendemos los programas y los objetos artísticos como la expresión de diferentes proyectos coexistentes, las fuentes orales nos proporcionan la posibilidad de acceder al juego de tensiones, de debates, de expectativas y de fracasos en el que esos proyectos fueron formulados y llevados a cabo. Desde esta perspectiva no me importa tanto considerar estos relatos para reconstruir la verdad de los hechos, sino aquello que sus protagonistas pensaban que estaban haciendo y las razones que los llevaron a creerlo.

U N O  
**EL ARTE MODERNO  
EN LOS MÁRGENES  
DEL  
PERONISMO**

En sus notas sobre el 23 de agosto de 1944, publicadas por la revista *Sur*, Jorge Luis Borges describía las impresiones que le habían dejado los festejos de la liberación de París en Buenos Aires:

Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler<sup>1</sup>.

En unas pocas páginas, Borges deslizaba la descripción sugerente de una realidad conflictiva, cargada de contradicciones políticas, ideológicas y culturales, que se alzaba como un relato desfasado, imponiendo en Argentina un orden del que el mundo parecía desembarazarse. Un orden que, por otra parte, no era posible catalogar con los mismos parámetros con los que se ordenaba la escena internacional. Lo cierto es que las cosas no eran claras y que la historia de esos años muchas veces fue escrita como si lo fueran, tanto desde los discursos gestados por el peronismo como por el antiperonismo.

Los movimientos abstractos protagonizados por los grupos Madí, Arte Concreto Invención y Perceptista, gestados y desarrollados durante el peronismo, han sido estudiados en un tiempo despojado de historia, en el seguro reducto de las

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, "Anotación del 23 de agosto de 1944", en *Sur* núm. 120, octubre de 1944, p. 24.

formas puras e incontaminadas<sup>2</sup>. Las pocas portunidades en que ese contexto fue considerado, se obviaron las relaciones cambiantes que el peronismo tuvo con el arte y con la cultura en los diez primeros años de su gobierno y todo quedó congelado en la caricaturesca oposición al arte abstracto protagonizada por el Ministro de Cultura Iván Ivanissevich<sup>3</sup>.

Analizados desde una perspectiva que restituya otras tramas de esa historia, es posible considerar las contradicciones, las disputas y las transacciones que en esos años pautaron enfrentamientos que no sólo fueron estéticos sino también políticos. Durante el peronismo se articuló un programa estético opuesto a aquél que, pese a no haber sido enunciado, podía reconocerse en la escena oficial. Este proyecto se vinculó, de diversas maneras, con el que se elaboraba desde otros espacios de la cultura entre los que se destacaba, sobre todo, aquél definido por el círculo en torno a la revista *Sur* y, en el específico campo artístico, por la revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest. ¿Cuáles fueron los programas estéticos que, desde los márgenes de la escena y de las instituciones oficiales de las que habían sido ostensiblemente expulsados, elaboraron estos sectores? ¿Cómo fueron las relaciones entre estas formaciones y el mundo internacional del arte y de la cultura en un momento en el que, pese a la avanzada de los Estados Unidos, las élites intelectuales aún se identificaban plenamente con Europa y, muy especialmente, con Francia?

Indagar en el oscurecido período del peronismo nos permitirá considerar en qué sentidos las confrontaciones de esos años actuaron como una fuerza que activó poderosamente el conjunto de iniciativas que cuajaron en los inmediatos tiempos del posperonismo: para algunos sectores, los tiempos de una revancha histórica.

## **1. CRÓNICA DE POSTGUERRA**

En septiembre de 1945, mientras los titulares de los diarios difundían, día a día, las alternativas de la definitiva victoria aliada sobre las fuerzas del eje, surgía en Argentina una situación que, de alguna manera, trasladaría las tensiones del conflicto mundial al espacio nacional. La nueva coyuntura internacional hacía evidente la imposibilidad de sostener la experiencia filo-fascista iniciada por los coroneles argentinos en 1943 y volcaba a amplios sectores de la ciudadanía a

---

<sup>2</sup> En cuanto a las historias generales del arte latinoamericano pueden citarse, por ejemplo, los libros-catálogos publicados en 1989 (Dwan Ades, *Art in America. The Modern Era, 1820-1980*, Yale University Press) y en 1993 (Waldo Rasmussen (Ed.), *Latin American Artist of the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York) en los que estos movimientos abstractos se analizan al margen del contexto político del peronismo.

las calles para exigir la urgente normalización institucional y el fin del aislamiento diplomático. A pesar de los intentos de reorientación política del gobierno, su colapso era inminente<sup>4</sup>. Este, sin embargo, no se produciría solo. Desde abril las clases medias inician su avanzada pública con una serie ininterrumpida de actos y manifestaciones que culminan en la multitudinaria marcha de la Constitución y la Libertad realizada en la Plaza Congreso el 19 de septiembre de 1945, bajo la convocatoria de un amplio frente político que reunía a radicales, socialistas, comunistas, demoprogresistas, conservadores e, incluso, a sectores militares.

Dos días antes, en el mismo clima de abiertos posicionamientos y manifiestas proclamas que sacudían al país, el Salón Independiente abría sus puertas en una sala de la calle Florida (gentilmente cedida por la Sociedad Rural Argentina), en clara oposición al Salón Nacional que, al menos en esta hora trascendente, pasó a ser sinónimo de adhesión al oficialismo, a la dictadura y a todas aquellas fuerzas que se querían erradicar. Todas las explicaciones públicas que daban cuenta de su impostergable necesidad apuntaban a un mismo sentido convocante: los artistas habían decidido asumir su responsabilidad ciudadana y reclamar el retorno de la democracia:

Las obras que aquí se exponen estaban destinadas al Salón Nacional de este año. Los artistas que las firman realizan esta muestra en adhesión a los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país. Con esta actitud los expositores quieren significar que no son indiferentes a los problemas que afectan a su desenvolvimiento de artistas y de ciudadanos<sup>5</sup>.

Este posicionamiento público, en uno de los momentos más críticos y convulsionados de la historia argentina, es sintomático del clima de conflictos que marcó la relación entre el campo artístico y el peronismo hasta 1955.

---

<sup>3</sup> Véase el libro de Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.

<sup>4</sup> Para la caracterización de este tránsito, véase Juan Carlos Torre, "La CGT en el 17 de Octubre de 1945", en Juan Carlos Torre (comp.), *El 17 de Octubre de 1945*, Buenos Aires, Ariel, 1995, pp. 23-81.

<sup>5</sup> Declaración de los artistas en el catálogo del *Salón Independiente*. El Salón se realizó entre el 17 y el 30 de septiembre de 1945. Entre los 144 participantes que figuran en el catálogo se destacan Aquiles Badi, Luis Barragán, Antonio Berni, Norah Borges, Juan Carlos Castagnino, Carlos de la Carcova, Emilio Centurión, Manuel Colmeiro, Miguel Diomede, Pedro Domínguez Neira, Luis Falcini, Lucio Fontana, Raquel Forner, Noemí Gerstein, Luis Giambiagi, Luis Gowland Moreno, Horacio Juárez, Jorge Larco, César López Claro, Aurelio Macchi, Horacio March, Alicia Penalba, Emilio Pettoruti, Anselmo Piccoli, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Víctor Rebuffo, Raúl Russo, Raúl Soldi, Line Eneas Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Abraham Vigo, etc. Roger Plá tenía razones suficientes para afirmar que de un lado había quedado el "arte viviente" y del otro, "el convencional y penumbrosamente insignificante". La lista del Salón Nacional estuvo muy lejos de este despliegue de figuras estelares de la plástica local. Roger Plá, "El Salón Independiente tiene el significado de un Salón Nacional", en *Orientación Literaria*, s/f, en Archivo Fundación Forner-Bigatti.

Pese a los esfuerzos por trasladar el destino de Europa al territorio nacional, aceleradamente crecían las evidencias de una nueva situación que algunos sectores culturales identificaron con las fuerzas y las ideologías aniquiladas. La historia de la Argentina se tejía aceleradamente a contrapelo del curso que marcaba el nuevo orden mundial, y una parte de la sociedad anudaba sus esfuerzos para desbaratar los obstáculos que separaban al país del bando de los vencedores. La tapa del diario *La Prensa* del 18 de septiembre sintetizaba toda la angustia y urgencia que marcaba esta necesidad: junto a las declaraciones de MacArthur informando sobre la rápida ocupación de Japón y las denuncias sobre doscientas mil muertes en el campamento de Auschwitz, se anunciaban las adhesiones a la marcha de la Constitución y de la Libertad y la inauguración del Salón Independiente. Intelectuales, artistas, sectores políticos y militares, conformaban así un frente transitorio decidido a actuar y confiado en el poder de sus armas. Y entre éstas no eran despreciables las imágenes que el arte podía ofrecer.

Aunque se intentó comparar este Salón con el de París de 1909, estableciendo entre ambos una genealogía directa, la necesidad convocante no pasaba por el desacuerdo con la estética dominante; no era éste un “torneo de extrema vanguardia como su antecesor parisino”, sino que, según sostenía la prensa, se trataba de un conjunto “ecléctico y equilibrado” al que concurrían “nombres prestigiosos de la plástica nacional, con obras de positiva responsabilidad”<sup>6</sup>. Eran en gran parte estas presencias las que permitieron al pintor Antonio Berni sostener la trascendencia del Salón y equipararlo en importancia a la referida Marcha de la Constitución y de la Libertad<sup>7</sup>. Pero al mismo tiempo el Salón le servía magníficamente al artista para defender su oposición al esteticismo; esto era, en sus palabras, lo que hacía de esta iniciativa colectiva una apuesta mucho más trascendente que la parisina con la que erróneamente se la comparaba<sup>8</sup>:

Lo extraordinario es que contra todos los atajos puestos durante años a los artistas para mantenerlos dentro de las inoperantes y estrechas fronteras convencionales de un mundo purista o románticoide, éstos rompen colectivamente su propio cerco, y el ajeno, para mezclarse, como corresponde, a la gran masa ciudadana que lucha por la causa de la democracia argentina sin cuyo imperio, ellos saben, no existe probidad espiritual ni clima propicio necesario a la libre expansión de la personalidad humana<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> “Será inaugurado hoy el primer salón de artistas independientes”, *La Prensa*, 17 de septiembre de 1945.

<sup>7</sup> Antonio Berni, “El Salón Independiente”, *Antinazi*, 27 de septiembre de 1945, p. 7.

<sup>8</sup> Berni sostenía: “Nuestro Salón Independiente es el resultado de una querrela mucho más amplia con motivos de mayor calado; se esta bregando por una libertad más profunda y por razones que rebalsan el campo estrecho y limitado de unas autoridades menores de una institución oficial”. *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

Pocas voces se alzaron contra esta concertada militancia del pincel. La invitación de la Asociación Estímulo a concurrir al Salón Nacional a fin de evitar que “esa superior expresión de la cultura del país caiga en las características de la baja política”, apenas mereció una breve respuesta de los “artistas ciudadanos” sobre la necesidad de “expresar su opinión en concordancia con el sentir de los intelectuales democráticos de la República”<sup>10</sup>. Lo que este acuerdo ponía en evidencia es que el rechazo a toda instrumentación del arte que se sostenía desde la defensa de la autonomía artística, caía ante esta situación que se evaluaba como de extrema urgencia.

“Libertad” era la palabra convocante y este principio es el que los artistas sentían defender al enviar obras que temáticamente aludían al fin de la guerra y que, por esto mismo, podían suponer que no serían del agrado de las autoridades oficiales, a las que se asimilaba con las fuerzas derrotadas en el conflicto mundial.

Al menos tres pinturas del Salón, de artistas bien representativos del medio, narraban las barbaries de la guerra: “Liberación” de Raquel Forner, “Objetivo estratégico” de Emilio Centurión y “1945” de Enrique Policastro. Estas imágenes, que denunciaban las aberraciones del conflicto, podían ser leídas como un desafío al poder establecido; eran, en cierto modo, “informes del frente” que hablaban del sufrimiento de una guerra ante la cual el gobierno argentino se había mantenido neutral hasta pocos meses antes de su fin. Un gobierno que, por otra parte, tampoco había dudado en dispersar con la policía montada a los manifestantes que el 24 de agosto festejaban en la Plaza Francia la liberación de París. Pintar la guerra, denunciar sus atrocidades era, en este contexto, una forma de manifiesto.

La misma necesidad de posicionarse que había llevado a Raquel Forner a plasmar el 23 de agosto del 1944 su homenaje a la liberación de París, la urgió a pintar, al calor del avance aliado el cuadro “Liberación”. A la manera de resumen, ella retomaba aquí gran parte de los temas que había elaborado en sus desgarradas pinturas de la guerra: la mujer herida, el reiterado “ni ver, ni oír, ni hablar”, Icaro, el puente roto, la flor. Todos estos temas, que desarrollaba en las series de España (1936-39) y del Drama (1940-45), le servían ahora para narrar la victoria. La misma mujer que ella había pintado, reiteradas veces, como el soporte de

---

<sup>10</sup> “Un grupo numeroso de artistas no enviará sus obras al Salón Anual”, *La Prensa*, 23 de agosto de 1945. La declaración la firmaban, entre otros, Raquel Forner, Lucio Fontana, Antonio Berni, Enrique Policastro, Juan



Primera plana del diario *La Prensa*, 18 de septiembre de 1945

Raquel Forner *Liberación*, óleo sobre tela, 1945  
Colección Pedro Blaquier.





las barbaries y de los sufrimientos de la guerra<sup>11</sup>, atravesaba ahora, como una columna, toda la composición; partía en dos la tierra, se sacudía el manto de la muerte, de las almas en pena y abría sus ojos ante el comienzo de un tiempo nuevo.

Víctima de la violencia, el cuerpo lacerado de la mujer se erige en esta pintura como el gran Juez de la historia, rodeado de una fusión iconográfica que compacta elementos del Juicio Final: la separación de la humanidad en dos grupos, el tormento de los condenados y el ascenso de los elegidos, la Verónica con el manto y las heridas. A esto se suman, en un libre reciclado iconográfico, el *topos* “ni ver, ni oír, ni hablar”, ahora debajo de la tierra, aludiendo en esta inversión del significado que el tema tenía en sus obras anteriores –en las que remitía a la necesidad de adormecer la sensibilidad para resistir el dolor de la guerra-, a la recuperación de los sentidos o a la latencia del peligro. En un ángulo, la hidra, animal serpentiforme, imagen de la proliferación del mal, es aplastada por la mano de la que brota una amapola roja, a la manera de sublimación del sufrimiento humano y como un homenaje a los muertos anónimos en pos de un ideal. El cuerpo herido de la mujer se convierte en un *medium*, en el soporte de un tránsito entre la destrucción y el renacimiento de la vida.

Todos estos elementos hicieron de la obra de Forner una intervención efectiva, en tanto lograba condensar y leer los conflictos que, desde la coyuntura nacional, actualizaban la internacional. Esta pintura, destacada en todas las críticas periodísticas, se convirtió en el estandarte del Salón, tanto por su tema, como por el hecho de haber desertado del Salón oficial donde, todos coincidían, habría ganado el primer premio. La obra representaba una síntesis dentro de la producción de Forner, pero, al mismo tiempo, trastornaba su propia secuencia iconográfica proponiendo una lectura de la nueva coyuntura. Todos los elementos, tanto temáticos como formales, hacían de la obra un programa de intervención más fuerte y más contundente que la frase con la que los artistas presentaban el Salón. Es esta calidad de programa pintado, de declaración de principios, en este caso más políticos que estéticos, lo que confiere a esta imagen características que permiten pensarla como una *imagen-manifiesto*:

---

Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa.

<sup>11</sup> Desde “Mujeres en el mundo”, de 1938, un homenaje a las mujeres de España, aparece el *leit motiv* de la mujer como soporte del sufrimiento y en 1939, con “Ni ver, ni oír, ni hablar” –con un antecedente en “Presagio” de 1931–, como protagonista de la anulación de los sentidos ante la realidad de la guerra; el “signo de una tragedia –sostienen Burucúa y Malosetti Costa– que anonada la posibilidad de todo lenguaje” o, según la artista, una protesta “contra las fuerzas desatadas que anulan la expresión humana”. Véase José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner”, en

capaz de hacer una evaluación del presente y de expresar una posición frente al mismo y, a la vez, de provocar más adhesiones que si hubiese planteado su programa por escrito.

La necesidad era en este momento tan imperiosa, que los artistas no dudaban en renunciar a las consagraciones y en utilizar sus obras como instrumentos de la avanzada civilista. Esto es lo que había hecho Berni en el acto de homenaje a Domingo Faustino Sarmiento convocado por la Confederación de Maestros, al pintar un enorme retrato del prócer que presidía el escenario con la famosa frase: "Bárbaros, las ideas no se matan!". Un acto por demás polémico si consideramos la "clamorosa ovación [que] partió de los cuatro costados del local cuando por los altavoces se anunció la llegada del embajador de los Estados Unidos Mr. Braden..."<sup>12</sup>. La acción que el embajador norteamericano desarrolló durante su estadía en el país marcó, desde un principio, el conflicto que atravesó las relaciones políticas, económicas y culturales entre los Estados Unidos y Argentina durante el gobierno de Perón<sup>13</sup>.

De este modo los artistas se reconciliaban con el mundo triunfante y con aquella parte de la sociedad con la que se sentían identificados. Pero, pese a todo este optimismo, hubo un factor que la oposición civil no evaluó en su justa medida: la acción que desarrollaron las organizaciones obreras, que durante los tres meses anteriores habían tratado de mantenerse al margen de la confrontación que se libraba entre la oposición y el gobierno<sup>14</sup>. Después de la momentánea victoria lograda por la alianza entre la oposición y sectores militares que aleja a Perón del gobierno el 9 de octubre, éste recupera el poder, una semana más tarde, por la acción coactiva del movimiento obrero y de las masas que avanzaron por las calles de la ciudad<sup>15</sup>. En esos días cruciales, dominados por una de las crisis políticas más decisivas de la historia argentina, cada error y cada acierto en las jugadas de los tres sectores implicados

---

<sup>12</sup> "Actos de homenaje a Sarmiento en el Luna Park sugerido por la Confederación de maestros", *La Nación*, 12 de septiembre de 1945, p.1.

<sup>13</sup> Recuérdese que fue el autor principal del *Libro Azul* o *Consultation among the American Republic with Respect to the Argentine Situation* (libro que irritó profundamente a los latinoamericanos), redactado después de su protagónica oposición a Farrell y a su gobierno y publicado en febrero de 1946, dos semanas antes de las elecciones que Perón ganó, precisamente, basando su campaña en la antinomia "Braden o Perón". Este no es más que uno de los tantos episodios que lo tendrán como figura central durante 1945. Sobre las relaciones entre Estados Unidos y Argentina en la posguerra puede consultarse Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, F.C.E., 1977; Federico G. Gil, *Latin American-United States Relations*, U.S.A., Harcourt Brace Jovanovich, 1971 y Mario Rapoport, Claudio Spieguel, *Estados Unidos y el peronismo. La política norteamericana en la Argentina: 1949-1955*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

<sup>14</sup> Juan Carlos Torre analiza en forma minuciosa cómo se entretejió la relación de fuerzas entre los sectores militares, los partidos políticos y los sectores sindicales. Véase J. C. Torre, *op. cit.*

<sup>15</sup> Contra lo que se afirmaba, los sindicatos y la CGT no estuvieron ausentes en esos días decisivos. Juan Carlos Torre demuestra esto a través de las Actas del Comité Central Confederado de la CGT. *Ibid.*

historia argentina, cada error y cada acierto en las jugadas de los tres sectores implicados (militares, políticos y sindicales) fueron irreversibles. La agitada jornada del 17 de octubre que culminó con el discurso de Perón a las 11 de la noche ante las multitudes concentradas en Plaza de Mayo, abrió un nuevo período para la historia argentina y también para la cultura.

Pasada esta crítica coyuntura los artistas disolvieron su frente. Desde febrero de 1946, considerando “que las recientes elecciones nacionales [señalaban] el retorno al imperio de la Constitución”, a Sociedad Argentina de Artistas Plásticos resuelve levantar la abstención a concurrir a los salones, pero manteniendo “el compromiso irrenunciable de permanecer alerta”<sup>16</sup>. Los artistas volvieron así al Salón oficial, a los premios y a todo aquello a lo que manifiestamente habían renunciado. El conflicto, sin embargo, no desapareció; el Salón fue, durante estos años, un campo disputado entre el gobierno y los artistas.

## **2. LA AVANZADA NORTEAMERICANA.**

Tan difíciles como los vínculos con los sectores que tradicionalmente habían detentado el poder, fueron las relaciones del gobierno de Perón con los Estados Unidos. Estas estuvieron marcadas no sólo por el ejemplar activismo que había desarrollado Braden durante 1945, sino también por el lanzamiento del *Libro Azul* y por los reiterados intentos de los Estados Unidos, a fin de evitar que Argentina tomara parte en las reuniones interamericanas para discutir el nuevo orden mundial. El malestar y los resquemores afectaron en un primer tiempo las buenas relaciones. Aun así, Buenos Aires quedó incluida en la gira continental de la exposición *La acuarela - EE. UU.*, planeada en 1945 por la Inter-American Office y la National Gallery of Art de Washington, D. C.

La exposición incluía cuarenta y cinco acuarelas que no traían demasiadas novedades en términos de “arte moderno”. A excepción de Feininger, Charles Demuth, Max Weber o Stuart Davis, no había en el conjunto obras vinculadas a la abstracción. Pese a todo, una profunda convicción atravesaba las páginas del texto del catálogo: en la genealogía de la acuarela que en éstas se trazaba, se afirmaba que su desarrollo había sido paralelo, en sus hallazgos sobre la luz y el color, al impresionismo francés. Incluso -se sostenía- era posible que en estas acuarelas “la nueva libertad” hubiese encontrado por primera vez “su expresión

---

<sup>16</sup> *La Nación*, 15 de abril de 1946, p. 6.

genuina”<sup>17</sup>. Si tomaban en cuenta esta afirmación, los espectadores de Buenos Aires tendrían que tratar de descubrir entre estas pinceladas los orígenes del arte moderno, algo que por cierto venía a contradecir la consolidada y difundida versión que ubicaba su lugar primigenio en la prestigiosa escuela de París. Pero el texto del catálogo proponía algo que las imágenes no llegaban a sostener y los argumentos no sirvieron para que la exposición fuese recibida como una representación del arte moderno. Las políticas desde las que se diseñó la exposición, no lograron ser respaldadas por las pinturas enviadas. Dificilmente las pinturas de Winslow Homer podían servir para defender tales argumentos

Después de la crisis que vinculó al arte con las demandas de la política, el proselitismo de la imagen no podía ser sostenido por los sectores ilustrados en Argentina. Las élites no renunciaron, sin embargo, a su arbitraje del gusto, y entre sus criterios, el rechazo de toda contaminación ideológica, fue un elemento central. Lo que resultaba prioritario en esos tiempos de tinieblas era mantener bien encendida la llama de la más elevada cultura, y para esto había que establecer con extrema claridad qué quedaba dentro y qué fuera del arte. Operó, en este sentido, un sistema de pertenencias y exclusiones que funcionó tanto en el ámbito de la plástica como de la literatura. La revista *Sur* fue, en ambos sentidos, un árbitro poderoso. Esta publicación, que había sido un activo órgano pro-aliado durante la guerra, actuó durante el peronismo desde una posición que coincidió, en varios puntos, con las ideas en las que se fundaba la política de los Estados Unidos hacia Argentina. Como destaca John King, durante la guerra, *Sur* "se benefició directamente del deseo estadounidense de estimular el desarrollo de élites intelectuales modernas" en los países latinoamericanos a fin de consolidar una "utopía liberal" que se expandiera más allá de todas las fronteras<sup>18</sup>. El nacionalismo tanto como el comunismo eran, para los Estados Unidos y también para *Sur*, los demonios a expurgar.

María Rosa Oliver, del grupo inicial de *Sur*, colaboró entre 1942 y 1945 con la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos organizada por Nelson Rockefeller con el objeto

---

<sup>17</sup> S/a, "Preliminar", *Acuarela – EE. UU., 1870-1946*, p. 13. Según se explica en la introducción, Hermon More y Lloyd Goodrich del Whitney Museum cooperaron en la selección de los cuadros, y las "señoritas" Jean Anne Vincent y Clara Nelson en la preparación de la monografía. La exhibición y la monografía fueron realizadas bajo la dirección de D. S. Defenbacher, Director del Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.

<sup>18</sup> John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, F.C.E., 1989, p. 123.

de promover programas económicos y culturales en América latina. Ambos trabajaron contra las fuerzas que en Argentina se oponían al "frente americano" por la paz impulsado desde los Estados Unidos<sup>19</sup>. Ni aun la amarga experiencia que había desplazado a Nelson Rockefeller del gobierno después de la Conferencia de San Francisco lo haría declinar en sus objetivos<sup>20</sup>. En este sentido le escribía a María Rosa Oliver en septiembre de 1945:

If only things had moved more rapidly in Argentina, we could face the problems of the peace with a completely solid front in the Americas. [...] My interest in our mutual problems is in no way diminished as a result of my leaving the Government, and I look forward to the continuation of the associations which have meant so much to me during the past five years. There is still so much to be done -your wisdom and judgment, your integrity and insight are greatly needed<sup>21</sup>.

Para *Sur*, tanto como para los Estados Unidos, la Argentina del peronismo no era más que un tiempo de espera; un tiempo que había que saltar y, en lo posible, eliminar.

### 3. ABSTRACTOS ENTRE COMUNISTAS Y LIBERALES

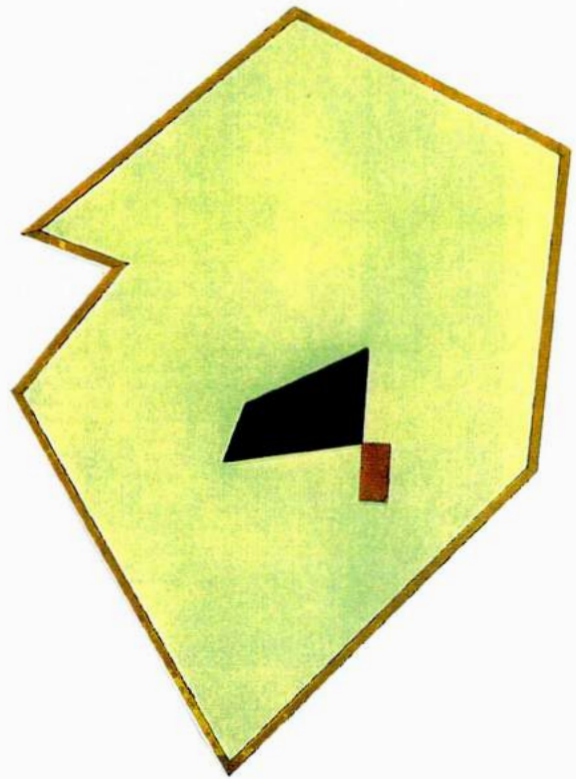
En 1945, mientras los artistas del Salón Independiente se manifestaban públicamente en

---

<sup>19</sup> María Rosa Oliver fue, incluso, una activa promotora del interamericanismo en la gira que realizó - financiada por esta Oficina- entre agosto y septiembre de 1944, por México, Colombia, Ecuador y Chile. Su confianza en la hermandad de América Latina con los Estados Unidos fue resistida -como ella misma comenta en su "Informe confidencial" del 4 de octubre dirigido a Nelson Rockefeller- en México. Oliver describe en este informe sus actividades, analiza la situación política y la actitud general hacia los Estados Unidos en estos países. Reiteradamente compara el rechazo que encuentra hacia los Estados Unidos con el rechazo hacia los argentinos; y reiteradamente las razones son las mismas: poder económico, nivel cultural, sentimiento de superioridad frente a los otros pueblos. El informe destaca también el lugar de Argentina en la cultura de América Latina: "From Mexico City to Santiago de Chile three parts of the books in the book shops are published in Argentina. So are the magazines in the newspaper stations. A third of the films shown is argentina". Esta presencia la lleva a tranquilizar a sus patrocinantes ante la posibilidad que teman por la expansión del fascismo desde Argentina: "Fortunately there is nothing to fear from this cultural expansion: it is essentially democratic and liberal. It represents the opposite of that for which the present Government stands for. It is the Argentina of Sarmiento. The Argentina of Rosas cannot be "sold" over the borders. It would be bad policy, in every sense, if U.S. publishers tried to prevent this cultural expansion. Via Buenos Aires the best U.S. literature is distributed in all Latin America in excellent translations. Other "latinos" believe that the american books chosen by the european minded argentinians must all be very good and not published for propaganda reasons." María Rosa Oliver, "Report Latin American Trip (Confidential)", October 9, 1944, folder 45, box 7, Countries series, RG III 4 E, Nelson A. Rockefeller Papers (NAR Papers), Rockefeller Family Archives, Rockefeller Archive Center, North Tarrytown, New York (hereafter designated RAC).

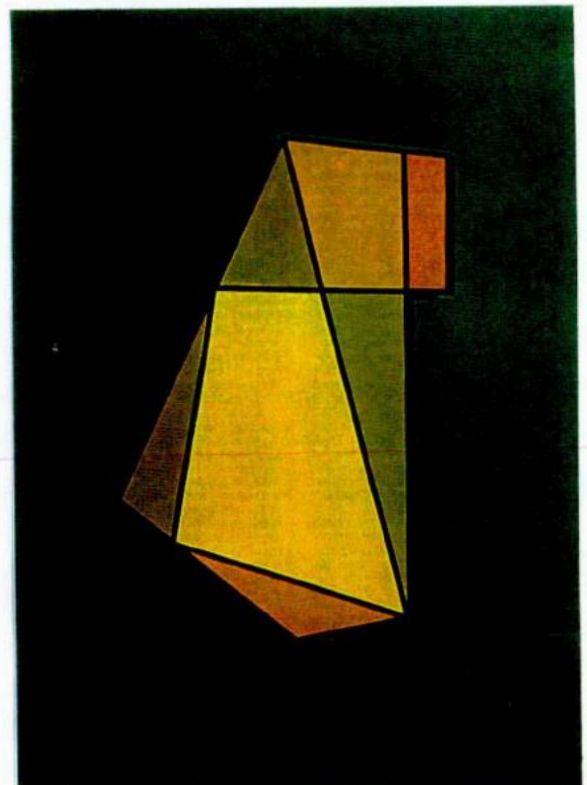
<sup>20</sup> Rockefeller presenta su renuncia a Truman como Secretario Ayudante de Estado el 25 de agosto; Spruille Braden será nombrado en su lugar. Este reemplazo se atribuye al malestar que generó el apoyo de Rockefeller a la Argentina para que ingresara en la Conferencia de San Francisco, en contra de la dura posición del Secretario de Estado Mr. Cordell Hull. La designación de Braden colaboró, obviamente, en el endurecimiento de las relaciones con Estados Unidos que caracterizó los primeros años del peronismo. "Braden es nombrado en reemplazo de Rockefeller", *La Nación*, 26 de agosto de 1945, p.1.

<sup>21</sup> Nelson A. Rockefeller to María Rosa Oliver, September 22, 1945, folder 45, box 7, Countries series, RG III 4



Tomás Maldonado, *Arte concreto*, 1946.  
Collage en madera policromada, 77 x 55 x 51 cm.  
Colección Carlos Pedro Blaquier y Sra.

Raúl Lozza, *Estructura analítica*, 1946.  
Oleo s/hardboard, 85,5 x 61,5 cm.  
Colección Pedro Blaquier y Sra.



defensa de la libertad civil, otros formaban grupos menos estridentes que apartaban a su obra de la inmediatez de la política nacional. Opuestos a toda forma de realismo, por más cívico que este fuera, escribían manifiestos, exponían entre amigos y se disputaban el puesto de precursores: buscaban instalarse desde el discurso de la verdad absoluta y del conocimiento acerca del único y legítimo sentido de la creación, del arte y de la historia<sup>22</sup>. Sumarse al frente de la vanguardia era formar en la avanzada mundial y así lo destacaba Tomás Maldonado:

Los artistas concretos provenimos de las tendencias más progresistas del arte europeo y americano. Los partidarios del chovinismo cultural llaman a esto "vivir de reflejos europeos", aunque ellos continúen, sobre un plano inferior, el adorable "biscuit" del francés Bouguereau. Y porque provenimos de esas tendencias estamos contra todas las formas que impliquen una regresión.

Así, estamos contra la cobardía mental y técnica de los neo-realistas, fotógrafos "a mano" de sus representaciones paralíticas y morbosas: contra los que se nutren del recetario del tráfuga Lothe; contra los líricos del clavel marchito y de los mundos interiores, que pretenden reeditar, en nuestro tiempo de reconstrucción y de lucha, un romanticismo para interiores; y, finalmente, contra los superadores, falsos dialécticos, que hablan de la "abstracción" como un suceso artístico de hace 20 años, ignorando el desarrollo formidable del arte no-representativo en la última pre-guerra<sup>23</sup>.

El arte moderno formaba en un frente único y éste era internacional. Un horizonte al que los artistas sentían que de algún modo lograban incorporarse cuando, en 1948, participaban en el Salón Realités Nouvelles de París: un espacio que, sin embargo, después de la guerra, era casi regresivo en el medio artístico parisino<sup>24</sup>.

Lo cierto es que el ideal de *Sur* venía a coincidir, hasta cierto punto, con el de los artistas concretos. A diferencia de la oposición al fascismo que libraban desde el contenido

---

E, NAR Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>22</sup> Desde un principio se plantearon fuertes polémicas sobre el arte abstracto que llevaron al lanzamiento de distintos grupos, revistas y manifiestos. Entre los primeros, el que expone en casa del Dr. Enrique Pichon Riviere el 8 de octubre de 1945 como *Art Concret Invention*, exposición integrada por música, pintura, escultura y poemas concreto-elementales (Ramón Melgar, Juan C. Paz, Rhod Rothfuss, Esteban Eitler, Gyula Kosice, Pichon Riviere, Renate Schottelius, etc); poco después, el grupo que muestra en la casa de la fotógrafa Grete Stern el 2 de diciembre como *Movimiento Arte Concreto Invencción* (Arden Quin, Rod Rothfuss, Kosice, etc.) y la *Asociación Arte Concreto Invencción* que se forma en noviembre de 1945 después de la escisión del grupo inicial producida antes de la exposición en lo de Pichon Riviere. Estos exponen por primera vez el 18 de marzo de 1946 en el Salón Peuser, y publican el *Manifiesto Invencionista*. Desde entonces quedan constituidos dos grupos: *Madi*, presidido por Kosice y la *Asociación Arte Concreto Invencción*, por Maldonado. Véase Nelly Perazzo, *op.cit.*

<sup>23</sup> "Opinión", *Asociación de Arte Concreto-Invencción*, Buenos Aires, noviembre de 1945. Reproducido en Tomás Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, p. 37.

<sup>24</sup> Los argentinos que participan en este Salón son: Biedma, Bresler, Del Prete, Delmonte, Espinosa, Fontana, Hlito, Iommi, Kosice, Lorin Kaldor, Laañ, Molenberg, Mele, Maldonado, Prati, Rothfuss, Rasas Pet, Souza, Uricchio, Vardánega, Villalba. Véase Nelly Perazzo, *op. cit.*, p. 94.

iconográfico de la imagen artistas como Forner, Centurión o Policastro, los concretos representaban ese modelo de cultura "incontaminada" al que aspiraba la revista de Victoria Ocampo<sup>25</sup>. Si bien la explícita defensa del materialismo dialéctico en artistas como Hlito o Maldonado, e incluso la adhesión de Lozza al partido comunista, podían ser un obstáculo, al no dejar un rastro identificable en las imágenes, dejaban también de representar un problema<sup>26</sup>.

Lo que era central en el arte concreto era la oposición a toda forma de ilusión. Su objetivo no era "abstraer", sino "inventar", presentar realidades nuevas, lo cual no implicaba, en modo alguno, mantenerse al margen de la realidad:

Que un poema o pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo. Los artistas concretos, no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos implicados en todas las contiendas. Y en primera línea<sup>27</sup>.

Toda esta especulación alrededor de este arte nuevo se definía a partir de la preocupación por establecer cuál era la expresión estética que correspondía al presente. Ellos sentían que su arte era una respuesta histórica, que las formas y estructuras que proponían eran las que correspondían a su tiempo, que en ellas se resolvían todas las contradicciones que el arte anterior planteaba y que conducían, en definitiva, a la conformación de un mundo mejor. Estos artistas asumían la realización de su obra como parte de un compromiso revolucionario que se materializaba en la transformación de la sensibilidad por medio de una obra revolucionaria en las formas. Y para ellos la revolución en el arte implicaba, necesariamente, la revolución en el mundo:

Nuestras obras tienen un cometido revolucionario; su finalidad es ayudar a transformar la realidad cotidiana, por la intervención efectiva de cada lector o espectador en la experiencia estética. Es decir, que negamos, prácticamente, la "evasión" que la antigua técnica representativa establecía como una de las condiciones de la obra de arte.

En consecuencia, los artistas de nuestro movimiento no permanecen indiferentes ante el mundo de todos los días ni ante los problemas del hombre común. Los artistas concretos se solidarizan con todos los pueblos del mundo y con su gran aliado -la Unión Soviética- en sus esfuerzos por preservar la paz y detener los planes imperialistas para resucitar el fascismo.

No ven, por lo tanto, salida ni oportunidad para la invención que propugnan,

<sup>25</sup> Como señala John King, "*Sur* siempre arrancaría la competencia literaria de las manos de los comprometidos y la llevaría a un mundo de valores abstractos, universales", *op. cit.*, p. 84.

<sup>26</sup> Lozza afirma que también Hlito y Maldonado estaban afiliados al Partido Comunista. Raúl Lozza, entrevista con la autora, 1998.

<sup>27</sup> "Manifiesto Invencionista", en revista *Arte Concreto Invención* núm. 1, 1946, p. 8. Véase el texto completo en el anexo I.



dentro de los moldes que los imperialismos y la burguesía reaccionaria pretenden imponer a la humanidad"<sup>28</sup>.

Este compromiso no podía, de ningún modo, radicar en la defensa del llamado "arte social". Aunque compartían sus propósitos más extremos de contribuir desde el arte a la revolución de su época, las maneras que proponían para lograrlo eran radicalmente distintas:

Difícilmente objetivan la voluntad del pueblo quienes se limitan a marchar, cómodamente, a su zaga; en arte, para estar con el pueblo, de un modo efectivo, es necesario caminar a la vanguardia, sin contemplaciones pasatistas, en base a una conciencia del desarrollo de la sociedad y de las condiciones de su transformación. Nos resulta difícil, realmente, concebir a esos amigos del pueblo, empeñados en un fijismo estético, sordos a las proyecciones espirituales del progreso social y técnico, faltos de la audacia de imaginación suficiente para admitir, en un futuro próximo, la expansión popular de un nuevo arte. En el fondo, desconfían del pueblo, a quien suponen incapaz de toda empresa mental<sup>29</sup>.

Como *Sur*, los artistas abstractos defendían el arte moderno y un modelo internacional de cultura. La revista no actuó, sin embargo, como una tribuna identificable en la defensa de los grupos de arte concreto. Más allá de la coyuntural participación de Maldonado en la encuesta que realiza la revista sobre el arte abstracto en 1952, tanto los artistas de Arte Concreto Invención como los de Madí y luego los Perceptistas, tuvieron sus propios espacios de difusión. Su propuesta era, por otra parte, mucho más radical y excluyente, en términos estéticos, que la que el grupo *Sur* podía sostener<sup>30</sup>. Pero en lo que ambos podían incuestionablemente coincidir, es en la defensa de una estética opuesta a la retórica populista que el gobierno apoyaba desde los festivales de la cultura, con las carrozas que se diseñaban para el 1o. de mayo o, aun más, con toda la ritualización que se tejió en torno a la imagen de Eva Perón<sup>31</sup>. Todo esto, obviamente, no podía para estos sectores incluirse en el territorio del

---

<sup>28</sup> "Nuestra militancia", *Ibid.*, p.2. Cf. anexo I.

<sup>29</sup> "Los Amigos del Pueblo", *Ibid.*, p. 2. Cf. anexo I.

<sup>30</sup> A tal punto era excluyente que Maldonado mantendría una ácida polémica con Torres-García quien, por otra parte, según afirmaba Hlito, había sido un elemento fundamental en la formulación de su propia estética. Véase Alfredo Hlito, *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 204. La polémica entre Arte Concreto Invención y el Taller Torres-García puede seguirse en *Removedor* Nos. 14 y 16 (revista del TTG) de 1946, y en *Arte Concreto Invención* No.2, 1946. La falta de radicalidad estética de *Sur* puede también confirmarse en las selecciones que hacía su directora. Como señala Beatriz Sarlo, frente al programa extremo de la arquitectura moderna, Victoria Ocampo se decide por el *buen gusto* moderno, aunque adora a Le Corbusier y desprecia a Bustillo, es a éste a quien le encarga su casa moderna. Cf. Beatriz Sarlo, "Victoria Ocampo o el amor de la cita", en *La máquina cultural. Maestras, traductoras y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 164-184.

<sup>31</sup> Véase en relación con estas cuestiones mi artículo, "Eva Perón: imágenes y públicos", en VV.AA., *Arte y*

arte legítimo.

#### 4. LAS TRIBUNAS DE LOS DESPLAZADOS

La acción que Romero Brest desarrolla durante los años del peronismo a fin de establecer el arte moderno en Argentina, es crucial para comprender el conjunto abrumador de decisiones tomadas en el campo artístico después del 1956, en relación con el establecimiento de instituciones orientadas a la promoción de la vanguardia. Romero Brest fue, en este sentido, un engranaje central. Desde 1956, ubicado en el centro de la escena artística como director del Museo Nacional de Bellas Artes, Romero Brest va a encontrar en esta institución el espacio ideal para llevar adelante aquel proyecto que cuidadosamente va a delinear durante los tiempos de proscripción del peronismo.

Sus antecedentes respaldaban ampliamente la centralidad que va a tener su figura después de 1956. Desde 1940 Romero Brest forma parte del directorio del Colegio Libre de Estudios Superiores, una institución opositora al régimen de Perón y que funcionó, durante esos años, como un espacio de formación de cuadros intelectuales que, después de la caída de Perón, actuaron en diversos circuitos oficiales (desde la universidad, hasta la política). En esta institución Romero Brest funda en 1941, junto a Julio E. Payró, la Cátedra de Investigación y Orientación Artística, cuyos objetivos eran, además de proveer cursos de interés general, estudiar con "métodos modernos" ("históricos, estéticos y sociológicos") la actividad artística, y considerar "la realidad argentina como fuente" para proponer una "orientación artística en el país"<sup>32</sup>.

Desde 1946, Romero Brest fue víctima del "exilio interior" que afectó a un amplio

---

*recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 177-184 y Marcela Gené, "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: el 17 de Octubre de 1950", *Ibid.*, pp. 185-192.

<sup>32</sup> Citado por Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998, p. 161. Neiburg desarrolla la historia de esta institución que, fundada en 1930 (por Alejandro Korn, Narciso Laclau, Aníbal Ponce, Roberto Giusti, Carlos Ibarguren y Luis Reising) fue, hasta fines del peronismo, un espacio paralelo a la universidad en el que actuaron un sector importante de los intelectuales, políticos, economistas e, incluso, gestores culturales (como es el caso de Romero Brest) que, durante la Libertadora ocuparán el centro de la escena: desde José Luis Romero a Risieri Frondizi, desde Gino Germani hasta el futuro Presidente de la Nación, Arturo Frondizi. El CLES se sostenía con el dinero proveniente de los cursos y con el apoyo de mecenas entre los que estuvieron Torcuato Di Tella, que, como pronto veremos, tuvo un rol central en el desarrollo industrial y cultural del país. Además de Payró y Romero Brest, también fueron fundadores de esta cátedra Leopoldo Hurtado, Erwin Leuchter y el pintor Atilio Rossi. La cátedra editaba un *Boletín* en el que Romero Brest publicó artículos como "Para entender el arte" (núm.1, 1941), "El juicio crítico sobre las obras de arte" (núm.2, 1942), "Sobre el cultivo de la sensibilidad artística" (núm. 4, 1942). Durante los años de la guerra Romero Brest también colaboró con el periódico antifascista *Argentina Libre*.

sector de las élites intelectuales<sup>33</sup>. Como Profesor en la Universidad de la ciudad de La Plata, él se vinculaba a uno de los sectores que más visiblemente había actuado en la oposición al ascenso de Perón. En su reclamo de la normalización institucional, en agosto del 1945, la Universidad había suspendido clases, declarado huelgas y protestado por los profesores exonerados llegando, en septiembre, a tomar las universidades. La Plata, renuente a la normalización terminó clausurada y fue, en octubre, parte del itinerario de los manifestantes del sindicato de la Industria de la Carne de Berisso que el 17 octubre la atravesaron entonando cantos como "Alpargatas sí, libros no!". La furia de los obreros hacia la universidad creció durante esa jornada y culminó con el saqueo de la residencia del rector<sup>34</sup>.

Las tensiones no decrecieron durante 1946. El decreto de intervención firmado por Farrell y el nombramiento del Dr. Oscar Ivanissevich como delegado interventor poco antes de que Perón asumiera la presidencia, en junio de 1946, no fueron más que el preámbulo de un año de cesantías de profesores, renuncias solidarias de otros, suspensiones y expulsiones de alumnos a fin de lograr una universidad sin política, tal como la quería Perón<sup>35</sup>. Después de la huelga de estudiantes a fines de 1946, especialmente firme en La Plata, las cesantías siguieron a comienzos de 1947, y entre los perjudicados estuvo Romero Brest<sup>36</sup>. El peronismo en el poder forzó las decisiones más radicales que éste pudo asumir en cuanto a sus vinculaciones con la política, llevándolo a afiliarse al Partido Socialista y a concretar, de algún modo, su tibia conversión a la izquierda de la década del '30<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Provocada no sólo por la expulsión de los ámbitos oficiales, sino también por las limitaciones impuestas por el control de prensa o, más directamente, por el encarcelamiento de muchos intelectuales. Por ejemplo, el de Victoria Ocampo a comienzos de 1953. Véase J. King, *op. cit.*, p.170.

<sup>34</sup> Véase Daniel James, "17 y 18 de Octubre de 1945: El peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina", en Juan Carlos Torre (comp.), *op. cit.*, pp.117-118.

<sup>35</sup> Véase Carlos Mangone y Jarge A. Warley, *Universidad y peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

<sup>36</sup> El 15 de marzo es declarado cesante "por razones de conveniencia docente" en sus cátedras del Colegio Nacional y el 24 de marzo en las de la Escuela Superior de Bellas Artes, ambas de la Universidad Nacional de La Plata. "Curriculum", Caja 1, Sobre 6, Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (en adelante se citará: Archivo JRB, UBA).

<sup>37</sup> "No sé si por neurótico o para demostrar que no me interesaba el Derecho, al principio de mi juventud me sentí muy lejos de la política, permaneciendo neutral en mis años de Facultad (1926-33), aunque las luchas estudiantiles ya eran enconadas. Me sentía aristócrata del pensamiento y no deseaba manchar la pureza de mis actitudes.

La situación cambió con motivo de la Revolución de 1930, la cual produjo en mí la conversión hacia la desdenada política -aunque sólo como actitud personal- y hacia la izquierda, lanzándome a la lectura fervorosa de Marx, Engels y Lenin, así como de quienes exponían sus ideas. Pero nunca fui comunista, ni pensé entonces afiliarme a partido alguno.

Desde las páginas del diario socialista *La Vanguardia*, Romero Brest apostaba a la intervención directa desde el puesto de un militante orgánico:

Espero ser útil al Partido, en la medida de mis fuerzas y en el plano de mis posibilidades, ayudando a que los dirigentes realicen una gran tarea de capacitación cultural del pueblo, que me parece impostergable. Aún a riesgo de herir la modestia de Arnaldo Orfila Reynal, secretario de la Comisión de Cultura del Partido, le diré que tengo mi fe puesta en la acción que piensa desarrollar y que estoy dispuesto a trabajar al lado suyo, en la redacción de *El Iniciador*, en la organización de bibliotecas circulantes, transmisiones radiales, etc., Hasta que llegue el momento de que fundemos y llevemos a buen término la Universidad Obrera que es menester.

Si el Partido quiere utilizarme, además, como hombre de consejo en lo que se refiere a las actividades artísticas, que son las de mi especialidad, también me prestaré gustosamente<sup>38</sup>.

Su programa de acción suponía, también, definiciones estéticas. En junio de 1946 Romero Brest pronuncia en varios centros socialistas la conferencia "Acerca del llamado 'Arte social'"<sup>39</sup>. En ésta retomaba un tema sobre el que existía un acuerdo entre los sectores que defendían la autonomía del arte y en los que, como vimos, se alineaba el equipo de *Sur*. En su conferencia, después de revisar a Plejanov y a Kamenev, Romero Brest concluía: "El error fundamental es considerar el arte como instrumento de conocimiento y de lucha"<sup>40</sup>.

La definición del arte que él quiere establecer en estos territorios que todavía ve muy alejados de la modernidad, le impone la necesidad de definir posiciones claras respecto de aquello a lo que el verdadero artista debía aspirar:

Podría aceptarse la tesis de que el artista sirve a la sociedad y que el arte contribuye al desarrollo de la conciencia humana y al mejoramiento social (Plejanov) siempre que se entiendan estas frases en su sentido espiritual y no material.

No quiero decir con esto que no debemos propugnar con toda la fuerza de nuestra convicción y de nuestra acción el mejoramiento social y la conciencia de una mayor justicia, pero no es el arte, por lo menos no lo es en nuestros días, el instrumento eficaz de nuestra lucha. El arte sólo es un producto espiritual en el que se

---

Lo hice más tarde (1945), al Partido Socialista, a instancias reiteradas de mi amigo Arnaldo Orfila Reynal, cuando la lucha contra Perón me hizo pensar que era necesario. Pero mi actuación en el Partido fue poco menos que nula, y años después aproveché la división del mismo para desafilarme". Jorge Romero Brest, "A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo", Caja 1, Sobre 6, Archivo JRB, UBA.

<sup>38</sup> "El futuro reserva un papel rector al socialismo nos dice Jorge Romero Brest", en *La Vanguardia*, 19 de enero de 1946.

<sup>39</sup> Pronunció esta conferencia en los centros socialistas el 9, el 11 y el 16 de junio de 1946; la repitió en la Casa del Pueblo de Montevideo el 11 de septiembre de 1948. Véase Jorge Romero Brest, "Acerca del llamado 'Arte social'" (mimeo, 10 pág.), Caja 1, Sobre 6, Archivo JRB, UBA.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 3-4. Subrayado en el original.

adverten indirectamente las conquistas habidas<sup>41</sup>.

Romero Brest trabajaba para iluminar las conciencias, y en esta forma de acción se sumaba a la decisión del Partido Socialista de iniciar un programa cultural y político que se opusiera a la confusión en la que, para estos sectores, se vivía. Américo Ghioldi describe los términos de esta contienda en una solicitada que publica en *La Vanguardia*: "¿Cómo enfrentar la ingrata realidad sino trabajando en el sentido de producir el recambio de los estados de conciencia y de sentimiento, raíz y punto de partida de toda acción concreta?"<sup>42</sup>. En esta lucha, que describía como de "la hormiga contra el elefante", había una demorada tarea a desarrollar:

Cursos, conferencias, reuniones especializadas, agitaciones, prospectos, folletos, publicaciones varias, carteles, etc., etc., en fin, los renglones de la movilización cultural y social deben ser sostenidos por cuantos creen que la política nos compromete a todos y a todos nos obliga un poco.

Para defender y sostener un mejor nivel de cultura y acción política reclamamos el aporte generoso de los amigos!<sup>43</sup>

El camino era largo y difícil y no se podía flaquear. En todos los sentidos que enuncia Ghioldi se desarrolla la acción de Romero Brest en los años del peronismo: como fundador y profesor de *Altamira. Escuela Libre de Artes Plásticas* junto a Lucio Fontana y Emilio Pettoruti en 1946<sup>44</sup>, como co-fundador de la editorial Argos junto a Luis Miguel Baudizzone y José Luis Romero, también en 1946, como conferencista y cursillista en Buenos Aires y en América Latina<sup>45</sup>, y como fundador y director, desde 1948, de la revista *Ver y Estimar*. La acción debía ser lo suficientemente diversificada y sostenida como para resistir el

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 6. Unas páginas más adelante vuelve sobre este punto: "[...] la gran paradoja del arte consiste en que el artista debe sumergirse en la realidad para poder extraer de ella, no lo común y lo pasajero, sino lo permanente y lo eterno. 'Y el artista contemporáneo se verá imposibilitado de inspirarse en la idea justa si desea defender la burguesía en su lucha con el proletariado' -ha escrito Plejanov. Es un error del teórico marxista: el artista contemporáneo no defiende a la burguesía ni al proletariado, es tan extraño a una como a otro; sólo pretende construir, quizás sobre bases falsas, lo admito, un mundo universal y absoluto, razón por la cual huye de la alegoría". *Ibid.*, p. 8.

<sup>42</sup> Américo Ghioldi, "Carta", en *La Vanguardia*, 22 de abril de 1947, p. 1.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Altamira funcionó hasta fines de 1946. La palabra "libre" en el título implicaba tomar una posición frente a la situación política que se vivía. El grupo se constituye a partir de la iniciativa de Gonzalo Losada, conocido editor, español republicano y presidente de la institución. La enseñanza estaba organizada en talleres a cargo de distintos profesores. En pintura estaban Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Attilio Rossi y Raúl Soldi; en escultura Lucio Fontana y en historia del arte Jorge Romero Brest.

<sup>45</sup> Comienza a dictar cursos en Chile y en Uruguay en 1943. En Buenos Aires, cuando es cesanteado de sus cargos oficiales, pasa a ejercer la docencia privada organizando los "Cursos de Estética e Historia del Arte" en la Librería Fray Mocho, cerrada por la policía en 1948. Desde entonces sus cursos y conferencias en América Latina fueron incesantes.

"oscurantismo" que, según sus propias palabras, se había instalado en la escena oficial.

## **5. LA POLÍTICA OFICIAL HACIA EL ARTE**

En el terreno de las artes visuales, el primer espacio en el que el peronismo actuó decididamente fueron los Salones Nacionales. Desde 1946, el Reglamento introduce importantes modificaciones: el Gran Premio de Pintura y el de Escultura pasan a denominarse "Presidente de la Nación Argentina" y se crean, además, los premios ministeriales, destinados a proveer a los despachos oficiales de obras acordes a las funciones que en cada uno se desempeñaba, adjudicándose a pinturas y esculturas que versaran sobre temáticas previamente establecidas.

Aunque las sugerencias temáticas podían interpretarse, en cierto modo, como una normativa, no actuaron de un modo excluyente. El Salón, que todavía se consideraba el acontecimiento artístico del año, incorporó temas y estilos diversos. En 1946 incluyó a Berni, a Forner y a Fontana, artistas que habían formado parte del Salón Independiente, y también mezcló en sus salas obras abstractizantes como las de Pettoruti, Salvador Presta o Curatella Manes, con otras realistas, entre las que solamente una aludía a los hechos recientes: la pintura "Los descamisados" de Adolfo Montero.

Pese al uso de la imagen que hizo en su propaganda el gobierno, el territorio de la plástica prácticamente careció de adeptos que sacralizaran el régimen con sus obras o, en un sentido contrario, de exposiciones de corte político que implicaran descalificaciones o eliminaciones sistemáticas de obras y de artistas, como había sucedido en el caso de España y de Alemania<sup>46</sup>. Si bien hubo un fuerte desarrollo de pinturas destinadas a santificar la imagen de Eva Perón, realizadas por el pintor de origen francés Numa Ayrinhac (retratista también de la alta sociedad), la figura de este artista se diluyó tras la imagen de su retratada a tal punto que su pintura alcanzó una función protagónica en la retórica oficial, pero no logró competencia en el espacio del arte. Difícilmente podía ser reconocido como tal en un medio artístico que, en bloque, formaba en las filas de los sectores enfrentados al gobierno.

---

<sup>46</sup> Por ejemplo la exposición "Así eran los rojos" o "Retaguardia Roja" organizada en junio de 1943 por la delegación de Madrid, exposición de corte propagandístico que se presentaba como "testimonio" de las "atrocidades" de la "zona roja". También había en España artistas que desarrollaban una temática vinculada a la guerra y al franquismo: Eduardo Lagarde, Mariano Bertuchi, Torre Isunza, que realizaron retratos pintados y esculpidos de Franco. Véase Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp.115-169. En el caso de Alemania se puede citar la tristemente famosa exposición de *Arte*

Entre los puntos más irritativos para la oposición estaban las buenas relaciones que mantenía el gobierno con España. En octubre de 1947, mientras todavía estaba fresco el recuerdo de las fotos de las cenas de Eva Perón con Franco, tomadas durante su gira europea, el gobierno español enviaba la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>47</sup>. Aunque la exhibición ostentaba en su título la palabra "contemporáneo", dejaba afuera lo más destacado y reciente del arte español: Juan Gris, Maruja Mallo, Joan Miró, Picasso, Manolo Hugué<sup>48</sup>. Aunque se incluían algunos renovadores vinculados a la Academia Breve de Crítica de Arte -entre ellos Angel Ferrant-, la exposición tenía olor a nacionalismo y a todo aquello que la oposición rabiosamente condenaba. Rechazada por Washington y por Londres por no incluir a Picasso y Miró<sup>49</sup>, la exposición fue duramente criticada por *Sur* en un artículo de Julio E. Payró. Si bien se había salvado del peligro más previsible -la "propaganda"<sup>50</sup>- las 600 obras que en esta exposición se mostraban no lograban justificar su título: lo que se presentaba era arte "extemporáneo", que no iba más allá de la "internacional académica", algo que los sectores que anhelaban restablecer relaciones con la internacional del arte moderno, no podían más que deplorar:

Decapitado el arte español -sin su gran cabeza imaginativa y creadora-, extirpados muchos músculos, vísceras, nervios, glándulas vitales, quedó tendido en el Museo su enorme cuerpo yerto [...]. En tales condiciones, la muestra del esfuerzo artístico "contemporáneo" de España era decepcionante, abrumadora. Nos recordaba los Salones oficiales europeos de hace cuarenta años<sup>51</sup>.

Si éstos eran los contactos internacionales a los que se podía acceder, lo mejor que podía pasar, era perderlos. A las decepciones producidas por esta exposición o por los premios con tema introducidos en el Salón, vinieron a sumarse los conflictos en torno al arte abstracto, que tuvieron como figura protagónica al Ministro de Educación Dr. Iván Ivanishevich.

---

*Degenerado* relizada en 1937-38.

<sup>47</sup> Eva Perón estuvo en Europa entre el 6 de junio y el 23 de agosto y la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes se realizó entre el 12 de octubre y el 30 de noviembre de 1947.

<sup>48</sup> Enriquè Azcoaga destacaba estas ausencias al comparar esta exposición con la realizada para París en febrero de 1936. "La Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires", *Indice de las Artes*, núm. 15, X-1947, citado en Llorente Hernández, *op. cit.*, p. 126.

<sup>49</sup> Véase Llorente Hernández, *op. cit.*, p. 126.

<sup>50</sup> "Nos agrada desligar al arte de las contingencias políticas, recordar la sana frase liberal: 'el arte no tiene fronteras'. Quede entendido que ello se refiere al arte de verdad, al arte libre por definición: no a cierto tipo de pseudo-arte que encubre sin sutileza propaganda en éste o aquel sentido, y del cual, grato es decirlo, los españoles no nos enviaron muestras". Julio E., "Exposición de arte español contemporáneo", en *Sur* núm. 159, enero de 1948, p. 119.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 121.

Por su antirreformismo, su antiliberalismo, su irracionalismo e incondicional admiración por el ejército, Ivanissevich era un personaje atractivo para Perón en un momento en que le era necesario enfrentar al bloque de la Unión Democrática<sup>52</sup>. Pero junto a esto estaban sus gustos y preferencias en el terreno artístico -probablemente no tan relevantes para Perón-, que lo llevaron a pronunciar uno de sus discursos más fanáticos e incuestionablemente encuadrable dentro de una estética antimoderna. En arte, lo que irritaba al Ministro, era la abstracción. Su mayor inclinación frente a ésta, siguiendo sus instintos de médico cirujano, era la extirpación. Esta necesidad lo había llevado a irrumpir durante la deliberación del jurado del Salón Nacional de 1948, para exigir que "bajo su entera responsabilidad" se rechazase el cuadro de Pettoruti, "Sol en el ángulo", exigencia que el jurado -encabezado por Raúl Soldi y Cesáreo Bernaldo de Quirós- rechazó, aceptando el polémico envío<sup>53</sup>.

Pero el ministro no perdió la oportunidad de hacer pública su valoración respecto de lo que consideraba arte "morboso" en la apertura del Salón del año siguiente. El discurso que pronunció en esta oportunidad dio razones sobradas para establecer un paralelo múltiple entre el modelo artístico que favorecía el peronismo y aquél que impuso el nazismo. El diario *La Nación*, encarnidamente antiperonista, no perdería palabra del mismo y lo transcribiría sin comentarios, dejando que las palabras "hablaran" por sí solas<sup>54</sup>. Muchos eran los puntos de contacto entre sus valoraciones y las que se hacían, por ejemplo, en el texto de presentación de la exposición de *Arte Degenerado* realizada en varias ciudades de Alemania entre 1937 y 1938<sup>55</sup>. Ivanissevich asumía en este discurso la "responsabilidad" de avanzar en la "ingrata

---

<sup>52</sup> Ivanissevich era médico especializado en clínica quirúrgica, interventor en la Universidad de Buenos Aires entre 1946 y 1949, Embajador en Estados Unidos, Secretario de Educación y Ministro de Educación entre 1948-50. Su prestigio en el ámbito académico, le proporcionaba una imagen apropiada para las aspiraciones que Perón tenía sobre el desarrollo de la ciencia en el país. Para Ivanissevich lo fundamental en la cultura era su contenido espiritual; dividía a la sociedad entre los que querían a la patria y los apátridas y para marcar su ubicación en este mapa, se presentaba en las conferencias envuelto en la bandera argentina. Para alguien que sostenía que la libertad "se reduce a medida que nos civilizamos", la libertad expresiva que reclamaba el arte moderno debía ser, en sí misma una "aberración", si utilizamos los calificativos caros al Ministro. Cf. Jorge Luis Bernetti y Adriana Puiggrós, *Peronismo: Cultura política y educación (1945-1955)*, Buenos Aires, Galerna, 1993, pp. 121-127.

<sup>53</sup> Véase C. Córdova Iturburu, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 100.

<sup>54</sup> "Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas", *La Nación*, 22 de septiembre de 1949, p. 4.

<sup>55</sup> La exposición estuvo en noviembre de 1937 en Munich y en febrero de 1938 abrió en Berlín, iniciando luego un recorrido por varias ciudades de Alemania y Austria. El texto, escrito por Fritz Kaiser, quien había trabajado en el directorio de la propaganda del Reich desde 1935, tiene reminiscencias del antimodernista "Limpieza del templo del arte" publicado en 1937 por Wolfgang Willrich. El catálogo incluía entre sus reproducciones obras de Nolde, Dix, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Schwitters, Metzinger, etc. Las obras habían sido confiscadas en las campañas contra el arte degenerado realizadas en 1937, cuando Goebbels transmitió la



tarea de clasificar ansiedades normales y anormales" y entre las últimas se encontraba el arte abstracto:

Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. Son éstas etapas progresivas en la degradación del arte. Ellas muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados.

Fracasados definitivos e incorregibles que no se resignaron a guardar en el anonimato su dolorosa miseria, tal como si un leproso en el periodo más repugnante de su mal saliera a exhibirse haciendo gala de sus tumores ulcerosos supurantes<sup>56</sup>.

En esta descripción el Ministro introducía un conjunto de metáforas "médicas", que concedían a su discurso peculiares marcas enunciativas. El arte abstracto permitía, desde su perspectiva, construir prácticamente un manual de patologías. Las clasificaciones y la preocupación por no defraudar al pueblo tenían su paralelo en el texto del catálogo alemán. También las marcas de nacionalismo que postulaban la existencia de un arte "argentino" que establecía con claridad qué quedaba dentro y qué afuera del arte "verdadero":

El arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina Peronista, porque es ésta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobre humano. No cabe en la Doctrina Peronista, porque ella nace en las virtudes innatas del pueblo y trata de mantenerlas, estimularlas, exaltarlas<sup>57</sup>.

Sin embargo, pese a que en el discurso del Ministro había varios ecos del texto de la exposición de arte "degenerado", sus apreciaciones eran más generales y carecían, entre otras cosas, del furioso y explícito antisemitismo de que hacía gala el catálogo alemán. Por otra parte, tampoco se produjeron durante el peronismo las quemaduras, exposiciones, proscripciones y ventas masivas que caracterizaron la política del nazismo hacia el arte. La política del peronismo dependió más de los intereses de coyunturales gestores que de un programa predeterminado; y así como Ivanissevich atacaba el arte abstracto, otros funcionarios como Ignacio Pirovano, director en ese momento del Museo de Arte Decorativo, lo defendía e

---

orden de Hitler de buscar ejemplos de arte degenerado en los museos para una exhibición. Cf. Stephanie Baron (ed.), *"Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, 1991.

<sup>56</sup> *La Nación*, 22 de septiembre de 1949, *art. cit.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

incluso lo coleccionaba<sup>58</sup>.

Ivanissevich quería, ante todo, prevenir al espectador para que no se sintiera avergonzado por no comprender lo que, desde sus postulados, era inadmisibile. El Ministro tenía razones muy concretas para preocuparse ya que había en ese momento dos exposiciones en Buenos Aires que podían sembrar peligrosas confusiones<sup>59</sup>.

## 6. LA AVANZADA DE LA PINTURA FRANCESA

En 1949 el arte moderno europeo irrumpía en Buenos Aires de la mano de Francia. El 23 de junio se inauguraba la exposición de pintura francesa *De Manet a nuestros días* en el Museo Nacional de Bellas Artes y, al mes siguiente, el Instituto de Arte Moderno abría sus salas con la muestra *Arte Abstracto* organizada por el crítico belga residente en París, Léon Degand. Ambas reunían obras lo suficientemente abstractas como para indignar al ministro y también, aunque por diferentes razones, a la crítica especializada.

Desde las páginas de *Sur*, Julio E. Payró no podría contener su irritación frente a la exposición del Museo organizada por el estado (el "gran Estado") de Francia<sup>60</sup>. Lo que enfurecía a Payró era que Francia hubiera subestimado a su público enviando piezas de segunda categoría, propias de *marchands*, entre las que apenas podían contarse 15 obras de museo sobre las 165 piezas presentadas. Sin el "magnífico" aporte de los coleccionistas argentinos (Antonio Santamarina, Wolf, Crespo, Williams, Helft, Wildenstein, Koenigsberg) que habían prestado obras de Braque, Cezanne, Forain, Guillaumin, Léger, Monet, Picasso,

---

<sup>58</sup> Esto explica que en 1950-51 Pirovano eligiese para hacer un busto de Eva Perón a Sesostris Vitullo, escultor argentino residente en París. Claro que sin el éxito esperado: los funcionarios de la embajada podían aceptar las esculturas abstractas que el artista expondría en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, pero no podían admitir que con esas formas cortantes y tan alejadas de su modelo, se representase el rostro de quien se estaba elevando al estado de "santa". Cuando el busto de Eva Perón se inauguró en la Embajada de Argentina en París, fue inmediatamente retirado y desapareció de la escena hasta 1997 en que se expuso por primera vez en Buenos Aires.

<sup>59</sup> Sobre esto reflexionaba en su discurso: "Me decía una persona, mirando un catálogo del llamado arte abstracto: esto me causa sorpresa y risa, pero yo no digo nada porque 'muchos entendidos' me lo recomendaron. Falta la valentía moral para decir lo que se siente. Pero hay que reaccionar y hacer reaccionar al pueblo. Ya no es posible repetir sin caer en falsedad flagrante: 'a usted no le gusta porque no entiende'". *La Nación*, art. cit. Podemos suponer que el catálogo al que se refiere es el de la exposición *Del arte figurativo al arte abstracto* o, también, el de la exposición *De Manet a nuestros días*, presentadas ambas en Buenos Aires en 1949.

<sup>60</sup> Véase Julio E. Payró, "De Manet a nuestros días", *Sur* núm.177, julio de 1949, pp.82-86. El Comité Organizador Francés estaba integrado por representantes de los museos de Francia: Jean Cassou y Bernard Dorival (del Museo Nacional de Arte Moderno de París), André Chamson (del Museo del Petit Palais de París), Philippe Erlanger (de la Asociación Francesa de Acción Artística), Roger Seydoux (Jefe del Servicio de Intercambio Cultural en el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia) y Gastón Dichl, como Comisario

Rafaelli, Rouault, Toulouse-Lautrec, Van Gogh y Vuillard, la exposición habría naufragado en el más absoluto fracaso.

Molesto por el espíritu didáctico que podía verse tanto en el catálogo como en el montaje de la exposición -acompañados ambos por sofisticados cuadros sinópticos-, Payró se lanzaba a dar una serie de consejos y a exhibir sus extensos conocimientos sobre el arte francés. Después de elogiar a los maestros del impresionismo y de agrupar como decenios de "derrotismo estético" a las décadas de 1920 a 1940, concluía elogiando el retorno al "espléndido punto de partida" del arte del siglo XX: el esfuerzo combinado de fauves y cubistas, que podía deducirse, para él, de las obras de Atlan, Calmettes, Desnoyer, Gischia, Le Moal, Manessier, André Marchand, Patrice, Pignon, Schneider, Singier, Tal Coat, Van Velde (holandés), Vernard y Beaudin. Luego de una detallada fundamentación de las razones por las que destacaba a estos artistas, Payró los felicitaba por no haber caído en lo que representaba uno de los mayores peligros para el arte del momento:

Causa gran satisfacción advertir, entre otras cosas, que la prédica de los propiciadores del "arte comprometido" (nunca será otra cosa que pintura al servicio de una propaganda, pintura inferiorizada) ha fracasado estrepitosamente en Francia<sup>61</sup>.

Pese a todo les lanzaba una advertencia: sus obras podían ser "valientes, entusiastas, vibrantes de color, ceñidas en la forma", pero carecían de "verdadera autoridad y de honda elocuencia". El arte francés estaba, después de esta evaluación, prácticamente listo para perder el cetro que había mantenido por tantos años y que todavía sostenían con fuerza las élites porteñas.

Otra valoración merecería la exposición del Instituto de Arte Moderno -considerada "completamente inédita en nuestro ambiente"-, en la que Payró destacaba, especialmente, el hecho de que traía por primera vez a la Argentina obras de Delaunay, Herbin, Picabia, Vantongerloo, Domela o Kandinsky. Señalaba también en su crítica a los artistas que consideraba de dudosa calidad: Bruce, Magnelli, Lopicque, Kupka, Marie Raymond,

---

General.

<sup>61</sup> Julio E. Payró, *art. cit.*, p.86. Las cosas no habían sido tan sencillas como Payró las planteaba. En 1948 el Partido Comunista era muy poderoso en Francia y tenía una fuerte incidencia sobre los artistas. Claro que esta exhibición no incluía obras, por ejemplo, de André Fougeron, convertido a un "nuevo realismo" y "naciente estrella del Partido Comunista" defendida por Louis Aragon. Sobre el debate entre realismo y abstracción en Francia véase el artículo de Serge Guilbaut, "Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra mundial", en su libro *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995, pp. 87-145.

González.

Sin embargo, pese al magnífico aporte que traía esta exposición, había en ella una "confusión" que Payró no podía dejar pasar: su título, *Arte Abstracto* y ciertas "declaraciones contenidas en el catálogo" inducían a una insostenible equivocación, desde el momento en que la mayor parte de las piezas expuestas no pertenecían "a la categoría del arte abstracto sino a la del arte *no figurativo* o *no objetivo*"<sup>62</sup>. Payró introducía aquí la bizantina polémica que sostenían los críticos y los artistas abstractos de Buenos Aires y sobre la cual se trababan verdaderas batallas escritas, con tribunas ubicadas en distintos diarios y revistas<sup>63</sup>.

Esta "corrección" de Payró permitía ver que la exposición de Degand no había arribado a un territorio vacío de abstracción, como hasta cierto punto había sucedido en Brasil, sino que se instalaba en un ambiente en el que los grupos se enfrentaban y asumían claras y diferenciadas posiciones respecto del arte abstracto<sup>64</sup>. 1948 había sido, en este sentido, un año de polémicas que las exposiciones del '49 no harían más que reavivar. El mismo título de la exposición realizada en la galería Van Riel en 1948 -*Salón 'Nuevas Realidades'. Arte abstracto-concreto-no figurativo*- ponía en la palestra la verdadera batalla de taxonomías y nominalismos de la que pronto se hizo eco la crítica.

## **7. POLÉMICAS SOBRE EL ARTE ABSTRACTO**

En el octavo catálogo editado por el Instituto de Arte Moderno en 1951, Guillermo de Torre presentaba la exposición de Torres-García como una explícita respuesta a las correcciones que Payró había hecho a la exhibición de Degand<sup>65</sup>.

Si había algo que Payró tenía, era un incansable espíritu didáctico. Desde la década del '20 él había hecho de la defensa del arte moderno una cruzada indeclinable y ahora se le presentaba la preciosa oportunidad de debatir públicamente sobre el arte abstracto con un interlocutor de "espíritu elegante" con quien, además, compartía una misma lucha por

<sup>62</sup> Julio E. Payró, "Exposición en el Instituto de Arte Moderno", *Sur* núm. 177, julio de 1949, pp. 86-87.

<sup>63</sup> Tanto en las revistas que editaban los artistas -*Arte Concreto Invención, Perceptismo*-, como en el diario *La Nación* y en las revistas *Ver y Estimar* y, por supuesto, *Sur*.

<sup>64</sup> Sobre la organización de esta exposición en Brasil, véase Serge Guilbaut, "Dripping on the Modernist Parade: the Failed Invasion of Abstract Art in Brazil 1947-1948", en VV.AA., *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, IIE-UNAM, 1997, pp. 807-816. Pese a que en Buenos Aires había muchos artistas que militaban en la abstracción, ninguno de ellos participó en la exhibición de Degand como si lo hicieron en San Pablo Waldemar Cordeiro, Cícero Días y Samson Flexor -de estos, sólo Cícero Días estará en la muestra de Buenos Aires.

establecer el arte moderno<sup>66</sup>.

Había, en principio, algo con lo que ambos acordaban: el comportamiento de Michel Seuphor al "escamotear falazmente" a Torres-García de las páginas de su libro *L'art abstrait* era sospechoso y debía ser puesto en evidencia. El mismo Seuphor dejaba deslizar la prueba de su felonía al mencionar en su propia autobiografía que era con Torres-García con quien había organizado la primera exposición internacional de arte abstracto en París, en 1930. Su acción tenía causas conocidas:

Interpretar cabalmente ese desdén -decía Guillermo de Torre- supondría internarse en una zona internacional fronteriza, llena de cepos peligrosos o, al menos, de vericuetos psicológicos. Apuntaré únicamente que ese incriminado desconocimiento u olvido, al igual que otros advertibles cotidianamente, obedece en principio a una peculiar insuficiencia óptica parisina: al hecho de considerar sólo valedero y vigente aquello que les cae parroquialmente más cerca, sin esforzarse en traspasar ninguna frontera. Sistema centrípeto, en contraste con la generosa irradiación centrífuga que todos le prestan; curiosidad alicorta, visión de radio mínimo, ombliguismo: producto paradójico del cruce entre provincialismo y cosmopolitismo<sup>67</sup>.

Como resultado de este "ombliguismo", Torres-García era un artista reconocido mientras estaba en París e ignorado desde su regreso a Montevideo<sup>68</sup>. Pero por encima de este acuerdo, estaba la cuestión de las denominaciones que Payró no podía dejar pasar y a la que Guillermo de Torre aludía en su ensayo para discutir, sobre todo, la de "arte no objetivo" propuesta por Payró, y que, a su juicio, no tenía precedentes que la justificaran: "a manera de testimonio próximo -decía de Torre-, recordaré el caso de los grupos de nuevos pintores argentinos adictos a tal estética, surgidos últimamente. Llámense a sí mismos abstractos, concretos, "madís", "perceptistas", pero ninguno de ellos ha recabado el nombre de "no

---

<sup>65</sup> La exposición se realizó entre el 24 de abril y el 19 de mayo de 1951.

<sup>66</sup> Los intentos por incorporar todas las novedades del arte moderno "del impresionismo a nuestros días" tuvieron un momento denso y activo en los años '20 y Payró estuvo entre sus más empeñados difusores. En 1926, ante la exposición de "Pintura Moderna Francesa" realizada en Bélgica, donde residía, envió un artículo que apareció en *La Nación* en el que exponía toda la genealogía de la pintura moderna, desde el impresionismo hasta el fauvismo y el cubismo. Véase Diana B., "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una 'plástica moderna' en la prensa de Buenos Aires", en VV.AA., *Arte y recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp.47-57. Payró seguiría batallando en los años subsiguientes: en 1941 publica en Buenos Aires *Pintura Moderna* y en 1951 *Los héroes del color. Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat*.

<sup>67</sup> Guillermo de Torre, *Joaquín Torres-García*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno núm.8, 1951, p. 6.

<sup>68</sup> Las consecuencias de esta situación se trasladaron a las interpretaciones posteriores de la obra del artista. La respuesta más brillante al respecto es la de Juan Fló, en su ensayo *Torres García en (y desde) Montevideo*, Montevideo, Arca, 1991; reeditado como "Torres-García in (and from) Montevideo" en Mari Carmen Ramírez (ed.), *The School of the South and Its Legacy*, Austin, University of Texas Press, 1992, pp. 25-43.

objetivo"<sup>69</sup>.

Payró discutía, punto por punto, las referencias históricas apuntadas por Guillermo de Torre. No voy a detenerme en el juego de erudición en torno a primeras ediciones, traducciones y genealogías que atraviesa estas pocas páginas<sup>70</sup>. Me interesa sí destacar el valor normativo que Payró otorga a los críticos norteamericanos, en contraposición con los malentendidos a los que inducían, a su juicio, los franceses, y su insistencia en señalar que era precisamente en los Estados Unidos donde se había creado un museo de arte "no objetivo" (el de la colección Solomon R. Guggenheim), que legitimaba su propuesta. A pesar de su esfuerzo por resolver esta polémica, Payró no confía en poder incidir más allá de las fronteras nacionales: "...mucho dudo de que Vd. o yo, o ambos, desde esta ciudad de Buenos Aires, podamos influir en la adopción universal de un término apropiado para calificar al arte ¿abstracto?, ¿concreto?, ¿no objetivo?, ¿no figurativo?, ¿no representativo?, ¿antinaturalista?"<sup>71</sup>.

La cuestión se había tornado tan crucial para determinados sectores de la crítica que *Sur* va a publicar al año siguiente los resultados de una encuesta que también abarcó la escena internacional. Es interesante notar que, aunque había sido el desacuerdo de Payró con Degand el que había desatado la polémica entre los críticos, los franceses no participan del debate. Además de los representantes del medio local (Córdova Iturburu, Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Manuel Mujica Láinez), el resto de los encuestados pertenecían al círculo de la Escuela de Altamira y de Mathias Goeritz (Angel Ferrant, Ricardo Gullón, Hans Platschek). Pese al amor por Francia que todavía sentía Payró<sup>72</sup>, lo cierto es que, a la hora de debatir el

---

<sup>69</sup> Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 11.

<sup>70</sup> El problema de las denominaciones era, al parecer, algo que a ambos obsesionaba. El mismo Guillermo de Torre, después de expresarle su escepticismo ante la posibilidad de un acuerdo terminológico, trae a colación un debate precedente en el que ambos habían participado: "Recuerde lo acontecido con el bárbaro término surrealismo -pues no otro calificativo merece ese vocablo imposible en nuestro idioma. Ya usted mismo -en una nota del prólogo al catálogo de la Exposición Batlle Planas, publicado por el Instituto de Arte Moderno- y yo por mi parte, algo antes -en una página de mi libro sobre Apollinaire y las teorías del cubismo- hemos denunciado ese teminacho que sólo la ignorancia y la pereza han podido extender, proponiendo su escritura correcta! *superrealismo*." En "Respuesta a Julio E. Payró", *Sur* núm. 202, agosto de 1951, p. 95.

<sup>71</sup> Julio E. Payró, *art. cit.*, p. 91.

<sup>72</sup> Si en 1947 el "suelo de Francia" tenía para Payró el poder de provocar en artistas extranjeros audacia e inspiración, en 1952 parecía haberse apagado, a sus ojos, "la luz de su genio artístico". Al valorar la producción de Buenos Aires encontraba que no superaba en mediocridad a lo que se producía en la ciudad luz: "Bastaba ver el último Salón de los Independientes, en París, para reconocer con alivio que nuestra pintura, en sus peores manifestaciones, no podría superar semejante despliegue de insignificancia, grosería y atrocidad". Como vemos, la fidelidad de Payró hacia París no era ilimitada. Véase "Los pintores franceses y el estilo del

arte moderno, los contactos con esa avanzada del arte moderno en España eran mucho más concretos que los que se podían sostener con los críticos franceses<sup>73</sup>. Pero más allá de todas estas contiendas verbales todos coincidían en que el futuro del arte estaba en la abstracción.

## **8. TRANSACCIONES ENTRE PERONISMO Y ARTE ABSTRACTO**

Mientras los círculos ilustrados hacían correr la tinta y llenaban páginas y páginas para resolver la cuestión de las denominaciones, el gobierno se mostraba mucho más práctico y operativo al organizar dos exposiciones oficiales en las que todos los equipos de madís, perceptistas e invencionistas tomaron parte.

Después del fuerte enfrentamiento sostenido en los primeros años del peronismo con el arte moderno se establece un tácito acuerdo y los artistas abstractos llegarán a ocupar, en 1952, un lugar destacado en exposiciones oficiales. Una prueba en este sentido fue la mega exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* presentada entre octubre de 1952 y marzo de 1953 en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes. En esta muestra, que era una revisión de cincuenta años de arte argentino, nada se dejaría afuera: 519 obras de 271 artistas, pintores y escultores de las más diversas tendencias, inundaron las salas del museo y los jardines adyacentes. La exhibición, auspiciada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación fue, tal como se la definió en la presentación del catálogo, "el hecho cultural del 2o. Plan Quinquenal".

El plan dejaba fijada una expresa voluntad de renovación y de apertura internacional, y la muestra no estuvo al margen de estas ideas. El pluralismo fue el eje rector de un tránsito ordenado por los estilos en el que se dedicaron varias salas y pedestales a las pinturas y esculturas abstractas<sup>74</sup>. Los movimientos Madí y Perceptista, "aparecidos directamente en

---

siglo XX', en *Sur* núms. 147-149, enero-marzo de 1947, pp. 393-403 y "Exposiciones recientes y tendencia profunda en el arte contemporáneo", en *Sur* núms. 217-218, noviembre-diciembre de 1952, pp. 143-147.

<sup>73</sup> Podría pensarse que jugaba el factor 'identificación' en esta vinculación: como el círculo Altamira en España, que trabajaba en pro del arte moderno desde los márgenes del franquismo, de igual modo los sectores en torno a *Sur* o a *Ver y Estimar* tenían que operar fuera de la escena oficial del peronismo. El intento por cubrir el frente parisino quedó a cargo de Damián Bayón, que residía en ese momento en París y que se encargó de conducir una encuesta -no exactamente la misma- con Massimo Campigli y León Gischia cuyos resultados publicó *Ver y Estimar*. Véase Damián C. Bayón, "Encuesta sobre el arte abstracto", *Ver y Estimar* núm. 26, noviembre de 1951, pp. 45-53.

<sup>74</sup> Gyula Kosice, Martín Blaszko, Yente, Ennio Iommi, Raúl Lozza, Fernández Muro, Tomás Maldonado, Curatella Manes, Miguel Ocampo, Anibal Biedma, Alfredo Hlito, etc. Véase el catálogo de la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-53. En el sentido "didáctico" de la exposición podría verse un eco del espíritu de la muestra francesa *De Manet a nuestros días*.

Buenos Aires" -como dejaba constancia en la presentación del catálogo el director del Museo, Juan Zocchi-, no podían ser excluidos de esta exposición que definía al nuevo "hombre argentino", capaz de crear no en uno, sino en múltiples estilos. La exposición era representativa de un desplazado posicionamiento que no dejaba sin embargo de lado la retórica oficial de la imagen: después del escudo justicialista en la fachada del museo, seguían los retratos de Perón y de Eva flanqueando el ingreso a la exposición. Pese a que esto último seguramente despertó las iras del grupo de *Sur*, Julio E. Payró no lo mencionó. Por otra parte, aunque su reseña crítica reconoció el pluralismo de la exposición, no llegó a mostrarse tan optimista como Zocchi:

No se presenta en el Museo un panorama ideal del arte argentino -un conjunto de obras maestras como el que desearíamos se mostrase algún día, para orgullo nuestro, en el extranjero- sino la realidad esencial del esfuerzo nacional con algunos de sus aciertos y mucho de sus inocultables fracasos<sup>75</sup>.

En Payró el escepticismo era tan fuerte que negaba, incluso, el carácter vanguardista desde el que los concretos presentaban sus obras y lo derivaba, directamente, de "las sendas abiertas por los neoplasticistas hacia el año 1920"<sup>76</sup>.

Unos meses más tarde, el arte abstracto ganaría un lugar lindante a un uso político en el envío oficial a la Bienal de San Pablo de 1953 que incluyó, en forma dominante, la obra de los artistas abstractos<sup>77</sup>. Para un país que buscaba abrir su economía, atraer capitales extranjeros y orientarse en el sentido que marcaban las nuevas fuerzas del progreso, no eran las representaciones de gauchos y planicies, tópicos de un nacionalismo regionalista, los que podían servirle de estandarte. El arte abstracto era un instrumento político coyuntural que el gobierno utilizaba para su presentación en la escena internacional.

## **9. VER Y ESTIMAR EN LAS BARRICADAS DEL ARTE MODERNO**

Si bien en 1953 el arte abstracto se encontraba ya muy lejos de las iras oficiales, no se había llegado a este punto sin esfuerzo. La difícil y larga confrontación requirió de la implementación de varios frentes simultáneos y entre éstos fue central aquél que, en 1948, organizó Romero

<sup>75</sup> Julio E. Payró, "Un panorama de la pintura argentina", *Sur* núms. 219-220, enero-febrero de 1953, p. 159.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>77</sup> Entre otros, Martín Blaszkó, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Raul Lozza, Tomás Maldonado, Fernández Muro, Miguel Ocampo, Lidy Prati, Julian Althabe, Claudio Girola, Ennio Iommi. Véase el catálogo de la II Bienal de San Pablo de 1953, pp. 67-71. El envío, según consta en el catálogo, estaba organizado por la



CUADERNOS DE CRITICA ARTISTICA  
NUMERO VEINTICINCO  
BUENOS AIRES

# Ver y Estimar

Este número contiene:  
MICHELANGELO MURARO: Paul Klee, color y fábula • BLANCA STABILE: Paul Klee y Juan Gris • RODOLFO G. BRUHL: Nuevos aportes sobre el arte de Paul Klee • *Hojas de estudio*: NELDA V. GONZALEZ FERREIRA: Investigación sobre la obra de arte • *Correspondencia*: Escribe desde Bruselas ROBERT L. DELVOY - Escribe desde París DAMIAN CARLOS BAYON • *Crítica*: ALFREDO E. ROLAND: Rufino Tamayo - ELENA F. POGGI: Raúl Soldi - ELSA TENCONI: CARRERAS, Juan Bafille Planas • *Apéndice*: JORGE ROMERO BREST: La Exposición Bienal de San Pablo

CUADERNOS DE CRITICA ARTISTICA  
NUMERO DIECIOCHO  
BUENOS AIRES

# Ver y Estimar

Este número contiene:  
JORGE ROMERO BREST: Bruno Zevi y la apreciación de la arquitectura. - BRUNO ZEVI: Los valores de la arquitectura moderna. - DAMIAN CARLOS BAYON: Un artículo sensacional de Richards sobre la arquitectura actual. - *Camino de la observación*: Las tendencias arquitectónicas de los últimos veinte años (J. M. Richards). - *Notas sobre arte alemán*: I. Willi Baummeister, EDUARDO WESTERDAHL - II. Helmut Blankmeister, RODOLFO G. BRUHL - III. Rolf Nesch, RODOLFO G. BRUHL. - *Hojas de estudio*: Al margen de un diálogo de Platón, MAGDALENA BLEYLE. - *Crítica*: Exposiciones en el Brasil, SERGIO MILLIET. - Exposiciones en Montevideo, FERNANDO GARCIA ESTEBAN. - Pierre de Berroet, JORGE ROMERO BREST - Miguel Carlos Victorica, BLANCA STABILE. - Dibujos de pintores argentinos, AMALIA JOBISTUETA. - Jose Manuel Moraña, LIA CARREA, Leopoldo Presas, DAMIAN CARLOS BAYON. - *Apéndice*: Gregorio Prieto, Marcos Tiglio, Exposición Helft, BLANCA PASTOR: Miscelánea

Brest desde las páginas de *Ver y Estimar*. En abril de ese año no había dudas de que, por el momento, los espacios oficiales estaban clausurados para el crítico; los foros que le ofrecía el partido socialista, por otra parte, no parecían los más efectivos para la empresa que habría que acometer cuando los tiempos del peronismo pasaran: la audiencia que las conferencias en los centros socialistas podían proporcionarle no era, precisamente, aquella capaz de llevar adelante una acción efectiva en el campo de las artes visuales. El espacio, por otra parte, estaba involucrado con la política y desde ese lugar era imposible contar con el apoyo de los sectores influyentes en el campo cultural -como *Sur*, principalmente. Había, por lo tanto, que trabajar desde otra plataforma para el lanzamiento del arte del futuro, aislada de la política, y alimentada, exclusivamente, por el interés en el arte puro e incontaminado: casi un laboratorio.

La declaración de principios con la que se presentó la revista, aunque no aludía de una manera directa a lo que pasaba cultural y políticamente en el país, no por eso dejaba de señalar, con toda claridad, su posicionamiento, al describir un panorama en el que la única salida posible para la "minoría intelectual", parecía ser el refugio en el terreno seguro de las ideas puras, aisladas de las contingencias de lo inmediato<sup>78</sup>. Estos sectores deberán estar "cada vez más desenraizados de la realidad [...], porque el horror que ella les produce, a causa de su barbarie y falta de sentido, los lleva a mirar con exclusividad hacia las fuentes del pensamiento universalista"<sup>79</sup>. Ante un presente innumerable, las únicas posibilidades eran refugiarse en el pasado o proyectarse al futuro, y para Romero Brest la primera opción prácticamente no contaba.

El programa, tal como lo explicitaba Romero Brest, se sintetizaba con claridad en el título de su revista: *Ver y Estimar* aspiraba al establecimiento de valores a partir de la teoría, la historia y la estética, sin dejar de lado, por supuesto, la sensibilidad. El objetivo era comprender el acto de creación: en su concepto, el equilibrio entre el acto individual (la "adivinación genial") y las "fuerzas colectivas" que lo habían originado<sup>80</sup>.

La revista pretendía funcionar como un espacio en el que se establecieran valores; algo urgente ante el paupérrimo panorama nacional que se describía en esta publicación: sin culturas prehispánicas de importancia, sin registros coloniales (ni arquitectónicos, ni pictóricos,

---

Sub-Secretaría de Difusión del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina.

<sup>78</sup> Jorge Romero Brest, "El arte argentino y el arte universal", *art. cit.*, p. 12.

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> Dirección, "Punto de partida", *Ver y Estimar* núm. 1, abril de 1948, p. 3.

ni escultóricos) que merecieran alguna consideración, invadidos por “viajeros” aficionados, y bajo la influencia de lo más mediocre de la pintura española, no era mucho lo que se podía esperar. Después de esta visión desoladora, cualquier cosa que se hiciese, era equivalente a todo. Pero para poder llegar a la concreción de sus máximas aspiraciones -establecer en estas tierras desiertas el arte moderno y universal-, era necesario ir poco a poco: "Es necesario saber pintar como los naturalistas -afirmaba- para poder innovar como los modernos". Lo que había que evitar es que el arte moderno se impusiera como una "estructura ficticia e inerte de ideales ajenos". El paradigma, el ideal al que se soñaba con anhelo integrarse en 1948, era aquel internacionalismo sin fronteras cuyo modelo estaba, todavía, en Europa y, más exactamente, en la admirada París:

El arte europeo, en nuestro siglo, se ha transformado en arte universal; y si París ha ejercido el más alto magisterio que le haya sido asignado a ciudad alguna en la historia de la humanidad, es porque durante cincuenta años ha sido el crisol de las teorías estéticas universalistas<sup>81</sup>.

Fuera de este medio lleno de adversidades, que funciona en su plenitud como un oponente, *Ver y Estimar* no define contrincantes: no se presenta como un órgano que irrumpe en la escena para posicionarse marcando sus diferencias. El propósito que la mueve es fundante y para establecer esto con toda claridad, su estrategia pasa por borrar la existencia de todo otro discurso. Ante este vacío, no tiene enemigos identificables pero tampoco cuenta con colaboradores, por eso Romero Brest hace su publicación con la "colaboración de sus discípulos" quienes, puede suponerse, forman en las líneas de su pensamiento<sup>82</sup>. Los verdaderos colaboradores, sus pares, Romero Brest los coloca fuera de las fronteras nacionales<sup>83</sup>. El mundo internacional de la crítica de arte se vinculaba, de esta manera, a un proyecto cuyo punto facetado y estelar de confluencia se ubicaba dentro del territorio

<sup>81</sup> J. Romero Brest, "El arte argentino y el arte...", p. 11.

<sup>82</sup> La lista se publica en el número 10 de mayo de 1949: Damián Carlos Bayón, Angelia Beret, Raquel B. de Brané, Rodolfo G. Bruh, Lía Carrera, Angelina Camicia, Clara Diament, Raquel Edelman, Isolina Grossi, Beatriz Huberman, Amalia Job, Samuel E. Oliver, Alfredo E. Roland, Blanca Stabile, Martha Traba.

<sup>83</sup> La lista aparece también en el citado número 10 y se amplía en los números siguientes. En el número 24 los colaboradores son: Rafael Alberti (Bs.As.), José Pedro Argul (Montevideo), Francisco Ayala (Puerto Rico), Bernard Berenson (Florencia), Max Bill (Zurich), Córdova Iturburu (Bs. As.), Léon Degand (París), Robert L. Delevoy (Bruselas), Bernard Dorival (París), Angel Ferrant (Madrid), Wend Fischer (Dusseldorf), Sebastián Gasch (Barcelona), Siegfried Giedion (Zurich), Mathias Goeritz (México), Ricardo Gullón (Santander), René Huyghe (París), Diogo de Macedo (Lisboa), Sergio Milliet (San Pablo), Hans Platschek (Montevideo), Franz Roh (Munich), Antonio Romera (Santiago de Chile), Francisco Romero (Buenos Aires), José Luis Romero (Buenos Aires), Guillermo de Torre (Buenos Aires), Margarita Sarfatti (Roma), Gino Severini (París),

nacional, en la ciudad de Buenos Aires.

La lista de colaboradores es significativa; define, en una lectura posible, una comunidad internacional de "resistentes". Muchos de ellos comparten el exilio provocado por el franquismo: tanto el interno, al que los expulsa el atraso de la política oficial (como sucede en el caso de Sabastián Gasch<sup>84</sup>), como el externo (el que trajo a Buenos Aires a Rafael Alberti). Para ellos y también para José Luis Romero o Guillermo de Torre, Franco o Perón eran lo mismo<sup>85</sup>. Pero también unía a sus colaboradores la militancia en las filas del arte moderno: este es el punto en el que se encuentran Max Bill, Mathias Goeritz y Léon Degand entre otros.

Más allá de las coincidencias ideológicas o estéticas que pueden encontrarse en este equipo editorial, lo cierto es que quien los articula, quien los forma en un mismo frente, es Romero Brest, desde las páginas de su revista. Este nucleamiento, que se define ante todo a partir de un vínculo personal y se sostiene a través de una correspondencia incesante, integra con su aporte el capital cultural de esa formación marginal que la revista recorta, en los márgenes de la escena oficial.

Desde las páginas de *Ver y estimar*, Romero Brest armaba, un poco ficcionalmente, aquello que la realidad no le permitía realizar. Su propósito era traer por medio de la palabra escrita lo que no podía conocerse en Buenos Aires a causa del aislamiento internacional en el que se encontraba el país. Esto se propone desde las secciones de crítica bibliográfica y de las "misceláneas" en las que informa sobre las exhibiciones y publicaciones internacionales. La idea no es sólo dar cuenta de lo que pasa en el exterior, sino también mostrar que, al menos desde sus colecciones de obras europeas, Buenos Aires integra el circuito del gran arte internacional. De ahí una sección recurrente, "Inventario", en la que realiza un relevamiento de

---

Vantongerloo (París), Lionello Venturi (Roma), Eduardo Westerdahl (Tenerife), Bruno Zevi (Roma).

<sup>84</sup> En este sentido es destacable la importancia que tienen en el mapa internacional que define la revista, los contactos con aquella punta de iceberg que se nuclea en torno a Angel Ferrant y Mathias Goeritz con la Escuela de Altamira en Santillana del Mar. La revista dedica varias notas a estos artistas y a los congresos de Altamira.

<sup>85</sup> Con José Luis Romero lo unirá el otro frente de resistencia que éste articulará desde su revista *Imago Mundi* (1953-1956), en el intento por constituir una *Shadow University* como el mismo Romero la definió. La revista - de cuyo Consejo de Redacción formó parte el propio Romero Brest - tenía intenciones comparables a aquellas que animaban a *Ver y Estimar*. Como analiza Oscar Terán, preocupada por defenderse de las condiciones de una coyuntura adversa, *Imago Mundi* define su tono general en un doble sentido: un tiempo indeterminado desde el cual afrontar el peronismo, y una república internacional del saber que define su espacio de interlocución. Véase Oscar Terán, "Imago Mundi. De la universidad de las sombras a la universidad del relevo", en *Punto de Vista* núm. 33, septiembre-diciembre de 1988, pp. 3-5. Es importante destacar hasta qué punto estos intelectuales organizaron una red de instituciones que sirvieron para la formación de cuadros

las pinturas de artistas como Renoir, Goya o Gauguin, representados en las colecciones argentinas.

Pero por encima de este intento de rescate del patrimonio local, hay algo que la realidad definitivamente no ofrecía: Argentina estaba al margen de los certámenes internacionales. Es esta ausencia la que hizo doblemente relevante el lugar que ocupó Romero Brest, convocado a actuar como jurado de la Bienal de San Pablo<sup>86</sup>, y del Concurso Internacional de Escultura "El Prisionero Político Desconocido", organizado por el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres para "conmemorar todos aquellos hombres y mujeres desconocidos que en nuestros tiempos han dado sus vidas o sus libertades por la causa de la libertad humana"<sup>87</sup>. El hecho de que se invitara a Romero Brest como jurado de esta celebración de la libertad, representante de un país sospechado de simpatías fascistas y de colaboración con las fuerzas del eje durante la guerra, al mismo tiempo que lo separaba radicalmente de la Argentina de Perón, hacía recaer en su figura la misión de restablecer el prestigio nacional. A partir de este accionar él era todo lo que el país no era: moderno, internacional, abierto al mundo.

Los valores sobre los que *Ver y Estimar* construye su legitimidad son, ante todo, los que para Romero Brest definen el terreno del auténtico arte: aquel que no se pliega a ningún tipo de servidumbre, ni a la de la política, ni a la de la realidad. Nada ajeno al lenguaje, a la especificidad de los medios de expresión artística, podía servir para justificar el sentido o la función del arte. En el recorte y en la fundamentación de estas legitimidades, Romero Brest no estaba solo. Además de sus discípulos, que acompañaban su acción asumiendo la militancia del maestro con su permanente participación, también contaba la acción que desarrollaba en forma paralela, e incluso anticipada, Julio E. Payró<sup>88</sup>. Pero a pesar su obstinada prédica, las metas todavía estaban demasiado lejos de ser alcanzadas. Como vimos, la descripción que en 1953 hacía Payró del panorama artístico nacional<sup>89</sup>, estaba teñida del mismo tono de lacrimoso lamento que marcaba la presentación de la revista de Romero Brest.

---

antiperonistas en distintas esferas de la cultura.

<sup>86</sup> Su participación, según él mismo relata, parece haber sido crucial desde el momento que fue él quien propuso que se otorgara el primer premio a Max Bill. Véase Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*, São Paulo, Projeto, 1989, pp. 24-25.

<sup>87</sup> "Concurso Internacional de Escultura", *Ver y Estimar* núm. 27, abril de 1952, p. 42.

<sup>88</sup> Ver nota núm. 66.

<sup>89</sup> Julio E. Payró, "Un panorama..." *art. cit.*

Los afanes formativos engarzados en la tradición europea que mueven al director de esta publicación marcan con claridad su recorrido temático. Desde el segundo número se propone el modelo monográfico que comienza, de un modo previsible, con la obra de Picasso<sup>90</sup>. Ésta le sirve magníficamente para explicar uno de sus valores centrales: la idea de invención como creación de un "nuevo juego".

El es el hombre que no ha querido jugar del mismo modo que sus antecesores, y aun que la mayoría de sus contemporáneos; que ha entrevisto las nuevas maneras de vivir, estremecidas y contradictorias, y pretende darles forma plástica; que está creando el alfabeto de nuestro tiempo, dinámico y fáustico, basado en el ritmo y en el carácter, en la pasión de un ansia, tal vez desmedida, de ser universal<sup>91</sup>.

Esta cuestión no es para Romero Brest menos central que otra para la que Picasso también le proporciona los mejores argumentos: de qué modo debe plantearse la relación entre el arte y la política. "Guernica" es el cuadro paradigmático que le sirve, a la vez, como modelo y como demostración. Frente a las formas de posible resolución de un tema tan dramático, Picasso "lejos de expresar sus sentimientos por los medios habituales de la representación, dotando a los objetos de una carga emocional", utilizó "sus formas desnudas para que ellas *aludieran* a los hechos, por medios alegóricos". Para esto Picasso condensó las "esencias emotivas en las esencias formales, sin más apoyo material que el imprescindible". Esta es, a su juicio, la "capacidad normativa del invento picassiano". El problema de la filiación política no es para Romero Brest -como sí lo será para muchos de los biógrafos de Picasso-, un problema, sobre todo porque él no se somete a preceptivas sino que, sostiene Romero Brest, convierte su posición política en forma:

Es claro que la guerra y la afiliación política han influido poderosamente en el arte de Picasso. ¿Cómo hubiera podido ocurrir lo contrario? Pero no es hombre de actuar por reflejo, sino por creación, de modo que esa influencia se manifiesta preponderantemente en ciertos acentos de su barroquismo, ahora más instintivo que nunca<sup>92</sup>.

El ejemplo de Picasso y el cubismo adquieren, para Romero Brest, un carácter

---

<sup>90</sup> En la visión multifocal que se quiere dar del 'gran maestro' del arte moderno, se reúne el análisis formal de un número de pinturas, el "Inventario de Picasso en Buenos Aires", que revisa su presencia en las colecciones argentinas y un tempestuoso ensayo de Martha Traba, "Angulo Eluard-Picasso". Véase el núm. 2 de la revista, de mayo de 1948. En otros números se aborda el arte medieval (núm.5), Gauguin (núms.7-8), la sociología del arte (núm.9), Angel Ferrant (núm.10), el cubismo y Mathias Goeritz (núm.20).

<sup>91</sup> Jorge Romero Brest, "Picasso el inventor", en *Ver y Estimar* núm. 2, mayo de 1948, pp. 4-5.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 22.

normativo. Si en 1950, en las páginas de *Ver y Estimar*, delegaba en otros la explicación de este movimiento, en 1953 asumirá él mismo esta tarea en su contribución para el primer número de *Imago Mundi*<sup>93</sup>. Analizar "el valor de invención formal" que implica el cubismo era, desde su perspectiva, hacer entendible un momento fundacional para el arte de occidente y volverlo enseñanza. Es ahí donde puede verse el surgimiento de una "nueva lengua", cuya lógica puede establecerse con toda claridad a partir de una *cadena evolutiva de las formas* que pasa por Manet, Degas, Cézanne, Van Gogh, Lautrec, los *fauves* y llega a los expresionistas, definiendo un camino de transformaciones progresivas cuya culminación está en el estilo que definen Braque y Picasso: "...el cubismo no fue una humorada genial, sino una solución al problema que se venía planteando desde hacía casi cincuenta años"<sup>94</sup>. Su visión supone, al mismo tiempo, un modo de conceptualizar la historia:

En lugar de los cortes transversales, propugno pues los cortes longitudinales. Lo que debe interesar al historiador, en el caso de las artes plásticas como de cualquier otra actividad cultural, es el proceso de formación, culminación y descenso de los *sistemas formales*<sup>95</sup>.

Todo este legado de un desarrollo coherente de las puras formas que Romero Brest quiere apropiarse y trasladar rápidamente a estas tierras desiertas, no desautoriza, por el momento, las conquistas de un movimiento realista como el muralismo. Es por eso que la revista puede dedicar sus homenajes a José Clemente Orozco (núm.13) y a Cándido Portinari (núm. 4). Claro que en la alabanza que hace de este último va a destacar, justamente, el acierto de su "búsqueda" en la que sin renunciar a lo "contingente" lo encierra en la "forma necesaria": Portinari no "refleja", "construye"<sup>96</sup>.

*Ver y Estimar* quiere inscribirse con toda claridad en el terreno de la avanzada del arte moderno; por eso celebra la fundación del Instituto de Arte Moderno y entiende su voz lo suficientemente autorizada como para erigirse en custodio del cumplimiento del programa inaugural de esta institución<sup>97</sup>. Es este mismo sentido, de vislumbrar el futuro señalando

<sup>93</sup> Jorge Romero Brest, "Reflexiones sobre la historia del cubismo", *Imago Mundi* núm.1, septiembre de 1953, pp. 52-63.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>96</sup> Jorge Romero Brest, "Alabanza de Portinari", *Ver y Estimar* núm. 4, julio de 1948, p. 41

<sup>97</sup> "VER Y ESTIMAR no solo se regocija, también se promete apoyar con su vigilancia simpática a la flamante institución. Tan sólo espera que la iniciativa de creación como Instituto y las exposiciones que se sucedan, así como las conferencias que se pronuncien, después del feliz comienzo con las del ilustre crítico belga LEON DEGAND, a quien aprovechamos para saludar desde estas páginas con motivo de su partida, justifiquen las

caminos, el que motiva que en sus páginas se realicen los primeros intentos de historiar un movimiento tan reciente como las expresiones locales del arte concreto<sup>98</sup>.

En 1951 Romero Brest parece haber tomado una decisión sobre el futuro del arte. Si después de su tercer viaje a Europa, entre 1948-49 comprende "la importancia del movimiento iniciado por Kandinsky y Mondrian y al que ahora se llama concreto", después de su cuarta visita a Europa y de la primera a Nueva York (1950-51), se siente mucho más seguro sobre su programa. Al publicar una *summa* de más de diez años de críticas parece sentirse compelido a una redefinición: si en 1948, cuando escribe en el primer número de su revista pensaba en la necesidad de que los artistas argentinos "tornaran los ojos a la tierra" -o, más exactamente, hacia sus ciudades-, como un modo de contrarrestar la influencia europea, ahora se define por un radical cambio de rumbo:

...esa expresión nueva es la que viene surgiendo, probablemente más en Estados Unidos que en Europa, por la senda del llamado arte abstracto. No hago cuestión de nombres -llámeselo arte concreto o no objetivo o no figurativo. Lo importante es comprenderlo. Por eso me vengo esforzando, en mis cursos y conferencias, pronto en un librito que publicará Fondo de Cultura Económica de México, titulado *Hacia el arte abstracto*<sup>99</sup>, para que mis discípulos y amigos entiendan correctamente los postulados en que se basa. [...] Es un movimiento artístico que sin duda se adelanta en muchas decenas de años pero cuya vigencia no hará sino acrecentarse<sup>100</sup>.

Romero Brest se siente en el umbral de un cambio, de una inminente metamorfosis que podría dar lugar al "estilo" de este siglo, y toda la responsabilidad en la representación desde el presente del futuro, recae para él en el arte abstracto.

En 1952 Romero Brest publica *La pintura europea (1900-1950)*, editado por el Fondo de Cultura Económica y ampliamente difundido por Latinoamérica<sup>101</sup>. En este libro, después de revisar toda la historia del arte europeo del siglo XX, sin dejar de cuestionar las propuestas

---

esperanzas que en ella cifra". S/a, *Ver y Estimar* núms. 11-12, junio de 1949, p. 6.

<sup>98</sup> En 1948 Damián Bayón no se mostraba muy entusiasmado con el movimiento al comentar la exposición de los artistas concretos en Van Riel: "grupo heterogéneo" en el que ve "reminiscencias de todos los precursores [Mondrian, Max Bill, Vantongerloo], pero no por cierto la misma actitud crítica. [...] En general este grupo revela inmadurez, precipitación para presentar sus obras, falta de autocrítica". Damián Carlos Bayón, "Arte abstracto, concreto, no figurativo", *Ver y Estimar* núm. 6, septiembre de 1948, pp. 60-62. En el número 2 de la segunda serie de la revista, de diciembre de 1954, Blanca Stabile publica la cronología del movimiento entre 1944 y 1952, "Para una historia del arte concreto en la Argentina", p. 15.

<sup>99</sup> Lo publica como *Qué es el arte abstracto* la editorial Columba de Buenos Aires, en 1951.

<sup>100</sup> Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 9.

<sup>101</sup> La primera edición del libro fue de 10.000 ejemplares. La importancia del libro radicaba en que, en lugar de ser una versión del arte moderno traducida del francés, era una *síntesis crítica escrita por un latinoamericano en español*. Por otra parte era una edición económica y de pequeño formato, lo que facilitaba su difusión.



de cada una de las celebradas irrupciones de la vanguardia, Romero Brest redefine su apuesta en términos todavía más definitivos: un arte racional, matemático, que rechace las formas expresivas del pasado y que unifique en un lenguaje común las producciones de la pintura, la escultura y la arquitectura para que se encuadren dentro de un estilo que corresponda al presente y que se proyecte al futuro.

Los temas y las propuestas que ocupan las páginas de *Ver y Estimar* recortan los límites de su acción: trabajar desde las sombras en la definición de un modelo para el arte lo suficientemente sólido y articulado como para que, cuando llegasen los tiempos nuevos -los de la postergada "liberación"-, estuviese tan aceitado que solo fuese necesario ponerlo a funcionar.

El golpe militar que derroca a Perón en septiembre de 1955 coloca al crítico en el mejor espacio que podía soñar. En octubre de ese año, Romero Brest cierra definitivamente las páginas de *Ver y Estimar* para pasar a actuar en las instituciones oficiales y en alianza con el nuevo estado, como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde entonces, él va a demostrar, mejor que nadie, que las formas del arte no son puras formas, sino también un instrumento político.

D O S  
**PROCLAMAS Y  
PROGRAMAS  
DURANTE LA  
LIBERTADORA**

Mi labor era una forma de protesta, y yo tenía muchísimo de que protestar. Todos los artistas que no nos sumamos a la corriente, que no nos afiliamos a los sindicatos “por decreto”, que renunciábamos a nuestras cátedras –yo lo evité porque no las tenía-, que no nos presentamos en los salones oficiales, vivimos sencillamente como exilados en nuestra propia patria. Fue muy duro adoptar esta línea de conducta, renunciando a todo lo que por derecho nos correspondía. Para los que ya no éramos principiantes, fue un sacrificio permanecer como sepultados durante tantos años; perdimos mucho del contacto con el público y todo contacto con el exterior.

Raquel Forner<sup>1</sup>.

...durante mi estadía en el Buen Pastor, había descubierto, entre otras cosas, que la cárcel material es menos penosa, hasta menos peligrosa moralmente para los inocentes que la otra cárcel: la que había conocido en las casas, en las calles de Buenos Aires, en el aire mismo que respiraba. Esa otra cárcel invisible nace del miedo a la cárcel, y bien lo saben los dictadores.

Victoria Ocampo<sup>2</sup>

Hasta ayer nomás, triunfantes, creían que no existíamos. Estaban seguros que por las calles, las paredes, el aire y los textos sólo era posible el imperio de aquella voz que conocía el registro de todas las infamias. Nosotros aguardábamos en la desconfianza, en las reuniones prohibidas, en la confortación amistosa, en las entrelíneas de algún artículo. Ellos habían confundido su propio desenfreno con la realidad del país. [...]

Pero la verdad se restituye. Ellos podrán, ahora, deshacer el hechizo de la plaza pública, acallar el grito que los extravía y retrotrae a un pasado impulsivo. Sin sus delincuentes y torturadores, sin la coersión de una infernal propaganda, ellos podrán recuperar la propia dignidad. Lo que conocieron con el nombre de justicia social no fue más que una trampa para olvidar la justicia y enajenar la libertad.

Víctor Massuh<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> “Vivimos doce años de exilio en nuestra propia patria”, entrevista a Raquel Forner realizada por Ana Rovner, *El Hogar*, 23 de diciembre de 1955, pp. 10 y 150.

<sup>2</sup> Victoria Ocampo, “La hora de la verdad”, *Sur* núm. 237, nov.-dic. de 1955, pp. 3-4.

<sup>3</sup> Víctor Massuh, “Crónica del desastre”, *Ibid.*, pp. 107-108.

El Gran Premio de Honor que Raquel Forner recibió en el Salón de 1956, de las manos del general Pedro Eugenio Aramburu, presidente de la Nación de la autodenominada Revolución Libertadora, tuvo el sabor de una reparación<sup>4</sup>. En 1945 la crítica había coincidido al señalar que, de haber participado en el Salón Nacional, el gran premio habría sido para su cuadro “Liberación”. Probablemente es por eso que ahora parecía casi natural que el máximo galardón se otorgara a “El envío”, una obra que, sin embargo, ni por su calidad ni por sus tensiones temáticas, podía competir con su anterior manifiesto pintado.

A pesar de que “El envío” era una pintura que no llegaba a justificar el premio, lo que la hacía destinataria natural de esta consagración, era el reconocimiento hacia la resistencia de Forner frente al régimen depuesto, oposición que, por otra parte, la artista nunca dejó de destacar en sus declaraciones públicas. Si en 1945 su pintura había representado un alegato por la libertad perdida, el premio que ahora se le otorgaba fue entendido como un símbolo de la libertad recuperada.

Aunque el Salón se inaugurara con el presidente de facto y con el vicepresidente almirante Rojas, todos –desde el interventor del museo, Jorge Romero Brest, hasta el embajador de Francia y de Italia- asistían a este acto como a la celebración del renacimiento democrático. La palabras que pronunció el nuevo Ministro de Educación, Dr. Carlos Adrogué, no dejaron dudas al respecto:

---

<sup>4</sup> El 23 de septiembre de 1955 un golpe de estado termina con la presidencia de Juan Domingo Perón. El nuevo gobierno fue encabezado por el general Eduardo Lonardi, quien comenzó su gestión con la célebre consigna “ni vencedores ni vencidos”. Esta posición conciliadora fue enfrentada por los sectores más antiperonistas de las fuerzas armadas representadas por el vicepresidente, contralmirante Isaac F. Rojas. El 13 de noviembre Lonardi debió renunciar y fue reemplazado por el general Pedro Eugenio Aramburu. En el contexto de posguerra, caracterizado por el comienzo de la guerra fría, por la apertura de los mercados en occidente, por la imposición de nuevas pautas monetarias –en 1947 los acuerdos monetarios de Bretton Woods establecieron el patrón dólar y los capitales volvieron a fluir libremente por el mundo- reguladas por el Fondo Monetario Internacional; y, junto a esto, la formulación de una política elaborada en el ámbito de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) que establecía como alternativa el apoyo de los países desarrollados a fin de que los subdesarrollados pudiesen eliminar los factores de atraso mediante adecuadas inversiones en los sectores claves, acompañadas de reformas estructurales –como la reforma agraria-, todos estos factores crearon nuevas condiciones para América latina y para el nuevo gobierno argentino. Apertura económica y modernización fueron valores compartidos, desde ahora, por distintos sectores y una de las problemáticas centrales durante las dos décadas siguientes consistió en encontrar las maneras de atraer los capitales extranjeros. La modernización implicaba modificar el estatus logrado por los trabajadores durante el peronismo; la exclusión del peronismo fue, por lo tanto, un requisito para la transformación que los sectores vencedores querían realizar y, al mismo tiempo, el punto de partida de continuos conflictos. Entre las nuevas y las anteriores fuerzas sociales se produjo una situación de “empate” de hegemonía que se mantuvo hasta 1966. Cf. Juan Carlos Portantiero, “Economía y política en la crisis argentina (1958-1973)”, en W. Ansaldi y J. L. Moreno (Comp.) *Estado y sociedad en el pensamiento nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*, Buenos Aires, Cántaro, 1989, pp. 301-346. La proscripción del peronismo, y con ella, la de los trabajadores, definió una escena política ficticia, ilegítima y constitutivamente inestable que marcó la escena política durante los años sesenta. Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1994, pp. 179-183.

Las tiranías aherrojan los miembros, pero jamás las ideas, y toda la violencia de que son capaces con el cuerpo no llega al ámbito sagrado del alma, a la que no han logrado nunca arrancarle una flor para su triste gloria; todo atentado a la libertad es un crimen contra la inteligencia. Señores: el reencuentro de un pueblo con su cauce histórico promete, como los ríos reingresados a su curso, la fuerza de un destino. La Revolución Libertadora nos ha colocado ante un nuevo Renacimiento: he ahí la responsabilidad de los hombres consagrados a la cultura<sup>5</sup>.

La recepción de la crítica destacó, con énfasis recurrentes, que este año el Salón era *más* que el tradicional encuentro entre los artistas y su público. En un momento que se vivía como un claro corte con la historia precedente, el Salón funcionó como un espacio en el que se podía mostrar, como en un escaparate, el lugar de los nuevos vencedores. El diario *La Nación* registraba cuidadosamente los signos del cambio: la incorporación de artistas “auténticamente significativos del país, cuya ausencia brilló en las muestras nacionales de la dictadura” que ahora podían nuevamente verse en sus salas, y la derogación de las cláusulas que admitían a artistas que no pasaban por el jurado, que había permitido eliminar mucha de la anterior “hojarasca”, daban al Salón de este año “una faz nueva, juvenil, armoniosa”<sup>6</sup>. Esta restitución de espacios, junto a esta faz *nueva y juvenil*, fueron rasgos reiterados que pautaron muchas de las decisiones que, de ahora en más, se tomaron en el ámbito de la cultura.

En la caracterización del presente, los nuevos gestores culturales enfatizaron, siempre, aquellos datos tendientes a señalar la contraposición con el pasado inmediato. Las “Palabras liminares” que Jorge Romero Brest escribía en la presentación del envío argentino a la Bienal de Venecia de 1956, pueden leerse como una excelente síntesis de la visión que los sectores liberales tenían del peronismo y de los tiempos que se inauguraban para el arte con la revolución Libertadora:

El país acaba de pasar por una dura prueba: más de diez años de una dictadura que, además de entorpecer el progreso social y diezmar la economía, trató de aniquilar el espíritu por todos los medios posibles, tergiversando la historia, enalteciendo falsos valores y fomentando bajos instintos. Lo que significó un encerramiento suicida. Pero las fuerzas vitales no estaban agotadas, como lo prueba la magnífica Revolución Libertadora de setiembre, que le permitirá volver a ponerse a tono con los países

---

<sup>5</sup> “Inauguróse ayer el salón de Bellas Artes con la asistencia de Aramburu y Rojas”, *El Mundo*, 6 de diciembre de 1956, p. 8.

<sup>6</sup> “El Salón Nacional de Bellas Artes se abre”, *La Nación*, 5 de diciembre de 1956, p. 6. En el Salón de 1953 se había establecido que aquellos artistas que hubiesen sido aceptados cinco veces en una misma sección, ingresaban automáticamente, sin pasar por la selección del jurado. Esta cláusula convertía al Salón en un premio a la constancia más que a la calidad. Sobre los Salones Nacionales durante el peronismo véase mi artículo “Nacionales y populares: los Salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana B. Wechsler (org.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*, Col. Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, El Jilguero, 1999 (en prensa).

civilizados del orbe y, en el campo del arte plástico, esta exposición que revela cuales han sido los esfuerzos de los jóvenes pintores y escultores para hablar el libérrimo lenguaje de la modernidad<sup>7</sup>.

En la representación discursiva que se hizo del peronismo desde el campo de las artes visuales, las descripciones se afianzaron sobre un conjunto de nociones que, reiteradamente, sirvieron para la descalificación del período precedente: dictadura, tiranía, atentados contra la libertad, aislamiento internacional, demagogia, populismo, carencia de valores estéticos<sup>8</sup>. Junto a estos rasgos, lo que caracteriza los discursos sobre las artes visuales durante el posperonismo, es el grado de acuerdo que existió acerca de cuál era el programa a seguir. La agenda pasaba, centralmente, por restablecer condiciones que se consideraban indispensables para la producción artística: libertad absoluta para los creadores, apertura al mundo internacional, modernización de los lenguajes. En este sentido, y a diferencia de otras formaciones intelectuales como, por ejemplo, las que se organizaron alrededor de la revista *Contorno*, en la que, tempranamente, se hará una revisión del anterior antiperonismo de sus miembros, los discursos vinculados a las artes visuales se caracterizaron por un pertinaz y sostenido monolitismo<sup>9</sup>. La percepción generalizada era que todo estaba por hacerse y que, por otra parte, era indispensable la coordinación de esfuerzos. Esto explica que los nuevos gestores contaran con un respaldo de los poderes públicos y privados como nunca, hasta entonces, habían tenido. Lo que este caudal de discursos, programas y valoraciones,

---

<sup>7</sup> Jorge Romero Brest, "Palabras liminares", presentación al envío argentino a la XXVIII Bienal Internacional de Venecia de 1956, n/p. Véase el texto completo en el anexo I.

<sup>8</sup> La caracterización no era diferente de la que podía encontrarse en muchos de los textos que se publicaron en el número 237 de *Sur*, de noviembre-diciembre de 1955 (por ejemplo en los recuerdos de la cárcel de Victoria Ocampo, en los poemas de Silvina Ocampo). Cf. Oscar Terán, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991, p. 46. Federico Neiburg utiliza el término "invención" para analizar, desde una aproximación no substancialista, la construcción del peronismo como un fenómeno social y cultural. Desde esta perspectiva la cuestión no pasa por preguntarse qué es lo que el peronismo fue, sino de qué maneras éste fue representado por distintos sectores. Cf. Federico Nieburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998, pp. 16-17.

<sup>9</sup> Como señala Oscar Terán, los sectores críticos de la intelectualidad pasaron de la oposición mientras el peronismo estaba en el poder, a una "encarnizado proceso de relectura del mismo a partir de su derrocamiento". Estas fisuras afectaron al mismo campo liberal, como puede verse en las polémicas que atravesaron a *Sur*, y que en la "franja crítica" se materializaron en la revista *Contorno*. Cf. Oscar Terán, *op. cit.*, pp. 33-62, y Beatriz Sarlo, "Los dos ojos de Contorno", *Punto de Vista* núm. 13, noviembre de 1981, pp. 3-8. Véase también Jorge Cernadas "Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: *Sur*, 1955-1960, en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani"-Ciencias Sociales y Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997, pp. 133-149. En sus comentarios a esta tesis, Beatriz Sarlo destaca que la misma idea de refundación existía en relación con la Universidad, y que en esto es importante el peso de lo institucional. En este sentido, es probable que el discurso de las artes plásticas se aproxime más al de la refundación de instituciones que al de la revisión que hacen los intelectuales, vinculados a revistas que no necesitan del respaldo del estado, que sí requieren actividades de la cultura como el cine o las artes plásticas.

absolutamente reiterativos en sus términos, muestra con toda evidencia, es que en el campo de las artes visuales, como en el de la vida política, económica y de la cultura en general, los sectores que ahora ocupaban el centro de la escena, sentían que era necesario ponerse en acción. Un rasgo que merece destacarse es el nuevo rol que cabía en este proceso al estado. La crítica que publicaba sobre el Salón de 1956 el diario *La Razón*, definía esto con toda claridad:

Con la adjudicación de los premios del XLV Salón Nacional, el Estado vuelve de nuevo, tras largos años de turbiedad y confusión, en los cuales fue desvirtuada la valoración de la obra de arte a favor de la demagogia política, a ser impulsor, más que juez, de las bellas artes<sup>10</sup>.

Es con este rol de “impulsor” que el nuevo estado se abocará a una tarea de promoción e incentivos que tomará un rumbo totalmente diferenciado del que había tenido el estado peronista. *Novedad, juventud e internacionalismo* serán los ejes a partir de los cuales irán organizándose, cada vez con mayor direccionalidad, los proyectos institucionales. En poco tiempo, ante el proceso arrollador de iniciativas tendientes a crear el contexto que se consideraba indispensable para la promoción del renacimiento cultural de la nación, fue surgiendo en el espacio de las artes visuales el clima de un *requerimiento*: creadas, con el nuevo gobierno, las condiciones propicias para la creación, lo que ahora se necesitaban eran artistas de vanguardia, cuyas obras fuesen tan originales y de una calidad tan incuestionable, como para poder cumplir la misión de instalar al arte argentino en la escena internacional.

## **1. LAS EMBAJADAS DEL ARTE**

Entre abril y junio de 1956 se organizaron dos exposiciones oficiales que, en forma casi simultánea, articularon, desde las iniciativas del estado, el frente internacional tendiente a mostrar en el exterior a los artistas de esta nación que renacía de las cenizas. Esta era prácticamente la primera oportunidad en que se exhibía un panorama amplio del arte nacional en el exterior. Como un Jano bifronte, una exposición miraba a Europa y la otra a los Estados Unidos.

---

<sup>10</sup> “Se otorgaron 48 premios en el Salón Nacional de Artes Plásticas, que ha reconquistado la libertad”, *La Razón*, 4 de diciembre de 1956, p. 12.

La primera se presenta en abril, en la galería Nacional de Washington, para iniciar, desde allí, una gira por museos de Nueva York y de otras ciudades de los Estados Unidos<sup>11</sup>. La exposición no era sólo una representación artística. El tono político de la muestra, que podía leerse entre líneas en los comentarios que le dedicaban los diarios argentinos, aparecía enunciado con toda claridad por David E. Finley, director de la Galería Nacional de Washington en el texto del catálogo; aspectos que retomaba y destacaba el diario *La Prensa* en su editorial del 17 de abril:

Además del valor intrínseco de las obras, el señor Finley señala un aspecto relacionado con la política internacional. “La colección –dice el señor Finley- ha llegado en momento muy oportuno, dado el creciente interés por la historia y la cultura de la Argentina. Hoy, como nunca, existe la sensación de una mayor solidaridad entre los pueblos de nuestros países. Estas obras contribuirán a una mejor comprensión, por parte del pueblo norteamericano, de la historia, la vida y las aspiraciones del pueblo argentino.

De las palabras del señor Finley es permitido deducir que los artistas también pueden ser genuinos y eficaces embajadores. Adonde van con sus cuadros llevan ecos y visiones del país nativo, al que presentan con sus especiales e inconfundibles modalidades<sup>12</sup>.

Concluidos los tiempos del aislamiento internacional durante el peronismo, se abría una nueva era para las relaciones entre Argentina y Estados Unidos, y las imágenes eran leídas en este preciso sentido: como emisarias de un país transformado y como instrumentos de los nuevos tiempos de la política internacional.

*The Evening Star*, periódico de Washington, destacaba la importancia de esta exposición, en un momento en el que, después de la Argentina de Perón, se abrían nuevas condiciones de intercambio:

...heralding the new Argentina was the presence of Dr. Eduardo Augusto García, the Argentine Ambassador to the Organization of American States. The Peron government never ratified the OAS charter, so Ambassador García is the first representative from his country to be sent.

---

<sup>11</sup> La exposición estaba integrada por 113 obras de 72 artistas diferentes que abarcaban la pintura argentina de los siglos XIX y XX. Esta es la primera mega exposición de arte argentino que se realiza en el exterior después de la de 1939 (*Fine Arts in Argentina*, organizada por el Comité argentino en el contexto de la exposición *World's Fair and Golden Gate*, realizada en Nueva York). Como explicaba David E. Finley en la presentación del catálogo, las obras fueron elegidas por un comité integrado por Julio E. Payró, José Marco de Pont y Alberto Pando, consejero de asuntos culturales de la Embajada argentina en Washington. La selección era un resumen de la historia del arte argentino. Los representantes del arte más contemporáneo eran los artistas geométricos, pero no los más radicalizados, sino algunos de los que, disuelta la Asociación Arte Concreto Invención, integran en 1952 el grupo de Artistas Modernos de la Argentina, con una abstracción más sensible (Hlito, José Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo) o Clorindo Testa, también con una geometría sensible. La exposición circuló por Washington, Louisville, Kentucky, San Francisco y Chicago.

<sup>12</sup> “Exposición de arte argentino en los Estados Unidos”, *La Prensa*, 17 de abril de 1956, p. 4.

Dr. Garcia, who spent three years in jail because of his opposition to Peron, said, “now the circle of American solidarity is complete”<sup>13</sup>.

El poder de la cultura y del arte para representar a las naciones era bien conocido en los Estados Unidos. La posibilidad de utilizar a las imágenes como portadoras de mensajes que, más que a la belleza, remitían al poder de sus emisarios, había sido ampliamente instrumentada por las culturas europeas, especialmente Francia y, desde los primeros tiempos de la guerra fría, se había delineado como uno de los mecanismos de la política exterior norteamericana. Como “armas”, los cuadros de los artistas de la nueva vanguardia americana, hablaban de la creatividad, de la decisión y de la virilidad de ese pueblo triunfador<sup>14</sup>. Y también de las posibilidades que allí todos los ciudadanos tenían: el éxito de Jackson Pollock, amasado desde abajo, sin más ingredientes que su talento supremo, era la prueba de que en los Estados Unidos querer era poder. Estos valores, que la nueva potencia desparramaba con sus cuadros y con sus políticas por el mundo, podían también servir como ejemplo a las desordenadas repúblicas latinoamericanas. La Argentina, que después del “encerramiento suicida” en el que había permanecido durante el peronismo, se encontraba ante las puertas de una nueva era, parecía muy dispuesta a aprovechar la experiencia de otros países.

Las pruebas del éxito logrado por esta embajada de las imágenes, podían palpase en algunos de los comentarios que la exposición recibió durante su gira. *San Francisco Chronicle* llegó, incluso, en función de su entusiasmo, a comparar la evolución del arte argentino con la de la pintura norteamericana:

Practically every picture in it has an unbelievably precise counterpart in the art of our own nation, and I hereby quite seriously propose that a new exhibition illustrating these parallels be organized and circulated. So far as I know, no show of this kind has ever been attempted, but it would be very easy to put together, and it would accomplish more for international good will than a thousand shows devoted to the art of either country alone<sup>15</sup>.

La importancia de estas críticas radica más en el efecto que producían en quienes las leían en la Argentina que en la incidencia que podían tener en los espacios artísticos de los Estados Unidos. Quienes se habían sentido marginados, durante los años del peronismo, ahora tenían elementos para pensar que habían elegido el camino correcto y que, así como en el

---

<sup>13</sup> “Today in Society. Diplomatically Speaking: Argentines, Syrians Give Receptions”, *The Evening Star*, Washington, D.C., 18 de abril de 1956.

<sup>14</sup> Cf. Eva Cockcroft, *art. cit.*

<sup>15</sup> “An Exhibition of the Art of Argentina”, *San Francisco Chronicle*, [3 de mayo de 1956]. Archivo Raquel Forner.



plano político y económico era necesario diseñar políticas de apertura, también el programa cultural de la nueva nación debía girar en torno a la difusión del arte argentino y a su confrontación con lo más avanzado del arte mundial. Pero para esto, como ya señalamos, era indispensable contar con un arte nuevo y de calidad.

En este último sentido fue leída también la participación argentina en la XXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia en 1956. El editorial del diario *La Nación* del 16 de julio de 1956 destacaba la importancia de estos encuentros en los que recaía la “atención del mundo” y volvía sobre el tópico que contraponía el presente con los tiempos que se querían sepultar:

El régimen depuesto se señaló por el absoluto desdén con que hacía de lado estos asuntos, como cuanto se vincula con los auténticos rasgos espirituales de nuestra patria. Quedamos así, injustificadamente, a la zaga del mundo, mientras que países cuyo arte no alcanza la jerarquía del nuestro se ocupaban en difundir con empeñoso afán sus creaciones. [...] Las cosas han cambiado ahora, por cierto, y si algo exalta al gobierno provisional es el sincero propósito que viene demostrando de devolver a nuestros valores intelectuales su lugar de primacía en el contexto de la República<sup>16</sup>.

Sin embargo, no todos compartieron este entusiasmo. El problema surgió ante la selección de artistas que hicieron Jorge Romero Brest y Julio E. Payró para la representación argentina en Venecia. Según dejaba traslucir en su texto de presentación del catálogo, Romero Brest pensaba que si lo que se quería exhibir en la Bienal era la cultura de un país renovado, esto no podía hacerse seleccionando para el envío imágenes del pasado. Lo que había que mostrar era la esperanza en el futuro y la confianza en la juventud como depositaria del mismo. Todo tenía que ser nuevo, joven y exultante. Esta apuesta, que Romero Brest sostendrá, de ahora en más, con un empeño indeclinable, le valió tempranos enconos y enemistades.

Para este envío, explicaba *La Nación*, Romero Brest y Payró se habían inclinado por “treinta pinturas y ocho esculturas pertenecientes a artistas que –dentro de las recientes promociones, deliberadamente elegidas– corresponden a las tendencias figurativa, concreta, abstracta e independiente”<sup>17</sup>. Esta decisión “deliberada”, levantó una inmediata protesta de

---

<sup>16</sup> “La Argentina en la Bienal de Venecia”, *La Nación*, 16 de julio de 1956, p. 4.

<sup>17</sup> *Idem*. La selección incluía distintas tendencias que *La Nación* clasificaba en: figurativos (Leopoldo Presas, Ideal Sánchez, Santiago Cogorno, Luis Seoane y Carlos Torrallardona); concretos (Alfredo Hlito, Miguel Ocampo, Sarah Grillo, José A. Fernández Muro); abstractos (Manuel Álvarez, Víctor Chab, Armando Coppola, Víctor Magariños, Francisco Maranca, Clorindo Testa y Oscar Herrero Miranda) e independientes (Rafael Onetto, Carlos A. Uriarte, Leónidas Gambartes, Ernesto Farina, Raúl Russo, Ana M. Payró, Alicia Giangrande y

aquellos artistas que pensaban que, después de años de “dictadura” en los que no habían podido participar en encuentros internacionales, la posibilidad de hacerlo les era nuevamente birlada por un acto poco responsable del jurado. En una carta dirigida al Ministro de Educación, Dr. Atilio Dell’Oro Maini, publicada por el diario *La Nación*, un grupo de artistas afirmaba que ante la importancia de la Bienal había que exhibir lo mejor y lo más cívico del arte nacional<sup>18</sup>:

Entendemos que ésta es la oportunidad para que nuestra patria exhiba en el exterior la labor de los artistas cuya actuación cívica y estética enfrentó momentos tan aciagos de la vida nacional. Por ello, al manifestar la extrañeza por la exclusión de artistas cuyo valor es indiscutible y de probado comportamiento democrático, nos permitimos solicitar una información acerca del criterio en que se basó la designación del jurado, méritos de ecuanimidad de sus miembros, y demás factores que son condiciones indispensables para una selección a los efectos de la designación de los participantes<sup>19</sup>.

Para una artista como Raquel Forner, que durante los años del peronismo se había sentido marginada de los espacios de consagración, debía resultar irritativa una exclusión fundada no en la calidad, sino en algo tan superficial como la “juventud”. Juventud que, por su parte, tampoco va a quedarse callada ante la declaración que habían hecho los artistas excluidos, sino que respondió enviando otra carta, también dirigida al Ministro, en la que le expresaban: “No podemos aceptar que ningún grupo se arrogue el derecho de monopolizar la calidad artística y la conducta cívica”<sup>20</sup>. Borrados por el peronismo, estos artistas volvían a ser aislados por causas generacionales que, tal como explicaba Romero Brest en el catálogo, habían sido determinantes en la selección que habían hecho con Payró, en tanto era en los jóvenes en quienes recaía la tarea de “construir el espíritu que va a tener el país en décadas futuras”<sup>21</sup>.

Lo que esta selección pretendía decir en la escena artística local, es que, de ahora en más, había comenzado el turno de los jóvenes. La polémica, que tomó dimensión pública, ponía de manifiesto que el final del peronismo, a pesar del tono repositivo que marcaba los discursos, no había consistido exclusivamente en la reubicación de los desplazados. Si bien la

---

Leonor Vassena). Los escultores eran Gyula Kosice, José Alonso, Libero Badii, Martín Blaszko, Alberto Carlinsky y Noemí Gerstein. El destacado es mío.

<sup>18</sup> Los firmantes eran Raquel Forner, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Raúl Soldi, Emilio Centurión y Alfredo Bigatti. A causa de este envío, Horacio Butler renuncia a su cargo de interventor de la Escuela Superior de Bellas Artes.

<sup>19</sup> “Los artistas y la Bienal de Venecia”, *La Nación*, 30 de abril de 1956, p. 6.

<sup>20</sup> La carta la firmaban, entre otros, Víctor Chab, Raúl Russo, Noemí Gerstein, Kosice, Rafael Onetto, Martín Blaszko, Libero Badii, Clorindo Testa. *Idem*.

<sup>21</sup> Jorge Romero Brest, “Palabras liminares”, *op. cit.*

idea de reparación fue importante en la asignación del Gran Premio en el Salón, éste no fue el criterio prioritario en la reorganización del campo artístico: pudo ser coyunturalmente decisivo para una institución tradicional como el Salón, ligada al pasado y desde ahora desplazada del protagonismo que anteriormente había tenido, pero para un espacio tan crucial como la Bienal de Venecia, que los mismos artistas excluidos habían calificado como “el exponente de mayor prestigio mundial”<sup>22</sup>, no podían contar tales principios reparadores. Tampoco la división iba a plantearse entre el arte de calidad y el arte malo, porque había quedado establecido que los artistas buenos, eran los excluidos por el régimen. Lo que había cambiado era el criterio que organizaba las jerarquías. Desde ahora la juventud tuvo un lugar protagónico en el momento de decidir, no sólo los envíos internacionales, sino también la asignación de los premios locales que, de ahora en más, se crearon exclusivamente para artistas “jóvenes”<sup>23</sup>. El debate que se planteó frente al envío a la bienal de Venecia pone de manifiesto el desconcierto en el que quedaron sumidos los artistas vinculados a los sectores liberales. La sensación era que estaba comenzando un nuevo juego y que, inesperadamente, algunos habían quedado sin las cartas para participar en él. ¿Hasta qué punto la juventud no pasaba a ser un condicionamiento, tanto como lo habían sido los temas nacionales durante el peronismo? Muchos debieron formularse una pregunta como ésta.

## **2. UN MUSEO RENOVADO**

La designación de Romero Brest como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes, en octubre de 1955, se enmarcó dentro del conjunto de decisiones rápidas tendientes a colocar en puestos claves a aquellas figuras que habían sido desplazadas de los espacios de gestión por el peronismo. Como analicé en el primer capítulo, “desplazado”, en el caso de Romero Brest, no había significado “inactivo”. Durante los años precedentes él había desarrollado una acción formativa extremadamente coherente cuyos ejes centrales pasaron por introducir en la escena local criterios de valoración estética y por hacer conocer los principios y la historia del arte moderno que, hasta entonces, seguía teniendo su base de operaciones en París. Había llegado ahora la oportunidad de substituir la prédica por la acción y de demostrar que el modelo que

---

<sup>22</sup> “Los artistas y la Bienal de Venecia”, *La Nación*, *art. cit.*

<sup>23</sup> Por ejemplo, el premio Ver y Estimar que se organiza entre 1960 y 1968, para jóvenes, o el premio Braque, que comienza a realizarse en 1963, a fin de presentar “las últimas tendencias del arte actual” —como sostenía Samuel Oliver en la presentación del premio de 1968. También el premio nacional ITDT que, si bien en su primera convocatoria (1960) tenía como criterio central la “seriedad” del trabajo y la “capacidad de invención”, en 1963 va a considerar también la edad de los participantes. Cf. catálogos premio ITDT 1960 y 1963.

había explicado en las páginas de su revista, podía desplegarse sobre las paredes del museo más importante del país. Las máquinas que Romero Brest montó para lograr esto, pretendió cubrir todas las necesidades que él había apuntado desde *Ver y Estimar*: mejorar la colección del museo, traer exposiciones internacionales importantes y hacer del museo un espacio educativo, capaz de formar el gusto estético de las futuras generaciones. Sin embargo, y aun cuando la dirección de la principal institución artística del país parecía colocarlo en un lugar privilegiado para desarrollar las políticas necesarias para alcanzar estos fines, Romero Brest se encontraba con un museo abandonado, inactivo y carente del dinero indispensable para mantener abiertas sus puertas. El nuevo estado había expresado su apoyo a la cultura, pero éste no implicaba una financiación: apoyo era, simplemente, libertad para crear sin los condicionamientos establecidos en el período anterior.

La intervención que Romero Brest había hecho con la selección para el envío a Venecia, marcando la importancia del presente y del futuro, era impensable desde el Museo. Su colección no sólo carecía de piezas importantes y representativas del arte antiguo, sino que apenas contaba con algunos ejemplos del arte moderno y ninguno del contemporáneo. Era difícil, por lo tanto, organizar en sus paredes aquel relato progresivo del desarrollo del arte moderno que él había explicado desde las páginas de su revista. Aun así, como veremos más adelante, el crítico supo utilizar magníficamente los escasos elementos con los que contaba para ejemplificar hasta qué punto la modernidad podía explicarse por un lenguaje gestado a partir de la organización de las formas y de los colores sobre la superficie de la tela.

Romero Brest finalmente tenía su cargo, pero no podría hacer mucho con él. Un año después de su nombramiento no había logrado todavía borrar las marcas “dejadas por la ametralladora y la tropa” durante la revolución Libertadora (cuando el Museo fue ocupado por una compañía del Regimiento 1 de Infantería Motorizado) y, tomando una medida drástica, decidió reabrir el Museo colgando los cuadros sobre las marcas de la metralla<sup>24</sup>. Durante los ocho años que duró su gestión vamos a encontrar con frecuencia el relato de sus dificultades que periódicamente describía a los medios periodísticos. La carencia de recursos tomó una visibilidad pública impactante cuando Romero Brest, frente a la posibilidad de adquirir un Picasso (que, como vimos, era un artista crucial en la versión del arte moderno que difundía), organizó una colecta con la que no pudo, sin embargo, recaudar los 150.000 pesos que se necesitaban para comprarlo. La solución para las futuras compras vino del establecimiento de

---

<sup>24</sup> Véase Boletín del MNBA núm. 1, junio de 1956.

una Nueva Ley Cinematográfica, que permitía al Museo contar con unos 3 o 4 millones de pesos para adquisiciones<sup>25</sup>. Pero el problema, como veremos, no era exclusivamente la falta de dinero.

Después de meses de arreglos en las salas y de la restauración de varias obras, el museo se reabrió, en junio de 1957, con la inauguración de una exposición de arte moderno de Brasil, la exhibición de la donación de la colección Santamarina, y una selección de cuadros del museo “presentados cronológicamente” y ordenados “por escuelas e influencias”<sup>26</sup>. Romero Brest lograba así un triple impacto: una exposición internacional que presentaba ante los embajadores de varios países (Uruguay, Brasil, Chile, Paraguay, Bolivia, México, Cuba, El Salvador, Costa Rica, España, Canadá, Bélgica, China, Japón, India, etc.)<sup>27</sup>, la presentación de una importante colección de arte argentino, y una lectura de la evolución de la historia del arte desarrollada a partir de una selección de imágenes. Por el momento, para Romero Brest, el proyecto internacionalista apuntó a la ruptura del aislamiento y, en este sentido, su política consistió, centralmente, en traer exposiciones internacionales al museo a fin de propiciar la actualización del arte local<sup>28</sup>. Su proyecto modernizador se desarrolló en un contexto político favorable a sus principios. Después de las elecciones de febrero de 1958 que habían llevado al Dr. Arturo Frondizi a la presidencia, se organizó el proyecto del desarrollismo, caracterizado por una intensa expansión de la economía que se produjo, sin embargo, en un clima de permanentes conflictos militares, políticos y sociales<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> La ley establecía una serie de normativas (como la obligatoriedad de exhibir películas nacionales en todas las salas con fechas preestablecidas de estrenos y cantidad de público necesaria para justificar que dichas películas continuaran en exhibición) que, junto al porcentaje destinado al MNBA, despertaron la reacción de las empresas cinematográficas. Cf. “Solicitada: Atentado a la libre empresa”, *La Nación*, 12 de julio de 1957, p. 11 y “Por la Nueva Ley Cinematográfica se concederían al Museo Nacional entre 3 y 4 millones de pesos: su director reservó ya 13 obras de arte nacional”, *La Razón*, 4 de julio de 1957, p. 7.

<sup>26</sup> “Reabrióse el Museo con la Exposición de Brasil”, *La Nación*, 26 de junio de 1957, p. 6.

<sup>27</sup> La exposición era, según los representantes de Brasil, la más importante de arte brasilero enviada hasta el momento al exterior.

<sup>28</sup> En agosto de 1957 se abrió la exposición *Diez años de pintura italiana*, organizada por la Bienal de Venecia y el Instituto de Cultura Italiana que reunía obras de artistas contemporáneos; en abril de 1958 se inauguraba la exposición *Ben Nicholson y los jóvenes escultores británicos*; en junio la exposición dedicada a Honoré Daumier en el 150º aniversario de su nacimiento; en julio la exposición de Figari; en agosto-septiembre la exposición de Vasarely; en junio de 1959 la colección Santamarina; en marzo de 1960 la exposición de pintura japonesa contemporánea; en agosto la exposición *Espacio y color en la pintura española actual*; en septiembre la exposición de esculturas de Bourdelle; en septiembre una exposición de sesenta años de pintura chilena; en septiembre de 1961, la retrospectiva de Eugenio Daneri; en mayo de 1962, la exposición *Arte Alemán Actual*; en octubre una exposición de arquitectura finlandesa; en abril de 1963, una exposición organizada por la National Association of Women Artists, inc. U.S.A.; en mayo la exposición *Figuras de Buda en el arte oriental*. En 1961 y 1962 también se realizaron los premios internacionales del ITDT.

<sup>29</sup> Después de la caída de Perón el radicalismo se dividió entre quienes seguían a Balbín, plenamente identificados con el gobierno de la Libertadora, y los que apoyaban a Arturo Frondizi, en una línea de

La recepción que tuvo la actividad que Romero Brest desarrolló desde la dirección del Museo, demuestra que en el campo artístico el conflicto no radicó en el enfrentamiento entre distintos sectores políticos. En un bloque antiperonista como el que había ocupado el centro de la escena, las escisiones se produjeron, básicamente, por el enfrentamiento entre sectores modernizadores y tradicionalistas.

En marzo de 1958, poco después que Romero Brest diera forma pública a su proyecto de renovación, Carlos A. Foglia, crítico del diario *La Prensa*, publicaba el libro *Arte y mistificación*<sup>30</sup>. La urgencia provenía de la necesidad de frenar lo que consideraba un mal irreparable y cuyo responsable central era Romero Brest:

La intemperancia de los propagandistas del Arte Contemporáneo, unida al desmedido afán de imponer expresiones plásticas de avanzada, después de haber copado prácticamente los más altos cargos públicos del ramo y la casi totalidad de los modernos medios de difusión, nos obligan a servir una causa que consideramos de bien común, porque comienzan a negarse sistemáticamente, a vista y paciencia de todos, las manifestaciones más sinceras y espontáneas de nuestra cultura<sup>31</sup>.

---

acercamiento al peronismo, basada en el tradicional programa nacional y popular del radicalismo, y en su oposición constitutiva a las "uniones democráticas". En 1956 la Unión Cívica Radical se dividió en UCR Intransigente y UCR del Pueblo. En 1957, cercado por dificultades económicas, el gobierno provisional comenzó a organizar las elecciones. Arturo Frondizi, con un discurso moderno y claras referencias a los problemas estructurales del país en términos nacionales y populares, abrió una alternativa para las fuerzas progresistas y para un sector amplio de la izquierda. El destaque en su discurso –a partir de su relación con Rogelio Frigerio– de la importancia del desarrollo de las fuerzas productivas y del papel que en este sentido debían cumplir los empresarios, junto a la línea de negociación que abrió con Perón, quien le dio su apoyo, le permitieron ganar las elecciones del 23 de febrero de 1958. Su gobierno se extendió entre mayo de 1958 y marzo de 1962. Su discurso desarrollista, asociado con las inversiones extranjeras y convocante de todas las fuerzas capaces de construir un país moderno, desde la burguesía nacional, hasta los sindicatos y los militares, no logró, sin embargo, la conciliación necesaria para su éxito. Quizás por eso Frondizi apostó por la celeridad, a fin de lograr rápidamente la necesaria reestructuración de la escena nacional. Además del saldo de su deuda electoral con el peronismo –aumento de salarios del 60%, amnistía y levantamiento de la proscripción del peronismo, entre otras medidas– inmediatamente negoció con las compañías extranjeras la explotación de las reservas de petróleo y la autorización para el funcionamiento de universidades privadas. El punto central de su política económica fueron las leyes de radicación de capitales extranjeros y de promoción industrial sancionadas en 1958. Estas garantizaban a los inversores extranjeros libertad para remitir ganancias y para repatriar el capital. Se establecía un régimen especial a las inversiones en sectores considerados claves para la nueva etapa del desarrollo: siderurgia, petroquímica, celulosa, automotriz, energía y petróleo. Como resultado, las inversiones extranjeras, que en 1959 eran de unos 20 millones de dólares, subieron a 248 en 1959 y a 348 en los dos años siguientes. La producción de acero y automotores creció de manera espectacular y casi se llegó al auto abastecimiento de petróleo. La inflación y las dificultades en la balanza de pagos llevaron al lanzamiento de un Plan de Estabilización que dio lugar a planes liberales de devaluación, congelamiento de salarios y supresión de los controles y regulaciones estatales que fueron aplicados por el nuevo ministro de economía, ingeniero Alvaro Alsogaray. Esta política liberal ortodoxa se oponía al desarrollismo inicial. Desde entonces se agudizaron las relaciones entre los sindicatos y el gobierno. Frente a las huelgas, el gobierno respondió interviniendo los sindicatos y empleando al ejército para reprimir (esto fue establecido por el plan CONINTES). 1959 fue, por lo tanto, un punto de inflexión. Luis Alberto Romero, *op. cit.*, pp. 183-193.

<sup>30</sup> Carlos A. Foglia, *Arte y mistificación*, Buenos Aires, edición del autor, 1958.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

Lo que Foglia veía era que el crítico había logrado orquestar una organización que abarcaba a las Asociaciones de Amigos del MNBA y del MAM, y a la galería Bonino (“baluarte de las expresiones más avanzadas” y desde la que partían las directivas que encumbraban o anulaban reputaciones<sup>32</sup>), en la que estas asociaciones hacían sus compras para los museos<sup>33</sup>. El resultado era que todos los espacios, tanto las galerías como los certámenes, habían sufrido una invasión perniciosa de imitaciones y copias serviles organizada desde la dirección de Romero Brest. Foglia caracterizaba en una frase el tipo de poder que ejercía Romero Brest: “En otra época los artistas eran elegidos, no reclutados”<sup>34</sup>. En sus argumentaciones contra todos los proyectos de renovación encarnados en la figura del crítico, Foglia recurría a una serie de comparaciones entre pintura abstracta, esquizofrenia y anormalidad que seguramente hubieran deleitado a Ivanissevich.

En marzo de 1960 Romero Brest sintió que, a pesar de las esperanzas que había generado la revolución de 1955, no podía dar forma definitiva a ninguno de sus objetivos (ni la actualización de la colección, ni la reestructuración del museo). Ante esto presentó una renuncia, que no le fue aceptada, fundándola en las imposibilidades con las que chocaba su gestión. Esta renuncia (quizás más un gesto coactivo que una verdadera decisión), sirvió para que enunciara nuevamente la extensión de su programa: remodelación del edificio, habilitación de la sala de conferencias, reactivación de la biblioteca, publicación de un boletín mensual, conferencias públicas, visitas guiadas, conciertos, etc. Sin embargo, Romero Brest sólo pudo concretar algunos de sus objetivos. Las trabas y la oposición que tuvo que enfrentar durante su gestión –que concluye en 1963- permiten ver con claridad que los discursos augurales y promisorios de la Libertadora no implicaban, en modo alguno, un consenso acerca de cuál era el programa institucional a instrumentar en el terreno artístico. Por otra parte, pronto quedaría en claro que las instituciones capaces de llevar adelante la transformación del

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>33</sup> Fundada en 1951 la galería Bonino fue, hasta su cierre, en 1979, central en el campo artístico argentino. Asesorada por críticos como Payró, Córdova Iturburu y Manuel Mujica Láinez, la galería expuso durante los años cincuenta a artistas como Victorica, Pettoruti, Battle Planas, Juan del Prete, Jorge Larco y, también a artistas abstractos (como los que integraron el *Grupo de artistas modernos* convocado por Aldo Pellegrini) y del interior (como el grupo *Litoral* de Santa Fé, entre los que se encontraban Leónidas Gambartes y Juan Grela). En los años sesenta Bonino se suma al proyecto internacionalista abriendo sucursales en Río de Janeiro (1960) y en Nueva York (1963). La relación entre las instituciones que percibía Foglia no era producto de su fantasía. De hecho, además de proveer obras para las compras de los museos, la mayor parte de los artistas que expusieron en el primer premio Di Tella estaban vinculados a la galería. La galería Pogliani de Roma, en la que tenía que exponer el artista que se premiara en el Instituto Di Tella, ya tenía vínculos comerciales con Bonino. Cf. Andrea Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, pp. 277-284.

campo artístico necesaria no serían aquellas dependientes del estado, sino las nuevas fundaciones e instituciones privadas. A ellas se unirá Romero Brest en su política de sumar esfuerzos.

### 3. UN MUSEO PARA EL ARTE NUEVO

Además de las acciones restauradoras, tendientes a colocar en las instituciones existentes a aquellas figuras capaces de imprimirles un sentido renovado, las primeras iniciativas de la revolución Libertadora apuntaron a crear espacios capaces de acoger ese arte nuevo que todos esperaban ver nacer. Un museo de arte moderno era un símbolo para una gran ciudad y el referente para estas instituciones en América latina era, principalmente, el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>35</sup>. Esta ciudad y su reciente esplendor artístico, no sólo constituía un punto de comparación para los actores culturales locales, sino que, como pronto veremos, también fue leída en estos términos por algunos críticos que, como Pierre Restany, vieron en Buenos Aires a la ciudad latinoamericana que podía repetir el proceso de expansión cultural que había llevado a Nueva York al centro de la escena artística internacional.

La urgencia que provocaba la sensación de que se habían perdido diez años en el desarrollo artístico nacional, permite comprender que, aun sin contar con la promesa de tener en lo inmediato una sede, Rafael Squirru aceptara ser el primer director de un museo que funcionó, inicialmente, entre los pasillos y los salones de un barco<sup>36</sup>. Al mismo tiempo que Raquel Forner recibía el premio nacional y que se enviaban las representaciones de la plástica nacional a Washington y a Venecia, salía del puerto de Buenos Aires el barco Yapeyú, transitorio edificio del Museo de Arte Moderno, cuyo objetivo era llevar el arte argentino a todos los puertos del mundo<sup>37</sup>. Esta exposición, que fue la posibilidad más inmediata que

---

<sup>34</sup> Carlos A. Foglia, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>35</sup> Rafael Squirru explica hasta qué punto era importante para él que en el dec reto de fundación figurara como Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (igual que el de Nueva York) y no de la ciudad de Buenos Aires. Rafael Squirru, entrevista con la autora, 29 de abril de 1995.

<sup>36</sup> El decreto de fundación del Museo de Arte Moderno fue firmado por el intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires, Eduardo Madero, el 11 de abril de 1956.

<sup>37</sup> Entre el 28 de septiembre de 1956 y el 21 de febrero de 1957 la exposición se detuvo en 23 puertos diferentes: subiendo por la costa de América del Sur llegó hasta Río de Janeiro y desde ahí recorrió puertos del sur de Africa, de Asia, de la costa oeste de los Estados Unidos y, atravesando el canal de Panamá, volvió a Buenos Aires. Squirru relata las circunstancias azarosas en las que se organizó la exposición: "En realidad se debió a Cecilio Madanes. Porque [él] viajaba con una compañía para filmar cine aprovechando el viaje. Entonces, no sé cómo nos pusimos en contacto y él se ofreció para actuar de comisario si armábamos una muestra. Entonces yo, que en esa época era todo que sí y a favor de todo, inmediatamente armé la muestra que tenía un cartel que tomaba todo el barco "Yapeyú" de punta a punta, que decía "Exposición flotante de arte moderno" [...] incluso algunas obras las pusimos a la venta. Desde algunos de los puertos que tocaba el barco llegaban los partes de



Squirru encontró para iniciar las actividades del Museo, sellaba en forma anticipada y simbólica, el compromiso internacionalista que determinaría muchas de las decisiones que en el espacio artístico se tomaron en los años subsiguientes. Este deseo de trascender las fronteras nacionales ya estaba presente en el texto ampuloso y todavía difuso que Squirru escribía en el catálogo. Lleno de alusiones y metáforas con las que el crítico daba un carácter mesiánico a su escritura, la presentación de Squirru escondía, entre líneas, el tono de una profecía que pronto se transformaría en algo parecido al grito de un cruzado cuya “ciudad santa” estaba representada por el mundo internacional del arte.

La selección de obras de esta primera exposición no tomaba partido por una línea definida. Aunque faltaban algunos nombres destacados del arte abstracto (como Kosice, Maldonado o Lozza), esto pareció responder más a circunstancias organizativas que a exclusiones premeditadas. Para Squirru lo crucial era dar existencia al museo y para esto, su estrategia central pasó por ocupar todos los espacios disponibles en la ciudad, con todas las obras con las que pudiese contar<sup>38</sup>: “Para mí se trataba de voltear una pared, de romper el cerco de los pontífices que pontificaban en proporción directa a su ignorancia, de dejar la luz en medio del oscurantismo, y cualquier manifestación que apuntase a ese propósito me parecía digna del apoyo del Museo”<sup>39</sup>.

El decreto de fundación del MAM incluía, casi como una declaración de principios, el propósito de abrir un espacio para aquellas “nuevas tendencias” que, “al margen de museos u otros institutos culturales”, veían retardada su provechosa difusión<sup>40</sup>. A pesar de la improvisación que marcaba el rumbo de sus decisiones, Squirru logró durante su gestión que el museo presentara exposiciones que introducían novedades: la inauguración del grupo informalista que se realizó en el Museo Sívori a fines de 1959 con el auspicio del MAM, ligó esta institución al ingreso de la “nueva” tendencia en Buenos Aires. En 1960 también auspició

---

Cecilio diciendo “gran éxito de Barragán en la India, o de Torres Agüero en Japón”. Rafael Squirru, entrevista citada.

<sup>38</sup> Hasta la inauguración de su sede en 1960 el Museo organizó más de cuarenta exposiciones en distintas galerías de Buenos Aires (Lirolay, Peuser, H, Witcomb, Rubbers, Van Riel, Velázquez) y en el Museo Eduardo Sívori. Es curioso y por esto destacable que no hiciese ninguna exposición en la galería Bonino que, sin duda, era la más prestigiosa de la ciudad. Esta sí aparecía vinculada al MNBA que, incuestionablemente era, por el momento, un espacio mucho más prestigioso que el MAM. Squirru también organizó durante estos cuatro años varias exposiciones en el exterior (en México, Tokio, Montevideo, Estados Unidos, etc.).

<sup>39</sup> Rafael Squirru, *MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967, s/p.

<sup>40</sup> Véase el “Decreto de la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, en Archivos del Museo de Arte Moderno, Carpeta: Resumen de actividades, 1957/80. Reproducido en el anexo I.

la primera exposición de Arte Generativo que se presentó en la galería Peuser como el relanzamiento de la geometría<sup>41</sup>.

El decreto de fundación del Museo preveía también dos cuestiones importantes, que se vinculaban, por un lado, a los anhelos centralistas de Buenos Aires y, por otro, a la necesidad de crear mecanismos institucionales que facilitaran la integración de las artes. Como las grandes capitales del mundo, Buenos Aires necesitaba contar con un espacio capaz de atraer gran cantidad de público y de funcionar, como sucedía con los centros más destacados del arte moderno, con una estructura que permitiese la interrelación entre distintas expresiones artísticas<sup>42</sup>.

Estas consideraciones que, por el momento, se movían más en el horizonte de los deseos que de las posibilidades, lograban anticipar con precisión todos aquellos programas que en los años sesenta se implementarían con la intención de generar una vanguardia, hacer de Buenos Aires un centro artístico internacional y crear un nuevo público capaz de valorar el arte moderno. Deseos e intenciones que respondían a un conjunto de necesidades artísticas y también políticas que fueron creciendo en la medida en que el proyecto modernizador se articuló y tomó fuerza; un proyecto que, por otra parte, más que por el Museo de Arte Moderno, fue concretado por el ITDT. Todos estos proyectos en torno a la idea de generar una vanguardia o, por lo menos, de respaldarla ampliamente desde las instituciones, plantean la problemática cuestión de hasta qué punto puede pensarse en una colaboración activa entre vanguardia e instituciones. La pregunta es, centralmente, cuáles fueron los puntos de negociación entre ambas.

Para las instituciones que se reorganizaban, internacionalismo significaba, en este momento, traer exposiciones del exterior y, al mismo tiempo, llevar a otros países todo el arte disponible, con la intención prioritaria de quebrar el aislamiento que había afectado a la

---

<sup>41</sup> El catálogo contaba con una presentación de Squirru y con un texto explicativo del grupo. Esta nueva geometría, basada en el principio general de dar movimiento al punto y a la recta, “generando” sobre el plano un movimiento direccional y proyectivo, fue una geometría “eficaz” en tanto logró aceptación y reconocimiento en los circuitos institucionales. A diferencia de los años cuarenta, en los que los primeros geométricos no habían logrado impacto público y aceptación generalizada de su trabajo, esta nueva geometría circuló sin dificultades. Véase el texto de Eduardo Mac Entyre y Miguel Angel Vidal, “Arte Generativo” en el anexo I.

<sup>42</sup> Entre sus considerandos el decreto establecía que “en las principales capitales del mundo existen organismos similares al que se crea mediante el presente decreto, y ellos despiertan el vivo interés del público, que tiene ocasión de conocer, por su intermedio, las últimas manifestaciones del arte”, y que “conviene prever las ventajas de un instituto cuya actividad no se circunscriba a una determinada rama del arte, sino que, antecediendo a la íntima compenetración que existe entre todas ellas, procure la concurrencia de las obras producidas en todos los sectores de la actividad artística”. Véase el “Decreto de la creación...” en el anexo I. Esta idea de interrelación de

cultura argentina durante los años del peronismo. Junto a este movimiento, fue gestándose otra manera de entender el imperativo internacionalista que pasó, fundamentalmente, por las iniciativas que los artistas activaron con el objetivo de participar, *al mismo tiempo*, de la transformación de los lenguajes que se operaba en los centros artísticos, cuya usina central, los argentinos todavía buscarían en París.

#### **4. BOA, PHASES Y EL FRENTE INTERNACIONAL DE LA VANGUARDIA**

He penetrado en la casa de Tristan Tzara como en el templo de Chefred, para encontrar el idolillo que había hecho la epopeya del hombre elemental, *hombre un poco animal un poco flor un poco metal un poco hombre*, para encontrarlo, decía, jugando solo al ajedrez con obsesión casi mística, él que había querido reemplazar *la noción arcaica de inspiración* por su propio manejo del delirio.

En aquel piso inmenso del bulevar Saint-Germain, sólo habitado por sus libros, que eran miles, sus esculturas de Africa y Oceanía, que eran cientos, y por su fantasma, que era la humanidad entera para el peregrino devoto, que es quien confiere a los templos el hechizo, sin saber qué decimos, nos miramos.

Y caminé conmigo por los grandes cuartos, como un modesto guía del museo de sí mismo, del museo del hombre que había sido o, tal vez, del hombre que hubiera querido ser, vaya a saberse.

Yo no veía los objetos que él me describía, ni escuchaba las cosas que decía. Lo veía, en cambio, treinta y cinco años atrás aullando: "El pensamiento se produce en la boca", o batiendo ferozmente el parche de un tambor, en plena escena de un acto Dada, mientras Serner depositaba un ramo de flores a los pies de un maniquí de costurera y una voz, surgiendo bajo un enorme sombrero con forma de pan de azúcar, declamaba poemas de Hans Arp. Lo veía escribiendo: "¿Cómo ordenar el caos que constituye esa infinita e informe variación: el hombre?"

Pero la ceniza que estragaba las facciones de aquel pequeño duende casi sagrado provenía, tal vez, de otras fuentes menos prístinas: las de la política, que lo había llevado, siguiendo el criterio marxista de interpretar la historia, a retractarse de sus grandes voces. Yo no quería ver lo que veía ni oír lo que oía. Quería estar junto al mismo pequeño gigante que había encontrado, en casi todos los principios relacionados, fallas esenciales que los conducen a ser la prisión del ser humano, en vez de la manifestación de su poder y de su capacidad de dicha terrestre.

De igual manera, aquel Breton del Café de la Place Blanche tampoco era el que yo había amado frenéticamente, el de *Les Pas Perdus*: "Dejadlo todo. Dejad Dadá. Dejad a vuestra mujer. Dejad a vuestra amante. Dejad vuestras esperanzas y temores. Sembrad vuestros hijos en un rincón de un bosque. Dejad la presa por la sombra. Abandonad a la necesidad lo que era una vida cómoda, lo que os permitía esperar un porvenir. Partid por los caminos".

Definitivamente, yo había llegado tarde a todo.

Julio Llinás<sup>43</sup>

Después de seguir en Buenos Aires todos aquellos circuitos que le permitían anticipar los caminos que recorrería, Julio Llinás llegó a París a comienzos de 1952. Saber cómo eran sus

---

las artes era un punto importante en el modelo de las nuevas instituciones. Sin embargo, más el el MAM es el ITDT el que logrará realizarlo.

calles y sus cafés, conocer todas las batallas de las vanguardias artísticas y literarias que allí se habían librado, llevar en mente los nombres de los escritores y de los artistas que había que conocer, o de los lugares que se debían visitar, saber, incluso, cuáles eran los acontecimientos que habían sacudido a esa ciudad soñada en los días inmediatos al viaje: todo esto formaba parte del rito de iniciación que debía cumplirse *antes* de comenzar la travesía. En Buenos Aires había lugares precisos en los que se podía acceder a todo ese saber. Si se era habitué de la librería Galatea<sup>44</sup>, del Jockey Club o, un poco después, del café Chambéry, en el que se reunían los artistas, era posible conocer una de las tantas versiones existentes de esa ciudad que alimentaba las fantasías sobre la bohemia y la vanguardia en los círculos ilustrados.

En 1952, Julio Llinás, joven poeta y escritor, se encontraba allí para ‘tocar’ el mito: Breton, el surrealismo y todos los protagonistas de aquella gesta heroica que él había recreado mientras releía, una y otra vez, el relato de ese desesperado deseo de trastornar el orden de la historia, al que había accedido por vez primera, en francés, cuando tuvo la *Historia del surrealismo* de Maurice Nadeau entre sus manos:

En ese libro estaba contenida la historia secreta de mi pensamiento, latía un humor feroz, trágico y vital.

Los nombres de Tristán Tzara, de André Breton, de Benjamín Péret, de Paul Eluard, de Louis Aragon, desconocidos para mí hasta ese momento, iban marcando mi cerebro como hierros candentes. Las anécdotas, las frases, los poemas, los fragmentos de manifiestos, todo, parecía provenir de ese mundo mesiánico que yo invocaba, perdido entre mis propios laberintos y deseos y los laberintos y deseos de los otros.

[...] en el libro de Nadeau se respiraba otro oxígeno. Un bello sueño, sin duda. Esa tarde, esa precisa tarde, decidí apostar mi vida a ese sueño<sup>45</sup>.

Aun cuando París había perdido su anterior poder de lanzar las formas de la vanguardia al mundo, todavía fascinaba a los jóvenes artistas de Buenos Aires y los impulsaba al viaje. Sin embargo, lo que Llinás había encontrado al llegar, no eran más que las sombras de todo aquello que había imaginado. En una carta que nunca llegó a enviar, dirigida a Aldo Pellegrini, su antecesor y referente en el surrealismo porteño, Llinás le hacía una ácida descripción de Breton y del surrealismo:

---

<sup>43</sup> Julio Llinás, *Fiat Lux. La batalla del hombre transparente*, Buenos Aires, Atlántida, 1994, p. 234-235.

<sup>44</sup> Galatea estaba en Viamonte, entre Florida y San Martín. El dueño era Félix Gatignon, un librero culto que había estado en contacto con los surrealistas: “A los libros franceses los vende más baratos que en París. Recibe puntualmente *Les Temps Modernes*, que los existencialistas nativos adquieren con reverencia”. Ernesto Goldar, *Buenos Aires. Vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992, p. 89. Allí también se vendían las revistas que editaba Pellegrini. El Jockey Club estaba en Florida y Viamonte, en los alrededores de la Facultad de Filosofía y Letras, donde también se reunían los redactores de *Sur*. Este era el circuito que recorría la intelectualidad porteña en los años cincuenta.

Querido Aldo, verdaderamente, ahora siento que tendríamos mucho que hablar Vd. y yo, que tendríamos que hablar por primera vez. Llenaría millones de páginas y no conseguiría nada. Entonces, y para usar la palabra preferida de Dalí, me limitaré a ser “objetivo”. Han ocurrido muchas cosas desde mi última carta. Conocí, naturalmente, al monstruo bicéfalo Breton-Peret, inseparables como los blancos muslos de La Bella Jardinera. Breton es un auténtico león, tiene unas manos como de haber amasado grandes fortunas y, solamente con una buena dosis de perversidad, podría adivinarse en su presencia imponente, el primer síntoma de apolillamiento. Peret, menos feroz, es exactamente el tipo de personaje del cual podría esperarse en cualquier momento esta pregunta: “¿Por qué mató Vd. a Trotzki?”. Los conocí en el legendario café de La Place Blanche, un sábado en que nos presentó Lam. [...] le entregué LA VALIJA DE FUEGO, COSTUMBRES ERRANTES, PANTA RHEI<sup>46</sup> y la carta de Vd. y traté de explicarle que, en Buenos Aires, hay algunos que se empeñan en hacer algo<sup>47</sup>.

La situación del surrealismo que Llinás describía era, en sus propias palabras, “desastrosa”. Él sentía estar ante un surrealismo remilgoso y sin fuerza, y las mejores pruebas de esto las había encontrado en la exposición que Breton había organizado en París, con la participación, entre otros, de Ernst, Miró, Duchamp, Lam y Toyen:

...ver esa exposición, saber que estaba organizada por Breton, por André Breton, el hombre que había escrito NADJA y LOS MANIFIESTOS, creaba un clima de pesadilla. Y escuchar a los “enfants”, medidos, convencionales, temerosos, discutiendo sobre si podía o no podía decirse que Rimbaud era francés, me entiende Vd.? estoy describiendo la mierda en su estado de pureza.

Ese es, mi querido Aldo, el panorama. Yo creo ferozmente en América, en América que respira con sus dos pulmones, tuve que llegar hasta aquí para ver que Europa estaba tísica, que París era un mito y que yo era un hombre fuerte. Claro está que no tenemos allí más que eso, pulmones. Pero, en el fondo, de pulmones se trata. Quisiera que no me entendiera Vd. mal. Yo no estoy defraudado. Lo que esperaba encontrar aquí, lo he encontrado [...].

Hemos de sentarnos a rodear a nuestro dios privado y revolver ensoñadoramente el grueso caldo del surrealismo de hace 20 años cuando vivimos como cerdos, cuando somos la negación sistemática de todo aquello? Hemos de construir poemas empezando por “Mi mujer...”? hemos de sentirnos herederos de “aquellas experiencias” por el simple hecho de sentarnos a la mesa de nuestro dios? O hemos de lanzarnos de lleno a la vida, a ganar o perder, pero a llegar hasta el fin, en todo caso?

Mierda, mierda violinística. Respiro un clima de opresión, de terror y de miseria... En América encuentra Vd. la ingenuidad. Aquí, la ingenuidad, es un manjar que se come frío. En América encuentra Vd. la imbecilidad en estado de pureza. Aquí encuentra Vd. la imbecilidad envasada y adornada con un moño, que es la más peligrosa de sus formas.

---

<sup>45</sup> Julio Llinás, *op. cit.*, pp. 99 y 101.

<sup>46</sup> Aldo Pellegrini, *La valija de fuego*, 1952; Enrique Molina, *Costumbres errantes o La redondez de la tierra*, 1951; Julio Llinás, *Panta Rhei* (con ilustraciones de Battle Planas), 1950.

<sup>47</sup> Carta de Julio Llinás a Aldo Pellegrini, París, 22 de diciembre de 1952. Archivo Julio Llinás.

Y la Libertad de París, ah, la libertad sí, pero la libertad de morir en cualquier parte. Quién es que entiende así la Libertad?

Me habla Vd. de los “restos de naufragio” que son los surrealistas de allí. De acuerdo, pero es que son los derribos, los escombros de un único naufragio: el de aquí. HAY QUE LANZAR OTRA NAVE. Hoy más que nunca creo en el surrealismo. Hay que demostrarle a Breton que el Surrealismo no es él. Que el surrealismo es la vida. Me pregunta Vd. si el cambio me ha transformado. No me ha transformado. Me ha hecho!

[...] Cuando yo vuelva, haremos algo verdaderamente<sup>48</sup>.

Medido, convencional, temeroso: así encontraba Llinás a aquel movimiento que había encendido su imaginación. Esta descripción de una Europa tísica y de un mito desfalleciente, no estaba despojada de soberbia e irreverencia, y quizás éste fue el motivo por el que, al releer su carta, Llinás decidió no enviarla. Pero lo que ésta expresaba con toda claridad, era un desorden en las ideas que ya habían experimentado otros artistas y escritores que, llegados a París, sentían la necesidad de repensar la cultura de su propio país. A partir de este impacto, de esta necesidad de mirar la cultura propia desde los lenguajes nuevos, Tarsila de Amaral había pintado “A Negra” durante su estadía parisina, cuando estaba en contacto con Léger o Diego Rivera había realizado un “Paisaje zapatista” que cruzaba pautas de la composición cubista con los textiles mexicanos. Llegado a París, Llinás sentía que la ciudad de sus sueños se había esfumado y que lo que había surgido, con fuerza, era la necesidad de *lanzar otra nave*.

Esta desilusión inicial no va a ser, sin embargo, tan fuerte y definitiva como para impedir que su entusiasmo renazca cuando se encuentre ante la posibilidad de adherir a un frente que pretendía renovar la fuerza convocante del surrealismo. Esto es lo que Llinás va a encontrar en el proyecto en el que Edouard Jaguer estaba empeñado cuando se lo presenta Wifredo Lam y al cual, inmediatamente, lo invita a sumarse.

En 1951 aparecían los últimos números de *Cobra* y *Rixes*, las revistas europeas que habían exaltado las nuevas formas de la expresión libre y experimental durante la postguerra, con la intención de articular un circuito internacional<sup>49</sup>. Desde entonces, no había espacios que nuclearan este tipo de experiencias. En 1954 Jaguer publica el primer número de *Phases*

---

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> *Cobra*, fundada en 1948, integraba artistas de Copenhage, Bruselas y Amsterdam (de ahí su nombre), Christian Dotremont la dirigía y E. Jaguer era redactor en Francia. *Rixes* fue fundada en 1949 por Max Clarac-Sérou, Iaroslav Serpan y E. Jaguer. En octubre-noviembre de 1951 surge otra iniciativa que luego se vinculará al programa enarbolado por *Phases*: el *Movimiento Nucleare*, en Milán, cuya primera exposición (de Dangelo y Baj) se hizo en octubre de ese año en la Galleria Santa Fedele de Milán.

con la intención de reagrupar los contactos perdidos entre grupos diseminados por distintos países que compartían búsquedas semejantes.

Esta “internacional del arte moderno” se caracterizó por proponerse como un espacio de unión de fuerzas y de confrontación del experimentalismo en distintas regiones del planeta. A diferencia del internacionalismo entendido como la presentación en el exterior del arte argentino, que se organizaba desde las instituciones, esta unión que buscaba borrar las fronteras se articulaba sobre la base de formaciones intelectuales y artísticas “a distancia”<sup>50</sup>. Como asociaciones que compartían ciertos principios de producción artística, estos grupos –el *Movimiento Nucleare* en Milán (1951), la revista *Il Gesto* (1955), *Salamander* en Malmö, Suecia (1955)<sup>51</sup>– funcionaban como una *constelación* cuyas manifestaciones emergían en distintos lugares a partir del acto fundacional que implicaba organizar una exposición y crear una revista. Esta era una forma de organización que también podría leerse, en su conjunto, como oposicional a aquellas otras iniciativas que se administraban desde las instituciones.

Por otra parte, en esta red de revistas y exposiciones se gesta un ámbito de intercambios e influencias que resultan cruciales a la hora de entender la formulación de algunos de los programas estéticos articulados por los artistas argentinos en los años sesenta. En lugar del proyecto curatorial organizado por un museo o por un estado, que enviaba representaciones nacionales al exterior, las exhibiciones enmarcadas dentro de este amplio programa de unión internacional del arte experimental, eran organizadas por artistas que, en distintos lugares del mundo, se identificaban y adherían a un programa con principios

---

<sup>50</sup>Raymond Williams, caracteriza el concepto de formaciones intelectuales que aquí estoy utilizando, definiéndolas como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales.” Cf. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 139. Este mismo autor identifica como características del siglo XX las formaciones culturales “internacionales” o “paranacionales” precedidas por un nuevo tipo de formación cultural que debe distinguirse de los grupos nacionales y que puede observarse con toda claridad en el desarrollo del concepto de vanguardia. Cf. Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1982, pp. 77-79.

<sup>51</sup> Editada por el pintor C.O. Hulten, fundador del grupo “imaginista”, y que fue durante muchos años la antena de *Phases* en el norte. Eduard Jaguer cita un gran número de revistas asociadas a *Phases*: “En liaison étrotie avec *Phases*, une douzaine de revues ont vu le jour parme lesquelles il faut citer *Salamander*, *Kalejdoskop* et *Dunganon* en Suède, *Il Gesto*, *L’esperienza moderna* et *Documento Sud* en Italie, *Edda* en Belgique, *Boa* en Argentina, *Melmoth* et *Chrome* en Angleterre, *Scarabeus* et *L’Oeuf philosphiq*ue au Canada, et *Droomschaar* aux Pays-Bas, ainsi qu’en France même *Ellébore*: en tout, là aussi une centaine de numéros et des milliers de pages. Tout cela le plus souvent à l’initiative d’un individu – souvent lui-memê créateur d’images écrites ou peintes, ou d’un petit groupe local, basé au Havre ou à Lisbonne, à Niçe ou à Hanovre, et toujours avec des moyens de fortune, très *underground* avant même que le mot ne soit utilisé et galvaudé, et généralement sans aucun plan à long terme”, Edouard Jaguer, conferencia pronunciada en Buenos Aires, mimeo, octubre de 1992, p. 11. Archivo Julio Llinás.

comparables. Estas revistas ponían en circulación una información mezclada, que provenía de distintos sitios y que incluía imágenes, poesías, textos programáticos y críticas.

Subrayar estas características implica también discutir la versión habitual de los hechos: en el caso de esta sutil constelación (cuyo eje, de todos modos, todavía pasaba por París), la idea era aglutinar propuestas que tenían algunos puntos en común, que provenían de formaciones culturales diferentes y que se materializaban en las revistas y en las exposiciones que se organizaban en diversas ciudades de Europa o de América (París, Milán, Lima, Montevideo, Santa Fé, Guadalajara, Buenos Aires, etc.). Esta forma de organización horizontal que, más que buscar la expansión de un estilo nacional en otras regiones, pretendía constituirlo a partir de una red u organización co-participativa, adquiere mayor visibilidad cuando se la contrapone a las otras formas del internacionalismo expansionista que caracterizaron muchas de las redes de circulación de imágenes en el arte latinoamericano de los años sesenta. *Phases*, como explicó Jaguer en su visita a Buenos Aires, quería funcionar sobre una estructura de acuerdos:

Il n'était pas question de constituer un groupe à proprement parler, fonctionnant sur le même modèle que le groupe surréaliste, mais plutôt une "structure d'accueil", une sorte de "conseil" permanent entre créateurs travaillant dans un même esprit, mais dans des parages formels que, non seulement pouvaient mais devaient être différents. Cette structure devait donc être aussi souple que possible pour pouvoir s'ouvrir aux diverses possibilités de matérialisation que s'offriraient, publications, expositions ou autres. Une telle disponibilité était la seule formule qui puisse permettre de confronter dans les meilleures conditions de dialogue et d'émulation les recherches menées en ordre dispersé par divers individus ou groupes disséminés dans une dizaine de pays différents<sup>52</sup>.

En los años cincuenta, Francia no estaba ya tan segura de tener en sus manos la capacidad de disponer el orden evolutivo de los estilos. La nueva escuela norteamericana de pintura había logrado minar este poder a partir de un conjunto de estrategias organizadas tanto desde instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como desde las argumentaciones de críticos como Harold Rosenberg o Clement Greenberg, que explicaban cómo el modernismo se había salvado gracias a que los artistas de la nueva vanguardia norteamericana habían garantizado su continuidad. Frente al complejo aparato ideológico armado por los norteamericanos, los franceses se mostraron hasta cierto punto inconscientes de lo que estaba sucediendo en la pugna mundial por el control de las imágenes. Aunque este proceso en 1952 todavía no podía visualizarse en su forma definitiva, sí eran evidentes las



dificultades para organizar un proyecto unificado<sup>53</sup>. La iniciativa de Jaguer podría entenderse como una forma de respuesta ante esta inercia, articulada a partir del interés de un intelectual que, preocupado por recuperar el espíritu combativo de la vanguardia, buscaba constituir un bloque de irreverentes e insatisfechos que diesen nuevas respuestas frente al problema de la creación. El objetivo era definir una base ideológica que excluyera el formalismo y que concediera un espacio más amplio al imaginario, concebido como una fuente viva de toda creación y como resorte revolucionario de la realidad<sup>54</sup>. Él quería unir fuerzas dispersas en un nuevo frente de lucha por el experimentalismo capaz de atravesar todas las fronteras. Pero al margen de las políticas institucionales administradas por los estados, Jaguer lanzaba sus primeras tentativas como “simples bouteilles à la mer”<sup>55</sup>.

Jaguer quería levantar nuevamente la bandera internacional del surrealismo, pero desde una estética diferente a la que en ese momento sostenía Breton: en lugar de Toyen o Simone Hantai, a los que se aferraba el padre del surrealismo, Jaguer exaltaba a de Kooning o a Pollock.

El programa estético que vinculaba a los artistas de *Phases* se basaba en un acuerdo mínimo y puntual: unir las investigaciones del surrealismo y del arte no-figurativo. Al mismo tiempo, para Jaguer, el frente estético no estaba al margen del político: para él -según Llinás-, era importante articular su estrategia internacionalista “con artistas e intelectuales de izquierda”<sup>56</sup>. Sin embargo, ni en lo político ni en lo estético su programa era demasiado radical. Estos aspectos permiten comprender tanto la amplia cantidad de espacios que logró abarcar con sus exposiciones, como la relativa visibilidad que tuvo esta agrupación: aunque los escritores e intelectuales vinculados a *Phases* fueron muy numerosos, esta extensa agrupación no tuvo un alto impacto público. Es por esto que no fue -y todavía no llega a serlo- un punto de inflexión destacado en el relato de las vanguardias europeas y latinoamericanas, como sí va a serlo su oponente, el *tachisme*.

---

<sup>52</sup> Edouard Jaguer, *Ibid.*, p. 4. Archivo Julio Llinás.

<sup>53</sup> Para un análisis del campo artístico parisino en 1952 véase el citado artículo de Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud...”, art. cit.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>56</sup> Julio Llinás, entrevista con la autora, 6 de noviembre de 1998.

Julio Llinás se integró al proyecto de Jaguer desde el primer número de *Phases*, como corresponsal en Argentina<sup>57</sup>. Su idea, sin embargo, iba más allá de una colaboración ocasional. Su deseo era organizar en Buenos Aires una agrupación que se integrara a la red internacional a cuya gestación él había asistido. Renacida la esperanza de un movimiento verdaderamente transformador, Llinás quería que Argentina fuese parte de esta formación supranacional.

Desde su regreso a Buenos Aires, en 1954, Llinás tuvo la intención de hacer una revista vinculada a *Phases* que recién concretó en 1958, cuando publicó el primer número de *Boa*. Esta revista, que sólo tuvo tres números, podría leerse también como el relanzamiento del proyecto iniciado Aldo Pellegrini para organizar en la Argentina un frente surrealista<sup>58</sup>, y al cual Llinás había estado vinculado<sup>59</sup>.

El surrealismo argentino, por otra parte, tenía un grado de apertura previa que coincidía con los objetivos que Jaguer perseguía al editar *Phases*. En 1952 Pellegrini propicia la unión de los artistas concretos con cuatro artistas independientes semiabstractos o abstractos “líricos”<sup>60</sup>. Se forma así el *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina* con el que

---

<sup>57</sup> La revista también tenía corresponsales en Alemania (K. O. Gotz), Bélgica (Th. Koenig), Canadá (R. Giguere), Dinamarca (U. Harder), Estados Unidos (H. Phillips), España (A. Tàpies), Italia (S. Dangelo), Japón (S. Morita), México (M. Goeritz), Suecia (I. Laaban), Suiza (F. Ganz).

<sup>58</sup> Desde la aparición de los dos únicos números de la revista *Qué*, en 1928 y 1930, su fundador, Aldo Pellegrini, había buscado consolidar un grupo surrealista en Argentina. Este fue el primer grupo surrealista de habla española que se formó, según relata Aldo Pellegrini, en 1926, cuando lee el primer número de *La Révolution Surrealiste* y el Primer Manifiesto de Breton y decide formar con sus compañeros de la Facultad de Medicina (David Sussman, Mariano Cassano, Elías Piterberg, Ismael Piterberg y Adolfo Solari) una especie de fraternidad surrealista, con la que realizaba experiencias de escritura automática. “La actividad de este grupo –relata Pellegrini–, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (sólo estimábamos a Oliverio Gironde y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*”. Cf. Graciela de Solá, *Proyecciones del Surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967. En 1952, Pellegrini era un personaje conocido en el círculo surrealista, como afirma Jaguer: “ma curiosité était grande de mieux connaître ce personnage qui avait à déjà sa légende – mais aussi et surtout des curiosités expérimentales comparables aux miennes. Aldo n’avait pas hésité, en 1948 et 49, à conclure une alliance avec la fraction la plus radicale de l’art concret argentin, Maldonado, Hlito et leurs amis du groupe “Madi”, alliance dont avait résulté la revue *Ciclo*”. Conferencia pronunciada en Buenos Aires, mimeo, agosto de 1992, p. 2. *Ciclo*, como el mismo Jaguer explica, era resultado de una alianza “paradojal” entre poetas surrealistas (Pellegrini, co-director con Enrique Pichon Riviere y Elías Piterberg) y un abstracto radical como Tomás Maldonado: “Pour Pellegrini, le fait de publier une nouvelle revue ouverte à d’autres tendances de l’avant-garde n’était nullement contradictoire avec sa fidélité au surréalisme”. Edouard Jaguer, conferencia pronunciada en Buenos Aires, mimeo, septiembre de 1992, p. 7. Archivo Julio Llinás.

<sup>59</sup> Julio Llinás había formado parte de dos revistas surrealistas anteriores: *A partir de cero* (de la que aparecen tres números entre noviembre de 1952 y noviembre de 1956) y *Letra y Línea* (se publican cuatro números entre octubre de 1953 y julio de 1954).

<sup>60</sup> Entre los concretos estaban Maldonado, Hlito, Prati, Iommi, Girola; en el segundo grupo Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Hans Aebi. La primera exposición la hicieron en la galería Viau.

los abstractos argentinos trascienden, por primera vez, como conjunto, las fronteras del país<sup>61</sup>. La relación entre abstracción y surrealismo que *Boa* también proponía, operaba tanto a partir del referente que le proporcionaba *Phases* como de la relación que entre ambas tendencias ya había propuesto Pellegrini. En 1953, en el artículo “Arte surrealista y arte concreto” publicado en la revista *Nueva visión* que dirigía Tomás Maldonado, Pellegrini se preguntaba: “¿En qué manifestaciones teóricas de los surrealistas encontramos asidero para considerar a todas las expresiones plásticas no figurativas con derecho a figurar en ese movimiento?”<sup>62</sup>. Tomando como punto de partida el libro de Breton, *El surrealismo y la pintura*, de 1928, Pellegrini sostenía:

Allí, [Breton] establece en primer término la crisis del principio de imitación, oponiendo al modelo exterior, el modelo interior.

[...] Precisamente son los abstractos los que utilizan para la obra artística un modelo puramente interior. [...] La objetivación de lo espiritual, según la clásica expresión de Kandinsky (usada también por Breton) es la clave que establece la unión entre los artistas de tendencia moderna –cuando realmente son artistas- sean surrealistas o concretos<sup>63</sup>.

Julio Llinás regresa a Buenos Aires en 1954 con la intención de editar una revista comparable a las europeas *Phases* y *Edda*; una publicación que, como dice Jaguer,

... pourrait, comme ses soeurs européennes, constituer la plateforme d’une activité collective cohérente, traduite éventuellement par des expositions plus ou moins ambitieuses, la peinture étant un vecteur privilégié de notre recherche auprès du public. Et ce fut *Boa*, dont on peut supposer (encore que je ne lui aie jamais posé la question), que Llinás lui avait donné ce titre reptilien par référence humoristique et poétique à *Cobra* et *Salamander*<sup>64</sup>.

La explicación de Llinás sobre el título de su revista coincide con la de Jaguer, pero contiene un ingrediente adicional, porque él utilizó *Boa* (el nombre de la poderosa serpiente del Amazonas) como una *traducción latinoamericana* de *Cobra*, su antecesora europea. Si en 1952 Llinás le escribía a Pellegrini acerca de la necesidad de “lanzar otra nave”, la revista que ahora organizaba contenía, desde su título, la necesidad de empezar a diferenciarse. La mezcla

---

<sup>61</sup> En 1953 exponen en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el Stedelijk Museum de Amsterdam. En 1955 se funda, por iniciativa de Arden Quin y de Pellegrini, la *Asociación Arte Nuevo* que reúne a los concretos independientes (Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba, Jorge Souza) y a un gran número de abstractos formales libres que habían ido apareciendo. Más tarde la *Asociación Arte Nuevo* se convierte en reducto de los informalistas. Cf. Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 60-61.

<sup>62</sup> Aldo Pellegrini, “Arte surrealista y arte concreto”, en *Nueva visión. Revista de cultura visual* núm. 4, Buenos Aires, 1953, pp. 9-11. Véase el artículo completo en la selección de fuentes del anexo I.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> Edouard Jaguer, conferencia pronunciada en Buenos Aires, mimeo, agosto de 1992, p. 6. Archivo Julio Llinás.



BOA

3

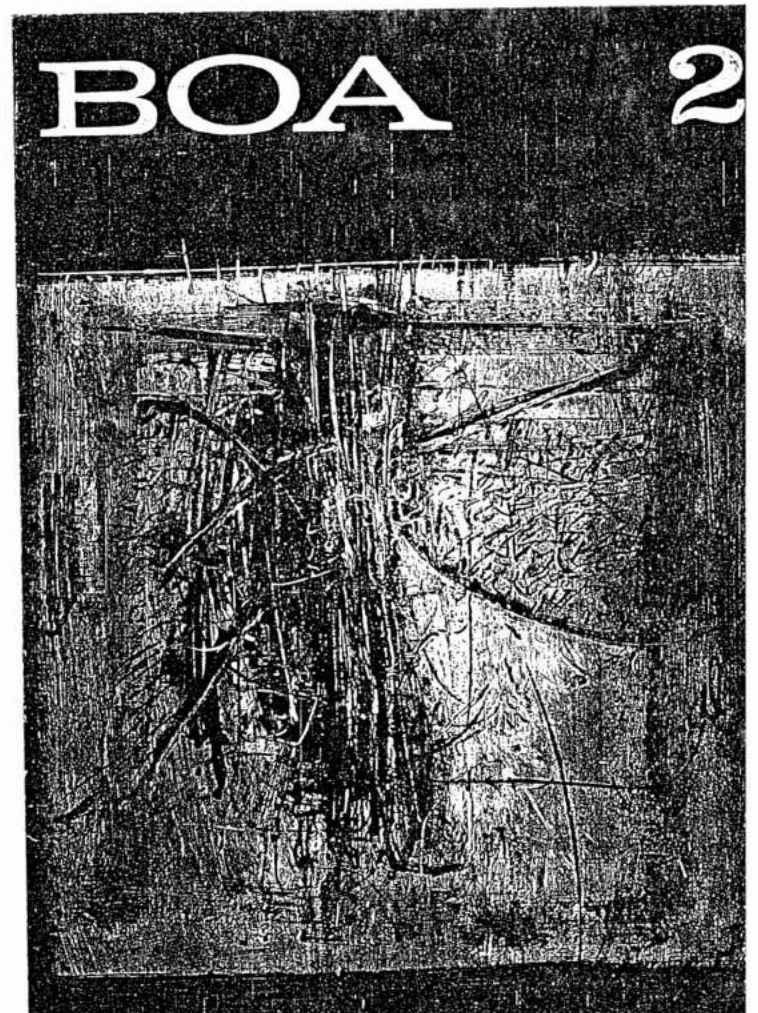
K.O. GÖTZ

Tapas de la revista *Boa*.

Núm. 1 (mayo de 1958)  
Reproducción de Kazuya Sakai (Argentina)

Núm. 2 (junio de 1958)  
Reproducción de Emilio Scanavino (Italia)

Núm. 3 (julio de 1960)  
Reproducción de Karl-Otto Götz (Alemania)



de referencias que aparecía en esta denominación era convincente tanto para la mirada europea -proclive al orientalismo-, como para la sudamericana, ansiosa de internacionalización pero también preocupada por mantener en sus búsquedas cierta localización.

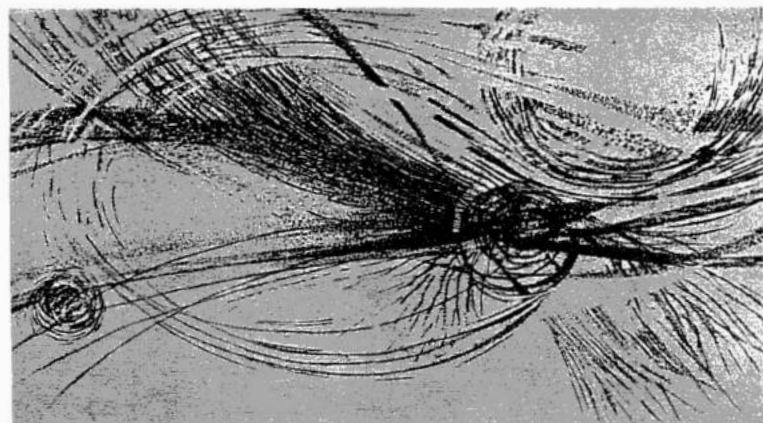
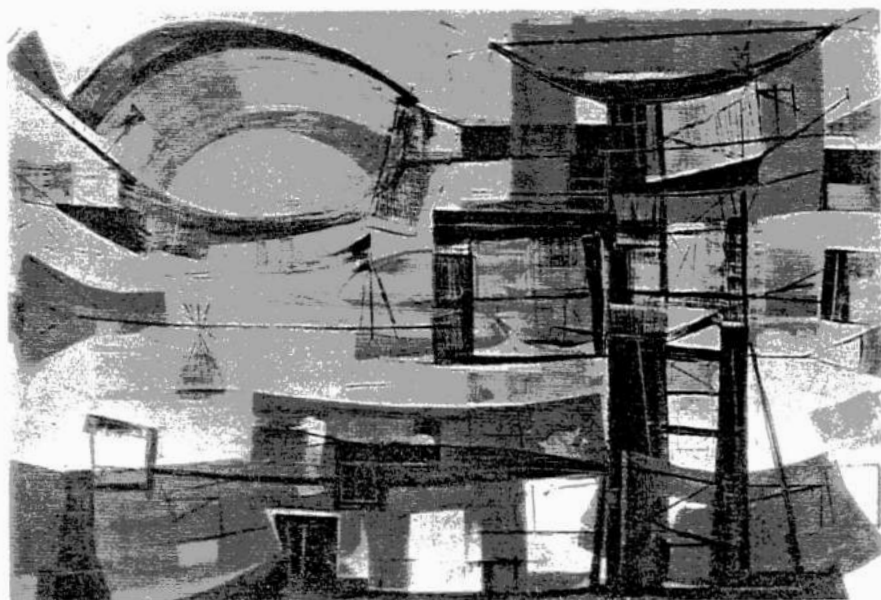
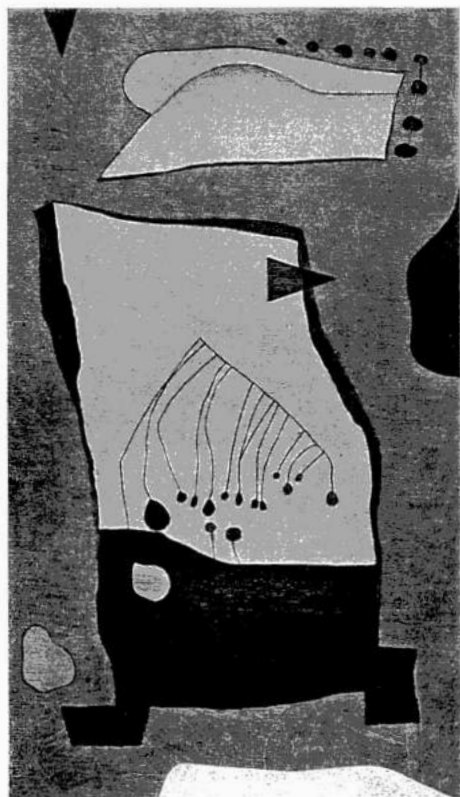
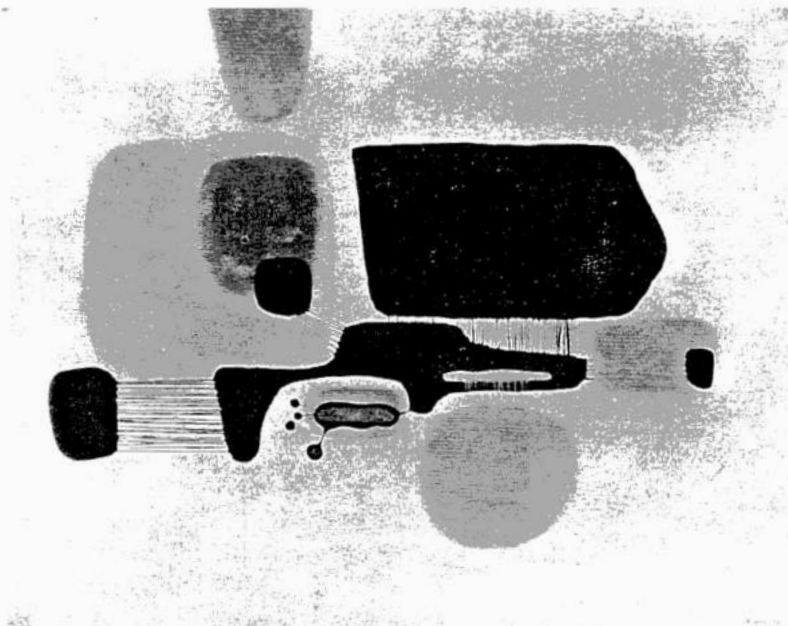
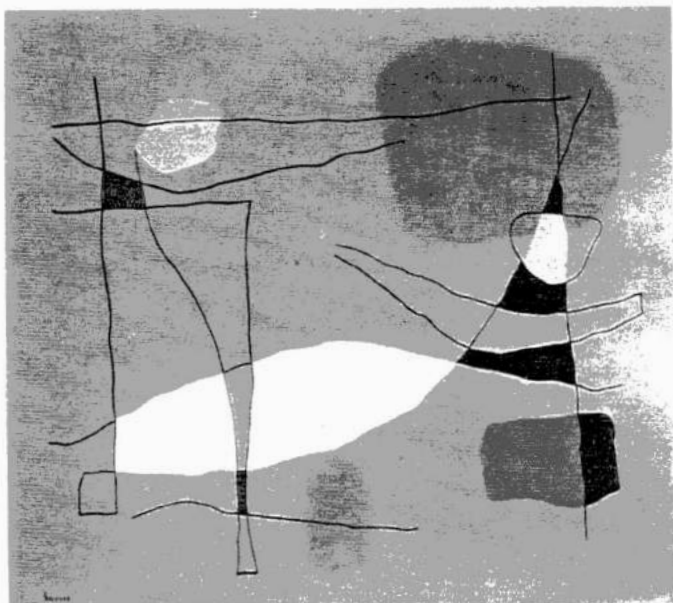
Como *Phases*, también *Boa* se definía como “Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia”. Lo que en esta oportunidad establecía diferencias con los intentos de las anteriores revistas surrealistas de Buenos Aires, era el espacio protagónico que tenían los artistas que aparecían en el primer número de *Boa*<sup>65</sup>.

Esta revista restablecía la unión entre el surrealismo y la abstracción (aunque en la línea de la abstracción informal y no en la del arte concreto, dominante en los años cuarenta) pero incluía ahora un elemento adicional: presentarse como un eslabón más de una red internacional. Artistas y escritores se incorporaban a un frente que resultaba conveniente para ambos lados: para los franceses, porque les permitía alzar la bandera internacionalista, debilitada ante la ofensiva cultural norteamericana de postguerra, y para los argentinos, porque aparecían como los intérpretes de un discurso que, con diversas inflexiones, podía escucharse en varias ciudades al mismo tiempo. *Boa* probaba, en cierto sentido, que la gran ilusión de integrarse a los grandes centros había comenzado a concretarse. En la evaluación posterior de Jaguer, *Boa* permitió establecer una corriente de doble sentido:

Grâce à lui [Julio Llinás], parfait agent de liaison, nos contacts à peine ébauchés avec Pellegrini et les peintres argentins allaient se raffermir, et le courant fonctionnant évidemment dans les deux sens, les photographies des oeuvres de nos amis français, belges, allemands, italiens, danois, etc... allaient circuler assez vite sur les bords du Rio de la Plata, où on découvrait simultanément l'existence et l'importance d'artistes comme Alechinsky, Baj, Corneille, K.O.Götz, Scanavino, Serpan [...] Ces artistes, qui ont joué, plastiquement parlant, un rôle majeur dans la spécificité de *Phases* par rapport à l'ensemble du mouvement surréaliste, n'ont pas manqué, je pense, d'influencer les jeunes artistes argentins de l'époque à certains moments de leur évolution, et la parenté des uns et des autres contribuera notamment à illustrer, dans le meilleur sens du terme, le climat d'aventure dans lequel se placera d'emblée la revue *Boa*. C'est en tout cas Boa qui nous apportera la révélation d'artistes comme Martha Peluffo, Osvaldo Borda ou Victor Chab, mais n'anticipons pas<sup>66</sup>.

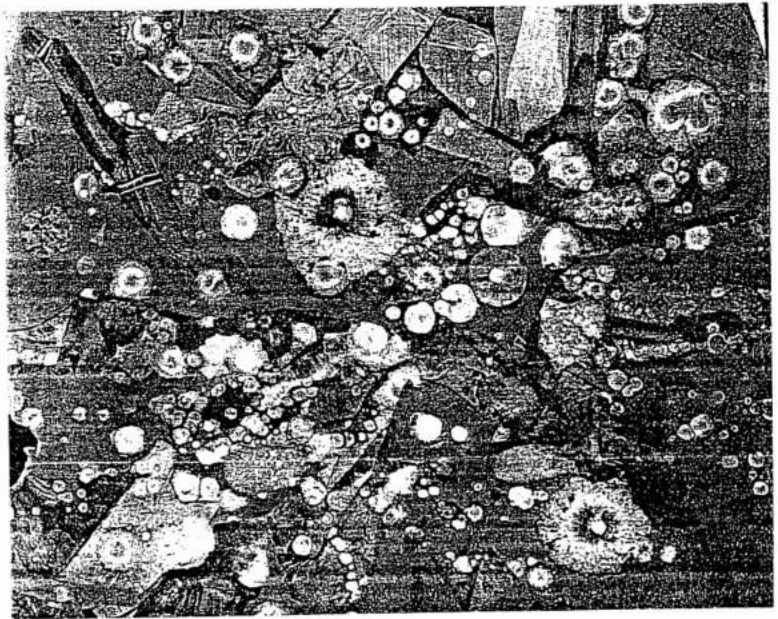
<sup>65</sup> Estos artistas, que habían expuesto en 1957, antes de la aparición de la revista, en la galería Pizarro, como 7 *Pintores Abstractos*, realizaban una pintura que podríamos ubicar dentro de la abstracción lírica: Osvaldo Borda, Víctor Chab, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Josefina Robirosa, Kasuya Sakai, Clorindo Testa.

<sup>66</sup> Edouard Jaguer, conferencia pronunciada en Buenos Aires, septiembre de 1992, mimeo, p. 11-12. Las exposiciones *Phases* organizadas en Buenos Aires, también fueron una puerta de ingreso a otros lugares de América latina: en 1958 la exposición *Phases* organizada en Van Riel también fue a Montevideo. La exposición *Phases* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1963 fue a San Pablo, a Río de Janeiro y a Belo Horizonte. : “Aujourd’hui encore, de toutes les expositions organisées par *Phases*, et nous en

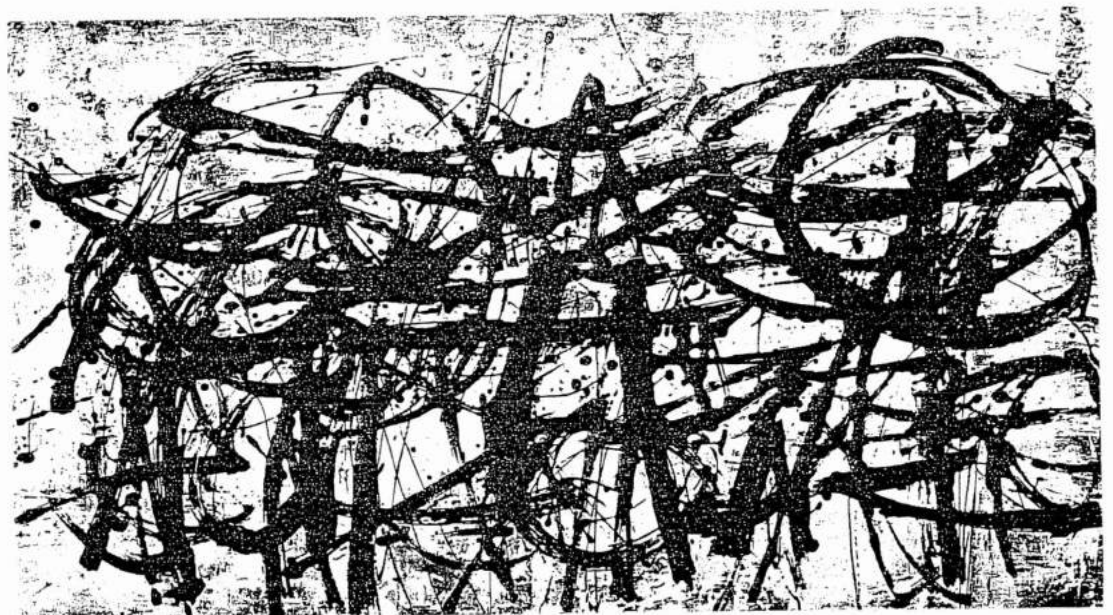


Osvaldo Borda  
Rómulo Macció  
Víctor Chab  
Clorindo Testa  
Josefina Miguens  
Reproducido en el catálogo de la  
exposición *7 pintores abstractos*,  
Galería Pizarro, 1 al 19 de octubre  
de 1957

Martha Peluffo, óleo, 1958  
Reproducido en *Boa* núm. 1  
1958, p. 35



Kazuya Sakai, óleo, 1957  
Reproducido en *Boa* núm. 1, 1958, p. 7



La posibilidad de confrontar las producciones de diferentes lugares en las páginas de la revista, permitía a Jaguer establecer paralelos, por ejemplo, entre las selvas de Max Ernst y las pampas de Caride. En verdad, las obras que se reproducían en el primer número de *Boa* no eran muy diferentes de las que podía verse en ese momento en París. Daban cuenta de una abstracción gestual que indagaba en la materia, con cierta geometría residual, definitivamente apartada de la radicalidad que la misma había tenido en Buenos Aires en los años cuarenta.

El primer número de *Boa* aparece el 5 de mayo de 1958, y aunque Jaguer vio a esta revista como “hermana” de *Phases*, Llinás trató de aclararle que también había ciertos elementos revulsivos y separatistas. En una carta que le envía el 17 de abril de ese mismo año, Llinás le explica cómo concibe a *Boa*:

Ce n'est pas une imitation de "Phases" ce que je veux faire (j'admets que cette revue m'est très chère, mais je ne porte pas grand goût pour les imitations). "BOA" sera une revue sud-américaine, liée, par son esprit, ses rapports, son directeur et, ma foi, par un certain sens del'honnêteté, a "PHASES". Elle emprunte de "PHASES" épigraphe "Cahiers internationaux..... elle reçoit l'information, elle veut devenir sa soeur sous-tropicale. Elle a un sens tres développé de la fraternité (pas celle du blason français!). elle ne croit pas aux frontières physiques, elle est passionée, elle exalte. Elle fera ses premiers pas dans un milieu singulier, difficile, dans un pays post-colonial, avec un sens très fort de la nationalité, cette saloperie puante. MAIS elle peut aussi informer, elle peut aussi placer son mot parmi ces sauvages d'Europe<sup>67</sup>.

Las explicaciones de Llinás acerca de su posición no eran ajenas al modelo internacionalista que, al parecer, proponía Jaguer. En lugar de entender esta relación como la expansión de un estilo generado en el centro y difundido en la periferia, su propuesta se acercaba más a la idea de un equipo que funcionaba en distintas escenas:

Actualmente, la señal de una nueva insurrección parece haber sido dada, esta vez sin ambigüedad y en todas partes al unísono. Las investigaciones coherentes se multiplican y gracias a ellas, que "Phases" trata ante todo de reflejar fielmente, podemos asistir al despliegue de fantásticas imágenes...<sup>68</sup>.

Este deseo de colocarse como un lugar receptivo para la expresión de una fuerza que se habría gestado en forma espontánea y por necesidad, también podía encontrarse en el

---

sommes maintenant à près d'une centaine, je crois que c'est celle-ci qui a le plus voyagé". Edouard Jaguer, conferencia pronunciada en Buenos Aires, agosto de 1992, mimeo, p. 14.

<sup>67</sup> Carta de Julio Llinás a Edouard Jaguer, Buenos Aires, 17 de abril de 1958. Archivo Julio Llinás.

<sup>68</sup> Edouard Jaguer, "Liminar", *Boa* núm.2, Buenos Aires, junio de 1956, p. 6.



origen de *Boa*, cuyo primer número se publicaba como catálogo de la exposición de un grupo de artistas que ya estaba formado y que había expuesto un año antes en la galería Pizarro<sup>69</sup>.

El 12 de junio de 1958 Llinás publica el número dos de *Boa* que era, al mismo tiempo, el catálogo de la exposición *Phases* que se inauguraba en la galería Van Riel, presentada como la “1era. Confrontación Internacional de Arte Experimental” realizada en Sudamérica. Con la revista entre sus manos, Jaguer escribía a Llinás una carta entusiasta, llena de felicitaciones

...elle este exemplaire, et je ne puis te dire mieux, pour traduire ma satisfaction et mon estime personnelle pour ton travail, que ceci: tu t'en es tiré comme un vieux routier de l'édition d'avant-garde, et tu apparais tellement “dans le bain” à travers la conception qui s'exprime à travers cette revue qu'elle ne porte vraiment la marque d'aucun provincialisme, qu'elle pourrait avoir été faite ici, ne serait l'utilisation de la langue espagnole, et je pourrai reconnaître intégralement le travail que tu as fait pour mien. Il y a une autre chose que je tiens à te dire sans attendre plus longtemps: tu m'as récompensé cent fois au delà de petits efforts que j'ai pu faire pour t'aider; j'ai rarement eu autant que ce jour du 16 juin, où je recevais ce second “Boa”, l'impression que je travaillais vraiment pour quelque chose, et qu'il y avait quelques types dans le monde sur lesquels je pouvais vraiment compter; et encore ceci, qu'au premier rang de ces types, il y avait Llinas, qui avait réussi le tour de force sans précédent de sortir coup sur coup deux superbes numéros de revue [...] Alors, Julio, je te dis, au nom de tous, encore une fois BRAVO et CHAPEAU !!!!<sup>70</sup>

No es muy difícil imaginar la alegría de Llinás mientras leía tal profusión de elogios que, sin duda, debieron actuar como un paliativo de todas las dificultades y sinsabores que había tenido que atravesar para sacar la revista:

...tes paroles, aussi exagérées qu'elles puissent être, n'ont pas été pour moi la meilleure des récompenses. [...] Rien n'a été improvisé, ni dans ses pages ni dans sa conception. Il y a eu, bien sur, autant de surprises que de sursauts. La défection de ceux que je tenais à Buenos Aires pour mes plus chers amis, a été, pour moi, un coup très dur. Non pas seulement à cause de leur écartement des pages de BOA, mais, surtout, parce que j'ai vu, soudainement, jusqu'à quel point des gens qu'on tenait la veille pour ses frères, peuvent devenir sordides, méconnaissables. Quelqu'un d'entre eux, est même arrivé à dire que je voulais faire BOA pour “lancer” Martha<sup>71</sup>.

A las susceptibilidades de otros artistas e intelectuales que habían llegado a acusarlo de montar la exhibición para promocionar a su mujer (Martha Peluffo), se sumaban las dificultades económicas para financiar *Boa* y la organización de la exhibición *Phases*, que Llinás había realizado absolutamente solo, tanto en lo relativo al montaje como a la

<sup>69</sup> Véase la nota 65.

<sup>70</sup> Carta de Edouard Jaguer a Julio Llinas, París, 5 de agosto de 1958. Archivo Julio Llinás.

traducción de los textos incluidos en la revista. Sin embargo, no todo fueron desventuras. Llinás incluía, también, un relato de los éxitos y de las satisfacciones:

...le 12 juin, tout est prêt. La bataille a été gagnée. A partir du jour du vernissage, les expressions se multiplient. Les salles de Van Riel sont toujours pleines. BOA se vend comme du pain. On parle de Phases, de Jaguer. Il y a toujours du monde devant les vitrines de Van Riel, où sont disposés plusieurs exemplaires de Phases et de Boa, à côté des catalogues, de Lam, de Scanavino, de Baj, de Götz, etc. Il y a aussi un exemplaire de Cobra, un autre de Il Gesto, des affiches du Movimento d'Arte Nucleare, etc. Les critiques passent, regardent, me disent bonjour et se curent le nez, les critiques d'Artttt. Une semaine après ils écrivent leurs conneries habituelles... C'est très intéressant, il faut que ce genre d'expositions soit encouragé, etc, etc. On m'interviewe par la radio, par la télévision, le vernissage de Phases a été filmé<sup>72</sup>.

También podemos, sin dificultad, imaginar la satisfacción que Jaguer sintió al saber que la red internacional de revistas y colaboradores que tan trabajosamente había articulado, se encontraba, toda junta, en el territorio latinoamericano. La nueva internacional surrealista que él había puesto en marcha se concretaba y esta carta era una prueba. Sin embargo, las intenciones de Llinás no se agotaban en esta épica de los traslados. Él, como también los artistas de Buenos Aires, aspiraban a generar un movimiento propio, con una fuerza y originalidad que les permitiera ser reconocidos y valorados en otros ámbitos. Aunque este punto, por el momento, quedaba pendiente, el despliegue de aquello que sentían como una avanzada mundial de la vanguardia y del experimentalismo, en una galería y en una revista de Buenos Aires, funcionaba como un anticipo de lo que pronto sucedería. El impacto del proyecto internacionalista de *Phases* no fue, sin embargo, tan fuerte ni tan público en términos de “noticia”, como el que alcanzaron otros representantes del arte francés, cuando visitaron Buenos Aires al año siguiente. La exposición del pintor tachista Mathieu y el viaje de André Malraux, ministro de asuntos culturales del gobierno de Charles de Gaulle, fueron, ambas, presencias más oficiales y más histriónicas a las que tanto *Phases* como *Boa* se opusieron.

## 5. INTERNACIONALISMOS EN PUGNA

La reacción de Julio Llinás rechazando las declaraciones de André Malraux en Buenos Aires, apareció encabezando el número 3 de *Boa*, en julio de 1960. En su breve estadía porteña, durante la cual repartió la Gran Cruz de la Legión de Honor a numerosas personalidades

---

<sup>71</sup> Carta de Julio Llinás a Edouard Jaguer, [Buenos Aires], 20 de agosto de 1958. Archivo Julio Llinás.

<sup>72</sup> *Idem*.

(gesto que no dejó de serle retribuido con la Gran Cruz de Mayo al Mérito que le entregarían las autoridades de Buenos Aires), Malraux no dudó en expresarle a la prensa, en varias oportunidades, cuáles eran las intenciones políticas de su viaje. Cuando en la conferencia de prensa que dio en la Embajada de Francia, le preguntaron qué venía a hacer a América latina, explicó:

...primero, a proponer un plan de desarrollo, en un mundo donde hay 1700 millones de personas que no comen suficiente, no será posible escapar a la guerra si no se resuelve ese problema [...] Francia propone una organización técnica y científica, especialmente para América latina porque en el estado actual de su desarrollo es uno de los lugares más importantes del mundo.

“Segundo”: Creemos que la civilización que empieza con nosotros (se llame o no atómica) es una civilización sin precedentes. Porque hasta aquí las grandes naciones heredaban su propia cultura. Ahora, y por primera vez, somos herederos de todas las culturas del mundo. Pero la mayor parte de nosotros creemos que la cultura que debe formarse con nosotros no será, por ejemplo, ni una cultura rusa ni de Estados Unidos. No hay nada político en lo que digo. Podemos estar profundamente ligados a Estados Unidos y mi país no ignora lo que le debe. Ese es un asunto. La creación de una cultura mundial es otro. En consecuencia, que nos llamemos latinos o de otro modo, [...] sabemos que hay un conjunto al que pertenecemos, que llamaremos el viejo y el nuevo mundo latino, algunas de cuyas afinidades profundas llaman a una nueva y propia civilización<sup>73</sup>.

En este intento por substituir el lema “América para los americanos” por el de “América para los franceses”, Malraux también explicaba, qué significaba la propuesta de una “tercera fuerza” (término en el que resonaba, para los oídos argentinos, la tercera posición propuesta por Perón):

Se trata de lo siguiente: somos el Occidente, y en Occidente entendemos ser quienes mantienen y siguen cultivando los altos valores occidentales de antaño. Y esos valores no están ni en Rusia ni en Estados Unidos. Hay cierto número de valores que fueron siempre nuestros y que podemos llamar la “trascendencia del arte y del espíritu”. Debemos mantener esos grandes valores trascendentes. No se trata de conciliar en una tercera fuerza a Rusia y a Estados Unidos, sino de hacer nuestro propio mundo con nuestras propias manos... En dos palabras: llamo al mundo latino a su propia vocación<sup>74</sup>.

Ante el peligro inminente de disolución del orden colonial que, en poco tiempo se concretaría con la pérdida de varias de sus colonias, el nuevo gobierno francés reactualizaba el panlatinismo: si los Estados Unidos proclamaban la fuerza del capital y la Unión Soviética

---

<sup>73</sup> “Malraux propuso colaboración técnica y científica”, *Clarín*, 9 de septiembre de 1959, p. 12.

<sup>74</sup> *Idem*.

la del comunismo, ellos sostenían las “fuerzas del espíritu”<sup>75</sup>. Frente a las nuevas políticas de reparto del mundo, que tomaron una forma de visibilidad en los viajes que emprendían los diplomáticos y los presidentes, llevando a cabo giras verdaderamente sorprendentes con el fin de explicar sus programas, los países de Latinoamérica se dedicaban a escuchar y tratar de conciliar, siempre con un relativo éxito, las ofertas que se les hacían desde distintas partes del poder mundial que compartían un presupuesto común: la disponibilidad de este continente<sup>76</sup>.

Preocupado por las “fuerzas del espíritu”, Malraux también dedicó un tiempo importante de su estadía a la comprensión de la cultura argentina. Además de almorzar con Victoria Ocampo en su domicilio de San Isidro, aceptó la invitación de Rafael Squirru, para visitar una de las tantas sedes de ese peculiar Museo sin edificio, que había montado a partir del circuito de galerías disponibles en Buenos Aires. Las descripciones periodísticas no ahorraron detalles que demostraran que Malraux sabía cómo había que mirar el arte<sup>77</sup>. Después de sentarse en el suelo o de caminar alrededor de cada obra, de acuerdo a lo que cada una requiriera para una mejor apreciación, y luego de comentar las obras y establecer jerarquías entre los diferentes artistas, Malraux había declarado “la joven pintura argentina existe”<sup>78</sup>. Contra esta frase, que la prensa argentina siguió repitiendo como la certificación de una meta alcanzada, van a ir los argumentos de Llinás. Su respuesta se centraba, ante todo, en los consejos de Malraux: “esa pintura que está a la vanguardia de la plástica sudamericana, tiene que asomarse al mundo, tiene que ser mostrada para que salga a desafiar a la gran

---

<sup>75</sup> Cabe recordar que las palabras de Malraux no eran recibidas en silencio: en Chile, por ejemplo, los estudiantes comunistas lo interrumpieron gritando por la independencia de Argelia. “André Malraux: Llegará esta noche a nuestro país”, *Clarín*, 6 de septiembre de 1959, p. 9.

<sup>76</sup> En 1959 el diario *Clarín* publicaba el artículo de Raymond Aron, “La diplomacia de los viajes”. Este intelectual tempranamente vinculado al Congreso para la Libertad de la Cultura, invocando el famoso libro *One World* de Wendell Willkie (1942), reseñaba con entusiasmo el “frenesí turístico” que tenía a Nikita Khrushchev y a Eisenhower ocupados en una “competencia pacífica” por ver quien hacía recorridos más extensos y más rápidos por el mundo: “...es justo comprobar por de pronto que la diplomacia de los viajes vale más que la de las cañoneras. Las grandes potencias siguen siendo probablemente lo que son, con sus intereses y exigencias, pero tienen por lo menos mejores modales. Los representantes de las grandes sobrevuelan los continentes y los océanos para anunciar sus buenas intenciones con respecto a las pequeñas”. Raymond Aron, “La diplomacia de los viajes”, *Clarín*, 13 de noviembre de 1959, p. 6. Cabe puntualizar que la diplomacia de los viajes no sólo estuvo a cargo de las grandes potencias. También Arturo Frondizi viajó a los Estados Unidos y visitó a Kennedy a fin de negociar mejores términos de intercambio económico de acuerdo a lo que prometían las nuevas relaciones interamericanas.

<sup>77</sup> El diario *Clarín* explica que al llegar, Malraux fue guiado hacia una de las obras en particular, pero inmediatamente rechazó “esa manera de ver” y observó detenidamente el conjunto de obras de cada uno de los expositores, poniendo especial interés en conocer la cronología de los cuadros y esculturas, para apreciar a conciencia la evolución, progreso y duración de cada uno de los artistas. Luego manifestó que esta muestra le confirmaba “que la joven pintura argentina existe”. La visita tomó aún más color cuando Malraux se sentó en el suelo para apreciar un conjunto de bocetos. Cf. “La joven pintura argentina existe”, *Clarín*, 10 de septiembre de 1959, p. 5.

crítica”<sup>79</sup>. Estos consejos le molestaban, tanto por la incredulidad con que se los aceptaba en la escena local (“siempre dispuesta a ser “descubierta” por alguno de esos príncipes lejanos que son los artifices de todo fulgor en este mundo”<sup>80</sup>), como por las intenciones que veía detrás del viaje y de las palabras de este diplomático de la cultura:

¿conoce realmente el Sr. Malraux “la pintura argentina”? ¿O será más bien que, frente a ciertas telas desordenadamente percibidas, lo que produjo su sorpresa fue simplemente el nivel aparente o real de las tentativas? Aunque, seguramente, nos equivocamos. Fue necesario que un “ilustre francés” nos descubriera, así como un “ilustre español” descubrió nuestro estuario y como varias “ilustres” empresas norteamericanas “descubren” diariamente nuestro petróleo<sup>81</sup>.

Los puntos sobre los que Llinás se detiene en este artículo son significativos. Sus argumentos se dirigen, por un lado, a refutar los comentarios de Rafael Squirru, quien se había referido a Llinás como el “capitán” de un grupo “con los ojos puestos en la Europa refinada”. Ante esto, Llinás defendía el modelo internacionalista al que se vinculaba:

...pretender definir la admirable y peligrosa actividad investigadora de los pintores de “Phases” mediante una genérica y apresurada alusión al mito burgués del “refinamiento europeo”, resulta ingenuo y sintomático. Nuestros ojos están puestos en el mundo, en un mundo sin fronteras cuyo destino es el nuestro<sup>82</sup>.

El segundo punto que merece destacarse en su argumentación, también coincidente con la propuesta estética de *Phases*, era el ataque a la “geometría retórica” tanto como al “libertinaje informal”, o, como reiteraba, a “toda substitución de la aventura creadora por la mera repostería, provenga ésta del compás o de la cuchara de argamasa”<sup>83</sup>. Frente al nuevo optimismo acerca de los valores de la pintura argentina, que animaba el discurso de los críticos y estimulaba el despertar del interés de ciertos sectores “evolucionados” de la alta burguesía por apreciar el arte, Llinás declaraba:

Es hora ya de admitir que, a esas grandes conquistas que jalonan la trayectoria del arte desde principios de siglo hasta la fecha, la “pintura argentina” no ha contribuido en lo más mínimo. El análisis de las causas a las cuales podría obedecer este hecho, es del dominio de sociólogos y psicólogos. Pero el hecho en sí, es innegable. Tan innegable como lo es, por ejemplo, el papel descollante que ha desempeñado en esas mismas conquistas (sobre todo en los últimos años) la pintura norteamericana.

---

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> “La pintura argentina ante la crítica de Nueva York”, *Clarín* Suplemento literario, 3 de abril de 1960, p. 3.

<sup>80</sup> Julio Llinás, “La gran mentira”, *Boa* núm. 3, julio de 1960, pp. 1-4, 1

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> *Idem.*

La pretensión de reivindicar universalmente los supuestos valores de nuestra pintura, ¿no sería más bien un síntoma de claudicación frente a la *gran empresa*? ¿O es que en nuestro enfoque del arte, puramente esteticista y artesanal, trataremos de ubicarnos en algún puesto descollante dentro de lo subalterno, con la *buena aplicación por estandarte*?

[...] ¿no será acaso más importante abocarse a una elevación del nivel, a una comprensión profunda y trascendente de lo que, en pleno año 1960, debe significar la actividad de un pintor o de un poeta?

Más importante que el análisis destinado a discriminar si existe o no una presunta “pintura rioplatense” mediante la confrontación de gamas de color y su relación con la luz de este sector del continente, sería, a nuestros ojos, la puesta en marcha de un sentimiento profundo del momento actual y de un mecanismo creador que lo expresara sin traiciones, independientemente de las miserables conquistas que condicionan e implantan una “quimera del éxito”. Una participación *activa* en la corriente central del arte actual, debe estar avalada no por la brillante asimilación de lo que se ha hecho *ayer*, sino por una entrega apasionada a esa prodigiosa aventura del psiquismo creador, mediante un lenguaje sin fronteras que convulsione y trastrueque los valores letales de este planeta que llamamos Tierra<sup>84</sup>.

Contradiendo el optimismo que habían despertado las palabras de Malraux, y que también animaba múltiples iniciativas institucionales, Llinás respondía *la tarea está por hacerse*. Su discurso se inscribía en el tono de un llamamiento a la autenticidad creadora, a la búsqueda de una expresión liminal y profunda. Pero más que este análisis, cuyos términos no lograban puntualizar un programa, lo que me interesa destacar en su comentario es el reparo que siente ante el exitismo que podía reconocerse en muchas de las figuras públicas del momento, entre las que sobresalía Squirru. En su crítica Llinás resaltaba ese componente mesiánico que llevaba a muchos de los actores culturales a negar la realidad.

La reacción de Llinás, por otra parte, no iba sólo contra las palabras de Malraux, sino también contra la explosión informalista que se había desatado un año antes en Buenos Aires. Si en el número 1 de *Boa*, el texto de Jaguer ya se refería a la gran “tempestad informal” que podía verse en el arte europeo, al “libertinaje reiterado de manchas coloreadas”, que no eran más que “puras descargas mecánicas” o “exteriorización beata de un nuevo confort intelectual”, el artículo de José Pierre que se incluyó en el número 3 de *Boa* dio los nombres de los responsables de esta nueva plaga que azotaba al lenguaje artístico. Los mejores ejemplos de tal confusión podían encontrarse en Hantai y en Mathieu, cuyas pinturas José Pierre no dudaba en calificar como “autoritarias”: “Lo que ha muerto o, por lo menos, lo que

---

<sup>84</sup> *Idem.*

ha llegado a una saturación total de sus posibilidades expresivas, es lo “informal”, para remitirnos al pegajoso vocabulario de Michel Tapié”<sup>85</sup>.

Presentado por la galería Bonino con extrema parafernalia y con un catálogo que incluía una verdadera artillería de elogios (desde Clement Greenberg diciendo es “El pintor europeo que más admiro”, hasta André Malraux declarando “¡Por fin un calígrafo occidental!”), Mathieu había demostrado en Buenos Aires cuál era su concepto del arte: pintar mucho y hacerlo muy rápido. En una demostración “pedagógica” realizó sus enormes telas en un solo acto, frente a los estudiantes de la escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano<sup>86</sup>.

## 6. EXPLORACIONES EN LA MATERIA

Los artistas que ingresaron al medio artístico después de la caída de Perón, pudieron sentir, tanto en los discursos públicos, como en el concierto de iniciativas institucionales que se producían en forma simultánea, la fuerza de un *requerimiento*. Si el peronismo había implicado *aislamiento*, lo cual para los sectores liberales significaba *atraso*, lo que ahora había que hacer era *actualizarse*: traer al medio local todo aquello que, desde fines de la guerra, no había podido verse en la Argentina. Paradójicamente, el fin del aislamiento, que los discursos sancionaban casi como por decreto y el requerimiento de un arte nuevo y de calidad que podía medirse desde la reestructuración de la escena cultural, puso a los artistas ante una situación difícil. La apertura y la receptividad de las instituciones hacia lo nuevo, implicaba perder la prueba de verdad que, para un artista que pretendía ser un representante de la vanguardia, significaba la incompreensión del medio artístico y el rechazo de sus instituciones. Las condiciones eran muy diferentes a aquéllas en las que habían trabajado los grupos abstractos durante el peronismo, sin información internacional y sin un amplio reconocimiento oficial. Estas eran adversidades que, al mismo tiempo, les permitían también tener la certeza de estar en el camino de una verdadera vanguardia. Las nuevas condiciones, que colocaban a los artistas ante la necesidad de encontrar formas nuevas que también fueran aceptadas y reconocidas como vanguardia desde las instituciones, los situaban frente a una paradoja que, en el curso de los sesenta, se profundizaría hasta volverse insostenible.

<sup>85</sup> José Pierre, “El último cuadrado”, *Boa* núm. 3, julio de 1960, pp. 12-16, 12.

<sup>86</sup> Georges Mathieu expone en la galería Bonino entre el 23 de noviembre y el 12 de diciembre de 1959. Parte de la obra de la exposición la realizó en el taller de Raquel Forner.

¿Cuáles fueron las estrategias desde las que buscaron elaborar un nuevo lenguaje? ¿Cuál fue, en términos de Williams, la “máquina de la tradición selectiva” que pautó sus elecciones<sup>87</sup>? ¿Qué imágenes miraban, cómo las veían, cómo las modificaban?

Ante la nueva disponibilidad de opciones que implicaba la apertura al mundo internacional y la libertad para establecer y confrontar públicamente sus programas, los artistas comenzaron a *importar* y a *traducir*, en forma casi compulsiva, las poéticas de posguerra. Al mismo tiempo, *exploraban* en las posibilidades que les brindaban los nuevos materiales que las propuestas del informalismo ponían a su disposición, a través de todas las opciones que podía brindarles una técnica potencialmente reveladora como el *collage*. En la productiva relación que se estableció entre materiales y prácticas se abrieron muchos de los caminos que se recorrieron en los años sesenta.

Para una cultura de la imagen generada a partir de copias y de escasos originales como había sido la de Buenos Aires, importar y traducir era continuar con una práctica conocida<sup>88</sup>. El problema era cómo ser original sin ignorar el repertorio introducido por las vanguardias internacionales, a las que ingresaban desde un conjunto de imágenes que operaban a la manera de bibliotecas. En esa máquina de citas y de traducciones algunas figuras tuvieron un papel determinante. Kenneth Kemble, un artista extremadamente culto, uno de los pocos que hablaba, leía y escribía en inglés, su lengua materna, y que además tenía una doble competencia profesional (como crítico del *Buenos Aires Herald* y como joven pintor), jugó un papel central, no sólo por la información internacional que manejaba, sino también porque para reseñar la actividad artística de Buenos Aires, estaba obligado a conocer, a comparar y a juzgar lo que se estaba haciendo en ese momento en otros lugares; a tomar partido y, sobre todo, a encontrar los síntomas del cambio y de la tan esperada y convocada originalidad.

Por otra parte, a diferencia de lo que había sucedido con los artistas anteriores, lo que ahora se introducía era la necesidad de copiar, citar y traducir exactamente *lo último*, la vanguardia más reciente. Si el artista argentino hasta ahora se había equivocado en sus selecciones, que reiteradamente la crítica había evaluado como anacrónicas y desfasadas, ahora era prioritario no caer en ese tipo de errores.

---

<sup>87</sup> Raymond Williams, “¿Cuándo fue el modernismo?”, en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 52

<sup>88</sup> Un ejemplo es la verdadera máquina de traducir que Victoria Ocampo montó desde su revista. Para un análisis de esta dimensión en la figura de Ocampo véase de Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, *op. cit.*



La exploración de materiales no tradicionales, que abrió la posibilidad de introducir en el espacio del arte elementos de la realidad más inmediata, jugó un rol central en la operación de traducción y en las subversiones respecto de aquellos originales que se miraban en las revistas. Sucesivos deslizamientos dieron lugar a transgresiones paulatinas de la poética de la que se partía. Al mismo tiempo y vinculado a ese clima de investigación compulsiva que distintos discursos promovían (los de la modernización, los del progreso, los de la actualización), se generó un espacio de debate y de intensos intercambios entre los artistas que empezaron a funcionar como un equipo, gestando un espacio de préstamos en el que los hallazgos de uno pasaban a incorporarse como materiales y soluciones del otro. Kenneth Kemble rescató, con extrema claridad cuáles fueron los resultados de esta nueva dinámica en la que partían de la obra de los artistas internacionales, para terminar inspirándose “el uno en el otro [...] Produciéndose así, quizá por primera vez, un fenómeno de autoabastecimiento cultural y creativo”<sup>89</sup>.

Desde 1957, cuando se realiza en la Asociación Estímulo de Bellas Artes la exposición *Qué cosa es el coso*<sup>90</sup>, comienza a jugar como opción creciente el recurso a materiales “desagradables”, carentes de la legitimidad que podía darles un uso anterior: alquitrán, harina, plumas, monedas, se mezclaban en un conjunto de pinturas y de *collages* que citaban el repertorio del dadaísmo. Entre 1958 y 1959, con las exposiciones del grupo informalista y con las que realizan artistas como Kenneth Kemble, Alberto Greco, Luis Wells o Antonio Berni, los trapos de piso, los clavos, las chapas, las arpilleras, inundaron la superficie de las obras de todos aquellos artistas que querían encontrar las claves de lo “nuevo”<sup>91</sup>. Paradójicamente, los tiempos nuevos a los que todos querían brindar el repertorio de formas más adecuadas para representarlos, se plasmaron, en un primer momento, con telas gastadas y chapas oxidadas. Los materiales y las soluciones plásticas se tomaron del informalismo europeo más que del

---

<sup>89</sup> Kenneth Kemble, “Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte”, en *Pluma y pincel* núm 9, 2 de agosto de 1976, p. 10. Véase una selección más extensa de este texto en el anexo I.

<sup>90</sup> Participan Nicolás Rubiò, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia y Vera Zilzer. En el texto de Nelly Perazzo, “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”, pueden encontrarse testimonios que permiten reconstruir esta exhibición y una síntesis de las exposiciones realizadas entre 1957 y 1961 (en *El grupo informalista argentino*, cat. exp., Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 1978); véase también Jorge López Anaya, “El informalismo: la gran ruptura”, en *El informalismo* (cat. exp.), Buenos Aires, librería Fausto, 1969 y, del mismo autor, *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Almagesto, 1994, pp. 147-179.

<sup>91</sup> La primera exposición del *Movimiento informalista* se realiza, con este título, en julio de 1959 en la galería Van Riel y participan ocho artistas: Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells. La exposición más representativa fue la que se realizó en el Museo Sívori (auspiciada por el Museo de Arte Moderno), en noviembre de ese año, en la que participaron los



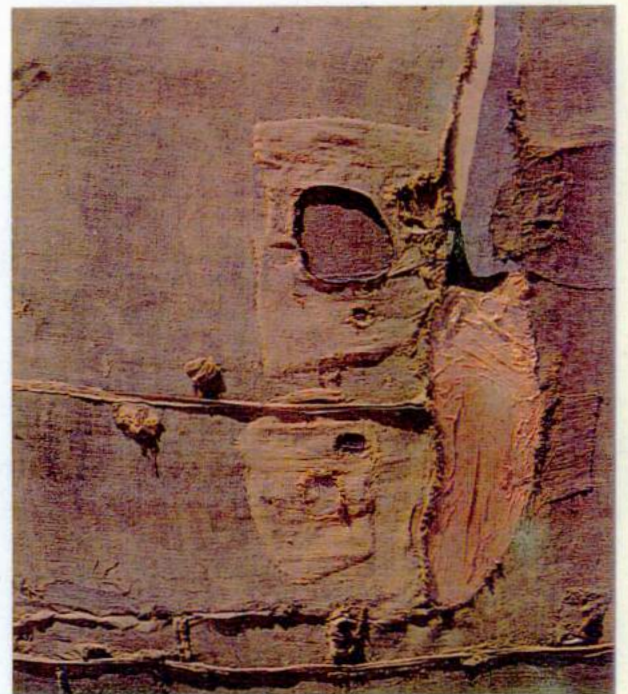
1. Burri  
Two Shirts, 1957  
Stoffa, olio e  
vinavil su tela.  
Città di Castello,  
Fondazione  
palazzo Albizzini

2. Kenneth  
Kemle  
*¿Por qué me  
temes tanto si ni  
siquiera soy  
humano?*, 1961  
tela de algodón,  
enduido, óleo  
sobre hardboard  
180 x 100 cm.  
Colección  
particular



3. Burri  
*Sacco 5 P*, 1953  
Sacco, acrilico,  
vinavil e stoffa su  
tela. Fondazione  
palazzo Albizzi

4. Kenneth  
Kemle,  
*Composición con  
trapo rejilla*, 1958  
Arpillera, trapo  
rejilla, trapo de  
piso, enduido,  
óleo sobre tela  
92 x 92 cm  
Colección  
particular



expresionismo abstracto norteamericano, y dentro de esta tendencia las influencias más recurrentes fueron las de Burri y las de los informalistas españoles (especialmente Tàpies), cuya consagración en Venecia los había colocado en el centro de la escena internacional<sup>92</sup>. Burri en Kemble, Tàpies en López Anaya: como copias de copias (desde el momento que las obras se miraban en las reproducciones de las revistas) las imágenes del informalismo europeo se trasladaron a las exposiciones de Buenos Aires, a partir de condiciones productivas que, como señala Luis Felipe Noé, produjeron una serie de confusiones que tuvieron que corregir la primera vez que confrontaron los originales<sup>93</sup>. La acumulación de materia y la profundidad de los relieves, difícilmente podían verse en las reproducciones.

Las exposiciones de los grupos informalistas fueron atacadas, en primer lugar, porque se consideró que no traían la esperada novedad: eran un camino equivocado y regresivo que no hacía más que remitir, en forma desfasada, a la irreverencia dadaísta que, por otra parte, nunca había gozado de mucha legitimidad en Buenos Aires<sup>94</sup>. El segundo aspecto –quizás el más importante- es que fue visto como una práctica contraproducente, en tanto atacaba el concepto de forma y de composición. La percepción más fuerte era que si se aceptaba esto, se aceptaría todo, y esto implicaba abandonar un territorio ya conquistado, para reemplazarlo por un camino sin reglas, en el que todo -es decir, cualquier cosa- valdría. No era éste el arte de calidad que cumpliría el programa de actualización y reconocimiento internacional del arte argentino. No era lo suficientemente serio para lograrlo.

El ritmo en el que se sucedieron las exposiciones y el número de artistas que convocaron, hizo de éstas un espacio de descubrimientos para los propios artistas. Allí podían ver como otros utilizaban los mismos materiales e incorporar las nuevas soluciones a sus propias producciones: los tubos de cartón que utilizaba Luis Wells, podían verse también en la

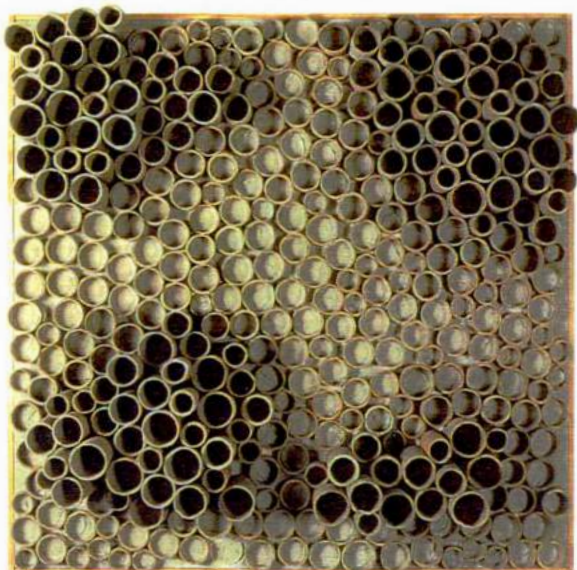
---

ocho artistas que expusieron en Van Riel más Roiger, un fotógrafo que había sido presentado al grupo por Greco.

<sup>92</sup> En 1958 Chillida y Tàpies reciben dos de los premios internacionales en la Bienal de Venecia.

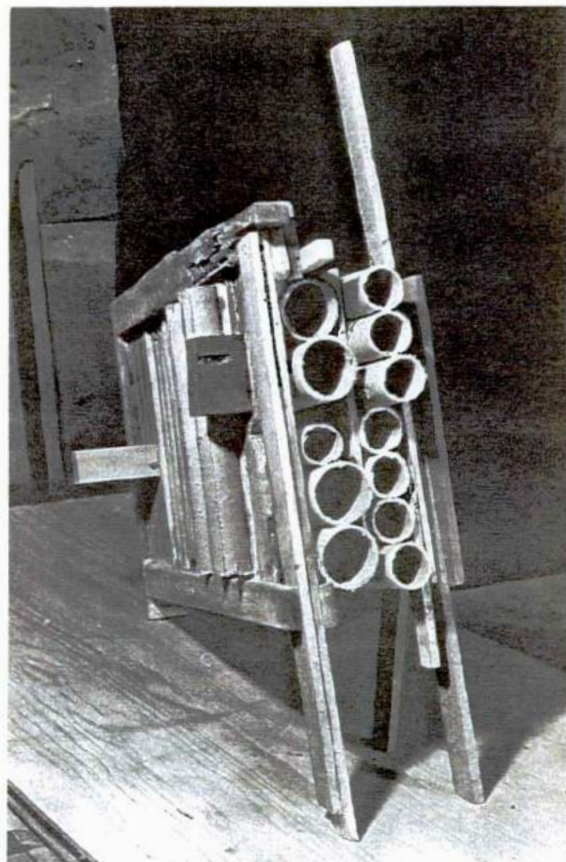
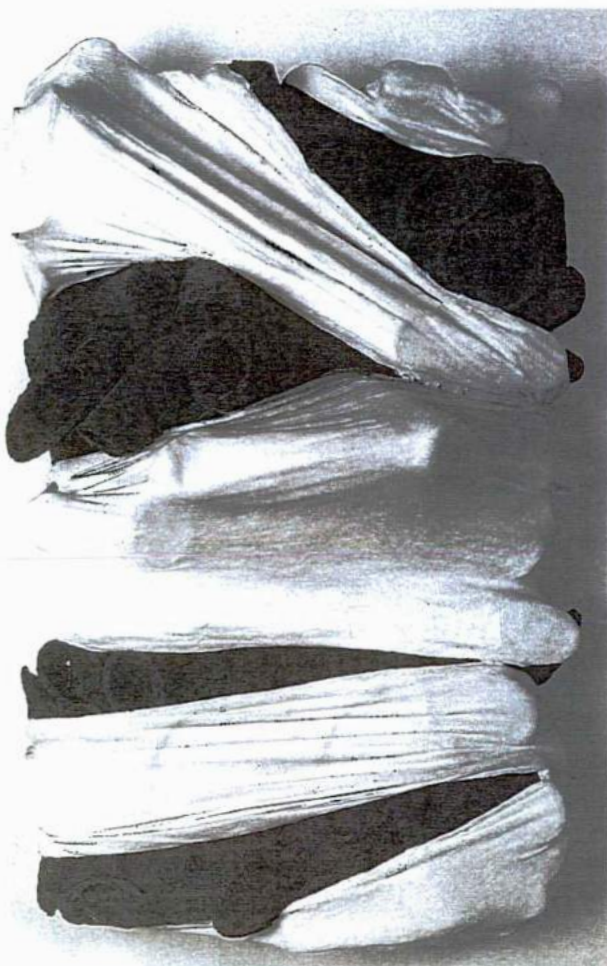
<sup>93</sup> Luis Felipe Noé, entrevista con la autora, 30 de diciembre de 1998.

<sup>94</sup> Respecto del dadaísmo, Romero Brest se pregunta en su historia de la pintura europea: “¿llevaron la destrucción del mundo exterior hacia las zonas profundas o permanecieron a mitad de camino, introduciendo subrepticamente fragmentos de formas y aun formas completas pero aisladas que corresponden a ideaciones imperfectas?”. Sin embargo, sus dudas ante el dadaísmo se disuelven frente al surrealismo: “No quiero exagerar, por afán polémico, la importancia del dadaísmo, que fue solamente un punto de partida, pero tampoco puedo callarla cuando contemplo la pobreza de impulsos de su hijo putativo, el surrealismo”. Cf. Jorge Romero Brest, *La pintura europea...*, *op. cit.*, p. 209 y 204 respectivamente. El problema básico que Romero Brest encontraba en estos movimientos, es que ninguno de los dos había contribuido a consolidar el lenguaje del arte moderno. Por el contrario, habían representado parte de una fuerza contraria.



Kenneth Kemble, *Homenaje a Luis Wells*.  
Cilindros de cartón y pintura industrial sobre  
hardboard,  
1962, 90 x 90 cm.

Rubén Santantonín, *La Mordaza*.  
Cartón, tela y pintura, 1961  
50 x 30 x 15 cm.



Luis A. Wells, *El fantasma doméstico*.  
Madera y cartón, 1962, 55 x 60 cm

Rubén Santantonín, fragmento, cartón y tela



obra de Kemble (“Homenaje a Luis Wells”, 1962) o en las mordazas de Santantonín<sup>95</sup>; los trapos rejilla aparecían en Kemble y en Greco. Lo que paulatinamente se organizó fue una *máquina productiva* en la que los hallazgos de materiales y soluciones formales se intercambiaban, reproducían y superponían con tal intensidad, que pronto fue difícil saber qué provenía de la vanguardia europea y qué de ese laboratorio de experimentación que se había montado en Buenos Aires<sup>96</sup>. Un ejemplo elocuente en este sentido es la relación que puede haber existido entre las chapas que Kemble utilizó en sus “Paisajes suburbanos” (1958) y las que introdujo Berni en su serie de Juanito Laguna. Una relación en la que, como se verá, los puntos de contacto terminaron siendo menos determinantes que las diferencias.

La idea de Kemble, de utilizar los materiales que ve en las villas miseria de Córdoba para lograr una nueva expresión plástica y para “mostrar en la calle Florida una realidad argentina que nos debía concernir a todos”<sup>97</sup>, no es lo mismo que la intensificación de un tema largamente transitado por Berni (el ámbito y las condiciones de la pobreza) por medio de materiales que funcionaban, a la vez, como elementos compositivos y pruebas. El tema, de la manera que lo exploraba Berni, no entraba, por otra parte, sólo en sus imágenes. En 1957 Bernardo Verbitsky publicó *Villa miseria también es América*, un libro en el que narraba la vida en una villa, sus formas de organización, sus solidaridades, sus condiciones de existencia, sus irreparables consecuencias sociales. La palabra y la imagen operaban, simultáneamente, como indagación en las nuevas condiciones de una Argentina transformada después del proceso de industrialización de postguerra que había provocado una nueva inmigración (de Latinoamérica y no de Europa), y un intenso proceso migratorio que trasladaba la población del interior del país a los cinturones de pobreza que crecían alrededor de las ciudades. Sin embargo, la investigación de Kemble no transitaba este repertorio; su preocupación central, más que en el tema, radicaba en la exploración de los materiales.

La distancia entre Kemble y Berni es la distancia entre el fragmento y la narración completa. Este es el signo más visible que diferencia la transgresión del primero respecto del

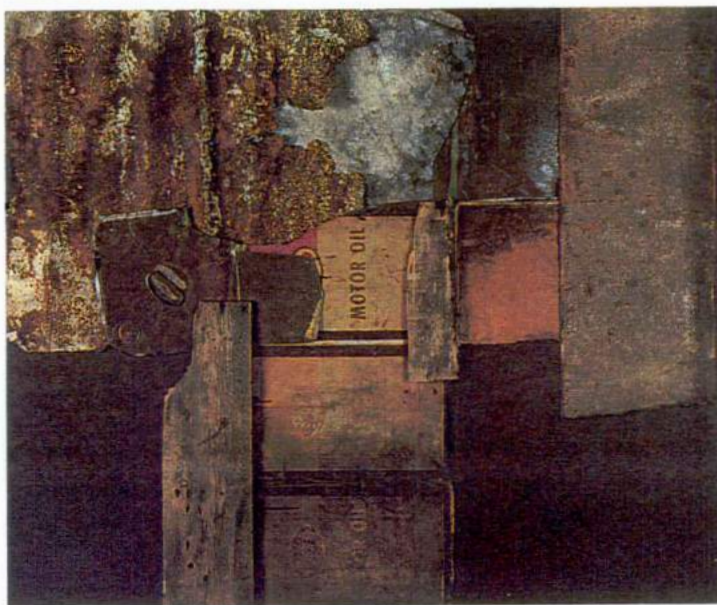
---

<sup>95</sup> La curaduría de la exposición de Kemble realizada por Marcelo Pacheco apuntó, precisamente, a poner de relieve esto. Cf. Marcelo Pacheco, *Kenneth Kemble. La Gran Ruptura, obras 1956-1963*, cat. exp. Centro Cultural Recoleta, 1998.

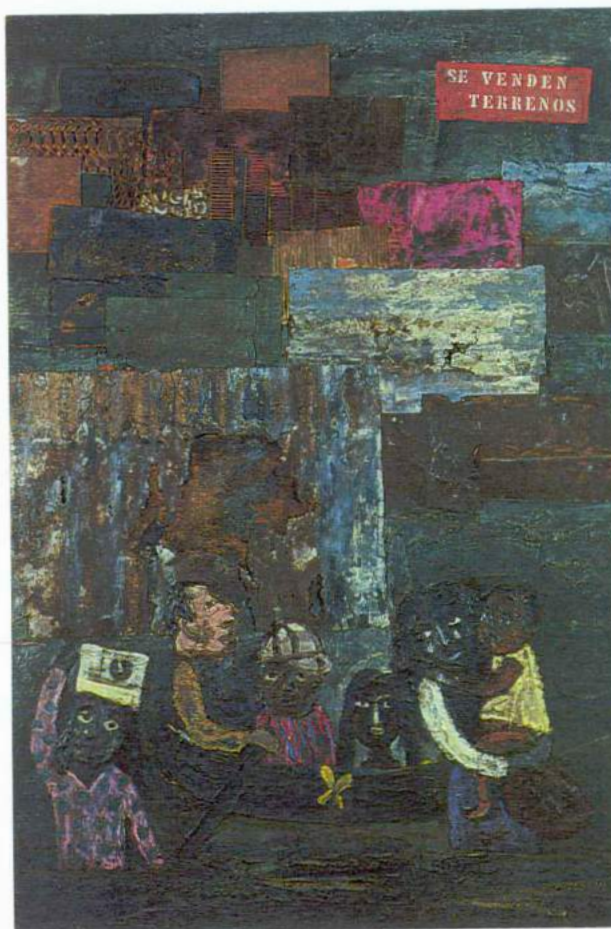
<sup>96</sup> Kemble sostenía: “[El informalismo] dio lugar a una serie de revelaciones y descubrimientos que fueron auténticamente argentinos, que salieron de las muestras. Digamos, yo copiaba a Burri en esa época o a Motherwell, pero el que me copió a mí o me seguía a mí ya hacía una cosa distinta”. Cf. Andrea Giunta, “Historia oral e historia del arte. El caso de “Arte Destructivo”, *Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró* núm. 7, 1997, pp. 77-96, 86.

<sup>97</sup> Kenneth Kemble, s/t, en *Kenneth Kemble. Collages, Relieves y Construcciones 1956-1961*, cat. exp., La Galería, julio-agosto de 1979, s/p.

Kenneth Kemble  
*Paisaje  
suburbano II*  
Chapa, madera,  
enduido, óleo  
sobre hardboard  
1958  
100 x 120 cm.  
Colección  
particular



Antonio Berni  
*Inundación en el  
barrio de Juanito*  
Óleo, metal y  
cartón sobre  
hardboard  
1961  
186 x 124 cm  
Colección  
particular



segundo y que coloca a Berni ante la posibilidad de seleccionar, en lo que el nuevo panorama artístico le ofrece (tanto Kemble como los usos de los nuevos materiales que podía ver en el arte europeo<sup>98</sup>), radicalizando sus temas en el relato de Juanito Laguna que presenta en la galería Witcomb en 1961<sup>99</sup>. Un tránsito que vuelve a verificarse en las telas encoladas, plegadas y tensadas que Kemble toma de Burri y que Jorge de la Vega toma de ambos para introducirlas, a su vez, en sus fantásticas narraciones de “Esquizobestias”. Pero estas consecuencias fueron capilares y sólo pueden visualizarse a la distancia. Lo que en ese momento se difundió como una verdadera fiebre informalista, lo que rápidamente dominó el ambiente artístico de Buenos Aires, fue la versión degradada y dulcificada de los modelos europeos. Como destacó Alberto Greco, el primer momento informalista no dio lugar al movimiento revulsivo que él había querido gestar: “Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista, terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces”<sup>100</sup>. Contra este informalismo domesticado, que invadió las galerías y el mercado, se volvieron Greco y los artistas que integraron el primer grupo de vanguardia en los sesenta.

---

<sup>98</sup> Sobre todo el grupo de artistas que Pierre Restany aglutina como *Nouveau Réalisme*. Volveremos más adelante sobre este punto.

<sup>99</sup> La crítica que publica *La Nación* sobre su exposición de 1959 en la galería Van Riel demuestra cómo irritaban los temas de Berni y cuánto más, cuando introducía en ellos el *collage*: “Estrictamente embanderado en la tendencia figurativa con proyecciones sociales, ha producido así una obra a la cual -como a la de ciertos poetas conocidos, por otra parte- le resta calidad estética la obsesión de los planteos henchidos de evidentes sugerencias políticas. Esa actitud lo mantuvo hasta hoy en las filas de los figurativos, pues ya se sabe el airado horror con que quienes participan del mismo ideario miran a los que trasuntan su afán de independencia por medio de las infinitas manifestaciones del calificado de “arte degenerado”. Por eso no deja de suscitar -y mucho- la atención, la muestra que Berni ha inaugurado en Van Riel, Florida 659. Frente a ella cabe suponer dos posibilidades: 1o., que haya sido hecha para desconcertar; 2o., que su autor la haya hecho de puro desconcertado. Tanto la primera suposición (la del organizado “impacto”), como la segunda (la de la confusión inocente) derivan del carácter contradictorio de los elementos que integran la muestra, en la que se exhiben, los unos al lado de los otros, un vasto cuadro con “collages” anacrónicos que hace pensar en el Aduanero Rousseau; una serie de geométricas composiciones abstractas; un óleo -“La res”- que trae a la mente los rojos derroches de Quirós; y una de las típicas familias pobres que Berni se complace en fijar sobre la tela. Sirve de vínculo a tan dispares enfoques plásticos, la comunidad de un mal gusto permanente y de una generosidad de materia que asombra en estos tiempos duros. Aquí y allá, Berni, lo bueno de Berni, asoma entre los empastes, embadurnamientos y pegotes más o menos satíricos. Pero cuesta bastante encontrarlo”. “Berni”, *La Nación*, 9 de mayo de 1959, p. 4. Berni, sin embargo, concretará la fórmula del éxito cuando fusione tema y collage en su serie de Juanito Laguna y la presente en Witcomb, en 1961.

<sup>100</sup> Citado en Germaine Derbecq, “Alberto , el mago de Buenos Aires”, en *Le Quotidien*, París 1960, traducido y vuelto a publicar por *Artinf* núm. 66-67, Buenos Aires, primavera de 1987, y reproducido en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1991-1992, p. 279.

T R E S  
**LA ESCENA DEL  
ARTE NUEVO**

Como resultado del proceso que se inicia hace poco más de 30 años, las artes plásticas argentinas están a las puertas de adquirir "dimensión internacional", carácter que no deriva necesariamente de una mejor calidad de las últimas obras, sino de condiciones favorables extraartísticas que en la actualidad se concretan en el país.

Hugo Parpagnoli<sup>1</sup>

Como vimos, entre 1956 y 1960 se abría un período de múltiples cambios en el medio artístico de Buenos Aires, cuya densidad y puntos de fractura podían medirse tanto en las imágenes como en las iniciativas institucionales desde las que esta escena se reorganizaba. Ambos se fueron transformando a partir de quiebres paulatinos que recién lograron un punto claro de definición a comienzos de los años sesenta. Es en este momento que un término como *internacionalismo*, que para los artistas concretos o para los sectores que aglutinaba *Boa*, significaba formar parte de aquella "internacional del arte moderno" que aunaba esfuerzos más allá de las fronteras nacionales, cambia su sentido por el de un proyecto ligado a la escena oficial, articulado desde los sectores privados y las instituciones del Estado.

Si entre las primeras iniciativas de la revolución Libertadora, había contado la organización de exposiciones de arte argentino en el exterior, con el objetivo de romper con el encierro que había impedido que éste se mostrara en

---

<sup>1</sup> Hugo Parpagnoli, "Pintura y escultura. Hacia un arte de dimensión internacional", en VV.AA., *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, Sur, 1961.



los circuitos internacionales, ahora se establecía una diferencia que era más que un tímido paso adelante. La preocupación, que desde este momento movió gran parte de las iniciativas institucionales, consistió en lograr que el arte argentino fuese reconocido en el exterior, como representación de esa “nueva” nación que se gestaba.

¿Cómo se produjo ese desplazamiento de sentido que hizo correr el énfasis en las aspiraciones utópicas de una avanzada experimental, capaz de visualizar las formas de una sensibilidad en ciernes, a esta otra, más pragmática y ligada a los intereses mucho más inmediatos de un Estado que buscaba formas de reconocimiento en aquellos escenarios necesarios para sus proyectos de desarrollo económico? ¿En qué momento un término como *internacionalismo* pasó a designar lo que podría entenderse como una *forma de nacionalismo* que quería actuar en la escena internacional? ¿Cuáles fueron los programas institucionales y artísticos en los que estos proyectos se desplegaron?

Junto a este desplazamiento de sentido también surgieron nuevas instituciones. Si bien en los años precedentes las acciones de los artistas no habían logrado el grado de ruptura buscado ni el momento inaugural que pretendían provocar, tampoco las iniciativas institucionales habían sido más eficaces. Escasamente articuladas, las instituciones reorganizadas por la revolución Libertadora fueron incapaces de dar una forma inmediata al proyecto que habían enunciado y que sólo pudieron lanzar con una fuerza arrolladora a comienzos de la década siguiente. En 1960, el entramado institucional que lentamente se había montado en los cuatro años precedentes, se mostró con la espectacularidad de una presentación con fuegos de artificio: la actividad del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno marcaron este año con exposiciones que apuntaron a resumir el desarrollo artístico nacional y a confrontarlo, en lo inmediato, con las figuras más deslumbrantes de la escena internacional. A la reactivación generada desde estas instituciones oficiales, se sumó la de las fundaciones y empresas privadas, que introdujeron formas de organización sin precedentes en la Argentina. La Fundación Torcuato Di Tella y las industrias Kaiser desarrollaron estrategias diferenciadas pero concurrentes en muchos de sus objetivos, especialmente en aquellos ligados al proyecto internacionalista.

En este complejo escenario que, en una mezcla poco frecuente, articuló iniciativas institucionales y formas que se autorrepresentaban como de vanguardia, no sólo sorprende el grado de concertación con el que estas fuerzas dinamizadoras actuaron sino, muy especialmente, la distancia que guardaron respecto de la realidad política y social inmediata. Una realidad cuyos datos no eran tan prometedores como los discursos que se generaron en torno a sus acciones

podrían hacernos creer. En 1959 las expectativas generadas en el primer momento del gobierno de Frondizi estaban prácticamente canceladas. Los sectores de izquierda, que habían apoyado los planteos antiimperialistas que anunciaban sus políticas sobre el petróleo, y que habían visto en Frondizi la posibilidad de conciliar intereses nacionales y populares, pasaron a sentirse “traicionados” por el giro hacia la derecha que marcó el programa económico implementado a partir del Plan de estabilización, a fines de 1958<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, su acercamiento comercial al bloque socialista acentuó la oposición de los sectores anticomunistas, tanto civiles como militares. En un momento en que los Estados Unidos empezaban a reclamar alineamiento y solidaridad en su oposición a la Revolución cubana, la entrevista de Frondizi con Guevara en agosto de 1961, su acuerdo con el presidente Janio Quadros, y, sobre todo, su abstención en la Conferencia de Cancilleres de Punta del Este en la que se expulsó a Cuba del sistema interamericano, no fueron elementos positivos para los requerimientos norteamericanos<sup>3</sup>. Tampoco lo fueron para los sectores militares, antiperonistas y anticomunistas. Todo esto, junto al triunfo en las elecciones provinciales de varios candidatos peronistas, desestabilizaron su gobierno. El 28 de marzo de 1962 las fuerzas armadas depusieron a Frondizi quien, buscando conservar la continuidad institucional, organizó su reemplazo por el presidente del Senado, José María Guido<sup>4</sup>.

En julio de 1961 la editorial de la revista *Sur* publicaba un volumen impactante, que contaba con el aporte de más de treinta especialistas en temas políticos, militares, económicos y culturales, realizado con la intención de “historiar y valorar treinta años de la vida de un pueblo – entre 1930 y 1960- en sus principales aspectos”<sup>5</sup>. Los artículos eran extremadamente ilustrativo de la autorrepresentación que cada uno de los autores tenía acerca de la situación en la que se encontraba el país. Dos casos resultan demostrativos en este sentido: el ensayo de Tulio Halperín Donghi que abre el volumen, atravesado por un tono de desconfianza hacia las promesas del desarrollismo y el rumbo que ha tomado el gobierno de Frondizi, contrasta con el fervor y el entusiasmo que recorre el texto que, sobre artes visuales, escribe Hugo Parpagnoli.

En la identificación de las fuerzas que actúan en el país, Halperín Donghi reconstruye la dinámica entre las promesas de un desarrollo futuro hechas por Frondizi y la oposición del peronismo, del comunismo, y de las fuerzas armadas; una dinámica de conflictos que, desde la

---

<sup>2</sup> Cf. Oscar Terán, *op. cit.*, pp. 129-149.

<sup>3</sup> Un mes más tarde, sin embargo, el gobierno rompió relaciones con Cuba.

<sup>4</sup> Véase José Luis Romero, *op. cit.*, pp. 193-197.

<sup>5</sup> VV.AA., *Argentina 1930-1960...*, *op. cit.*

perspectiva que este autor aporta, representa una amenaza constante al equilibrio político. En su cuadro de situación prima la desconfianza hacia un plan de desarrollo que, como el anunciado por Frondizi en la segunda etapa de su gobierno, partía de tremendas concesiones:

...la prosperidad futura tendrá el mismo sabor humillado y amargo que la penuria presente: la mansedumbre, la aceptación resignada de un lugar no elegido por nosotros en ese mundo occidental que el Dr. Frondizi sigue viendo (ahora que busca integrarse en él como cuando lo examinaba con mirada hostil) gobernado a la vez por el Vaticano y los Estados Unidos. En esa prosperidad colocada bajo el signo de la mansedumbre esperan la salida para el problema político de su grupo, que es también el del país<sup>6</sup>.

Frente a esta mirada que sometía la realidad a la crítica, el artículo sobre artes visuales que publicaba en la misma compilación Hugo Parpagnoli seleccionaba datos del panorama artístico reciente y los interpretaba en función del proyecto internacionalista desde una visión entusiasta y auspiciosa:

...1960 ha sido decisivo para vaticinar que la “dimensión internacional” de las artes plásticas argentinas está a las puertas.

La temporada de 1960 se inició cuando los ecos de la visita de André Malraux corrían aún por la calle Florida. Sabemos que este inteligente y fulgurante crítico dijo: “Brasil tiene una arquitectura; Argentina una pintura”...

El mismo año llegó a Buenos Aires otra figura de relieve, José Gómez Sicre, director de artes plásticas de la Unión Panamericana [...] Gómez Sicre aceptó varias conferencias de prensa, visitó ateliers, fue prudente y general en sus afirmaciones, postuló el valor de la calidad y se fue con muy buenos recuerdos. [...] poco después se produce un verdadero festival de pintura en el que la vedette extranjera es Lionello Venturi, que llegó al país en setiembre, para integrar con Jorge Romero Brest el jurado del premio Di Tella, el primero, como se dijo en esos días, que puede llamarse verdaderamente premio a la producción artística<sup>7</sup>.

El hecho de que Malraux, Gómez Sicre y Venturi hubiesen mirado la pintura argentina, el lanzamiento anual en Europa de un artista argentino que, desde ahora, va a organizar el Instituto Di Tella, “con el acompañamiento de una excelente propaganda que impedirá, en cada caso, que la presencia del artista pase inadvertida por los europeos”<sup>8</sup>, son los signos que permiten que Parpagnoli proponga fórmulas para un éxito seguro: si los industriales concertan sus esfuerzos, si se procede con inteligencia anteponiendo la calidad al amiguismo, si toda esta actividad se difunde en las mejores revistas gráficas del mundo que, “por el momento”, no son argentinas, entonces “la dimensión internacional del arte argentino quedará asegurada”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Tulio Halperín Donghi, “Crónica del período. Treinta años: tres revoluciones”, *Ibid.*, p. 88.

<sup>7</sup> Hugo Parpagnoli, *art. cit.*, p. 396.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>9</sup> *Idem.*

A estas condiciones extraartísticas, el crítico suma otras vinculadas al estado general de las artes visuales: el dominio total del arte abstracto, capaz, por su repertorio estandarizado de formas y de colores, de borrar las diferencias nacionales, junto al uso de nuevos materiales que también inciden en la unificación del lenguaje (como el cemento armado, los plásticos, las anilinas, “materias internacionales, sin color local”), suman condiciones propicias para la urgente y, al parecer, inevitable, internacionalización del arte argentino. Desde esta versión de los hechos, *querer era poder*. Todo este voluntarismo, que parecía trasladar las teorías del desarrollo económico al campo artístico, requería, sin embargo, de un elemento decisivo que los argentinos no tenían porqué excluir de sus cálculos: “que nazca en estas tierras un artista genial, porque éste, con nada, hará un arte genial”<sup>10</sup>.

Muchos de los postulados del desarrollismo económico impregnaron las políticas de promoción artística. En ambos terrenos se entendió que la evolución obedecía a leyes y que había formas de establecerlas. El razonamiento subyacente en las palabras de Parpagnoli postulaba que, así como era necesario y factible revertir el deterioro de los términos de intercambio comercial entre centros y periferias, también era posible hacerlo en el terreno de la cultura. La “dramatización” del cambio económico y social que, como señala Carlos Altamirano, marcaba el discurso del desarrollismo, también podía encontrarse en los discursos culturales vinculados a la dinámica de las instituciones artísticas<sup>11</sup>. Ambos esquemas explicativos compartían la idea de un *atraso* que afectaba tanto a la economía como a la cultura y al arte. Hecho el diagnóstico y señaladas las estrategias para la transformación, era fundamental actuar rápido. En este sentido, es elocuente la interpretación que hace Guido Di Tella, quince años después del cierre del Centro de Artes Visuales, al evaluar el salto que había dado el arte argentino en los años sesenta:

Hicimos impresionismo cuando éste había terminado en Europa; hicimos cubismo un par de décadas más tarde, pero hicimos arte geométrico poco después y algunos dicen que un poco antes que en Europa; informalismo dos o tres después y el movimiento pop dos o tres horas después<sup>12</sup>.

Por otra parte, desde la perspectiva del modelo desarrollista, para lograr el cambio estructural no sólo era necesario el concurso del capital internacional, sino que también era

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>11</sup> Carlos Altamirano, “Desarrollo y desarrollistas”, en *Prismas. Revista de historia intelectual* núm. 2, Anuario del Programa de historia intelectual. Centro de Estudios e Investigaciones Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 75-94.

<sup>12</sup> Citado en John King, *op. cit.*, p. 27.

imprescindible operar con *velocidad*<sup>13</sup>. Esta aceleración del tiempo histórico, también puede encontrarse en las planificaciones sobre artes visuales que irrumpen concertadamente en la organización institucional, a comienzos de los años sesenta. La idea de que interviniendo desde las instituciones podían provocarse cambios tanto en la calidad del arte argentino como en su inserción internacional, fue uno de los engranajes centrales en el diseño de las políticas de promoción artística que se organizaron desde las instituciones privadas establecidas a fines de los años cincuenta.

Leído a la luz de estos discursos, que operaban sobre distintos campos de la sociedad, el viaje que Guido Di Tella emprende en marzo de 1960, con el objetivo de completar la colección iniciada por su padre, adquiere significados adicionales. Mientras en Argentina, como prueba de la inestabilidad y de la crisis que marcaban el tiempo político nacional, se ponía en marcha el Plan Conintes (Conmoción interna del estado) para sofocar atentados terroristas con la intervención del ejército, Guido Di Tella dejaba el país para concretar, corrido por la urgencia, las compras que le permitirían presentar su colección como la más contemporánea entre las colecciones argentinas y, probablemente, entre las de América Latina.

## **1. DIARIO DE UN COLECCIONISTA**

En 1960, para Guido Di Tella, no era prioritario subsanar las predecibles fisuras y ausencias que podía tener una colección que había sido armada desde América latina y que, además, abarcaba un período excesivamente amplio del arte europeo. Pero sí era absolutamente imprescindible que, cuando la presentara al público, su colección contara con un conjunto de obras que permitieran deslumbrar por su contemporaneidad. Sólo esta urgencia y necesidad permite explicar que, en marzo de 1960, el joven empresario recorriera unas diez galerías de arte de Londres, París y Nueva York, en visitas más cercanas a la apretada agenda de un viaje de negocios, que al placer que supuestamente debería acompañar la contemplación y la adquisición de obras de arte<sup>14</sup>. Esta urgencia por completar su colección no respondía a un capricho

---

<sup>13</sup> Como señala Altamirano, ésta era la diferencia entre el pensamiento cepaliano, que confiaba en una financiación lenta y gradual del desarrollo, con el despegue "drástico y rápido" que, según la perspectiva de Frigerio, debía promoverse una vez que se obtenía el concurso del capital extranjero, a fin de que produjese los resultados esperados. *Art. cit.*

<sup>14</sup> Guido Di Tella visita las galerías Malborough, Hannover, Kahnweiler, Maeght, Sydney Janis, Rosengard, Pierre Matisse, Knoedler, Studio Fchetti y Galerie de France. Los artistas por los que pregunta y anota precios son Picasso, Miro, Léger, Klee, Matisse, Rouault, Kandinsky, Fautrier, Dubuffet, Chagall, Pollock, Gorky, Kline, Rothko, Saura, Jacques Villon, Modigliani, Mannesier y Julio González. Cf. "Visita marzo 1960 –

personal. La coyuntura era especial y la oportunidad de presentar en sociedad una colección que cubriera todas las expectativas que recorrían los medios culturales y políticos nacionales no se podía desechar.

Desde 1958, cuando regresa a Argentina después de hacer un postgrado en el Massachusetts Institute of Technology de Boston, Guido Di Tella se incorpora a los niveles de dirección de la empresa familiar y organiza la Fundación Torcuato Di Tella que inaugura el 22 de julio de 1958, exactamente diez años después de la muerte de su padre, como una acción orientada a perpetuar su memoria<sup>15</sup>. En ese año Guido Di Tella emprendía una actividad febril, que revelaba tanto su dependencia de los criterios que habían guiado las primeras iniciativas de su padre, Torcuato Di Tella, como una voluntad nueva, que se fue definiendo rápidamente entre 1958 y 1961, hasta adquirir la forma de un proyecto claramente delineado a partir de 1962.

La Fundación tenía un propósito modernizador establecido sobre la certeza de que era posible trasladar al plano cultural los objetivos del desarrollismo en el terreno económico. En su concepción, la cultura, junto con la economía, tenían un rol transformador. Lo que estaba implícito en su proyecto institucional era el postulado básico de que, si se creaban las condiciones materiales necesarias, la calidad de las producciones culturales podía elevarse<sup>16</sup>.

---

Londres-Paris-Suiza-New York, con Lionello Venturi". Archivo Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Artes Visuales (en adelante se citará Archivo ITDT, CAV). Caja 22. Colección 1960-1970

<sup>15</sup> Torcuato Di Tella, establecido en 1905 en Argentina, había comenzado su empresa familiar fabricando máquinas amasadoras de pan. Desde 1923 se vincula a empresas norteamericanas como Wayne Pump, de la que obtiene una licencia para fabricar surtidores de nafta para automóviles, e inicia también la actividad de talleres de fundición con los que comienza a producir hornos, batidoras y otros accesorios para la fabricación del pan. En los años treinta se expande abriendo oficinas en Londres y compañías en Brasil, Chile y Uruguay. En 1942 establece su corporación en Nueva York. Cuando Torcuato Muere, en 1948, la empresa fabricaba heladeras comerciales y domésticas, máquinas de lavar, ventiladores, además de surtidores de nafta, bombas de petróleo, compresores, etc. y se encontraba en una etapa de expansión. En 1951 S.I.A.M. (Sociedad Industrial Americana de Maquinarias Di Tella) fabricaba entre el 70 y el 80 % de las heladeras domésticas vendidas en Argentina. En 1958, cuando Guido Di Tella se integra a la dirección de la empresa, ésta agrega a sus actividades productivas el armado de automóviles y camiones con licencias contratadas con la British Motor Corporation, incorporándose así a una de las ramas más fuertes del desarrollo industrial de los años sesenta. En ese momento, como veremos más adelante, ya se armaban en el país los "jeeps" de Kaiser. Sobre el origen de la empresa y el desarrollo de sus actividades véase Thomas C. Cochran y Rubén E. Reina, *Espíritu de empresa en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1965. También puede verse la biografía de Torcuato escrita por su hijo Torcuato S. Di Tella (con la colaboración de Horacio Caggero), *Torcuato Di Tella. Industria y algunas cosas más*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1993.

En cuanto a la Fundación, Guido Di Tella explica que se estableció que esta recibiría un porcentaje de las acciones de Siam (10%) y suministraría ingresos al Instituto Torcuato Di Tella que se fundaba en el mismo momento que la Fundación. Cf. John King, *op. cit.*, p. 36.

<sup>16</sup> La Fundación Torcuato Di Tella se estableció con el objetivo explícito de "colaborar, por medios financieros e intelectuales, al desarrollo material y espiritual de la Argentina": a este fin, y con "la colaboración de un grupo de especialistas internacionales", se establecieron "las bases para capacitar a la institución como instrumento poderoso y

Desde la perspectiva de los sectores ligados a la épica del desarrollo, las transformaciones en el arte no eran anticipatorias de una transformación en la realidad, sino que estaban orientadas a servir de representación simbólica de una realidad que ya estaba en proceso de transformación. Pero al mismo tiempo, la cultura tenía un rol importante en el proceso de desarrollo nacional: en tanto un arte avanzado era síntoma de una sociedad y una economía avanzadas, estas imágenes podían funcionar, en cierto modo, como una carta de presentación que también podía rendir beneficios en el terreno económico.

Cabe pensar, en este sentido, hasta qué punto el *estatismo* que marcó las políticas del desarrollismo no permeó también las políticas culturales<sup>17</sup>. Así como el Estado intervino en la planificación de la economía, también organizó las instituciones artísticas, algo que, en principio y bajo determinadas condiciones, no era problemático: en tanto el estado no interviniera preestableciendo poéticas y prácticas, como había ocurrido en el México postrevolucionario, su accionar no representaba ningún peligro.

Dentro de estos presupuestos, Guido Di Tella fue delineando poco a poco su proyecto cultural y en éste, el primer momento, estuvo definido por la necesidad perentoria de completar y actualizar la colección. Para esto decidió continuar con la asesoría del crítico italiano Lionello Venturi, a quien su padre había elegido como consejero desde sus primeras compras<sup>18</sup>.

---

dinámico de influencia en la evolución argentina” “La Fundación Torcuato Di Tella”, cat. exp. Colección Torcuato Di Tella, Premio Pintores Argentinos, Muestra individual de Alberto Burri, Buenos Aires, MNBA, 1960.

<sup>17</sup> Carlos Altamirano, *art. cit.* Otro elemento que vale la pena reconsiderar en la comparación que Altamirano introduce entre desarrollo y progreso, entre los años sesenta y la generación del ochenta, es el punto de fusión que se produce entre la idea de progreso en el arte, inherente a los postulados epistemológicos del paradigma modernista, y las técnicas para provocar dicho progreso inherentes a los programas que pretenden viabilizar el desarrollo.

<sup>18</sup> El archivo del Instituto Torcuato Di Tella (en adelante citado como Archivo ITDT) conserva la correspondencia que Lionello Venturi sostuvo con Torcuato Di Tella y luego con Guido Di Tella. Venturi recomendaba a Torcuato qué cuadros comprar y le explicaba, con todo detalle, porqué una pintura era buena o no lo era: “... non consiglio l’arquisto del Forain, la cui forma non corrisponde alle sue reali qualità artistiche e che non onorerabile una collezione scelta, nà del Corot che mi pare molto debole. Occorre tenere presente che Corot era un grande artista quando ardiva contrastare luci e ombre, quando invece si perdeva nello sfumato diminuiva la sua forza creatrice.” Para Torcuato la opinión de Venturi era decisiva y en este sentido le dice en una carta: “Come sai io non compro mai nessun quadro senza avere la tua opinione e la tua approvazione.” Carta de Lionello Venturi a Torcuato Di Tella, Roma, 23 de septiembre de 1946 y de Di Tella a Venturi, 27 de mayo de 1947 respectivamente. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

Una evaluación de esta apasionante e intrincada red de cartas de asesoría revela que Venturi no era infalible en sus atribuciones. En el momento de decidir las obras que incluirá en el catálogo de la colección (que Guido Di Tella quiere editar a comienzos de los sesenta), Venturi decide dejar afuera el Giovanni da Bologna, el Tommaso da Modena, la copia del retrato de Raffaello, el Van Dyck, el Guardi y el Daumier, cuadros que habían sido comprados con el consejo de Venturi (carta de Venturi a Guido Di Tella, 24 de abril de 1961). Sobre esta última exclusión Di Tella expresa su sorpresa: “...me sorprende lo que Vd. me dice sobre el Daumier, ya que recuerdo que cuando Vd. lo observó en Buenos Aires, lo encontró positivamente auténtico. [...] La acuarela de

Venturi y Di Tella padre se conocían desde los tiempos de la guerra, cuando Torcuato apoyaba económicamente a grupos antifascistas de América del Norte y del Sur y compartía con Venturi su vinculación al partido socialista y, también, su oposición al comunismo<sup>19</sup>. Venturi era, por otra parte, un crítico reconocido internacionalmente, cuyos libros circulaban en Buenos Aires<sup>20</sup>. En 1943, la colección de Torcuato Di Tella comprendía algunas obras medievales y del renacimiento, pero recién lograba cierta continuidad a partir del impresionismo. En un breve texto en el que hace una evaluación de la colección, Venturi sostiene que ésta articulaba una serie histórica a partir de la pintura de Manet, “Retrato del señor Hoschedé y su hija” (1875), en la que, según el crítico italiano, se revelaba “todo el porvenir del impresionismo, con su acabado sin acabar, con la rapidez de la aparición de las imágenes y su consecuente intensidad, con el efecto de luz liberado de la plástica del claroscuro”<sup>21</sup>. La serie era la clásica sucesión de aquellos artistas que habían aportado

---

Daumier que Vd. ahora objeto fue comprada al Barón Cassel que Vd. consideraba un origen bastante aceptable”. Carta de Di Tella a Venturi, Buenos Aires, 5 de mayo de 1961. Archivo ITDT, Caja 2, Correspondencia Di Tella/Oteiza/Romero Brest 1954-66.

<sup>19</sup> Durante la guerra Venturi se exilia en Nueva York. Torcuato Di Tella apoya desde un principio a los italianos exiliados en Francia durante el régimen de Mussolini, que en 1938 forman el movimiento Italia Libre que se difundió en toda América. La oposición de Torcuato al peronismo, en 1945, hizo en un primer momento difícil la situación de la empresa. Esto no impidió, sin embargo, que S.I.A.M. fuese incluida en la lista de empresas investigadas por la Junta Nacional de Recuperación Patrimonial del gobierno de la revolución Libertadora, sospechadas de haber prestado apoyo al régimen depuesto, en busca del engrandecimiento personal, acusaciones de las que fue absuelta. Véase T. S. Cochran y R. E. Reina, *op. cit.*, pp. 268-270.

<sup>20</sup> En relación con el impacto de sus libros en Buenos Aires, Torcuato Di Tella le comenta: “Oggi é arrivato a Buenos Aires il tuo ultimo libro “Storia della critica d’arte” della Colezione di Giustizia e Libertá. Appena arrivato si é subito esaurito ed io ho potuto comprare l’ultimo esemplare.” Carta de Torcuato Di Tella a Lionello Venturi, Buenos Aires, 24 de octubre de 1946. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959. En 1949 Julio E. Payró traduce su libro *Historia de la crítica de arte*, editado por la editorial Poseidón, y en 1953 Romero Brest le traduce *Pintores modernos* que publica por la editorial Argos.

<sup>21</sup> Lionello Venturi, “La Colección Torcuato Di Tella”, en Catálogo de la Colección Di Tella, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales, ITDT, 1965, p. 6. Es interesante que Torcuato esté evaluando, al mismo tiempo, la compra de obras de periodos muy diferentes. En 1947 le pregunta a Venturi su opinión sobre cuadros de Gauguin, Tintoretto, Tiépolo, Rubens, Guardi, Daumier, El Van Dyck lo compra en junio de 1947 y lo paga 680 libras esterlinas, aparentemente un muy buen precio en ese momento: “Per quale ragione tu credi que questo Van Dyck é a così buon marcato? –le pregunta a Venturi- Molti mi dicono che per i quadri antichi bisogna sempre chiedere la radiografia ed i raggi ultrassoni per scoprire le falsità. Tu credi che né valga la pena?” (Buenos Aires, 5 de junio de 1947). L. Venturi le contesta: “Tu non credere mai alle radiografie e ai raggi ultrassoni: sono utili ma solo in mano dei conoscitori. Altrimenti sono causa degli errori piu’ grossolani. Per aver creduto a dei radiografi inesperti il Museo di Boston ha comprato due anni fa un Piero della Francesca falso pero 80.000 dollari. Se guardi le radiografie dei medici, ne tu né io ci capiamo nulla, ma il medico vede se c’è il guaio; lo stesso avviene per le radiografie dei quadri. Il tuo Van Dyck non è falso, perchè anche dalla foto si vede chiaramente la sua qualità. Circa il prezzo, ecco di che si tratta: il valore di un oggetto non dipende dal nome, ma dalla “importanza” dell’oggetto. Un ritratto intero di Van Dyck, se bello, ti puo’ costare 50.000 dollari; una testa sola non sarà mai comprata da una grande collezione perchè non importante, anche se bella. E’ quel che ti è avvenuto per Cézanne. Hai un Cézanne bellissimo, ma non importante, e l’hai pagato 8.000 dollari se ricordo. Ma non puoi avere un Cézanne importante, cioè un paesaggio completo o una natura morta completa, per meno di 50.000 dollari. Credo sia l’originalità della tua collezione de avere cose scelte per la loro qualità artistica e non per la loro importanza che ha sempre un significato sociale. Non so se Sir Kenneth Clark, l’ex direttore della



distintos elementos en la constitución del paradigma modernista: Pissarro, Sisley, Cézanne, Renoir, Degas, Gauguin, Matisse, Kandinsky, Rouault, Klee, Picasso, Modigliani, Sironi, Chagall, Morandi, Miró, Henry Moore...<sup>22</sup>.

Coleccionar estas imágenes implicaba apropiarse del capital cultural europeo y trasladarlo a estos nuevos territorios en los que Torcuato Di Tella había decidido desarrollar su imperio económico. A él le interesaba que su colección fuese considerada importante y en este sentido, Venturi le aconsejaba cómo organizar sus compras:

Sono convinto che al punto in cui sei ti convenga di adottare qualche capolavoro famoso, e di concentrare in un solo quadro una somma forte. Credo d'altronde che anche come impiego di denaro sia la cosa piu' abile. Se per esempio facessi un piano triennale per spendere circa cinquantamila dollari all'anno a fine di ottenere un quadro di ciascuno dei pittori Van Gogh, Rembrandt o Greco, non è dubbio che la tua collezione ne avrebbe grande lustro. Credo che sei stato molto fortunato nel pagare il Renoir e il Cézanne, il Perugino e il Tiziano, molto al di sotto del loro valore. Ma per i "pezzi grossi" non si possono avere fortune<sup>23</sup>.

“Bueno y barato” no era un criterio aplicable al arte; si el industrial quería que su colección representara el imperio que estaba organizando, debía estar dispuesto a gastar dinero. Sin embargo, con la muerte de Torcuato Di Tella en 1948, este plan de racionalización para mejorar el nivel de sus compras, quedó suspendido.

En 1951 la familia decide continuar con la colección y con el consejo de Venturi<sup>24</sup>. En mayo de ese año la viuda de Di Tella lo visita en Nueva York con sus hijos y, en la correspondencia que desde ahora inicia, le cuenta sobre sus dificultades para destinar grandes sumas de dinero a la compra de obras importantes<sup>25</sup> y sobre el entusiasmo por el arte de sus hijos (“Sono molto contenta di vedere che i ragazzi coltivano contanto amore questa

---

National Gallery, lascia certificati: puoi sempre domandare. Guarda tuttavia di non mostrare i tuoi dubbi sulla autenticità del quadro: Agnew è una casa di grande tradizione e non venderebbe mai una cosa falsa. Tu sei padronissimo di non acquistare, ma se manifesti dei dubbi sull'autenticità, li offenderesti inutilmente.” Roma, 21 de junio de 1947. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959. Sin embargo, como sucede con otras obras compradas con su asesoría, en el momento de editar el catálogo, Venturi decide dejar afuera esta pintura.

<sup>22</sup> Venturi le dice en una carta: “Quando Lei ritornera bisognerà scegliere fra Manet, Monet, Degas, Gauguin, Seurat e Toulouse-Lautrec. Anche con quadri piccoli, e con una spesa relativamente limitata, si può fare una collezione di prim'ordine. E' questione di scelta.” Carta de Lionello Venturi a Torcuato Di Tella, New York, 16 de abril de 1943. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

<sup>23</sup> Carta de Lionello Venturi a Torcuato Di Tella, Roma, 28 de abril de 1948. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

<sup>24</sup> La colección la continuaron la viuda de Torcuato, María R. de Di Tella y su hijo Guido.

<sup>25</sup> Carta de la María R. de Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 17 de maggio de 1951. En esta carta también le informan de los cuadros que han visto (Neroccio, Antonello da Messina, Toulouse-Lautrec, Greco, Rembrandt, Raffaello). Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

inclinazione artistica di Torquato!”<sup>26</sup>) y, especialmente, de Guido: “Si imagini che mio figlio Guido –che ha lo stesso carattere entusiasta di Torquato- sogna nientemeno col catalogo della nostra collezione!”<sup>27</sup>.

Las adquisiciones, sin embargo, no tuvieron durante esos años un ritmo constante. A excepción de la compra de un Marino Marini, en 1954, la mayor parte de las compras se realizaron en 1960, cuando Guido organizó su gira por las grandes galerías. Entre marzo y diciembre de 1959 la correspondencia entre Venturi y Guido Di Tella fue muy intensa y estuvo atravesada por el entusiasmo que el joven heredero expresaba ante cada compra. El 17 de marzo le escribe sobre su decisión de completar la colección con cuadros de artistas contemporáneos: “...desidero scriverle con riguardo ad un piano di acquisti di quadri importanti di pittori contemporanei. Sottolineo la parola importanti perché credo sia meglio comperare pochi quadri di reale valore, che molte opere di secondo ordine”<sup>28</sup>. Di Tella se refería a una lista de “cinque nomi che perdurerebbero del movimento contemporaneo”, elaborada por Venturi, en la que incluía a Picasso, Braque, Chagall, Rouault y Matisse. Su intención era incorporar a su colección a éstos y a otros artistas que no figuraban en la lista de Venturi, como Léger, Mondrian, Miró, Klee e incluso algunos más jóvenes, que todavía no estaban definitivamente consagrados como Vasarely, Manessier, van Dongen, Dubuffet: “Come Lei vede, ho bisogno di riordinare un poco le mie idee ed é perciò che realmente La prego di orientarme con il suo consiglio, che é stata sempre pero noi di grandissimo valore”<sup>29</sup>. Junto a esta confesión cargada del entusiasmo juvenil, Di Tella le reiteraba la decisión de publicar un catálogo como homenaje a su padre. En su respuesta, Venturi agregaba otros

<sup>26</sup> Carta de María R. de Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, Buenos Aires, 6 de agosto de 1951. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

<sup>27</sup> Carta de María R. de Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1951. En esta misiva le envía también la lista de obras que en ese momento integran su colección y el lugar en el que fueron adquiridas: Giovanni da Milano, “Incoronazione della Vergine (Tozzi, New York); Perugino, “Figure di Cristo sutabola con cornice dell’epoca (Silberman, New York); Tintoretto, “Sacra Famiglia” (Seligman, Helft, New York); Tiziano, “Figura di segretario (Agnew, Londres); Rubens, “Sacra familia”, boceto (Seligman-Helft, N.Y.); Van Dyck, “Testa d’uomo” (Agnew, Londres); Guardi, “Canale grande” (Seligman-Helft, N.Y.); Pissarro, “Paesaggio” (Durand Ruel, N.Y.); Sisley, “Paesaggio” (Rosenberg, N.Y.); Renoir, “Coco ecrivain” (Rosenberg, N.Y.); Manet, “Mr. Hoschede e sa fille” (Rosenberg, N.Y.); Cezanne, “Le vase bleu” (N.Y.); Degas “Femme s’assuyant”, dibujo (Durand-Ruel); Daumier, “Tete d’homme”, dibujo (Buenos Aires) y “Deux hommes”, acuarela (N.Y.); Gauguin, “Deux baigneuses” (Rosenberg, N.Y.); Rouault, “Tete de jeune fille” (Silberman). En 1953 Venturi le recomienda la compra de la “Virgen con el niño” de Fra Angelico, por 40.000 dólares (Roma, 24 de enero de 1953), cuadro que, finalmente, compra en febrero de ese año por una suma menor (28.000), que para Venturi “...constituirà la gemma della Sua collezione” Carta de L. Venturi a la familia Di Tella, Roma, 21 de febrero de 1953. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

<sup>28</sup> Carta de G. Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 17 de marzo de 1959. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

nombres a la lista de artistas jóvenes -“i più importanti nel mondo”-, como los franceses Bazaine, Hartung, Wols, De Staël, Fautrier, los italianos Afro, Corpora, Santomaso, Vedova o los norteamericanos Pollock, Kline, o residentes en los Estados Unidos como De Kooning y Gorky<sup>30</sup>. Las cartas entre los consejos que pide Di Tella y las respuestas de Venturi son permanentes y se cruzan con pocos días de diferencia, subrayando el apremio que Di Tella tenía por completar su colección. ¿Por qué tanta urgencia?

Además de contar con el *plus* de significado que implicaba marcar el comienzo de una década que se anunciaba promisorio, 1960 era, en la Argentina, un año históricamente connotado. Los festejos del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo generaron distintos modos de celebración que encontraron en el espacio de las artes visuales uno de sus escenarios privilegiados. Para el joven Di Tella, a cargo de una empresa ligada al desarrollo industrial que pretendía ser una fuerza protagónica en la transformación del país que se anunciaba, era importante presentar la colección en ese momento. Fue éste un año de celebraciones que alcanzaron un despliegue especial en el campo artístico, con las grandes exposiciones que organizaron el MNBA y el MAM. A este concierto de imágenes destinado a evaluar lo hecho y a proyectar el futuro del arte nacional, él quiso sumarse haciendo pública su colección e interviniendo con programas orientados a provocar la definitiva actualización del arte argentino.

En marzo de 1960, cuando Di Tella realiza su vertiginoso viaje de compras, sólo había completado los autores italianos que figuraban en la lista de Venturi -Emilio Vedova, Antonio Corpora, Afro y Santomaso. Con la asesoría del crítico italiano, que también va a acompañarlo en la parte europea de su gira (Londres, París y Suiza), adquiere, en el término de un año, cuadros de 21 artistas contemporáneos<sup>31</sup>. Los precios máximos los pagó por los cuadros de Picasso (“Femme couchée”, de 1931, comprado en Kahnweiler/Louis Leiris Galerie de Paris, por U\$S 80.000) y de Modigliani (“Portrait de jeune femme” de 1917, a la galería Louise Leiris de Paris, por U\$S 60.000)<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> Carta de Venturi a Guido Di Tella, Roma, 5 de abril de 1959. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

<sup>31</sup> Picasso, Matisse, Modigliani, Fautrier, Kandinsky, Hartung, Miró, Manessier, Chagall, Poliakov, Afro, Santomaso, Corpora, Vedova, Burri, Tàpies, Kline, Gorky, Rothko, Mathieu y Dubuffet. Lionello Venturi recibía el 5% de precio de compra de cada obra. Por el texto del libro de la colección, pidió U\$S 5.000.

<sup>32</sup> Ambos cuadros fueron incluidos entre las cuatro planchas a color que se incorporaron en el catálogo de la presentación de la colección en el Museo Nacional de Bellas Artes en octubre de ese año, junto a las de Manessier y Afro.

De la lista original de Venturi, lo que Di Tella no pudo conseguir con la rapidez que él necesitaba, fue la pintura de Pollock. En reiteradas oportunidades trató de comprárselo, sin éxito, a Sidney Janis. Es interesante subrayar la pugna que se da en torno a esta pintura, que para Di Tella era fundamental incorporar *antes* de la primera presentación pública de la colección, pero por la cual, sin embargo, no estaba dispuesto a pagar los precios que los norteamericanos pedían, y en los cuales tampoco ellos estaban dispuestos a ceder<sup>33</sup>. Por otra parte la cuestión no pasaba, al parecer, sólo por el dinero. La correspondencia revela que las galerías de Nueva York no parecían muy dispuestas a venderle un Pollock “importante” a un latinoamericano, aun cuando estuviese dispuesto a pagarlo<sup>34</sup>.

En febrero de ese año, Bonino, que tenía fuertes contactos con las galerías europeas y que había expuesto a artistas de vanguardia italianos, franceses y españoles, pretendía aventurarse en el mercado norteamericano. Bonino quería organizar una exposición colectiva del nuevo arte de los Estados Unidos en la Argentina y, para esto, había constituido una sociedad con Di Tella a fin de comprar la obra. En su carta Guido le decía cuáles eran sus intereses en orden de prioridad, de acuerdo a lo que había visto en su viaje reciente en las galerías de Nueva York: 1º) Tobey y de Kooning, 2) Sam Francis, Appel, Baziotés; 3) Guston, Albers<sup>35</sup>:

Creo que puede ser una oportunidad muy buena para hacer una gran exposición colectiva norteamericana en la Argentina, para que Uds. realicen un buen negocio en prestigio y en ventas y para mí [de] adquirir cuadros a precios, no digo más razonables, pero por lo menos, menos irrazonables. Como Ud. ve no puedo con mi instinto comerciante<sup>36</sup>.

Lo que esta correspondencia permite ver es que, a comienzos de 1961, ni las galerías ni las instituciones norteamericanas estaban preocupadas por mostrar a sus artistas en Latinoamérica. A pesar de la importancia que para los Estados Unidos podía tener exhibir las

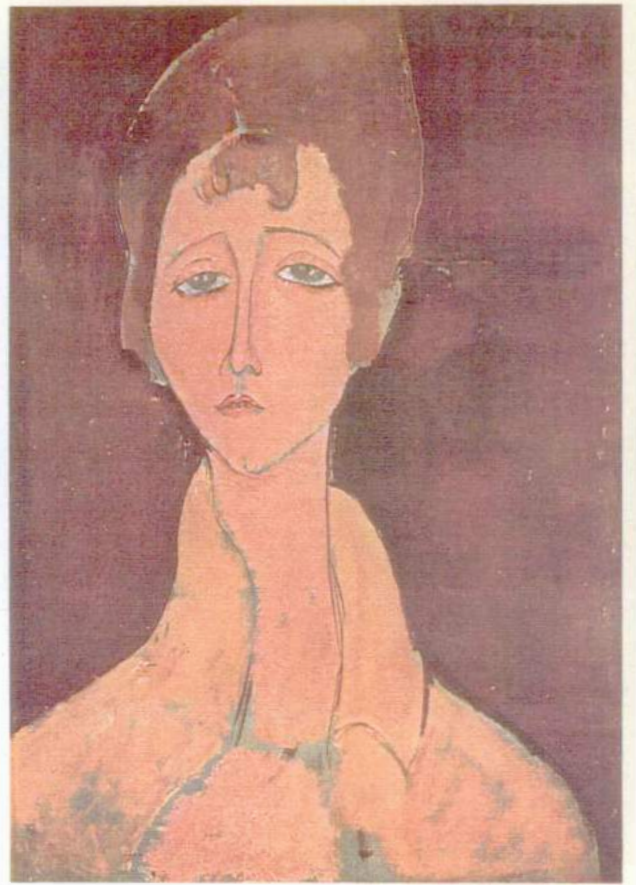
---

<sup>33</sup> El 19 de julio le envía un telegrama a Venturi y el 21 una carta, donde se refiere a la posibilidad de comprárselo a Mrs. Pollock: “I am quite tempted on having a Pollock, as I think is now an essential part of the collection. However, as I write you in the telegram, all will depend on the price and on the conditions of payment that Mrs. Pollock may want”. Archivo ITDT, Cav. Caja 22. Colección 1960-1970.

<sup>34</sup> A comienzos de 1961 Di Tella le envía una carta a Bonino en la que le cuenta sobre su último viaje a Nueva York y le comenta, con cierto sarcasmo, el resultado de su visita a Sidney Janis, donde buscaba las obras de Pollock y de Kooning: “Como de costumbre no tienen nada importante de Pollock que por lo tanto debemos excluir de la serie, por lo menos para mis fines, ya que dudo mucho que esté dispuesto a mandar a la Argentina un cuadro importante”. Carta de Guido Di Tella a Alfredo Bonino, Buenos Aires, 2 de febrero de 1961. Archivo ITDT, Caja 2, Correspondencia Di Tella/Oteiza/Romero Brest 1954-66.

<sup>35</sup> En estas compras Di Tella no quiere gastar más de U\$S 40.000. Ibid.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 3. Es destacable que Di Tella quisiese adquirir pintura norteamericana y que siempre buscara la asesoría de Venturi a quien enviaba las fotos de las obras antes de comprarlas.



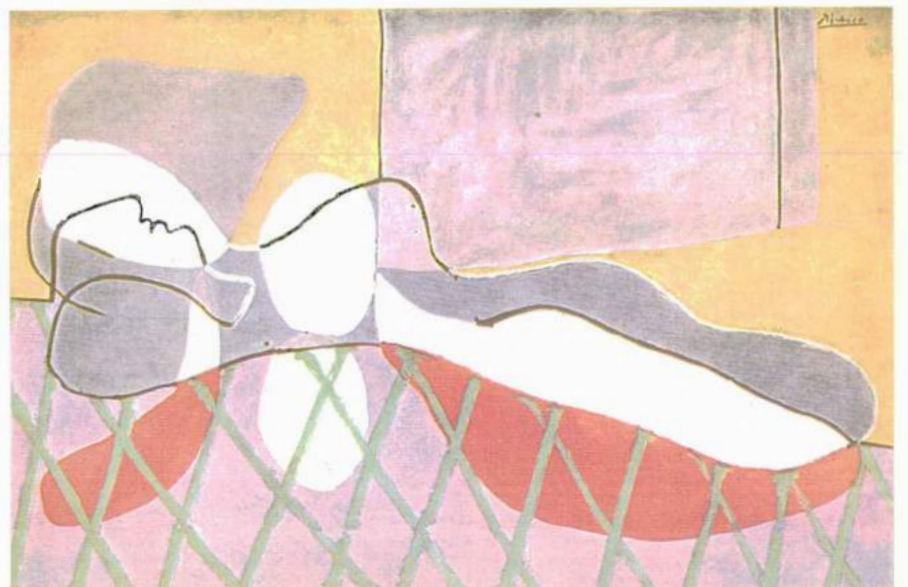
**Colección Di Tella**

Edouard Manet, *Retrato del señor Hoschedé y su hija*, óleo sobre tela, 1875, 86 x 37 cm. MNBA.

Amadeo Modigliani, *Retrato de mujer joven*, óleo sobre tela, 1917, 55 x 38,1 cm. MNBA

Jackson Pollock, *Estrella fugaz*, óleo y barnices industriales sobre tela, 1947, 99 x 61 cm. MNBA

Pablo Picasso, *Mujer acostada*, óleo sobre tela, 1931, 130 x 195 cm. MNBA



pruebas de su supremacía mundial en el terreno artístico, los esfuerzos realizados a este fin no eran, en modo alguno, comparables a los que se habían hecho en la inmediata postguerra para convencer a los europeos. Mostrar el nuevo arte norteamericano en Brasil o en Argentina era más importante para Bonino o para Di Tella que para los norteamericanos. El Pollock que, finalmente, a comienzos de 1961, Guido Di Tella pudo incorporar a su colección, no lo adquirió en una galería norteamericana sino en la galería Beyeler de Basilea<sup>37</sup>.

Al mismo tiempo que los nuevos artistas europeos y norteamericanos, Di Tella compraba jóvenes artistas argentinos en la galería Bonino<sup>38</sup>. Con todas estas adquisiciones, había logrado un conjunto de obras que, si bien no era muy extenso, sí tenía una clara direccionalidad. Era una colección predominantemente europea, en la que se destacaban muy pocos representantes de la escuela norteamericana (Gorky, Hartung, Kline), latinoamericana (Figari y Torres-García) y argentina (Badíi, Fernández Muro, Ocampo, Testa, Iommi, Sakai y Pucciarelli). Sobre 74 obras, 20 comprendían desde el siglo XII al XVIII y el resto correspondía a los siglos XIX y XX. El orden cronológico en el que se publicó la lista de obras, establecido por el año de nacimiento de cada artista, aportó un elemento significativo adicional: los artistas más jóvenes, que aparecían en los últimos lugares de la lista, eran, todos, argentinos.

## **2. PRESENTACIÓN EN SOCIEDAD**

La estrategia de irrupción en el medio cultural de Buenos Aires montada por Di Tella no pasó exclusivamente por la presentación de su colección. Junto a ésta organizó un premio de pintura y la exhibición de un artista de vanguardia que, asesorado por Venturi, era lógico y

---

<sup>37</sup> Di Tella compró el cuadro núm. 188, de 1947, de la colección Thompson, por el que pagó U\$S 37.000. A Di Tella le interesaba también el núm. 187 por el que pedían U\$S 14.000, y, como siempre, le pide consejo a Venturi, a quien le envía fotos de las obras, aclarándole que “Naturalmente con mi espíritu de comerciante, tengo esperanzas que a Vd. le guste más la obra 187 aunque no me hago muchas ilusiones”. Carta de Guido Di Tella a Lionello Venturi, Buenos Aires, 20 de febrero de 1961. En la carta que le envía el 3 de marzo, Venturi le aconseja, como casi siempre hace, comprar el más caro, que a su juicio es el que mejor representa al artista. Archivo ITDT, Caja 2, Correspondencia Di Tella/Oteiza/Romero Brest 1954-66.

<sup>38</sup> Como señalamos en el caso de la exposición de pintura norteamericana, Bonino y Di Tella conformaban sociedades transitorias para la compra y comercialización de la obra. Di Tella también le compraba en las exposiciones de artistas europeos que el galerista realizaba en Buenos Aires, como el Mathieu que le compró en 1959. Para pagar las compras de arte argentino, la forma de adquisición que utilizó Guido fue, sencillamente, el canje. El 30 de diciembre de 1959, Guillermo Whitelow, de la galería Bonino, le confirma el acuerdo de palabra que habían realizado con Bonino, por medio del cuál quedaba un crédito abierto en la galería por una suma equivalente a un automóvil S.I.A.M. Di Tella. Carta de la galería Bonino a Guido Di Tella, 30 de diciembre de 1959. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-1959.

previsible que fuese italiano<sup>39</sup>. Pero además de estas exhibiciones, Di Tella introdujo y explicó a la sociedad su programa institucional que, a partir de ahora, no sólo se organizó desde la Fundación, sino también desde el Instituto Torcuato Di Tella, encargado de canalizar en forma ejecutiva los fondos administrados por la Fundación provenientes del capital con el que se la había dotado<sup>40</sup>. Al mismo tiempo, se crearon una serie de centros de investigación dependientes del Instituto, dedicados a diferentes temas. Los iniciales fueron el Centro de Investigaciones Económicas y el Centro de Artes Visuales<sup>41</sup>. El programa de este último se propuso apoyar proyectos vinculados a la cultura nacional, como la organización de una galería pública a partir de la colección, la organización de los concursos anuales para artistas argentinos o la exposición de artistas internacionales de vanguardia en Buenos Aires<sup>42</sup>. Junto a esto, se preveía la participación económica en el programa de la UNESCO de rescate de las ruinas de Nubia y la incorporación de una sección de arte egipcio a la colección pública.

Como por el momento el ITDT no contaba con un espacio propio, el Centro desarrolló su actividad en el MNBA, para lo cual Romero Brest le cedió el primer piso. Decidido a llevar adelante una tarea que, ante sus ojos, aparecía como una responsabilidad ineludible (en tanto no sólo era importante para su empresa, sino, ante todo, para el país), Di Tella pensaba que era necesario coordinar las iniciativas entre diversas instituciones, tanto públicas como privadas. En este sentido trabajaba junto a Romero Brest en el Museo Nacional o con Alfredo Bonino, participando, como vimos, económicamente de sus proyectos. Para Bonino, Di Tella era un comprador, un socio y un impulsor de sus proyectos. En esa fecha, poco después de inaugurar su nueva galería en Río de Janeiro, le envía una carta comunicándole su éxito: “...justamente porque estoy cosechando alabanzas le escribo, pues usted también debe

---

<sup>39</sup> Di Tella pensaba en Burri o Vedova que en ese momento tenían una sala en la Bienal de Venecia.

<sup>40</sup> En el mismo momento que la Fundación se establece el Instituto Torcuato Di Tella (22 de julio de 1958) que inicia sus actividades el 1 de agosto de 1960. El ITDT se creó con el propósito de “promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país”. Los recursos los brindaba la contribución anual de la Fundación (también entidad de bien público pero distinta del Instituto) que disponía de un fondo de capital cuyas rentas formaban el aporte al Instituto. A esto se sumaba el aporte de organismos privados y extranjeros, públicos o privados. Cf. Memorias ITDT 1960-1962.

<sup>41</sup> Después se sumaron el Centro de Investigaciones Neurológicas, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (al que estaba destinado el aporte de la Fundación Rockefeller), el Centro de Investigaciones Sociales, el Centro de Investigación Audiovisual, el Centro de Investigaciones en Administración Pública, el Centro de Investigaciones en Ciencias de la Educación, el Centro de Estudios Urbanos y Regionales. María Robiola de Di Tella era Presidente del ITDT, Guido Di Tella, Vicepresidente y Enrique Oteiza, Director Ejecutivo. Cf. Memorias ITDT, 1968.

<sup>42</sup> Entre 1960 y 1963 el CAV estuvo a cargo de un Consejo Asesor integrado por Giulio Carlo Argan (Profesor de la Universidad de Roma), Ricardo Caminos (Profesor de la Universidad de Brown, EE.UU.), Guido Di Tella, Enrique Oteiza y Jorge Romero Brest.

participar en ello, ya que fue uno de los primeros en alentarme en esta empresa y en apoyarme para que la llevara a cabo”<sup>43</sup>. Por lo tanto, la red de instituciones que en 1958 Carlos Foglia había vislumbrado y tratado de frenar denunciándola en su libro, era una realidad que día a día se ampliaba y consolidaba<sup>44</sup>.

La necesidad de potenciar todos los esfuerzos y de producir un verdadero impacto, llevó a Di Tella a planear la presentación pública de la Fundación como un espectáculo triple que montó en el primer piso del MNBA: la exhibición de la colección, la realización de un premio para jóvenes pintores argentinos y la exposición de una artista internacional de vanguardia. En la carta que le escribe a Venturi el 22 de junio se refiere a la organización del premio y a la función transformadora de la escena artística porteña que le asigna:

I am enclosing photographs and brochures of six leading painters of the medium generation. Three of these would not be invited mainly Fernandez Muro, Sarah Grilo, and Miguel Ocampo; they are considered in Argentina very good painters but they are in the Argentine tradition of perfectionism and superficiality. Ocampo has already been in Rome for four years and he has not assimilated at all the post-war trend. In the case of Fernandez Muro it is doubtful whether he would be able to assimilate them.

We would therefore invite the other three painters who are in their thirties and we would invite the younger generation which is much more interested in the actual European trends and where you can see more clearly the informalist trend.

Mr. Romero Brest contends that in Argentina there is certain tradition in painting, writing and thinking with profinement, elegance and discretion but very seldom we have been able to paint, write or think with force, audacity etc. It is as if we would be afraid of going too deep so as to become involved in what we are doing. I personally think that he is quite right and that this can be seen in Fernandez Muro where you have a rather good technician but he does not go very deep. It is also because of this that the concrete movement has been so popular in Argentina and that men like Max Bill, Vantongerloo, Mondrian, etc. are so well known and admired.

If you agree to this mechanism and criteria, Romero Brest will make a selection of fifteen Argentine Painters may not be included because of some biases that Mr. Romero Brest may have. However I do not see any other alternative, but before making a final decision I await your advice<sup>45</sup>.

En esta carta que cito tan extensamente, hay varias cuestiones interesantes. En primer lugar, los modelos que buscaba para el despegue del arte argentino: en el orden institucional él buscaba sus modelos en las instituciones norteamericanas<sup>46</sup>, pero en relación con los estilos,

---

<sup>43</sup> Carta de Alfredo Bonino a Guido Di Tella, sin fecha. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1960-1970.

<sup>44</sup> Véase el capítulo 2.

<sup>45</sup> Carta de Guido Di Tella a Jorge Romero Brest, Buenos Aires, 22 de junio de 1960. Archivo ITDT, CAV. Caja 22, Colección 1960-1970.

<sup>46</sup> La idea de Guido Di Tella era que un instituto independiente serviría mejor a los intereses del progreso de la investigación. Institutos pequeños, independientes de las inestables universidades argentinas, sujetas a los



aunque tenía urgencia por conseguir su Pollock, lo que le preocupaba introducir eran los más recientes movimientos europeos y, muy especialmente, el informalismo. Esta búsqueda de lo nuevo en Europa, probablemente no expresaba que para Guido era más importante la vanguardia italiana que la norteamericana, sino que, por el momento, y de acuerdo a los contactos con los que contaba, era más sencillo conseguir las obras en Italia. Lo que revelaba era una mayor disponibilidad.

También es interesante destacar las observaciones que hace Di Tella sobre el conservadurismo del gusto estético argentino y la manera en la que pretendía, con mentalidad casi empresarial, implementar los mecanismos para erradicar esas tendencias que no hacían más que frenar el cambio. Por otra parte, Ocampo y Fernández Muro, a los que ubicaba en la tradición del “perfeccionismo” y la “superficialidad” característicos del arte argentino, estaban entre los seis artistas argentinos jóvenes representados en su colección. Este dato da cuenta del eje sobre el que se articulaban sus iniciativas: un juego permanente entre resumen y desafío. Estos artistas, representantes de la generación intermedia de la plástica argentina, no parecían capaces de asimilar las tendencias de postguerra, algo que Di Tella consideraba fundamental para poner el reloj en hora. Carecían de fuerza y de audacia. Para este cometido, había que buscar artistas más jóvenes.

Finalmente, las referencias a un Romero Brest arbitrario en sus decisiones, muestra que Di Tella asumía que con él corría un riesgo. Romero Brest parecía ser el único dispuesto a asumir el proyecto de radical transformación en el que Guido Di Tella estaba empeñado. Aunque crítico y mecenas no tenían los mismos gustos artísticos, sí compartían la preocupación central de sacar al arte argentino de su aislamiento e incorporarlo al mundo internacional.

El premio a los artistas argentinos tenía una función consagratoria y, al mismo tiempo, formativa. Consistía, según se expresaba en el catálogo, en una exposición en una galería de Europa o de los Estados Unidos –ese año se haría en la galería Pogliani de Roma- y en la financiación de un viaje y estadía por un año, al lugar que el artista premiado eligiera<sup>47</sup>. Consagrado entre los artistas locales como el mejor o, mejor dicho, como el dotado de mayores potencialidades, este artista debía, sin embargo, completar su formación en el extranjero: pero en lugar de asistir a una academia o taller, tenía que vivir en el medio

---

vaivenes de la política, serían espacios mucho más productivos; pequeños centros de excelencia basados en el modelo de MIT (Massachusetts Institute of Technology). Cf. J. King, *op. cit.*, p. 36.

artístico del país elegido, mezclándose con sus artistas y tratando de insertar allí su obra. La beca apuntaba, por lo tanto, a que el premiado se actualizara y, sobre todo, a que aprendiera los secretos de la carrera internacional.

Pero antes de embarcarse en la aventura de anunciar a la prensa las características del premio, Di Tella tenía que saber si había una galería que quisiera exponer a los artistas argentinos<sup>47</sup>. La promesa de una exhibición individual no era un proyecto sencillo para una institución que recién estaba comenzando su actividad. Esto explica los tanteos previos que Di Tella hace con la galería Pogliani, para ver si estaba dispuesta a exhibir a alguno de los artistas que participarían en el premio. A este fin le pide a Venturi que le muestre unas fotos a Pogliani, galería con la que también estaba coordinando el envío de la obra de Burri. En esta negociación, en la que Pogliani ponía su prestigio y Di Tella el dinero para financiar la aventura, la galería de Roma quería también tener alguna garantía sobre el rédito comercial de la empresa. En todos estos sentidos iba la carta que Venturi le envía a Di Tella el 14 de julio:

Pogliani, che mi ha dato notizia della accettazione di Burri, desidera sapere se vi è la speranza che egli venda un quadro, cioè che Lei scelga tra le opere mandate a Buenos Aires una da conservarvi. Se Lei mi fa un proposito una cenno positivo, esso aiuterà la decisione de Burri.

Circa la mostra dei pittori argentini ho esaminato le fotografie e le trasparencies che Lei mi ha mandato. Senza naturalmente poter dare un giudizio definitivo, ho trovato particolarmente interessanti le opere di Kasuya Sakai.

Ho mostrato le riproduzioni a Pogliani che ha dichiarato che per quelle o per opere dello stesso livello, egli è disposto di farne una mostra a Roma<sup>49</sup>.

Este intercambio epistolar demuestra cuáles eran los intereses que animaban esta compleja red institucional. La búsqueda de nuevos mercados y de espacios de consagración, movían iniciativas de uno y otro lado que se articulaban sobre las reglas del intercambio. Por otra parte, es curioso que, tan preocupado como Guido Di Tella estaba por traer lo más reciente, no percibiera que el informalismo ya había irrumpido en Buenos Aires el año anterior y que Burri, precisamente Burri, no era un artista desconocido en este medio. ¿Porqué atribuía tal importancia a un estilo que los artistas de Buenos Aires, por su parte, ya consideraban como la causa del estancamiento y de la epidemia de texturas y empastes que estaba trabando el surgimiento de esa auténtica vanguardia que ellos estaban empeñados en

---

<sup>47</sup> La beca mensual era de 350 dólares.

<sup>48</sup> Véase en el anexo II la lista de los artistas y de los jurados de los premios ITDT entre 1960 y 1968.

<sup>49</sup> Carta de Lionello Venturi a Guido Di Tella, Roma, 14 de julio de 1960. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1960-1970. Es posible preguntarse hasta qué punto las preferencias de Pogliani, que Venturi y Romero Brest conocían bien, no incidieron en su desempeño como jurados del premio.

generar? Probablemente, la posibilidad de hacer circular *originales*, en lugar de las perniciosas copias de revistas, era un hecho en sí mismo importante. La exposición que se trajo del artista italiano fue lo suficientemente representativa como para explicar en qué consistían sus aportes<sup>50</sup>. Para Di Tella los nuevos estilos (en este caso el informalismo), parecían tener un poder comparable al de una nueva tecnología capaz de revolucionar un sistema productivo. Por eso le preocupaban las resistencias que Romero Brest tenía ante esta tendencia que, por otra parte, contradecía las esperanzas que el crítico argentino había depositado en la abstracción geométrica<sup>51</sup>. Las telas y los materiales que los europeos introducían en sus obras eran referencias externas a la superficie plana de la tela y perturbaban su ideal de autonomía del lenguaje. Di Tella, temeroso ante la posición que podía adoptar el crítico argentino, le explicaba a Venturi cómo veía la situación:

I have sent you by airmail a catalogue of an exhibition that is being held at the National Museum wherein you can find some information on these painters and you can see what Mr. Romero Brest has written on them.

I think that Romero Brest has changed substantially his views on the informalist movement after his recent trip to Europe. He is now very conscious of the limitations of the geometric movement and I have the hope that he will see eye to eye with you in the judgment of the Argentine painters<sup>52</sup>.

Con esta aceptación del informalismo, tranquilizadora para Di Tella, Romero Brest iniciaba un proceso de cambios que lo llevaron a defender artistas y obras que nunca hubiera

---

<sup>50</sup> La exposición abarcó 21 obras comprendidas entre los años 1952 y 1960, e incluyó una pieza de gran dimensión, "Gran blanco", de 150 x 250 cm.

<sup>51</sup> Romero Brest no estuvo entre los críticos que apoyaron el informalismo. Alberto Greco, incluso consideraba que el apoyo que Romero Brest le había negado desde un principio había limitado sus posibilidades de éxito en el medio local. En 1958, un año antes de la irrupción del informalismo local, Romero Brest había depositado su confianza en Vasarely que, a su juicio, representaba un paso más en el camino que había trazado el arte concreto. En el catálogo de la exposición del artista húngaro en Buenos Aires, Romero Brest se refería a él como "el más destacado a nuestro juicio de los pintores de vanguardia de Francia. Heredero directo de los dos grandes movimientos artísticos de la primera mitad del siglo –el cubismo y el neoplasticismo–, Vasarely se caracteriza por su medido espíritu de aventura –indagación y creación– y por su sensato respeto de la tradición. No espere el visitante de esta muestra, por eso, ni las frías y esquemáticas estructuras de los concretos, ni las anacrónicas formas de los que de algún modo militan aún en la temática al menos del siglo pasado. Vasarely introduce en sus cuadros la nueva concepción espacial que implica la desestima de la perspectiva (tres dimensiones que encuentran sus límites en los bordes del cuadro o en la línea del horizonte), dinamizando planos por el color, la dimensión, la dirección, o valiéndose de una grafía original que pone en valor los fondos; pero no destruye los fundamentos de la pintura y de tal modo, a pesar de que busca la integración de las artes plásticas, salva el cuadro de caballete. Lo que quiere decir, con otras palabras, que mantiene la autonomía de la expresión pictórica y por tanto la unidad de los elementos que la componen, sin permitir que el espectador la busque en la correlación con el espacio, ya necesariamente arquitectónico y no pictórico". Jorge Romero Brest, *Vasarely*, cat. exp. MNBA, agosto-septiembre de 1958, s/p. Los argumentos de su defensa permiten entender la incomodidad de Romero Brest ante el informalismo y el malestar que luego sintió hacia el pop.

imaginado admitir como tales durante los años cincuenta, cuando dirigía la revista *Ver y Estimar* o cuando publicaba *La pintura europea de este siglo*. Como veremos más adelante, estas percepciones de Di Tella anticipaban un proceso de transformación del sistema estético del crítico argentino, que éste realizó a mediados de los años sesenta. El modelo del éxito a ultranza que encandiló a las instituciones, a los artistas y a los críticos fue tan fuerte en esos años, que llegó a perturbar posiciones que parecían inmovibles.

En este primer certamen el premiado fue Mario Pucciarelli, un artista que ya gozaba de cierto reconocimiento, que había residido en el exterior y que, a pesar de su juventud, había elaborado una imagen identificable, acorde con el lenguaje del informalismo (sobre todo del italiano). Un artista que, además, hablaba inglés e italiano, lo que lo colocaba en inmejorables condiciones para aprovechar la oportunidad que se le brindaba y de la que se mostró dispuesto a sacar los mayores beneficios. En este sentido es destacable el carácter de misión ineludible con el que el artista afrontó el premio. La correspondencia que mantiene con Guido Di Tella durante 1961 y 1962 muestra hasta qué punto Pucciarelli trató de demostrarle a su mecenas el compromiso que había asumido y que consistía, fundamentalmente, en abrir un camino para otros artistas argentinos. Después de relatarle el plan de sus exposiciones en Roma (en Pogliani), en Nueva York, en París, en Israel, en India, en México, afirmaba: "...debo programar todo y desarrollar este programa que tendrá repercusión en la carrera de mis colegas argentinos pues Fontana, Penalba, Kosice y yo estamos abriendo una gran brecha en el panorama internacional y nadie correrá la suerte de Torres García"<sup>53</sup>. Por otra parte, esta correspondencia también resume la perturbación de Pucciarelli, que se sentía representante de un país renovado y embarcado en la carrera del progreso, ante las noticias del golpe de estado que depone a Frondizi:

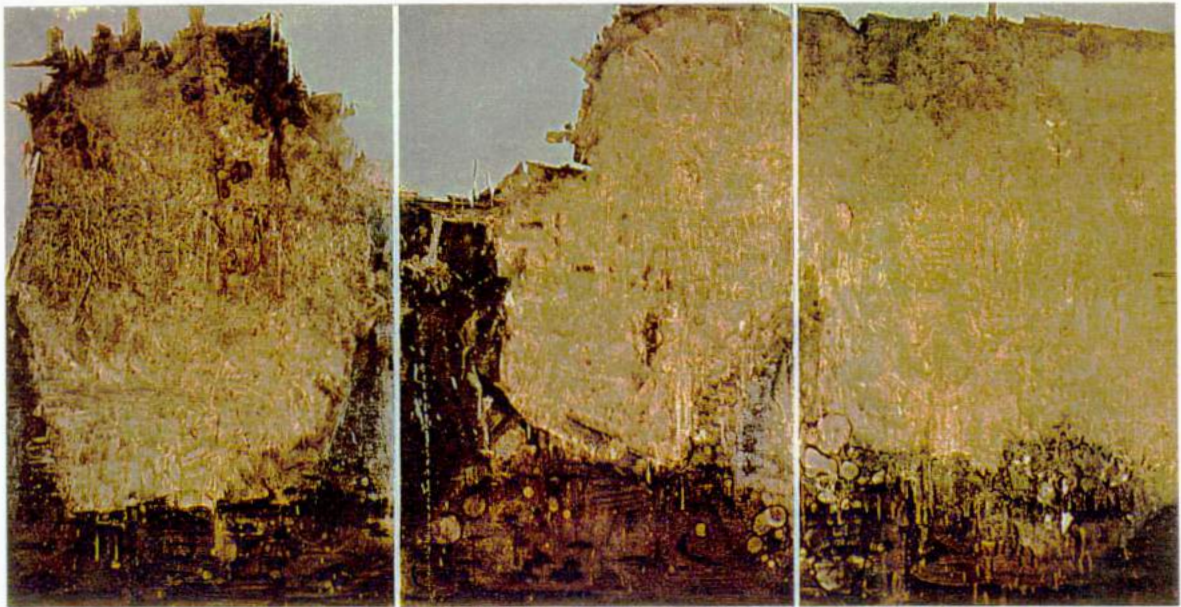
No te imaginas la depresión que he sentido por lo que sucede en la Argentina, lo cual es verdaderamente inexplicable. He oído con dolor cómo se nos llama "el congo blanco". La mayoría de la gente que he visto solo piensa en escapar a la confusión y dedicarse por entero al desarrollo individual para mantener vivo el espíritu del "hombre nuevo"<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Carta de Guido Di Tella a Lionello Venturi, 21 de julio de 1960. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1960-1970. El catálogo que le envía es el de la exposición de Fernández-Muro, Grilo, Ocampo, Sakai y Testa que exponen en el MNBA en julio de 1960.

<sup>53</sup> Carta de Pucciarelli a Di Tella, Roma, 26 de mayo de 1961. Archivo ITDT, CAV, Caja 1, Premio ITDT 1960.

<sup>54</sup> Carta de Pucciarelli a Di Tella, Roma, 2 de mayo de 1962. Archivo ITDT, CAV, Caja 1, Premio ITDT 1960



Mario Pucciarelli, *De profundis*, tríptico, óleo sobre tela, 1960, 200 x 396. Premio de Pintura ITDT 1960

Alberto Burri, *Combustión E.I.*, 1960, 100 x 71 cm. Fotografía Grete Stern. Reproducido en el catálogo de la exposición de Burri en Buenos Aires organizada por el ITDT, MNBA, 1960



Evidentemente, un golpe militar no era buena propaganda para un país que trataba de promocionar su transformación y tampoco para Pucciarelli que estaba actuando como su representante y emisario.

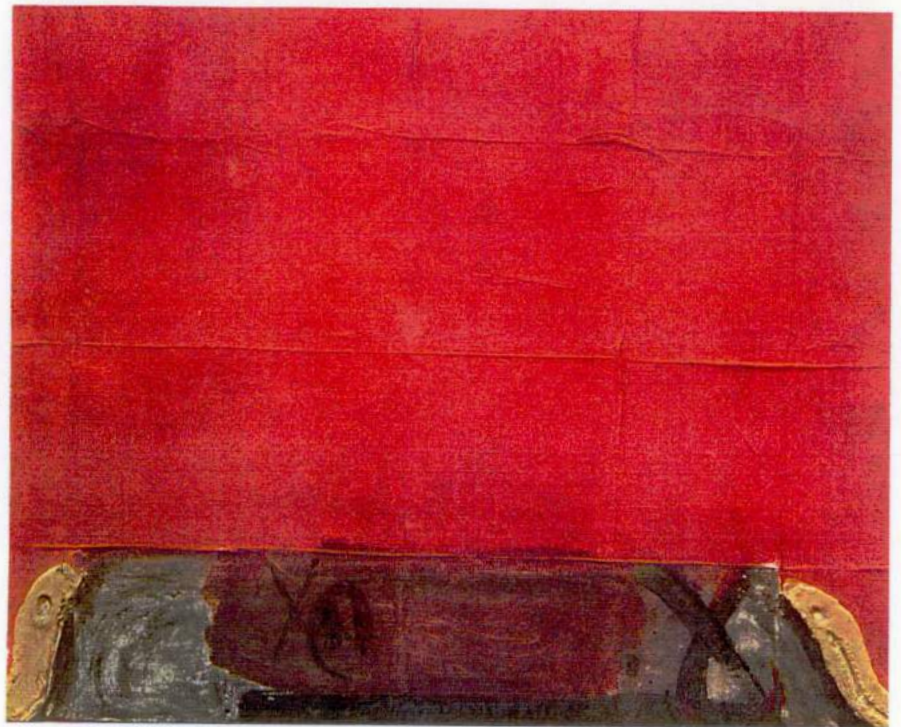
El nuevo capítulo que el Centro de Artes Visuales quería escribir en el desarrollo del arte argentino fue enriqueciéndose, año a año, con nuevas actividades que ampliaron las ambiciones del proyecto original. El premio de 1961 presentaba varias modificaciones: en él se incorporó la participación de dos artistas uruguayos y dos chilenos, y la exposición individual, por su parte, ya no estuvo dedicada sólo a un artista europeo, sino también a un argentino<sup>55</sup>. De esta manera la iniciativa incorporaba una dimensión regional y a la vez ampliaba el espacio de consagración del arte argentino: junto al internacionalmente reconocido artista español, Antonio Tàpies, se colgó la obra del localmente celebrado artista argentino, Antonio Fernández Muro<sup>56</sup>. Estas exposiciones, junto con la nueva presentación de la colección, concentrada ahora en las obras del siglo XX, se expusieron en el Museo Nacional de Bellas Artes con el título *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual*. El criterio dominante en estas actividades fue, todavía, el europeo –volvía a exponerse a un artista del informalismo español y el único jurado, además de Romero Brest, era otro italiano, Giulio Carlo Argan. La tendencia dominante siguió siendo el informalismo, en cuyos poderes transformadores todavía confiaba Guido Di Tella. En una carta que le envía a Argan le explica:

La visita del prof. Venturi ha segnato senza dubbio l'indizio di una nuova epoca della plastica argentina. La pittura moderna e' diventata oggi un problema per un vasto settore; per tutti coloro che prima, semplicemente, non se ne preoccupavano affatto, giacché ignoravano l'esistenza e l'importanza di tutto il movimento del dopoguerra. Questo fenomeno si noterá, senza dubbio, nella maggiore libertá e sicurezza dei nostri

---

<sup>55</sup> A diferencia del premio de 1960, en el que hubo una primera selección sobre la que luego se eligieron los diez artistas que finalmente participaron del certamen, en 1961 se invitó a quince pintores: once argentinos (Juan Carlos Badaracco, Aníbal Carreño, Víctor Chab, Sarah Grilo, Mario Heredia, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Kasuya Sakai, Antonio Seguí, Clorindo Testa y Jorge de la Vega), dos chilenos (José Balmes y Pierre Eppelin) y dos uruguayos (Hilda López y Américo Spósito). El primer premio (la exposición y una beca de 350 dólares mensuales durante diez meses para residir en una ciudad de Europa o Estados Unidos) lo obtuvo Clorindo Testa; el segundo premio adquisición (100.000 pesos) lo obtuvo Rómulo Macció por la obra "Cabeza". Una de las obras del artista ganador sería, además, adquirida por el Centro de Arte del Instituto. En relación con la coordinación de esfuerzos entre el Di Tella, Bonino y el Museo Nacional que hemos ya señalado, cabe destacar que al mismo tiempo que ganaba el premio Di Tella, Clorindo Testa tenía colgada una exposición en la galería Bonino. Romero Brest, por su parte, además de facilitar las salas del museo para organizar toda esta actividad, actuaba también como jurado del premio.

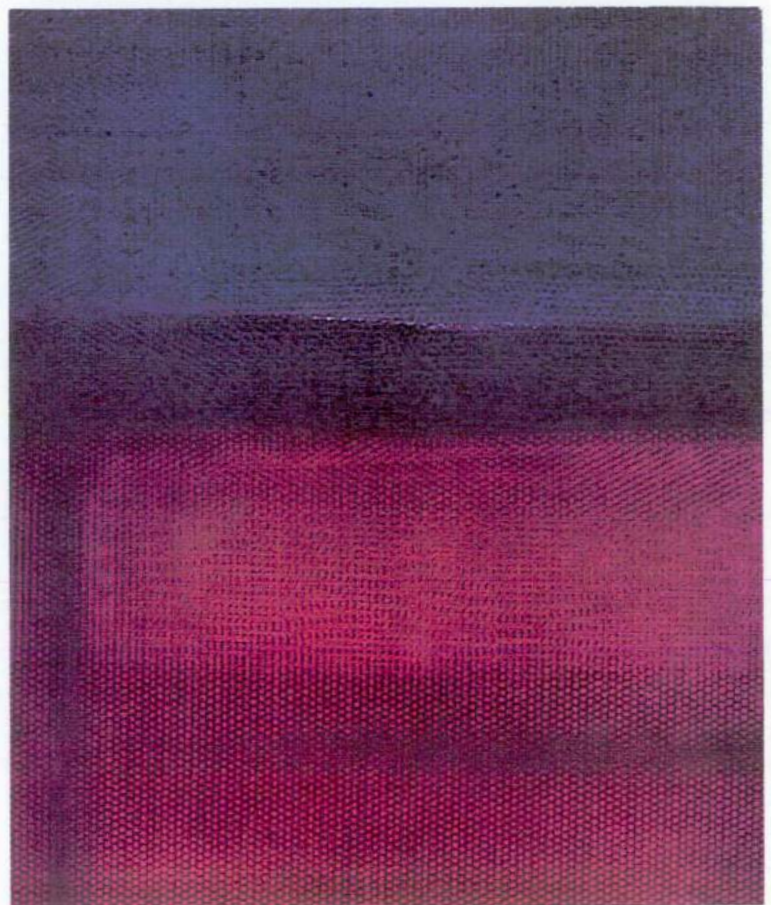
<sup>56</sup> Entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta Fernández Muro fue, probablemente, el artista más expuesto en el concierto del arte latinoamericano. No hubo, en esos años, exposición de arte latinoamericano organizada en Europa o en Estados Unidos en la que no se lo incluyera.



**Exposición ITDT 1961  
MNBA**

Antonio Tàpies  
*Púrpura*  
Técnica mixta sobre tela  
1960  
130 x 160 cm.

J. A. Fernández Muro  
*Dos zonas violetas*  
Óleo sobre tela  
1961  
116 x 97 cm.



pittori, allontanandoli dal pericolo del formalismo, ancora presente nella tendenza moderna<sup>57</sup>.

En tanto para Di Tella el informalismo seguía siendo un estilo revulsivo, los artistas lo sentían agotado y estaban en la búsqueda de un camino diferente. Las exposiciones que se realizaron durante 1961 en distintas galerías de Buenos Aires, dieron cuenta de los esfuerzos realizados a fin de profundizar el hallazgo de lo nuevo<sup>58</sup>.

Además del programa que implícitamente puede leerse en la organización de las actividades que realiza el CAV en 1961, el catálogo contiene reflexiones sobre las amistosas relaciones entre las instituciones y la vanguardia que merecen destacarse. El texto sostenía que el rechazo que hasta el momento habían sufrido las nuevas tendencias por parte de las instituciones, renuentes a exponer lo más reciente, había desaparecido por completo. Hasta ahora la historia de la vanguardia se había escrito destacando este rechazo, e incluso concediéndole el sentido de una prueba del carácter transgresor y renovador inherente a la vanguardia. Ahora el arte más reciente no sólo se exponía sin dificultades, sino que las instituciones lo promovían y lo premiaban. Romero Brest explicaba esto puntualizando el nuevo lugar que el artista ocupaba en la sociedad:

¿Snobismo? Quizá, en algunos casos. Pero también un reconocimiento: el de que el artista no es ya un ser “marginal”, que vive fuera de la sociedad, sino un “integrante” de la misma, sensible y capacitado para advertir y objetivar en sus obras esa visión siempre cambiante que es la del hombre frente al mundo<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Carta de Guido Di Tella a Giulio Carlo Argan, Buenos Aires, 15 de febrero de 1961, Archivo ITDT, CAV, Caja 1, Exposición Tapies en Buenos Aires.

<sup>58</sup> Para el ITDT no sólo era importante promover el cambio, sino también verificar su impacto en la comunidad. Desde un principio la formación de un nuevo público fue un punto central en la agenda del Instituto. A fin de saber cómo se componía, el Instituto promovió con el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires una encuesta entre el público que visitó la exposición. El objetivo no solo fue describir a este público, sino también explorar el impacto de las comunicaciones de masas. En los países desarrollados, la alfabetización, la movilidad social, la urbanización, la difusión masiva y las comunicaciones, habían quebrado los límites entre alta cultura y cultura popular. La encuesta pretendía indagar si este proceso también se estaba produciendo en la cultura de Buenos Aires. La investigación registró a un público con alta educación, que leía *La Nación* o *La Prensa*, que escuchaba radio, que prefería la música clásica a la música popular, que concurría asiduamente a los museos y a las galerías de arte, y que tenía televisión pero no la miraba (o se negaba, por vergüenza, a ‘confesarlo’): este era un público más ligado a los años cincuenta que a las transformaciones culturales de los sesenta, y no era, definitivamente, el público al que el Di Tella aspiraba. La preocupación por ampliarlo fue una constante en el desarrollo de sus actividades, y la apertura a lo nuevo el camino más efectivo para lograr un impacto que se materializó en el número de espectadores y en la presencia que el Di Tella fue ocupando en los medios de comunicación. Sobre la encuesta que coordinó el ITDT véase Regina E. Gibaja, *El público de arte*, Buenos Aires, EUDEBA-ITDT, 1964.

<sup>59</sup> 4 evidencias de un mundo joven en el arte actual, MNBA, agosto de 1961, s/p.



Pero ¿hasta qué punto una vanguardia celebrada por las instituciones podía considerarse una *auténtica vanguardia*? Esta pregunta, que nadie formulaba con claridad, fue, sin embargo, parte de las contradicciones latentes.

### **3. PRIMERA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL**

En 1960 Rafael Squirru concretó varios de sus proyectos. La inauguración del edificio del Museo de Arte Moderno con una mega exposición que ocupó cuatro pisos del edificio del Teatro General San Martín, en la que logró reunir, en un mismo espacio, a los máximos protagonistas del arte moderno internacional con los del arte argentino, fue una combinación de elementos capaz de hacerle sentir que sus aspiraciones de convertir a Buenos Aires en un potente centro internacional de arte, estaban logrando formas de visualización<sup>60</sup>.

Sabemos lo que representaba para Squirru este museo; conocemos cómo había desplegado acciones para concretarlo y hasta qué punto él lo imaginaba como un paralelo del MoMA de Nueva York: lo que Squirru deseaba era repetir el éxito que este museo había tenido al explicar que, apagadas las luces de París, los artistas de la escuela de Nueva York habían sido los encargados de encender nuevamente las antorchas del arte moderno. En sus fantasías, Squirru soñaba hacer con su museo algo parecido. Sin embargo, la realidad era que, por el momento, lo único que tenía eran las paredes de un edificio concebido como teatro, paredes que le habían sido transitoriamente prestadas y que, para llenarlas, tuvo que recurrir a obras prestadas. En la presentación del catálogo, escrita en el tono mesiánico que lo caracterizaba, Squirru interpretaba las dificultades como signos auspiciosos:

Decía San Ignacio de Loyola que cuando las empresas por él iniciadas topaban con serias dificultades, señal era que se trataba de algo importante, ya que cuando intentase hacer a la mayor gloria de Dios, el diablo siempre mete la cola. Por cierto que esta exposición internacional, preámbulo de la actividad futura que desarrollaremos ha debido superar muchas dificultades para materializarse en el plano de la realidad. Ha sido necesaria la alianza de todas las fuerzas culturales que actúan en el país para dar este fruto<sup>61</sup>.

Pese a toda las adversidades y obstinado en su convicción de que construir ficciones, era anticipar realidades, Squirru logró organizar una inauguración espectacular con todo lo que tenía a mano. Un año antes había cursado invitaciones a los 14 países participantes, y en

---

<sup>60</sup> La inauguración del Museo no la organizó sólo Squirru, también Héctor Blas González, Director General de Cultura y Aldo Armando Cocca, Secretario de Cultura de la Municipalidad.

este sentido destacaba a la prensa "...la significación de que catorce naciones envíen sus obras de arte a esta exhibición, evidenciado así su buena voluntad para con la Argentina y sin que ésta deba gastar un solo centavo, pues todos los gastos corren por cuenta de los países invitados"<sup>62</sup>.

Del conjunto de envíos internacionales el que, definitivamente, daba jerarquía a la muestra, era el organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York a través de su Consejo Internacional. La ocasión era importante: significaba la inauguración del Museo de Arte Moderno de una ciudad como Buenos Aires y el MoMA, así como había estado presente en la Primera Bienal de San Pablo, tampoco dejó de colaborar con el surgimiento de una institución que podía entender como aliada con sus esfuerzos. Los envíos de arte norteamericano a América latina, sin embargo, recién llegaron a constituir una política regular a partir de 1963. La inauguración del Museo era un hecho importante y, si bien la selección que hizo Frank O'Hara no fue amplia, sí reunió a figuras importantes del arte norteamericano: Franz Kline ("Requiem", 1958, óleo sobre tela, 257.8 x 190.5 cm., Albright Art Gallery), Willem de Kooning ("Woman III", 1951-52, óleo sobre tela, 172.7 x 190.5 cm., Miss Frances Pernas), Jackson Pollock ("Number 5", 1950, óleo sobre tela, 136.5 x 99, The Museum of Modern Art), y Mark Tobey ("Edge of August", 1953, casein on composition board, The Museum of Modern Art, 121,9 x 71.1 cm.)<sup>63</sup>. El periódico *Buenos Aires Herald* resaltaba el envío y explicaba en qué aspectos radicaba su importancia:

The entries of the four American painters to be presented in Buenos Aires for the inauguration next Saturday of Argentina's Modern Art Museum, are well representative of the advance movement which emerged during the second world war.

The painters are Franz Kline, Willem de Kooning, Mark Tobey and the late Jackson Pollock. Although all four are grouped under the classification of the "New painting school of the United States, each one of them possesses personal style. The movement these artists represent started in 1940 and did not gain real recognition until 1950.

Alfred Barr, critic and director of the New York Modern Art Museum, said about these men. "They refuse to accept the conventional values of the society that surrounds them. They are not politically compromised although their works be praised and condemned as symbolical demonstrations of freedom implies a political attitude."

De Kooning once said, "Art never gives me tranquility or purity. I never think of art as a comfortable position."<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Rafael Squirru, presentación de la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, Buenos Aires, MAM, 1960, n/p. El texto se edita en español, inglés y francés.

<sup>62</sup> "Muestra Internacional de Arte Moderno", *La Nación*, 5 de noviembre de 1960.

<sup>63</sup> MoMA Archives: International Council Papers [V.50.3 ICE-F-47-60].

<sup>64</sup> "Representing advanced N. American art", *Buenos Aires Herald*, 11 de septiembre de 1960.

“Éxito”, “libertad” y “apoliticismo”, éstos eran los ideologemas que, según esta interpretación, los artistas norteamericanos sostenían con su obra y que podían servir de ejemplo a los artistas y a las instituciones de una nación joven, empeñada en la internacionalización de su arte.

Sin embargo, Squirru superó todos estos presupuestos organizando el montaje de la exposición como una operación ideológica más fuerte que la que representaban los envíos norteamericanos. Con el despliegue de las imágenes sobre las paredes, a las que organizó mezclando las obras de los artistas argentinos con las de los más destacados de la vanguardia internacional, Squirru armó un campo de pruebas y de verificaciones. Buscó que, ni el público ni la crítica, pudiesen eludir las comparaciones; que tuviesen que mirar, una al lado de otra, las representaciones de la máxima vanguardia mundial y las del nuevo arte argentino, y que se viesen casi obligados a sacar sus propias conclusiones. Y la crítica no dejó de hacerlo. Desde las páginas de *La Prensa*, Hugo A. Parpagnoli explicó primero (como ya lo había hecho en el artículo del libro publicado por *Sur*) el efecto beneficioso que la nueva red de instituciones podía, potencialmente, producir en la creación de los artistas:

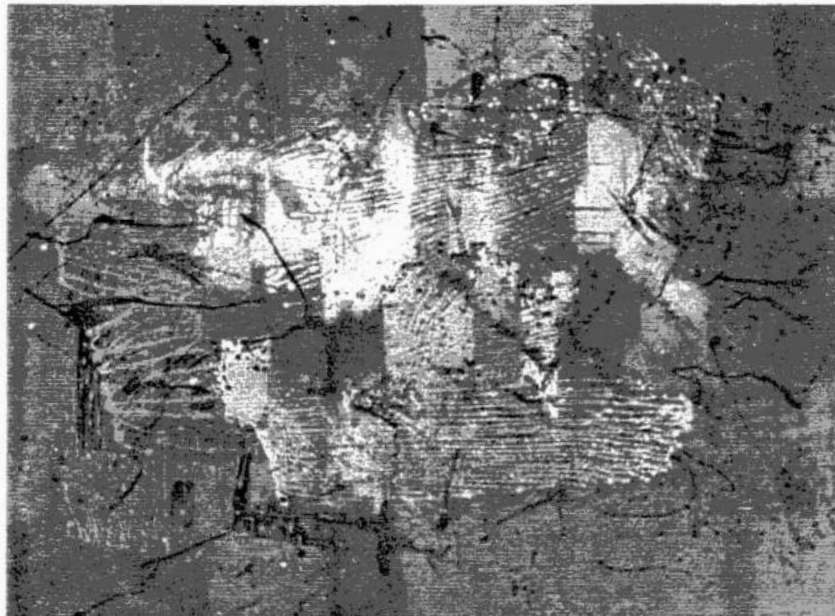
Circunstancias extrínsecas a la creación, pero que la promueven y estimulan, ya sean viajes, residencia y estudio en países iniciadores de corrientes y estilos; la multitud de publicaciones que mantienen al día en las grandes ciudades las alternativas del movimiento artístico; esa especie de organización mundial de críticos, “marchands”, galerías, bienales y trienales de arte; el interés que a estas actividades dan los gobiernos y las instituciones públicas y privadas; las becas, los premios, etcétera, favorecen en algún sentido a todos<sup>65</sup>.

Toda esta organización había permitido que las distancias entre los artistas argentinos y los europeos se acortaran rápidamente. Otro elemento que había incidido en esta equiparación internacional era el desarrollo de la abstracción: “Renunciemos por el momento a establecer si se trata de una ventaja o de un perjuicio. Hay que admitir que la supresión de imágenes locales ha “internacionalizado” las artes plásticas”<sup>66</sup>. Sin embargo, pese a que los viajes, la circulación de la información y los lenguajes abstractos, habían facilitado que se desdibujaran las fronteras nacionales, en la exposición del MAM todavía podía verse que había “maestros” y “discípulos”: de Kooning y Macció, Tápies y López Anaya, Soulages y Sakai, Pollock y Del Prete, Tobey y Ocampo, Kline y Kemble, etc. Claro que, reconocer esto,

---

<sup>65</sup> Hugo A. Parpagnoli, “Arte argentino y extranjero en el Salón Internacional”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1960.

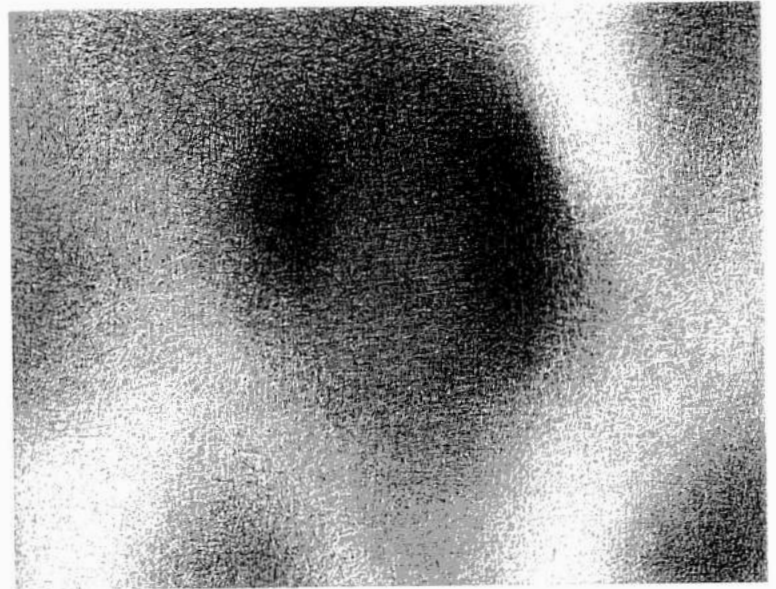
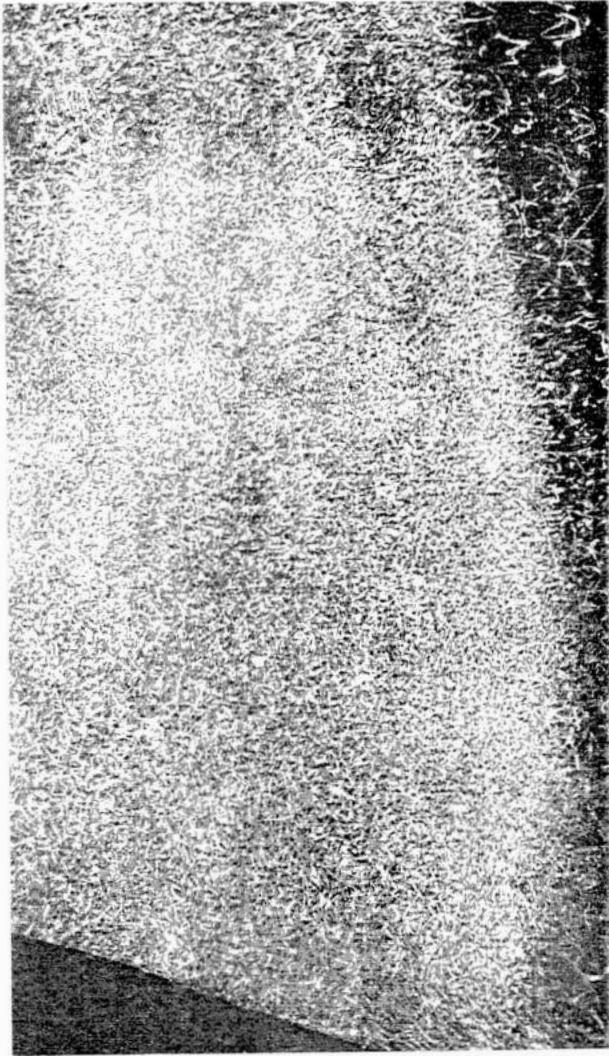
<sup>66</sup> *Idem.*



Jackson Pollock, No. 5, 1950, MoMA  
Juan Del Prete, Sin Titulo

W. De Kooning, Mujer III, Nueva York  
Rómulo Macció, Pintura





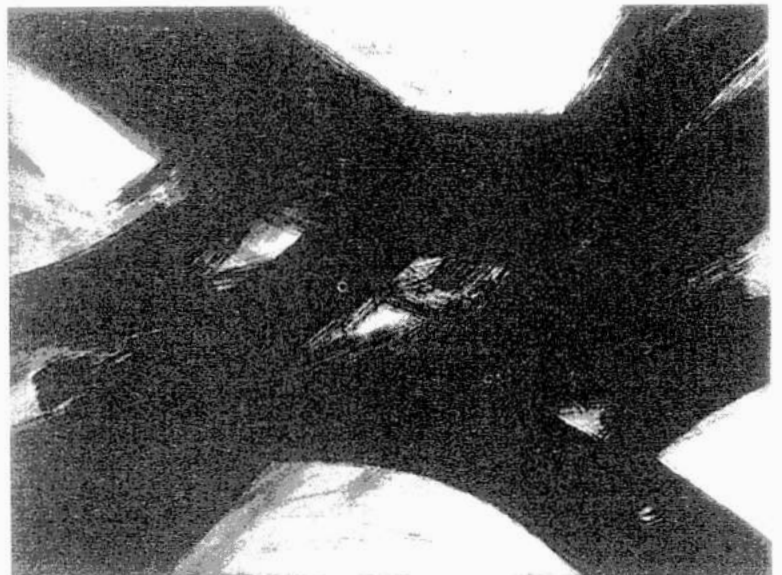
Mark Tobey, *Al filo de agosto*, caseina sobre madera, 1953, 121,9 x 71.1 cm., MoMA  
Miguel Ocampo, *Pintura*, óleo, 1960, 97 x 130 cm. Buenos Aires.

*Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, MAM Buenos Aires, Argentina, 1960



Franz Kline, *Requiem*, óleo sobre tela, 1958, 257.8 x 190.5 cm., Albright Art Gallery.

Kenneth Kemple, *Otra vez la presencia abierta*, óleo sobre hardboard, 1960, 120 x 160 cm. Colección J. E. Duprat y Sra., Buenos Aires



no implicaba admitir la superioridad de los primeros sobre los segundos: "...unas veces es mejor la obra del maestro, otras veces la del discípulo"<sup>67</sup>. Las conclusiones finales de Parpagnoli eran estimulantes, porque él podía señalar artistas para los que no encontraba referentes (Clorindo Testa, Alberto Greco, Luis Felipe Noé, Alfredo Hlito). Por otra parte, y en relación con las obvias relaciones que podían encontrarse entre los artistas locales y los internacionales, la historia del arte moderno demostraba que copiar no significaba carecer de identidad: "Un cuadro de Delacroix copiado por Van Gogh será siempre un Van Gogh"<sup>68</sup>.

Este esfuerzo de Parpagnoli por encontrar datos estimulantes, subraya la necesidad que algunos sectores tenían de identificar los síntomas de lo nuevo. La exposición, presentada como "internacional", no escribía su guión curatorial desde el deseo de un intercambio o de un diálogo inter pares. El nudo ideológico se trababa sobre un *internacionalismo* entendido como *misión nacional*; un internacionalismo cuyo sentido central era rediseñar la escena para lograr el surgimiento de un nuevo arte nacional. Las exaltadas frases de Squirru en la presentación del catálogo iban en este preciso sentido:

... esta no es una exposición de pintura y escultura más; trátase de la concreción de una aspiración nacional que como todo lo auténticamente nacional nace a la luz con los dolores del parto. Hablar del Museo de Arte Moderno de Bs. As. tampoco es hablar de una institución más, es un nuevo palacio para alojar a la nueva musa, es la casa nueva para el hombre nuevo. [...] Generosidad, valor, ternura son características del hombre nuevo que afloran en el arte nuevo, el aspecto peligroso del nacionalismo queda superado en exposiciones como esta; el aspecto sano se afirma indicándonos que todo lo profundo tiene raíces en algún lado. La República Argentina, lo suficientemente madura como para convocar a esta fiesta espiritual en 1960, sabrá superar cualquier escollo para cumplir el alto destino que le marcan sus estrellas<sup>69</sup>.

Sin embargo, y a pesar de las predicciones de Squirru y del esfuerzo de Parpagnoli por rescatar signos de esperanza, la originalidad no era todavía un rasgo destacable en el arte de los argentinos. La historia del arte demostraba que sólo con obras capaces de revelarse como *nuevas ante la mirada del mundo*, podría conquistarse la escena internacional. El montaje de Squirru permitía un rápido y fulminante estado de la cuestión cuyas conclusiones más inmediatas indicaban que todavía había mucho por hacer: el arte argentino podría haber puesto el reloj en hora, pero era incapaz, todavía, de imprimir sus propias marcas en el desarrollo del arte moderno.

---

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> *Idem.*

#### 4. CELEBRACIONES PARA EL SESQUICENTENARIO

Si la primera exposición internacional había inducido comparaciones y evaluaciones de las producciones más recientes, la mega exhibición de arte argentino con la que el MNBA cerró el año, fue el gran resumen del desarrollo artístico nacional<sup>70</sup>. En tanto Squirru tenía que bregar por el espacio, las obras y los presupuestos, sin contar con demasiado respaldo, la exposición del Sesquicentenario se organizó con un año de anticipación y contó con el apoyo de una comisión especial creada por el Congreso Nacional para su organización (Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo). Abarcando el período comprendido entre 1810 y 1960, la muestra presentaba un inventario de imágenes del arte argentino organizado en bloques temporales cuyo análisis estaba a cargo de un crítico o especialista diferente<sup>71</sup>. Acorde al carácter de celebración nacional que caracterizaba toda la organización de la exposición, el arte argentino se presentaba como un festejo de los resultados alcanzados. El rasgo más destacable de este inmenso acopio de imágenes fue la preocupación que los organizadores tuvieron por buscar que la exposición estimulara la conciencia pública acerca de la importancia de los logros culturales alcanzados. Para esto organizaron un sistema de “Exposiciones rodantes” que, a bordo de camiones, recorrieron durante varios meses todas las provincias del interior del país<sup>72</sup>.

Todos los textos del catálogo se movían en el terreno de las verificaciones y, si bien el ensayo de Samuel Paz, con el que se cerraba el volumen, se aventuraba en la predicción del

---

<sup>69</sup> Rafael Squirru, presentación de la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno. Argentina 1960*. MAM, noviembre de 1960.

<sup>70</sup> La exposición reunió 548 obra entre pinturas y esculturas.

<sup>71</sup> Difícilmente podemos utilizar en este momento la clasificación de “historiadores del arte”. Los críticos que escribían en los distintos medios con la intención prioritaria de comentar exposiciones y orientar el gusto, eran también quienes escribían las historias del arte. De esto resulta que en estos libros, más que la investigación desde una perspectiva histórica, lo que domina es el relato laudatorio, fijado en una sucesión de hechos “importantes” que, sin revisiones ni confrontaciones con las fuentes, pasan de un autor a otro. El catálogo reunía textos de: Córdova Iturburu, “Panorama general. 1810-1960”; José León Pagano, “La pintura y la escultura en el siglo XIX”; Enrique Azcoaga, “La época impresionista”; Lorenzo Varela, “Los primeros vanguardistas”; Ernesto B. Rodríguez, “Del superrealismo a la abstracción”; Samuel Paz, “Los diez últimos años de pintura y escultura en Argentina, 1950-1960”.

<sup>72</sup> Las exposiciones rodantes recorrieron el país entre octubre de 1960 y enero de 1961. En el catálogo el Ministro del Interior y Presidente de la citada Comisión, Alfredo R. Vitolo, afirmaba: “De Sur a Norte, de Este a Oeste, en camiones especialmente carrozados, cedidos gentilmente por la General Motors Argentina S. A., las Exposiciones Culturales Rodantes recorrerán todos los caminos del país, llevando desde la Capital el mensaje de los artistas argentinos en homenaje al 150º Aniversario de la Revolución de Mayo”. Catálogo de la exposición, s/p.

futuro<sup>73</sup>, el carácter general de los textos transitaba el terreno de las certezas y de las constataciones. La conclusión del ensayo de Córdova Iturburu resultaba, en este sentido, extremadamente elocuente: por su “amplitud y actualidad”, por su “dignidad estética y técnica”, la pintura argentina “es equiparable a la evolucionada pintura de países de tradición artística mucho más dilatada que la nuestra”. En el último párrafo caracterizaba esa fisonomía “exclusiva” que definía “los perfiles más evidentes de lo mejor de nuestro ser nacional”<sup>74</sup>:

Son esas particularidades –advertibles en nuestra mesurada concepción de la forma y nuestro armonioso sentido del color- la consecuencia del espíritu de equilibrio, de contención y de medida cuyo desarrollo han favorecido la naturaleza y el clima benévolos con que el destino ha dotado, por lo menos en sus aspectos dominantes, a nuestro país<sup>75</sup>.

Contra este “armonioso sentido del color”, contra el “equilibrio”, la “contención” y la “medida” que Córdova Iturburu explicaba en el espíritu de Hipólito Taine, estuvieron dirigidas las búsquedas de los artistas e incluso de las instituciones –como el ITDT-, orientadas a la promoción de lo nuevo. El ataque al “buen gusto”, al “acabado de las superficies” y a las normas del “equilibrio”, fueron los objetivos en los que, muchos de los artistas del primer momento de la vanguardia de los sesenta, concentraron sus mayores energías.

## 5. UN PROGRAMA PARA EL ÉXITO

Nada permite pensar que en 1961 el campo artístico argentino se encontraba indefenso ante la mirada internacional. Por el contrario, las instituciones se reorganizaban en función de un proyecto claramente diseñado que, en su misma articulación, funcionaba como una compleja argumentación cuyo propósito era *convencer*. El rediseño del campo artístico constituyó una sofisticada máquina retórica cuyas iniciativas se desdoblaron en discursos que, de una manera u otra, repitieron siempre lo mismo: el arte argentino se encontraba en las puertas de un mundo dispuesto a recibirlo. Internacionalismo era una noción que, en sí misma, no definía ningún objeto preciso. El término se definía en forma relacional y proponía la hipotética

---

<sup>73</sup> El crítico se preguntaba: “¿Cómo renegar entonces [del arte más reciente] porque está cambiando de apariencias, si en esas mismas transformaciones está su fortaleza? Fortaleza en su vitalidad, en la facultad de investigación que ofrece, en lo combativo de sus imágenes, rasgos éstos que convierten la proyección de la obra de pasiva en activa”. Cf. Samuel Paz, “Los últimos diez años...”, catálogo *150 años de arte argentino*, MNBA, 1961, s/p.

<sup>74</sup> Córdova Iturburu, “Panorama general, 1810-1960”, catálogo *150 años de arte argentino*, MNBA, 1961, s/p

<sup>75</sup> *Idem*.



existencia de un intercambio y de una interacción equivalentes entre quienes se proponían usarlo. Lo fascinante fueron los argumentos que, quienes lo esgrimieron como marca de legitimidad, instrumentaron para revertir sus potencialidades en su propio beneficio. Para algunos podían enumerarse características generales para decir si una obra era internacional o no lo era: Parpagnoli, al referirse a la abstracción como el lenguaje propio del arte internacional, había intentado hacer precisamente eso. Pero para las instituciones artísticas argentinas *internacionalizarse* fue un proceso que se construyó desde una acción planificada y cuya realización requería del convencimiento previo de los actores que implicaba.

En agosto de 1961 Kenneth Kemble escribe el borrador de un “Proyecto para la organización de una muestra circulante de la joven pintura y escultura argentinas en los Estados Unidos”. El texto constituye una pieza paradigmática para analizar hasta qué punto había arraigado el convencimiento de que era la gran hora del arte argentino. Las instituciones y los artistas, lejos de aceptar como inevitable su condición de periféricos, estaban dispuestos a revertir definitivamente los términos de intercambio que hasta el momento los había mantenido lejos de los grandes centros. Kemble que, como vimos, era un artista culto, extremadamente informado de lo que sucedía en el arte argentino e internacional, y preocupado por generar una vanguardia capaz de colocar al arte argentino en los grandes centros, preparó un proyecto en el que argumentó, con una franqueza sorprendente, cómo hacer de este diseño de exposición, un instrumento para el éxito. Kemble proponía una exhibición de artistas jóvenes que, acompañada por un comisario capaz de explicar todos los aspectos de la cultura argentina (música, literatura, teatro, danza y cine) durante los últimos años, recorriera un amplio circuito de ciudades norteamericanas hasta arribar, en su última escala, a la nueva Meca del arte internacional ubicada en la ciudad de Nueva York. Lo que me interesa transcribir son los argumentos con los que Kemble explicaba por qué había que hacerlo *ahora*. Argumentos que partían de los presupuestos de que el arte joven se encontraba en una etapa de florecimiento “especialmente rica y variada”, y de que la coyuntura internacional era propicia:

Si esperamos más no sería nada imposible que, dadas las circunstancias políticas internacionales, se nos pase el cuarto de hora y perdamos esta oportunidad como hemos perdido otras tantas anteriormente; por ejemplo, promoverlos a su debido tiempo a Pettoruti y a Fontana. Pero debemos realizarla inteligentemente y no

improvisando a ciegas de acuerdo al criterio mas o menos bien informado de su organizador u organizadores, como solemos hacer en estas ocasiones<sup>76</sup>.

Sin embargo, más interesante que la evaluación de la coyuntura, fue la argumentación que Kemble desarrolló para explicar los motivos por los que había que hacer esta muestra:

- 1) Queremos ser mejor conocidos y valorados en los Estados Unidos y pensamos que esta exposición puede ser el comienzo de una política de intercambio cultural más activa de la que hubo hasta ahora [...]
- 2) Demostrar que existe en la República Argentina un fuerte movimiento cultural y artístico de evidente raigambre occidental y democrática y que éste se halla en pleno fermento con proyecciones hacia el futuro (de allí la inclusión en la lista solamente de nombres jóvenes). En otras palabras, que no somos un país tan subdesarrollado como comúnmente se cree, sino un pueblo civilizado perteneciente a una cultura occidental evolucionada, similar a la de ellos.
- 3) Demostrar también, que hablamos un lenguaje universal y contemporáneo y que, la calidad y el alto nivel técnico de nuestra obra –que puede compararse al de cualquiera de entre los grandes países mundiales- permite suponer un nivel de eficiencia y responsabilidad en otras esferas y actividades, mayor del que nos habían asignado hasta ahora.
- 4) Demostrar que, tal como ocurre en los Estados Unidos, la Argentina, crisol de razas y pueblos diversos, también tiene el poder de asimilarlos y extraer de cada uno lo mejor; y que, además, puede ser el refugio de todo individuo de real valor. En lista de pintores hay 5 nombres de origen italiano, 5 españoles, 1 sirio-libanés, 1 inglés, 1 japonés y 1 irlandés<sup>77</sup>. (Y debería haber también algún nombre judío). Con esto nos granjearíamos la simpatía de las minorías raciales, bastante fuertes en los Estados Unidos.
- 5) Demostrar que existe en nuestro país una efectiva colaboración entre la iniciativa privada (Di Tella, Kaiser, Bossart o Pipino y Marquez) y un estado inteligente, alerta y al día a través de sus reparticiones (el Museo de Arte Moderno y la Dirección de Relaciones Culturales). Este último objetivo es de fundamental importancia porque los norteamericanos inversores creen justamente lo contrario.
- 6) Demostrar, aunque en forma solapada y veladamente (solamente los especialistas lo notarían) que existe en materia cultural y artística una pequeña influencia norteamericana sobre nuestro país (Muro-Rothko, Macció-De Kooning, Kemble-Kline); y que, por lo tanto, -por esta supuesta afinidad- pueda suponerse un mayor acercamiento entre los dos pueblos. Esta podría ser también una forma de halagar su vanidad.
- 7) A través de conferencias ilustrativas de su obra, servir de propaganda para el instituto o industria que patrocina la muestra (Di Tella, Kaiser, etc.)
- 8) Demostrar que, desde el momento que una gran industria puede también en la Argentina permitirse el lujo de crear un instituto de alta jerarquía e influencia o

---

<sup>76</sup> Kenneth Kemble, "Proyecto para la organización de una muestra circulante de la joven pintura y escultura argentinas en los Estados Unidos", p. 2. Archivo ITDT, CAV, Caja 14, Asuntos relacionados con el exterior.

<sup>77</sup> Los artistas eran: de origen italiano: Badaracco, De Benedetto, Macció, Polesello, Pucciarelli, Testa; español: Carreño, Fernandez Muro, de la Vega, Noé, Seguí, Torras; sirio-libanés: Chab; inglés: Kemble; japonés: Sakai; irlandés: Wells. *Ibid.*, s/p.

simplemente patrocinar una obra cultural, se puede suponer una ilimitada confianza en la estabilidad y porvenir económico del país.

- 9) Crear un motivo de turismo de americanos del norte en la Argentina. El mercado de la obra de arte argentina es más bajo en Buenos Aires. Ver ejemplo Mexicano.
- 10) Crear un mercado para el arte argentino en los Estados Unidos, uno de los mercados más compradores.
- 11) Demostrar en nuestro propio país a través de la publicación en diarios y revistas locales de las críticas y comentarios elogiosos aparecidos en los Estados Unidos con motivo de la muestra, que el arte argentino tiene trascendencia universal, y por ende, crear aquí una conciencia de su valor y también un mercado local. En otras palabras especular con nuestro esnobismo. Estas críticas serían enviadas cablegráficamente a Buenos Aires inmediatamente de su aparición y podría garantizar su publicación en algunos de los más importantes diarios locales. A este respecto sería conveniente realizar la muestra en, por lo menos, dos de las ciudades de menor importancia, como podrían ser Denver o Minneapolis, debido a que siendo menos sofisticadas, en el caso de que en los grandes centros la muestra no tuviese un éxito rotundo, cosa que dudo, nos aseguraríamos al menos las críticas elogiosas de estos centros menores para su publicación en los diarios argentinos.
- 12) Aprovechar la presente conyuntura política internacional y la política de acercamiento cultural de la administración de Kennedy (que no durará eternamente) para obtener facilidades y subvenciones del Departamento de Estado Norteamericano y la Embajada en nuestro país, en cuanto al transporte de las obras, gastos de exhibición, afiches, contactos, etc.<sup>78</sup>

Este documento, bastante parecido a la descripción de las etapas y de los móviles de un plan de invasión, demuestra que a fines de 1961 muchos sabían que la auténtica consagración había que buscarla en los Estados Unidos y que, por otra parte, había ideas bastante detalladas acerca de cómo lograrla. Para Kemble, como para las instituciones argentinas, el arte podía ser un eficiente instrumento de propaganda. Este proyecto quedó depositado en el Instituto Torcuato Di Tella que, en los próximos años, partiendo de convicciones semejantes a las de Kemble (aunque nunca expuestas con tal grado de franqueza), desarrolló su programa institucional utilizando muchas de estas estrategias.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 2-4.

C U A T R O  
LA VANGUARDIA  
COMO PROBLEMA

Las revoluciones se producen así, cuando la juventud se envanece a sí misma y cree a pie juntillas que está revelando el mundo. Y eso es necesario porque crear algo que no existió antes es muy difícil, hay que tener muchas pelotas, muchos cojones para decir esto es arte o esto vale la pena cuando no tiene antecedentes o tiene muy pocos antecedentes.

Kenneth Kemble<sup>1</sup>

La obra de arte no es pues, exclusivamente, un *modelo de las relaciones* entre el *hombre* de una época y el *mundo* en el cual vive; es también un *proyecto* o una *proyección anticipadora* de un mundo que no existe todavía, de un mundo en vías de nacer. El artista *verdadero* tiene entonces esa función *profética*: es por excelencia quien ayuda a sus contemporáneos a *inventar el futuro*."

Roger Garaudy<sup>2</sup>

El año artístico ha sido movido y profuso en Buenos Aires pero creo que se esperaba más. Creo que hay como un Gran Manto de miedo que nos cubre a todos [...] todos mis esfuerzos últimos desde el punto de la creación tienden a agujerear ese manto. Se entiende que no descubrí yo esa situación ni estoy sólo en tan grande ambición. Hay un grupo de individualidades separadas (quizás por ahora) que tienden a ese mismo fin. Hay mucha aventura, muchos errores, pero se siente un latente deseo de romper la inseguridad de Bs. As. Sé que debiera decir Argentina, pero creo que de esa manera y paradójicamente, soy menos localista, porque no creo que sería mostrar Bs. As. sino universalizarlo. Esto es algo borroso, tal vez sea un sueño, tal vez una profecía, quizá el clima esté realmente y yo lo siento.

Rubén Santantonín<sup>3</sup>

Volvió a su vivienda y desde la puerta contempló el amontonamiento de casillas de madera, ranchos y casuchas de lata. Desilusionado, dijo a la madre y a las hermanas ya despiertas:

-¿Y esto es Buenos Aires?

Bernardo Verbitsky<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Kenneth Kemble, entrevista con la autora, agosto de 1995.

<sup>2</sup> Roger Garaudy, *60 oeuvres qui annonceront le futur*, Geneve, Albert Skira, 1974, p. 292.

<sup>3</sup> Carta de Rubén Santantonín a Marta Boto, Buenos Aires, 23 de diciembre de 1961.

<sup>4</sup> Bernardo Verbitsky, *Villa miseria también es América* (1era. Ed. 1957), Buenos Aires, Contrapunto, 1987, pp. 29-30

Entre el “sueño” y la “profecía”: éstas eran algunas de las palabras que Rubén Santantonín elegía para describirle a su amiga, la artista Marta Boto, que en ese momento se encontraba en París, el clima inédito, aunque todavía borroso, que percibía en el ambiente artístico de Buenos Aires a fines de 1961. Sin duda, éste había sido un año marcado por las novedades, caracterizado por la intensa e incesante batalla de formas. Las exposiciones se habían sucedido durante la temporada trayendo, una tras otra, un repertorio de imágenes, técnicas y conceptos artísticos diferentes tanto para los artistas, como para la crítica y, hasta cierto punto, también para el público. Todas estas novedades generaban la inquietud de saber hasta dónde se podía llegar y cuáles eran los límites de lo que era posible decir o hacer.

¿Hasta qué punto es posible pensar el arte de los años sesenta en términos de vanguardia? ¿No es éste un término legítimo para referirse al arte de preguerra, pero inadecuado para producciones que no eran más que reciclajes del período heroico de las vanguardias históricas? ¿Cuáles eran los marcos de referencia que se utilizaban para pensar el propio proceso artístico? Éstas y otras preguntas, aparecieron en forma velada o manifiesta en el período, se filtraron en el discurso de los críticos y de los artistas, y atravesaron los debates sobre el arte. Lo que en términos institucionales, en los programas que organizaban los distintos agentes culturales, aparecía enunciado con el término más vago, menos nominativo de “arte nuevo”, para los artistas, representaba un desafío al que no querían renunciar: generar una *vanguardia*. La década del veinte había dado una forma de vanguardia escasamente articulada y excesivamente derivativa. Pettoruti era el ejemplo más claro y no era, precisamente, un ejemplo de iconoclasia, ni en términos de lenguaje, ni en términos institucionales. La voluntad de anticipar un mundo o el enfrentamiento a las instituciones (rasgos importantes a la hora de caracterizar una expresión de vanguardia), no eran claramente visibles en los años veinte, cuando el antiinstitucionalismo, en un campo artístico en formación, era *más un gesto que una posibilidad*: en definitiva, un acto materialmente imposible<sup>5</sup>.

Los años sesenta plantean nuevas paradojas. En tanto el campo se reinstitucionaliza en función de la promoción del arte nuevo, y los artistas se integran sin reparos a este circuito, no parece posible definir a la vanguardia en los términos que propone Peter Bürger, como

---

<sup>5</sup> Diana Wechsler muestra cómo en 1924, año en el que Pettoruti realiza su primera exposición individual en la galería Witcomb, leída como un gesto antiinstitucional y de vanguardia, también envía obras al Salón nacional. Cf. Diana B. Wechsler, “Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”, en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 231-240.

enfrentamiento y ruptura con las instituciones. A comienzos del periodo, el punto central pasaba por la renovación del lenguaje, por la posibilidad de elaborar formas actualizadas cuyos referentes eran, al mismo tiempo, los lenguajes internacionales y la tradición local entendida en términos negativos, es decir, como aquello con lo que había que terminar. El “acabado”, el “buen gusto”, aquello que caracterizaba lo que Juan Pablo Renzi (entre otros) llamará, unos años más tarde, la “cultura mermelada”<sup>6</sup>, eran los rasgos que marcaban las preferencias de la burguesía: contra estas tendencias establecidas en el arte de Buenos Aires, los artistas definían el nudo central de sus rebeldías. Ellos pretendían generar una vanguardia en términos de experimentación y renovación del lenguaje; como un atentado al gusto establecido y, sobre todo, como la búsqueda de la *originalidad* (aunque siempre con referencias en el arte internacional). Para Kenneth Kemble, un arte de vanguardia era aquel que había “aportado algo nuevo a nivel genuinamente creativo”<sup>7</sup>, y él reconocía estos rasgos en lo que estaban haciendo los artistas de su generación. Ésta había terminado con el “refinamiento exquisito de nuestras élites” que coartaba la capacidad creativa, y había abierto el camino para una “investigación libre de todo canon establecido”<sup>8</sup>. Esta vanguardia se medía en la escena internacional, pero se pensaba en términos nacionales y en muchos de los artistas pesaba una fuerte decisión en este sentido. Luis Felipe Noé afirmaba a su regreso a Buenos Aires, después de su residencia europea:

Volví a la Argentina para contribuir a la formación de una expresión nacional por medio de una imagen viva resultante de un proceso de invención nacido de exigencias interiores. Es hora de elaborar nuestras propias vanguardias<sup>9</sup>.

Sin embargo, como señalamos, estas preocupaciones, también integraban la agenda de las nuevas instituciones que tratando de evitar las contradicciones que podían derivar de la posibilidad de unir, en un mismo frente, vanguardias e instituciones, sustituyeron en sus programas el término vanguardia por el de “arte nuevo”, “arte de avanzada” o, incluso “arte de exportación”. Con estos desplazamientos se pretendía aludir a un arte sin referentes, acomodando este carácter de producto único, al objetivo de producir una cultura de calidad que permitiera subvertir las desiguales relaciones de intercambio con los centros. Éstos eran

---

<sup>6</sup> Véase el manifiesto “A propósito de la cultura mermelada” firmado por un grupo de artistas de Rosario en 1966, reproducido en el anexo I.

<sup>7</sup> Kenneth Kemble, “Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte”, *art. cit.*.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Luis Felipe Noé, S/t, texto reproducido en el catálogo del Premio Di Tella 1963, p. 54. Véase el texto completo en el anexo I.

los residuos significativos que aparecían en las metáforas económicas o deportivas que tanto le gustaban a Squirru, cuando sostenía que, con un “equipo de gente capaz” de promocionar a nuestros artistas y con artistas capaces de asumirse como “atletas” siempre dispuestos a competir para mejorar su producción, el país podía “exportar cultura”<sup>10</sup>.

En 1969 Romero Brest publica una versión de la historia del arte argentino en la que, en lugar de clasificaciones conceptuales o estilísticas, utiliza términos valorativos asociados a la idea de “progreso”. La noción de “atraso” con la que caracteriza a gran parte del arte argentino anterior a los años sesenta<sup>11</sup>, desaparece a partir del período que se inicia en 1963, cuando él comienza su gestión como director del CAV y el arte argentino emerge, por primera vez, como un producto “actualizado”. El uso de clasificaciones tan limitadas en términos conceptuales, que asimilan el cambio artístico a una carrera con metas a cumplir, hace de su relato una simple sucesión de hechos organizados por un único fin: “avanzar”.

Como materia de renovación el arte de los sesenta recurrió a diversas fuentes. Thomas Crow propone, en un ensayo fundante, una relectura de la formulación original de la teoría modernista en la que restablece la tensión productiva entre modernismo y vanguardia: la verificación histórica permite comprender hasta qué punto la vanguardia se renueva o reinventa identificándose con lo marginal, con formas “no artísticas”, con formas efímeras, que luego se integran al canon del modernismo (aunque en una posición subordinada). Las estrategias de la vanguardia, su recurso a la baja cultura, a materiales extra-artísticos, a tácticas de provocación y a la conformación de grupos cerrados en función de su supervivencia social, constituyen, de alguna manera, el elemento dinámico, *el “momento evolutivo” en la continuidad del modernismo*<sup>12</sup>. Esta lógica co-participativa desaparece en la interpretación de Clement Greenberg, quien elude el problema de la baja cultura para organizar un modelo teleológico del modernismo, caracterizado por su autonomía, introversión, autorreferencialidad y por la consideración de la práctica artística como

---

<sup>10</sup> Rafael Squirru, “Con un poco de promoción el país puede exportar cultura”, *Primera Plana* núm. 12, 29 de enero de 1963, p. 30.

<sup>11</sup> Entre los que “no avanzaron”, porque no comprendieron hacia donde iba la sociedad industrial, incluye a artistas como Alicia Penalba, Libero Badii o a los “surrealistas” como Xul Solar y Antonio Berni. Cf. Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p.44-48.

<sup>12</sup> Crow analiza varios ejemplos, desde el clásico de la “Olympia” en la que Manet apela a un tema alegórico clásico y a la pornografía, hasta el abstraccionismo de Mondrian en “Boogie-Woogie”, cuando quiebra la búsqueda formal ante el impacto que le producen la ciudad, el neón y la música negra norteamericana. Cf. Thomas Crow, “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, *op. cit.*

autocrítica<sup>13</sup>. En la argumentación de Crow, el modernismo repetidamente realiza subversivas ecuaciones entre alta y baja cultura<sup>14</sup>; en la de Greenberg esta relación desaparece. A diferencia del desarrollo del arte moderno en los años cincuenta, lo que en los sesenta aparece como dificultad, es la posibilidad de restablecer el modelo interactivo entre alta y baja cultura que, hasta entonces, había regulado el sentido evolutivo del modernismo.

Para la primera generación de esta vanguardia, en la cual incluimos a los artistas que, entre fines de los cincuenta y mediados de los sesenta, extremaron sus indagación en los materiales (a los cuales nos hemos referido, en su momento emergente, en el capítulo 2), la *problemática principal* consistió en explorar todos los recursos que les permitieran fundar un lenguaje nuevo. La definición de su lugar social pasó, centralmente, por el compromiso con su propia práctica que ellos entendían, en sí misma, transformadora de la sociedad. Los rasgos dominantes consistieron en una creciente renuncia al hacer pictórico y en la exploración de todos los materiales y temas de los que la realidad circundante les proveía: desde las “villas miseria”, hasta las sucesivas citas y apropiaciones de ese depósito de la cultura urbana popular que en Buenos Aires había tenido un lugar de localización preciso en el Parque del Retiro. Para estos artistas, era la primera vez que en la Argentina se estaba realizando un arte de vanguardia, y aun cuando ellos inicialmente acomodaron sus producciones al nuevo esquema institucional, esta *alianza estratégica* se estableció sobre un conflicto que, a fines de los sesenta, fue imposible contener, estallando en un antiinstitucionalismo tan radical que llegó, incluso, a poner en cuestión la legitimidad de toda práctica artística.

Otra cuestión se planteó en relación con la recepción que los medios intelectuales hicieron de lo que los artistas producían. En la primera mitad de la década, las relaciones precariamente organizadas entre formaciones artísticas y formaciones intelectuales, situaron a las producciones artísticas en una zona de incomprensión, no sólo para la crítica que se ejercía desde los medios periodísticos liberales, sino también desde las múltiples revistas editadas por la nueva intelectualidad crítica: estos sectores no sólo negaron legitimidad a las propuestas que los artistas presentaban como “vanguardia” partiendo de impugnaciones políticas, sino también a causa de su conservadurismo estético.

La primera generación de artistas no consideró problemática la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, principalmente porque entendió que la vanguardia

---

<sup>13</sup> Cf. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kiscsh”, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 255.



artística era, en sí misma, una fuerza transformadora del orden social. Si el artista tenía –como sostenía Roger Garaudy-, la “función profética” de ayudar a sus contemporáneos a “inventar el futuro”, muchos de los artistas que tomaron visibilidad en 1961, se representaron a sí mismos como los desencadenantes de una transformación que no sólo comprometería el campo del arte.

Las frases breves, cortadas y espontáneas, que caracterizan la escritura impulsiva de Santantonín, logran transmitir toda la ansiedad que le provocaba sentirse agente de tan desmesurada tarea. Santantonín escribía rápido, tratando de que las ideas pasaran al papel en la forma más inmediata posible, a fin de no perder ninguna de las vibraciones de esa energía que sentía palpar a su alrededor. En su descripción, ordenaba los acontecimientos como si cada uno fuese la prueba anticipatoria de algo inusitado que estaba por suceder: hechos inesperados y superlativos que sacarían al arte argentino de su anterior letargo.

Las grandes exposiciones que en 1960 se lanzaron desde esa escena artística reinstitucionalizada en función del arte nuevo, reforzaron el clima de urgencia en el que se había desatado el primer momento experimental, entre 1957 y 1959. *150 años de arte argentino*, la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, o la espectacular presentación orquestada por el ITDT, articularon, desde la síntesis de la cultura artística argentina e internacional que desplegaron sobre las paredes, algo comparable a un *llamamiento*. Las instituciones públicas y privadas que reinstitucionalizaban el campo artístico en función de un proyecto de renovación, requerían las imágenes, los discursos visuales que proveyesen materiales utilizables como cartas de presentación en la escena internacional: instrumentos *otros* de un plan expansivo, destinado a actuar tanto en el orden interno como en el internacional. Lo que estas exhibiciones de 1960 decían, entre líneas, era que hasta aquí se había llegado y que ahora era el momento de que los jóvenes artistas, con su entusiasmo y creatividad, diesen al arte argentino la trascendencia que éste todavía no había alcanzado. Para lograr esta centralidad, existía la generalizada convicción de que era prioritario y también suficiente tener un arte de “calidad”. Calidad significaba, ante todo, nuevo y original, un arte sin referentes: algo que el arte argentino, según se había visto con toda claridad en la exposición de arte internacional, todavía no podía ofrecer.

Era necesario definir formas y contenidos nuevos. ¿Cuáles eran los símbolos con los que se identificaba esta sociedad que se sentía en un proceso de intensa transformación? ¿Qué imágenes podían dar cuenta del cambio? Para un país que quería saltar en un único esfuerzo

las barreras del atraso, la imagen que mejor representaba esa mutación que conduciría a un futuro estelar, era la de su propia ciudad capital. Buenos Aires nunca había dejado de construirse a sí misma desde la mirada de un deseo proyectado hacia los otros dos grandes y míticos centros de cuyo brillo quería ser espejo: París y Nueva York. Ciudades adoradas por los artistas de Buenos Aires, con las cuales fueron tejiendo, durante los años sesenta, una perversa relación, tanto por su complejidad, como por los nudos contractuales sobre los que se fue articulando. La tradicional relación que Buenos Aires mantiene con París desde los años veinte, a donde los artistas de Buenos Aires viajan para aprender y conocer las formas de la modernidad, se trastorna en su estructura bipolar por un proceso de triangulación en la que aquellos reorganizan sus sistemas de provisión de formas y de poéticas, y sus espacios de legitimación. Los artistas viajaron a París y a Nueva York (exactamente en este orden) para mirar y aprender principalmente en París, pero deseando la legitimación y el reconocimiento en Nueva York. De esta manera, lo que en definitiva terminaron llevando al nuevo centro del arte mundial, fueron imágenes en las que mezclaron elementos de los movimientos europeos (Cobra, el *Nouveau Réalisme*, el informalismo italiano y español), que asumieron en sus superficies y objetos, nuevas configuraciones y sentidos.

## **1. LOS LÍMITES DE LA MATERIA**

Después de la irrupción del informalismo, toda las expectativas provocadas por esta tendencia se habían desplomado ante la profusión de empastes en tierras y marrones que podían verse en muchas galerías de Buenos Aires. El amaneramiento del gesto y las contenciones esteticistas, marcadas por el gusto conservador que dominaba en los coleccionistas, en el público y en muchos artistas de Buenos Aires, ahogaban toda aquella carga de violencia y dramatismo que sintetizaba la gestualidad matérica de los informalistas españoles o italianos. Lo que podía encontrarse en muchas exposiciones que se vinculaban a la estética informal y que se pretendían de vanguardia, eran amaneradas copias de Burri, Tàpies, Guinovart o Millares. Versiones degradadas que asfixiaban aspectos centrales en la pintura española e italiana como eran la fuerza del gesto y la violencia de la materia. Después de la exposición de pintura española contemporánea *-Espacio y color en el pintura española actual-* que presentó el Museo Nacional de Bellas Artes en agosto de 1960, no quedaron dudas sobre esto.

En el panorama de la tibia iconoclasia porteña, Alberto Greco lograba ser, siempre, una excepción. En la segunda exposición informalista realizada en el Museo Sívori, su envío



Alberto Greco,  
*S/T*, 1960-61  
Técnica mixta  
200 x 100 cm



Ernesto Deira  
*De la serie  
Campos de  
Concentración*,  
óleo, 1961  
150 x 200 cm.  
Col. Flia. Deira

(un tronco de árbol casi quemado y dos trapos de piso enmarcados) había provocado desconcierto. Un poco después, en las *Pinturas negras* que mostraba en la galería Pizarro, Greco acentuaba las oscuridades del informalismo hasta tal punto que los contrastes desaparecían y los contornos de las formas se hacían invisibles. En los grandes carteles con leyendas autocelebratorias con los que el artista había tapizado el centro de la ciudad en 1960 (diciendo “Greco, que grande sos” y “Greco: el pintor informalista más grande de América”), Greco ironizaba sobre el informalismo local y su falta de radicalidad.

Greco era improvisado, impulsivo, irreverente. Su estrategia para ingresar en el espacio artístico se basaba en una provocación tan sistemática, que rebalsaba el límite de iconoclasia que las instituciones, e incluso los mismos artistas, podían admitir. Excluido de todas las consagraciones repartidas en los certámenes que se organizaron en 1960 y en 1961, Greco pasó varios meses recorriendo el país a bordo de los camiones que trasladaban las exposiciones rodantes de pintura argentina, organizadas como parte de las actividades culturales del Sesquicentenario. Desde su marginación, describía con resentimiento el medio artístico porteño:

Tengo tiempo de sobra aquí, y también tengo silencio, para meditar acerca de mi pintura y la ajena. Pienso tomar una actitud agresiva con ciertos muertos a mi regreso, no hay derecho que las cosas se posterguen por idiotez ajena. Porque no meditan un poco. Empiezan a inflar a alguien, y lo inflan hasta que lo revientan. Por ejemplo, un caso: El señor Carreño, premio Ver y Estimar, premio De Ridder, propuesto por Venturi para el premio Di Tella y premio de los críticos. Todo en 1960. Perfecto. Pensemos en ahora. ¿Es el (señor) Carreño un pintor importante?

- ¡No! Como vos decís, pinta el mismo cuadro. Pinta bien. ¡Pero es tan aburrido pintar bien!

[...] Triunfo y elogio por unanimidad. Lo que nunca tuve ni tendré, si algún día lo tengo. Me muero de miedo. Soy pintor VANGUARDISTA. (¡Ah! Sí, perdón, me olvidaba). En el Di Tella me rechazaron por unanimidad (¡Ja, ja, ja!) (¡Ay, ay!)<sup>15</sup>

Jugando con los bordes del sistema, Greco mostraba a todos, artistas e instituciones, los límites de sus prácticas. Su deseo siempre insatisfecho por lograr el reconocimiento, seguido de la inmediata renuncia a los lugares que conquistaba, definían un juego que no estaba exento de sadismo y que, si bien podría explicarse por las características de su personalidad, también permitía visualizar muchos de los rasgos contradictorios que caracterizaban el espacio en el que se discutía la vanguardia: definida por la necesidad de romper los límites del gusto burgués, pero, al mismo tiempo, incapaz de enfrentarse a las

<sup>15</sup> Carta de Alberto Greco a Lila Mora y Araujo durante 1960. Reproducida en *Alberto Greco, op. cit.*, p. 282.

instituciones que, aunque buscaban fomentar la novedad, terminaban legitimando lo menos disruptivo. Las tensiones entre vanguardia e instituciones que Greco permitía visualizar con sus actitudes, no hacían más que sintetizar esa mezcla dificultosa entre la necesidad de enfrentar el sistema y el deseo de lograr el éxito y el reconocimiento. Al referirse al lugar de Greco en el medio artístico de Buenos Aires a comienzos de los sesenta, Luis Felipe Noé subrayaba esta relación paradójal y conflictiva entre vanguardia e instituciones:

En un ambiente como el nuestro, Greco era un factor irritante. Para él no había límites. [...] Absolutamente atrapado por ese entonces por la “cultura artística”, desesperado por la necesidad que lo valoricen, se hacía invitar adonde no lo invitaban para no concurrir luego. Siempre despreciaba lo que tenía en manos luego de haberse desesperado y movido mil influencias para obtenerlo. [...] Greco era el tema en el que siempre se caía, tanto para maldecirlo como para defenderlo, en mil conversaciones del ambiente artístico. Se había convertido en un personaje de leyenda. Y cuando la sociedad convierte un personaje real en un personaje de leyenda es que algo necesita de él; le significa algo. Lo que Greco significaba era la liberación del prejuicio. Por esto sus propias víctimas –las cargadas de prejuicios, sobre todo sociales- eran quienes coqueteaban con él. Lo veían como un ángel liberador de los prejuicios que en definitiva los ataban a ellos mismos<sup>16</sup>.

Greco llega con el primer período de su pintura hasta octubre de 1961, cuando presenta la exposición *Las Monjas* en la galería Pizarro<sup>17</sup>. Desde entonces, sus intervenciones fueron, prioritariamente, sobre la realidad. La obra para esta exposición, intensamente anunciada y esperada por todo el medio artístico de Buenos Aires, Greco la realizó pocos días antes de la inauguración, en la bañera de la habitación del hotel Lepanto en el que vivía. Eran unas pocas pinturas en las que había algunos elementos figurativos y entre las que se destacaba una camisa con alquitrán y pintura roja a la que tituló “La monja asesinada”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. Luis Felipe Noé, “Homenaje a Alberto Greco”, cat. exp. galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970 (reeditado en *Alberto Greco*, cat. exp. Fundación San Telmo, 1987). Con todas sus irreverencias Greco lograba llamar en forma inmediata la atención y molestaba. Probablemente esta es la razón que permite entender porqué, habiendo sido un personaje central en las actividades organizadas durante 1959, y después de haber compartido el taller de la calle Independencia con Macció y Noé, ahora estaba fuera de las exhibiciones grupales que se realizaban desde la voluntad de articular una vanguardia. Greco era excluido y también autoexcluido, ya que, al parecer, había sido invitado a la exposición de la Nueva Figuración, en la que no participó, según Noé, porque no creía en el retorno de la figuración. También fueron invitados y se negaron Antonio Seguí, Dávila, Jorge López Anaya, Distéfano y Demirjian. Cf. Mercedes Casanegra, *Luis Felipe Noé*, Buenos Aires, Gaglianone, Alba, 1988, p. 34.

<sup>17</sup> Después de “Las Monjas” Greco se va a Europa (donde ya se encontraban los artistas de la Nueva Figuración) y sólo regresa a Buenos Aires por un corto tiempo, durante 1964. Noé sostiene que su posterior suicidio, en 1965, comienza en 1961. L.F. Noé, “Homenaje a Alberto Greco”, *op. cit.*

<sup>18</sup> Delia Puzzovio cuenta que un viernes, cuando se encontraron en la tradicional cita en el bar Moderno, Greco les anunció que se iba a suicidar. Como el sábado no apareció, ella y Marta Minujín fueron a buscarlo al hotel Lepanto: “El dueño ve dos chicas y no nos dejaba pasar. Tuvimos que decirle lo del suicidio. La inauguración de “Las Monjas” estaba anunciada para el siguiente lunes. [...] En el baño había una camisa clavada contra el

Ignacio Pirovano (que, como vimos, era coleccionista y defensor del arte abstracto durante el peronismo y tenía una actitud positiva ante la renovación artística), ve esta pieza como un signo anticipatorio y le escribe en una nota:

Tu “Monja Asesinada” me ha producido un terrible impacto. Tus otros cuadros también.

Nueva serie de ‘horrores’, contarán entre los crudos testimonios de esta época. Época de transición como quizá no haya habido otra, de un mundo viejo a un mundo nuevo completamente distinto que esperamos maravilloso y vivimos con la angustia del parto y en tu pintura, justamente ese parto que sintetizas en tu grito ¡feroz... atroz!<sup>19</sup>

Los términos premonitorios de esta frase podrían encontrarse en innumerables textos escritos en función de otros objetos en los que se veía y se buscaba exactamente lo mismo: la prueba de que algo trascendente, radicalmente distinto, estaba por suceder. Greco había materializado una de las posibles formas para este deseo. Sin embargo, aunque él había logrado un verdadero impacto, el éxito, el reconocimiento, y la inmediata celebración de la crítica, fueron, en ese año crucial, para el grupo de la *Nueva Figuración*<sup>20</sup>. Ellos introdujeron una solución que fue aceptada y celebrada como la mejor salida para el callejón en el que había quedado encerrado el informalismo.

Si Greco había oscurecido la superficie hasta tal punto, que ya no fue posible ver nada en ella, los artistas que hicieron su primera presentación pública bajo el título de *Otra Figuración*, propusieron romper la autorreferencialidad de las manchas y de las texturas, e introducir nuevamente en ellas la figura. A fines de 1960, Luis Felipe Noé hacía declaraciones en las que expresaba su voluntad de romper los límites a los que había llegado la pintura, pero sin abandonar el pacto celebratorio con la misma:

---

inodoro chorreando alquitrán y pintura colorada. Era muy fuerte... Todo lleno de engrudo, de brea, una cosa terrible. Allí estaban todos los cuadros de la exposición, todavía frescos. No se había suicidado, pero esa noche algo grave había pasado en aquel cuarto”. Cf. Delia Puzzovio, entrevista con Francisco Rivas, 1989, citada en *Alberto Greco, op. cit.*, p. 284.

<sup>19</sup> Ignacio Pirovano, citado por Luis Felipe Noé, en “Homenaje a Alberto Greco”, *cat. cit.*

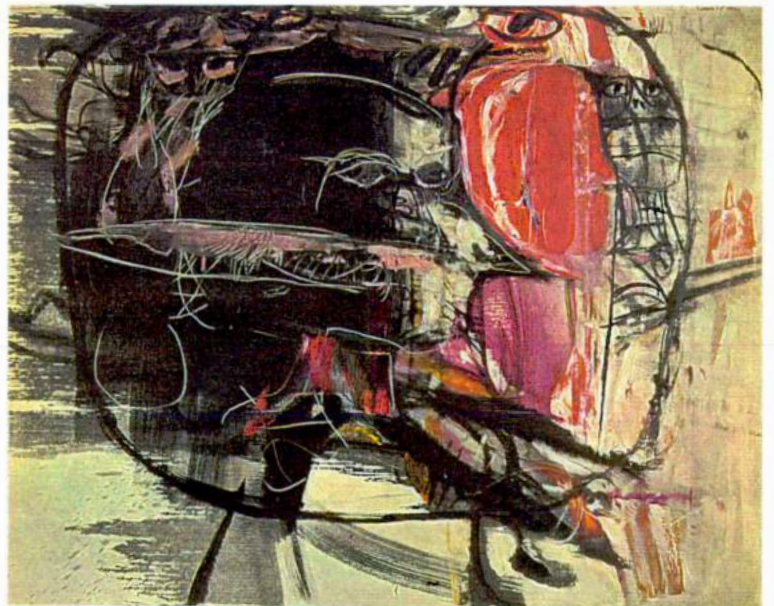
<sup>20</sup> El grupo realiza su primera exposición en la galería Peuser, entre el 23 de agosto y el 6 de septiembre de 1961, con el título de *Otra figuración*. Impulsados por la necesidad de constituir algo parecido a un frente por la defensa de la figuración, invitaron a otros artistas que, como ya señalamos, no aceptaron. En esta oportunidad expusieron Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Sameer Makarius y Carolina Muchnik. Desde 1962 el grupo va a estar constituido sólo por los cuatro primeros. Durante los cuatro años de actividades compartidas (hasta la última exposición en 1965), expusieron en Bonino (en dos oportunidades en Buenos Aires y otra en Río de Janeiro), en el MNBA, en la Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en la Sociedad Hebrea Argentina. A esto hay que sumar las exposiciones individuales, también en Bonino. El término Nueva Figuración (que los artistas siempre resistieron, prefiriendo el de Otra Figuración) fue utilizado en 1961 por el crítico francés Michel Ragon para designar los trabajos de artistas como Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Francis Bacon y Paul Rebeyrolle.



Luis Felipe Noé  
*La gran parentela*  
Díptico, óleo  
1961  
200 x 200 cm  
Col. Flia. Noé



Jorge de la Vega  
*El rescate*  
Óleo  
1961  
195 x 130 cm.  
Col. Marta y  
Ramón de la  
Vega



Rómulo Macció  
*Hambre*  
Óleo  
200 x 250 cm.  
1961  
Segundo Premio  
Premio de Pintura  
ITDT 1961

Pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno –el pintor- es el sacerdote de semejante operación [. ..] Yo quiero poner caos en el orden, para descubrir un nuevo orden, para saltar a un nuevo mundo. Por eso parto de la mancha, a la cual extraigo formas sin pretender destruir su poder sugestivo<sup>21</sup>.

Aunque en el catálogo de presentación de la primera exposición los artistas declaraban “No constituimos un movimiento, ni un grupo, ni una escuela”<sup>22</sup>, durante 1961 lograron tramar un seductor clima de misterio, alrededor de ese núcleo reducido de creadores que habían decidido trabajar juntos en un mismo taller<sup>23</sup>. Después de su primer éxito, los cuatro integrantes del grupo emprendieron, por distintos medios, el mítico viaje a París<sup>24</sup>, pero una vez allí sólo escucharon hablar de un nuevo centro ubicado en la ciudad de Nueva York.

## 2. EL ARTE DE LAS “COSAS”

Lo importante para los artistas de la primera generación de la vanguardia era encontrar formas y lenguajes *nuevos*. Como parte de la sucesión de propuestas que en 1961 se lanzaron en la búsqueda de lo inédito, Rubén Santantonín presentó, en septiembre de ese año, sus “cosas”: un conjunto de formas cuya definición estética era mucho más ambigua y difícil que la que proponían los artistas de la *Nueva Figuración* o que aquella que, dos meses más tarde, mostraron los artistas que participaron de la exposición de *Arte Destructivo*.

Santantonín ingresa a la escena artística desde un lugar marginal: tarde, sin educación formal, procedente de un barrio, pinta de manera ocasional mientras organiza una pequeña industria familiar. En 1960, cuando expone en la galería Van Riel, es “descubierto” por dos de los máximos protagonistas del arte del momento: Kenneth Kemble y Luis Felipe Noé. Un año más tarde Santantonín inició lo que llamó “arte de las cosas” integrando, desde entonces, lo que Kenneth Kemble denominó el “grupo de los malditos de Argentina”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> “Retratos con líneas y palabras”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1960, p. 19.

<sup>22</sup> Véase el conjunto de textos compilados en el anexo I.

<sup>23</sup> El mito de la vanguardia también se tejió sobre el carácter público que poco a poco fue tomando la actividad de los artistas. Los medios colaboraron activamente en ese proceso. En 1961 *La Nación* dedicaba una página de su suplemento cultural a la descripción del taller que compartían Macció, Noé, de la Vega y Greco (era un vieja fábrica de sombreros del abuelo de Noé, ubicada en Independencia entre Bolívar y Defensa). Sin embargo, más importantes que el texto, son las fotos que ilustran el artículo, en las que se traducen en imágenes rasgos que se asocian a un grupo de vanguardia: informalidad, trabajo conjunto, descuido de lo decorativo y superfluo. Cf. “El informalismo de lo formal”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1961.

<sup>24</sup> Noé viaja con una beca del gobierno francés, Macció y Deira con becas del Fondo Nacional de las Artes y de la Vega es el único que se autofinancia el viaje.

<sup>25</sup> K. Kemble Smith, “Argentina's Band of the Damned”, *Buenos Aires Herald*, 25 de septiembre de 1961, p. 2. En 1960 Santantonín expone en la galería Van Riel una serie de pinturas abstractas y algunos *collages*. En 1961 muestra por primera vez en la galería Lirolay, junto a Luis Wells, un conjunto de obras a las que denomina “cosas”. A partir



Entre el 8 de noviembre y el 31 de diciembre de 1961 Santantonín escribe un diario apurado, de apenas catorce pequeñas páginas, que da cuenta de su desesperado deseo por saltar los límites que le impone la realidad<sup>26</sup>. Movido por este impulso, Santantonín organiza una síntesis aparentemente contradictoria: recurre a materiales precarios (trapos, papel, alambre, yeso) en función de un proyecto excesivo: en sus palabras, dar forma a la “devoción existencial” que constituye el “arte de hoy”. Así lo expresaba en el texto del catálogo de su exposición en la galería Lirolay, en 1961:

No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de estas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago **cosas**. Intuyo que comienzo a descubrir una forma de hacer que me coloca frente a la encrucijada existencial con una más intensa vibración que si reduzco a mi ser, con su dilatada ansiedad, al canon **pintura**. [...] A esos mis mirones de hoy, que no llamo contempladores porque deseo un modo de comunicabilidad con esas **cosas colgadas** que reafirme en mí la idea de lo que creo es el arte de hoy: una participada devoción existencial, una devoción sin paz ni lasitud. Me confieso, pues, devoto de la imagen silenciosa y lo hago sabiendo que no tengo escapatoria<sup>27</sup>.

Santantonín llamaba “cosas” tanto a los relieves que realizaba en cartón como a las formas que suspendía, con alambres o hilos, del techo. Las cosas colgadas constituyen la parte más radical de su producción, porque si en los relieves los aspectos formales todavía jugaban un papel central en la composición de la obra -tanto por la disposición de los ritmos y de las formas semiesféricas como por el hecho de que estuviesen colocados sobre el 'soporte' de la pared-, en las formas colgadas la indeterminación es mayor. En algunas de estas "cosas", la *gestalt* responde al concepto de un bulto, de un atado semi logrado de telas y restos de materiales del que sobresalen o cuelgan, a la vez, pequeños retazos, o que se encuentran habitadas por elementos de carácter decididamente pre-formal. Realizadas con tela, alambre, cartón y yeso, sus obras partieron de la indeterminación para indagar un recorrido que le permitiera configurar las formas de sus aspiraciones extremas.

En su elaboración del repertorio de lo nuevo, Santantonín indagaba en los materiales tratando de establecer en ellos un orden que aparece reiteradamente filtrado por las marcas del

---

de esta exposición, cuando está próximo a cumplir 42 años, Santantonín es reconocido como un artista renovador. Para una década que hizo de la juventud casi un valor de mercado, su ingreso a la escena de la vanguardia es, sin duda, tardío. Obviamente, Kemble se refiere a los artistas “malditos” como a aquellos que, por la radicalidad de su propuesta, no son aceptados por la sociedad.

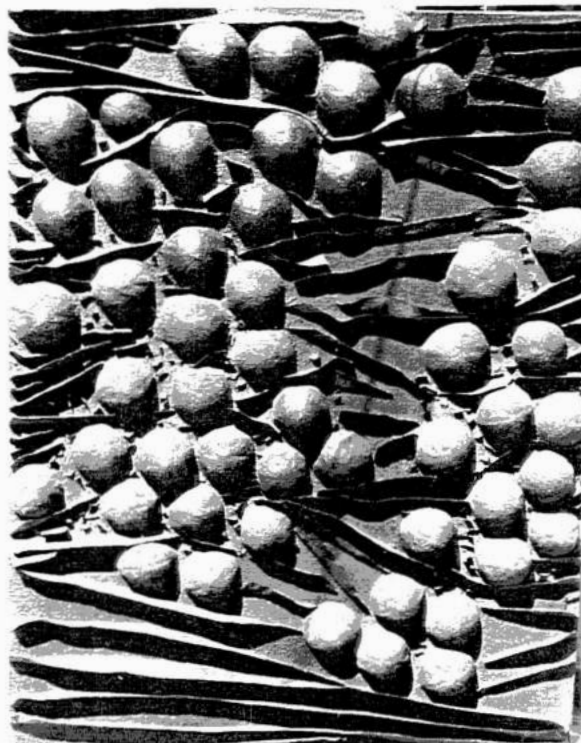
<sup>26</sup> Para una transcripción completa de estas notas inéditas y de los textos que Santantonín publicó en sus catálogos, véase el anexo I.

<sup>27</sup> Rubén Santantonín, “Hoy a mis mirones”, prólogo a la exposición en la galería Lirolay, 18 al 30 de septiembre de 1961.



**Rubén Santantonín**

*Cosa*  
 Técnica mixta, 1964  
 Exposición *Objeto 64*, MAM  
 (destruida)



*Cosa*  
 Papel, madera, pegamento, pintura y  
 hardboard. 1961.  
 192 x 147 x 15 cm.  
 Colección Maurto Herlitzka, Bs. As.



*Aéreo*  
 Papel, madera, cola y pintura. 1964.  
 62 cm. de diámetro  
 Museo Provincial de La Plata



existencialismo sartreano. Sartre se discutía en los sectores de la intelectualidad y también entre los artistas, en bares como el Moderno o el Coto<sup>28</sup>. La pregunta es cómo elaboraban estos saberes los artistas, cómo los introducían en sus investigaciones sobre las nuevas formas, cómo pasaba la filosofía de las páginas de libros asistemáticamente leídos o discutidos en una mesa de café, a sus experimentaciones con las formas y los materiales. Sorprende encontrar en los escritos de Santantonín, que carecía de una formación sistemática, paráfrasis de Sartre (especialmente de *La Náusea*<sup>29</sup>) que buscaba realizar, al mismo tiempo, en la escritura y en la imagen<sup>30</sup>. A principios de los sesenta Santantonín no solo comienza a hacer sus “cosas”, también adopta la típica “vestimenta existencialista” (la tricota negra de cuello alto) con la que se fotografía y se presenta como “artista” en los artículos de las revistas. Al mismo tiempo comienza a escribir un diario breve, siempre en primera persona, que recuerda la estructura de *La Náusea*, libro en el que, a la manera de un diario cartesiano, se cuenta en primera persona una iluminación intelectual: el descubrimiento de la contingencia<sup>31</sup>.

Santantonín escribe: “La cultura enflaquece de historia. Sólo lo actual la nutre. Quiero introducirme hasta el frenesí en todo ese total existencial que presiento como lo actual. Quiero sentir que existí con mi tiempo. NO OTRO... Quiero sangrar de existencia”<sup>32</sup>. Las frases de su diario, siempre en primera persona, no relatan acontecimientos o acciones, sino que remiten a

---

<sup>28</sup> El Moderno, ubicado en Paraguay y Maipú, surge a fines de los cincuenta. Ernesto Goldar lo describe como el lugar de los existencialistas tardíos y de los *beatniks*. Ernesto Goldar, *op. cit.*, pp. 89-90. Sobre la influencia de Sartre en la intelectualidad porteña véase también Oscar Terán, “Introducción por la filosofía”, en *Nuestros años...*, pp. 17-19. Hacia 1959-60 Masotta comienza a dar cursos de Sartre en el Coto a los que asistían Alberto Ure o Steimberg (agradezco esta información a Beatriz Sarlo). Carlos Correas describe a Oscar Masotta como un intelectual voluntariamente separado de la carrera universitaria que, desde entonces, se ajusta a la figura de un *outsider*, más o menos desviacionista, más o menos esotérico, más o menos vanguardista o rupturista. Alguien que lee, contrapone y concilia autores diversos y que se define por intereses intelectuales cambiantes y, sobre todo, actualizados. Esta posición explica que Masotta haya sido uno de los pocos intelectuales que se preocupó por analizar las expresiones del pop art. Según Correas, por su avidez por competir en el mercado intelectual (en tanto pensador “más contemporáneo” en la Argentina) y también por la búsqueda del respaldo institucional del Di Tella (en ese momento también tenía el de la universidad donde, entre 1964 y 1967, fue investigador con dedicación exclusiva). Cf. Carlos Correas, *La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991, pp. 97-108.

<sup>29</sup> Traducida al español y publicada en Buenos Aires por Losada en 1947, un año después de la primera edición en francés de Gallimard.

<sup>30</sup> Sartre era parte de la cultura de la época, de un conjunto específico de experiencias comunes. Es lo que Raymond Williams define como “estructuras del sentir”, es decir la manera en la que vivieron determinada cultura sus productores y su público, la experiencia concreta en la que constituyen sus figuras semánticas. Cf. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, *op. cit.*, pp. 150-158 y Altamirano/Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1990, pp. 39-42. Como destaca Sarlo en los comentarios a esta tesis, a Sartre se lo conocía sin leerlo, por sus *palabras-ícono* como “existencia”, “nada”, “libertad”, “elección”, “gesto”, “contingencia”.

<sup>31</sup> Cf. Anna Boschetti, *Sartre y “Les Temps Modernes”*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990, pp. 38.

<sup>32</sup> Santantonín, 19-11-61. Cf. anexo I.

la descripción de hechos interiores de la conciencia. En sus textos puede seguirse el rastro de Sartre y también de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*<sup>33</sup>. Merleau-Ponty propone redefinir todo a partir de la percepción y de la descripción fenomenológica, volver a las cosas mismas como un “volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre”<sup>34</sup>. Las cosas de Santantonín quieren ser, en sus propias palabras, una búsqueda “predominantemente sensorial” capaz de ofrecer a la percepción “una mayor diversidad de sensaciones”, que provoquen que el hombre no “contemple más las cosas”, sino que “se sienta inmerso en ellas”:

El ARTE COSA no busca deslumbrarlo, mejorarlo, engañarlo. Busca por todos los medios tocar esa zona de nadie que cada hombre dispone – Esa zona donde justamente las cosas se atrofian, esa zona de tedio. [...] El arte-cosa busca complicar esa parte suelta del hombre de hoy, su ego, pero complicarlo con la existencia poética<sup>35</sup>.

Esos objetos suspendidos, como tubérculos, como raíces, como grandes manojos cuyas contenidas turgencias parecen explotar; esas formas táctiles y larvales en las que Santantonín se sumerge, entre las que camina la gente, ásperas, opacas, perforadas por cráteres, chorreadas de color, tensadas, apretadas, amordazadas, constituyen el lugar absolutamente sensorial, la “turgencia vital” desde la que Santantonín busca definir un arte nuevo<sup>36</sup>. Formas-tacto, de materia intensa: toda su obra es una inscripción liminal que transita el borde de la indeterminación buscando las formas más precarias para los deseos más absolutos. No-objeto. No-hombre. No-pintura. No-escultura. No-obra de arte. Arte-cosa: lo que Santantonín pretende es el “desarrollo de una nueva forma de expresión”<sup>37</sup> que “será sobre todo un percatarse que la conciencia de nuestra generación puede más de lo que a menudo se piensa y que la libertad creadora comienza ahora en la Argentina”<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Ambos autores tuvieron gran influencia en Buenos Aires. Las transcripciones de algunos de los cursos que dictaba Romero Brest durante los años cincuenta y sesenta demuestran que en ellos divulgaba y mezclaba recurrentes libros y autores: *La imaginación* de Sartre, la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, o autores como Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción* y Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*. Aunque no sabemos si Santantonín escuchó estos cursos, estos saberes, como señalamos, circulaban y se divulgaban de distintas formas y aparecían de distintas maneras en la obra de algunos artistas. Santantonín fue, probablemente, el más receptivo y el más claro al respecto, tanto en sus escritos como en sus objetos y construcciones. Oscar Masotta también se refiere al aspecto fenomenológico de la obra de Santantonín. Cf. Oscar Masotta, *El “pop art”*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1967, p. 21.

<sup>34</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994 (1ª edición en francés, Gallimard, 1945), p. 9.

<sup>35</sup> Santantonín, 1963, inédito. Cf. anexo I.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> Santantonín, “Arte-cosa rodante (1ª vez en América)”, 1963. Cf. anexo I.

El camino de Santantonín -como en cierta medida también el de Emilio Renart, Kenneth Kemble, Alberto Greco o Luis Wells- se propone como el ejercicio desmarcador de utilizar materiales dejerarquizados y precederos con el objeto de lograr la máxima intensidad. Una precariedad que él exponía no sólo a través de los materiales que seleccionaba para realizar sus obras, sino también en las formas inestables y precarias que elegía para articularlos.

“Vivo porque somos, no porque soy”<sup>39</sup>: en todos sus escritos lo individual tiende, desmesuradamente, a lo universal. Kenneth Kemble y Pablo Suárez consideran que por esta razón, aun cuando Santantonín estaba en contra de los museos o de una obra duradera, exponía, sin embargo, en estas instituciones. “Exhibía -dice Suárez en su diálogo con Kemble- porque en alguna medida lo que él creía era que tenía que facilitar [el proceso] que se estaba produciendo en ese momento en la pintura”<sup>40</sup>. Como si esa situación que vislumbra para el futuro de su propia cultura, esa energía colectiva que entiende como una fuerza que actúa transformando el presente en función del futuro, requiriese también de la energía transformadora proveniente de sus “cosas”.

Toda la obra de Santantonín quiere ser precisamente eso, energía pura. Una carga poco perceptible pero potente, dirigida a actuar en un momento preciso y a materializarse más que en su propia obra, en la de los otros. La precariedad de su materiales, lo inacabado de sus formas, esa transitoriedad que afecta a toda su producción, parecen confirmar esto. La no durabilidad, la no permanencia, la no conservación, eran una parte importante de su programa. Sus cosas querían actuar en la realidad como pura materia transformadora.

- . Salones abolidos
- . La calle, vibrante y único ámbito del gesto artístico
- . Agonía del arte de galerías y salones
- . contra la conservación artística
- . contra la idea del prestigio en Arte
- . a favor del instante vital
- . de la sorpresa ante lo insólito
- . de la vibración instantánea, fugaz pero cargada de vitalidad
- .....
- . Entendemos que los que más cuentan son los otros, los que perciben y de ellos, vale más el instante de la sorpresa, que muere inexorablemente [...]

<sup>39</sup> Santantonín, “Diario”, 31 de diciembre de 1961. Cf. anexo I.

<sup>40</sup> Kenneth Kemble, “Rubén Santantonín”, en VV.AA., *Arte Argentino Contemporáneo*, Madrid, Ameris, 1979, pp. 119-121, 121.

. Mientras agoniza el Arte de Galerías y Salones nosotros realizamos este modo de arte invendible<sup>41</sup>.

El inventario de la obra de Santantonín resiste apenas cinco líneas. No sólo porque la disolución estaba contenida en su programa, sino también porque él ofició la destrucción de su propia obra prendiéndole fuego en 1966. Kenneth Kemble explica esta decisión como una reacción frente a un medio incomprensivo: “frustrado en sus posibilidades de seguir creando por un medio indiferente, destruyó casi toda su obra antes de morir”<sup>42</sup>. Santantonín siente la incomprensión, por parte de ese sujeto colectivo en nombre del cual pretende hablar, y frente al cual, finalmente, se sentirá solo.

En 1964, comentando la que probablemente fue la primera exposición completa de cosas colgadas de Santantonín, en la galería Lirolay, la crítica la descalificó con estos criterios:

Asistimos, como ya se nos tiene acostumbrados, sin que nadie diga nada, a algunas muestras que, dentro de lo absurdo, lindan ya con la burla más cruel e inexplicable.

Quien penetre, por ejemplo, en la galería Lirolay, descubrirá colgados del techo mediante cuerdas y a la altura de la cintura o la cabeza de los curiosos -se deben haber calculado todas las alturas posibles- unos bultos de ropa, por supuesto que nunca nueva, adoptando generalmente la forma de un paquete común de los que se envían al lavadero. Con todo desparpajo, su autor -¿se puede llamar así?-, ofrece para que se entienda qué es, una explicación de eso que, como si fuera un extraordinario descubrimiento, él llama **cosas**<sup>43</sup>.

Aunque la crítica podría haber vinculado este uso de los materiales a la revitalización del dadaísmo que en esos años se producía en la escena neoyorquina, lo cierto es que las “cosas” de Santantonín no tenían un referente preciso ni en la tradición nacional ni en la de las vanguardias internacionales. Su pretensión era generar una vanguardia local que pudiera también competir en el espacio internacional: por eso no reconoce paternidades y rechaza que se lo integre al pop<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Mimeo, inédito. Cf. anexo I

<sup>42</sup> Cat. exhib. Fundación San Telmo, 1987, s/p.

<sup>43</sup> E.B., “Pinturerario”, *Caballote* núm. 18, junio de 1964, pp. 8-9, 8.

<sup>44</sup> Es interesante la polémica que sostiene con la revista *Primera Plana* desde sus mismas páginas contestando a la calificación de *pop art* que la revista hace de sus obras (14 y 21 de enero de 1964): “el no aceptar la denominación – responde en la misma revista- de *pop-art* implica el rechazo de una paternidad que no existe, de una subordinación a la que los propios argentinos nos someten a menudo.

Así se da de nuevo lo paradójico en nuestra propia casa: mientras un enviado cultural de los Estados Unidos, con un alto grado de susceptibilidad -encomiable a mi manera de ver-, no incluye en la muestra para enviar a ese país a los artistas cuyas obras puedan “parecerse” a ellos, nosotros rotulamos, emparentamos (siempre somos hijos), encasillamos, en fin, limitamos.” *Primera Plana*, 28 de enero de 1964.

Si por un momento las "cosas" de Santantonín pueden recordarnos algunas de las primeras formas de Oldenburg, esta relación pronto se desvanece ante el camino referencial e irónico frente a los patrones de la cultura de masas que tomó la obra del artista norteamericano<sup>45</sup>. La ironía, el *kitsch*, la burla, están totalmente ausentes del sentido existencial que Santantonín asigna a sus masas informes. Más que al pop norteamericano, las formas que armaba con trapos, yeso y alambre se vinculaban al informalismo español, especialmente a las obras de Manolo Millares, de quien Santantonín pudo ver algunos originales en la exposición de arte español contemporáneo realizada en el MNBA<sup>46</sup>.

En sus "cosas" toda significación apoyada en la mimesis o en principios compositivos queda abolida. Las cosas se caracterizan por el uso intensivo de una materia que se opone a lo admitido por el canon de la pintura o de la escultura: "No más "líneas", ni "planos", ni volúmenes. Quiero que "la cosa" incluya direcciones, voluntades, "contactos", vínculos, abultamiento, estrujamientos. He retirado de mi alma los viejos cánones caducos"<sup>47</sup>.

Santantonín elimina de su obra tanto un criterio de valor que se apoye en los contenidos, como el formalista que sustenta la autosuficiencia de los lenguajes artísticos. No importan las relaciones con los objetos de la realidad ni tampoco son definitorias las relaciones internas que los materiales puedan establecer entre sí, porque la materia ya no es lo que representa ni tampoco su estructura, sino una *presencia*. Es también el recorrido de una búsqueda: "Ningún material me da nada en sí mismo. Prefiero la idea de que el material soy yo buscando"<sup>48</sup>. Una exploración que el artista describe como una fuerza destructora: "El arte de hoy destruye al que lo hace o lo vive. Si se lo mira bien de frente, sin desviación, el arte de hoy MATA". El instante de un peligro: "Veo mejor a mis cosas colgadas [...] habitan un instante de precariedad un poco como si colgasen una paloma corrida por un gato"<sup>49</sup>. La intención de Santantonín es, centralmente, alcanzar un lugar perturbador:

El arte cosa [...] intenta denodadamente que el hombre no contemple más las cosas, que se sienta inmerso en ellas, con su asombro, su inquietud, su dolor, su pasión. El ARTE COSA no busca deslumbrarlo, mejorarlo, engañarlo. Busca por todos los

---

<sup>45</sup> Estoy refiriéndome, en especial a una obra temprana de Oldenburg, "Empire Papa Ray Gun" de 1959, realizada con papel mojado sobre estructura de alambre y pintada con caseína (MoMA). Aun cuando en algunos de sus aspectos formales -sobre todo por el hecho de estar colgada- esta obra recuerda las de Santantonín, la misma referencialidad del título la separa.

<sup>46</sup> Aunque en esta exposición no estaban incluidas aquellas obras de Millares que podrían hacernos pensar en Santantonín..

<sup>47</sup> Santantonín, "Diario", 8 de noviembre de 1961. Cf. anexo I.

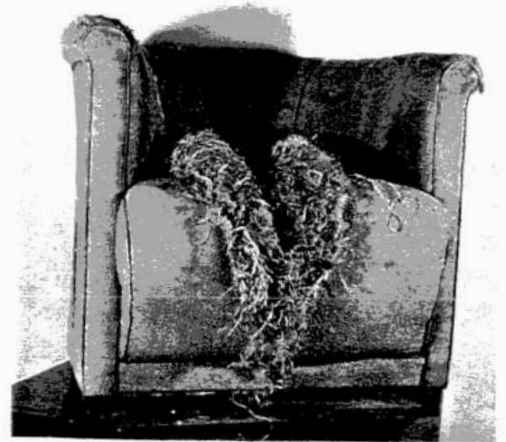
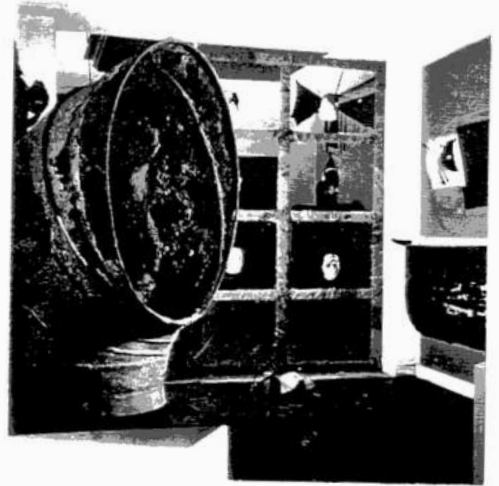
<sup>48</sup> *Ibid.*, 30 de octubre de 1961.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 20 de noviembre de 1961.



Rubén Santantonín, *Cosas*, exposición en galería Lirolay, 1964





*Arte  
Destructivo,*  
1961

vi en la revista *Times* de una exposición de *Junk Art*<sup>56</sup>. Estas expresiones (que el crítico inglés Lawrence Alloway defendía ya desde los años cincuenta como una reacción frente al idealismo del expresionismo abstracto), en las que se introducían ambos elementos, desecho y destrucción, constituyeron (como también lo fueron en Buenos Aires) uno de los caminos por el que los *assemblages* evolucionaron hacia los *environments* y los *happenings*. El uso de objetos encontrados y destruidos también podía verse en ese momento en las acumulaciones de Arman<sup>57</sup>, en las máquinas autodestructivas de Tinguely<sup>58</sup>, en las compresiones de César<sup>59</sup>, en las acciones públicas de Gustav Metzger y en sus manifiestos sobre “auto-destructive art” publicados desde 1959<sup>60</sup>, y en los objetos que Rafael Montañez Ortiz hacía a comienzos de los sesenta<sup>61</sup>. La idea se estaba procesando al mismo tiempo, desde distintas perspectivas, en diferentes escenarios, y entre éstos también contaba el de Buenos Aires.

Lo que esta experiencia tuvo como un ingrediente importante y diferencial es que lo que se mostró fue el resultado de un largo proceso de trabajo conjunto en el que los artistas se reunieron no sólo para recolectar los materiales, sino también para discutir la idea de destrucción y trabajarla en soportes visuales y auditivos. Con los resultados sonoros de este largo proceso experimental grabaron una banda de sonidos que se pasó durante la muestra. Muchos de los materiales visuales se habían recogido en la zona del puerto y en aquella en la

---

<sup>56</sup> Kenneth Kemble, entrevista con la autora, febrero de 1994. Para una descripción exhaustiva del proceso de gestación de esta exposición y de los objetos que allí se mostraron, realizada a través del testimonio de los artistas, véase Andrea Giunta, “Historia oral e historia del arte. El caso de *Arte Destructivo*”, en *Estudios e investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró núm. 7, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 77-96. Para citar los testimonios de los artistas, en adelante me referiré a este artículo.

<sup>57</sup> Especialmente en la serie de *Còleres* que realiza entre 1961-1963, en los que objetos de fuerte impacto psicológico como instrumentos musicales o mobiliario de estilo son destruidos y fijados sobre un panel.

<sup>58</sup> La primera que realiza es la que presenta el 17 de marzo de 1960, como *Hommage à New York*, máquina realizada con hierros, ruedas de bicicleta, motores usados y explosivos, que se auto-incendió en la puerta del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

<sup>59</sup> En el Salón de Mayo de 1960, César presenta tres paralelepípedos de metal bruto, salidos de una prensa industrial; en 1961 realiza las primeras compresiones de automóviles.

<sup>60</sup> El primer manifiesto está fechado 4 de noviembre de 1959 y el último en junio de 1964. Es interesante destacar que en éstos, como en el texto de Kemble, aparecen las referencias a la guerra nuclear, pero la diferencia fundamental es que, mientras *Arte Destructivo* se presenta como un experimento que busca investigar la existencia de la violencia en la sociedad y, eventualmente, operar como un espacio de catarsis, para Metzger el Arte Auto-Destructivo es una teoría para la acción social, tendiente no sólo a mostrar la existencia de la violencia y de la destrucción en la sociedad, sino a combatirla desde una posición política de izquierda. Gustav Metzger, *Damaged nature, auto-destructive art*, Nottingham, Russell Press, 1996.

<sup>61</sup> Entre 1959-1961 Ortiz elabora las ideas que desarrolla en el Manifiesto Destructivista (*Destructivism: A Manifesto*) que escribe entre 1961-62 (aunque no lo publica en ese momento). En ese período realiza sus *Hallazgos arqueológicos (Archaeological Finds)*, en los que trabaja con colchones y muebles destruidos. Cf. Rafael Montañez Ortiz, *Years of The Warrior 1960-Years of the Psyche 1988*, cat. exh. Museo del Barrio, New York, 1988.

que se quemaban los residuos de la ciudad (“la quema”), dos sitios cuyas connotaciones se sumaban a aquellas que portaban los objetos elegidos: una bañera, la bocina de un barco, el interior metálico de tres ataúdes, fragmentos de automóviles, etc. A esto hay que agregar los objetos que cada uno había encontrado: paraguas y sillas rotos, un sillón perforado, muñecas, cabezas de cera quemadas, y, también, sus propias obras informalistas agredidas e incluidas en todo ese conjunto de desechos. Todos estos materiales violentados por el tiempo y el descarte, una vez reunidos para el montaje de la exposición, fueron nuevamente agredidos y organizados en forma conjunta, hasta llegar a su presentación final. Muerte, sexo, violencia: éstos eran los temas que sobreimpusieron en los objetos seleccionados, a través de cada una de las acciones con las que los modificaron. Las alusiones sexuales era obvias en el tajo que atravesaba el sillón y del que salían fibras y estopa; la muerte estaba presentada, en relación metonímica, en los ataúdes que, además, habían sido encontrados con marcas de disparos. Pero más que estos significados fácilmente decodificables, lo que me interesa señalar es que el conjunto funcionaba en un registro polisensorial complejo, formado por objetos (que dividían el espacio, colgaban del techo y de las paredes, o interrumpían el paso), por una iluminación penumbrosa y por un sonido basado en alteraciones y disonancias<sup>62</sup>. Era, por lo tanto, la primera experiencia que lograba articular un efecto conjunto, con el que se transformaba la totalidad del espacio a partir de la insistencia en un único problema: cómo investigar, a partir de múltiples soportes, las posibilidades creativas de la destrucción y de la violencia.

Con esta experiencia Kemble lograba, también, un forma de materialización de aquella energía colectiva que, al igual que Santantonín, percibía como una fuerza latente entre los artistas de Buenos Aires. Un espacio deliberativo compartido, en el que, aunque las referencias a los movimientos internacionales no desaparecían, el detonante inmediato era *la obra de los otros* y las discusiones y opiniones que generaban el trabajo en equipo:

A mí lo que me interesaba era la creación, los procesos de la creación, era tratar de difundir aquí un espíritu de investigación y aventura para que pudiésemos nosotros

---

<sup>62</sup> Cuenta Kenneth Kemble: “...empezamos a destruir la poesía, la música, la literatura. Por ejemplo, un texto de Aristóteles lo combinábamos con Picasso, uno leía una parte y el otro seguía, todo improvisado. También tomamos un texto de Goethe: uno leía las vocales y el otro las consonantes. Luego lo juntábamos y lo leíamos al mismo tiempo. También inventé un coro”. También recuerda Jorge Roiger: “...hicimos música. Una música que grabamos con un grabador y usamos un organito viejo y le pasábamos un serrucho a las cuerdas, era una cosa tremenda, pero daba mucho clima. La muestra... vos entrabas y se escuchaba esa música y por ahí los quejidos, como llantos y... la luz era una penumbra [...] Habíamos puesto la luz rosada en una parte y en otra parte era una penumbra azul”. Cf. A. Giunta, *art. cit.*, pp. 82-83.

crear nuestro propio mundo y no estar dependiendo siempre de la última moda de París o de Nueva York<sup>63</sup>.

En varios sentidos esta exposición fue un *manifiesto en imágenes*. En primer lugar, porque la presencia de sus propias pinturas informalistas agredidas, colgando de las paredes de la sala, implicaba un ataque al estilo que ellos mismos habían introducido, y cuyas consecuencias negativas veían multiplicarse en las galerías de Buenos Aires: “yo percibía el final del informalismo, que se había convertido en una fórmula barata para hacer cuadros”, afirma López Anaya<sup>64</sup>. Lo que se impugnaba era el tipo de informalismo que habían asimilado las instituciones y el mercado, ese informalismo dulcificado que tanto irritaba a Greco. En segundo lugar, se atacaba aquello que en Buenos Aires se llamaba surrealismo, una fórmula más cercana a la pintura metafísica, o una pintura dentro de otra pintura, en lugar de la propuesta liberadora que veían en el surrealismo cuando se afirmaba, por ejemplo, la belleza de la destrucción. En este sentido ellos se sentían portadores del surrealismo verdadero. “Los primeros dadaístas y surrealistas auténticos fuimos nosotros”, afirmaba Kenneth Kemble<sup>65</sup>.

El tercer punto de este programa escrito con los objetos, radicó en la introducción de elementos absolutamente heterónomos. Hasta el momento los materiales ajenos al sistema “pintura” o “escultura”, se habían incorporado a partir del orden de la composición: lo ajeno se introducía a partir de pautas compositivas que regulaban el acuerdo entre las partes. De este modo lo heterónimo se reordenaba en el sistema “arte”, en tanto sistema autorregulado, capaz de establecer un orden a partir de sus propias leyes. Estos rasgos todavía podían encontrarse, con toda claridad, en los *collages* de chapas de Kemble. Ahora, por el contrario, el espacio de negociación posible entre autorreferencialidad del lenguaje y heteronomía, parecía haberse disuelto ante toda esa colección de desechos desagradables que habían invadido la galería. Lo que esta exposición ponía de manifiesto es que el sistema evolutivo del lenguaje que, hasta el momento, había logrado sostenerse, asimilando el embate del informalismo, ya no podría recuperarse. Este dato irrevocable, que por el momento la crítica todavía logró ignorar, deslegitimando esta experiencia como un gesto a destiempo, y asimilándola, nuevamente, al surrealismo y al dadaísmo<sup>66</sup>, marca un cambio que ya no podrá detenerse: el ingreso de lo más

---

<sup>63</sup> Kenneth Kemble en A. Giunta, *art. cit.*, p. 84.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>66</sup> En las valoraciones de la crítica, como vemos, operaba de manera sostenida un criterio de “tradición selectiva” (Cf. R. Williams, *Marxismo...*, *op.cit.*, pp. 137-138), en tanto era frecuente que ésta evaluara ese presente desde un pasado preconfigurado de acuerdo al cual identificaba y clasificaba las expresiones artísticas nuevas. En este

inmediato e, incluso, de lo vulgar, en el espacio del arte. Este cambio, que en esta experiencia todavía aparece mediatizado por el concepto de destrucción, que daba un sentido a esos despojos (la violencia existencial, como un problema del hombre y de la humanidad) marca, sin embargo, una zona de deslizamientos cuyas consecuencias se vieron en los años subsiguientes y que hicieron de los discursos artísticos, cada vez con mayor fuerza, una reflexión sobre la realidad (la violencia cotidiana, concreta, causada).

A pesar de que el sistema de *tradición selectiva* que operaba en la valoración de la crítica todavía remitía a las vanguardias europeas y al pasado, aparecieron comparaciones que, en los términos que estamos proponiendo para el análisis de esta experiencia, resultan extremadamente sugerentes. Además de las referencias a dadá y al surrealismo, se incluyeron otras que comparaban la exposición con el recientemente desaparecido Parque del Retiro, anteriormente llamado Parque Japonés. Este lugar, que aparecía citado en los tangos y que formaba parte del folklore popular, era parte de la historia de la ciudad. La cita, que los artistas reconocen haber tenido en mente ("Conocíamos el parque Japonés. Nos enloquecía, nos encantaba", sostiene López Anaya<sup>67</sup>), es demostrativa de otro punto importante en la transformación del sistema artístico que en ese momento se estaba operando. Así como los artistas del *Nouveau Réalisme* europeo recogían sus materiales en el mercado de pulgas y en las calles para volcarlos en el espacio del arte, los artistas de Buenos Aires habían coleccionado sus desechos en los basureros para referirse, a su vez, a otra zona de la ciudad que acababa de desaparecer: un parque de esparcimiento popular que había funcionado durante toda la primera mitad del siglo y que acababa de ser reemplazado por el hotel

---

sentido, y desde el momento que mucho del arte "nuevo" fundaba sus operaciones en aquellas que se habían gestado en el seno de las primeras vanguardias, era frecuente que expresiones que no habían prácticamente sido desarrolladas en Buenos Aires, se consideraran gestos anacrónicos, a destiempo. Comparables eran los términos en los que se desarrollaban las nuevas propuestas en otros lugares de los que la crítica local podría haber extraído un nuevo marco de legitimidad, si el referente tenía que estar, como parecía, en los espacios centrales. Por ejemplo el simposio que se realiza en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 19 de octubre de 1961 acompañando la exposición *The Art of Assemblage*. En él participaban figuras que habían ingresado en el espacio artístico en la década del veinte, como Duchamp y Huelsenbeck, junto a críticos y artistas emergentes en el final de los cincuenta como Rauschenberg, Alloway, Shattuck y el moderador y curador de la muestra, William C. Seitz. Sobre este encuentro se puede consultar la compilación de estudios realizada por John Elderfield (Ed.), *Essays on Assemblage, Studies in Modern Art 2*, New York, The Museum of Modern Art, 1992. En cuanto a las posibilidades de un uso social del *assemblage*, como destaca Roger Shattuck ("Introduction: How Collage Became Assemblage", *op. cit.*, p.120), éstas ya habían sido señaladas por el curador de la muestra, William C. Seitz, en su texto para el catálogo de la citada exposición. Es interesante, por otra parte, destacar que mientras la máquina selectiva de la crítica argentina sigue considerando el arte de preguerra, la de los artistas está articulada por los elementos que proveen las poéticas de postguerra.

<sup>67</sup> López Anaya, en A. Giunta, *art. cit.*, p. 90.

internacional más lujoso de la ciudad<sup>68</sup>. Esta “arqueología urbana”, además de introducir materiales heterónomos, incorporaba en un espacio artístico una zona de la ciudad que había permanecido fuera del circuito de la alta cultura, en el momento preciso en el que desaparecía, arrasada por la fuerza del “progreso”. La vanguardia artística se renovaba a partir de la introducción de elementos de la cultura popular. La sintaxis de los objetos, la sorpresa, lo disparatado, la monstruosidad eran, todos, rasgos característicos del parque de diversiones. La diferencia es que ahora estos elementos ya no serían reincorporados al sistema sino que sacudirían todos sus fundamentos hasta hacerlos desaparecer<sup>69</sup>.

Este quiebre del paradigma modernista, va a permitir que una de las líneas de experimentación de los sesenta desplace las reflexiones sobre el lenguaje por las reflexiones sobre la realidad, llevando el sistema a un límite que hará imposible plantear un sentido evolutivo en los términos en los que hasta entonces se había hecho. El paso siguiente, la próxima fisura, que también se cumplirá en el término de esta década, es aquélla que supone el total enfrentamiento al sistema, entendido ya *no como la normativa del lenguaje*, sino como el *circuito de instituciones legitimadoras del sistema artístico*. En este momento, la pregunta que enfáticamente se dirigió al arte, llegando a proponerse como el único fundamento de su existencia, fue *cuál era su función*.

Sin embargo, el programa contenido en esta experiencia no lo cumplieron los artistas que la habían pensado. En este sentido, esta exposición más que un punto de partida, marcó para ellos el cierre de un proceso. Hasta el momento, y aunque la transformación institucional que se había operado creaba un clima de estímulo para la renovación, los artistas sintieron que eran ellos los únicos protagonistas de este proceso para el que todavía no lograban el reconocimiento social que buscaban<sup>70</sup>. La reorganización del campo artístico, con sus nuevas

---

<sup>68</sup> En el sitio del Parque del Retiro se levanta a comienzos de los sesenta el Hotel Sheraton.

<sup>69</sup> Sin embargo, había aun ciertos residuos esteticistas: el sillón y la bañera se colocaron sobre pedestales como si se tratase de ‘esculturas’; los cuadros destruidos se dispusieron en las paredes, los ataúdes se apoyaron sobre un rectángulo de arpillera adherido a la pared. El montaje podría leerse como una ironía hacia el de una exposición ‘seria’, o como una imposibilidad para pensar una distribución de los objetos que rompiera con el formato tradicional.

<sup>70</sup> De hecho, para los artistas ésta fue una experiencia que se agotó en sí misma. López Anaya dice: “Creo que nadie lo pensó como algo para seguirlo más allá. Eso es importante, ...es extraño y Noé siempre me lo decía, nadie lo planteó más que como una actitud del momento, porque pasó en un momento de tránsito, cuando todo el mundo abandona el informalismo, porque aparecen los horrores de la materia rugosa, decorativa. Creo que esto fue una transición. Enseguida Wells pasa a los objetos. Kemble a los teatritos [...] Después se va a Boston, Wells a Londres, Roiger se dedica a la fotografía, yo cada vez me dedico menos al arte. [...] no lo vivimos como una decepción, porque no esperábamos mucho más. Fue como una interrupción en un montón de cosas que teníamos en proyecto”. En A. Giunta, *art. cit.*, p. 92. Esta visión se contrapone con la de Kemble, en la que sí aparece la idea de que no hubo reconocimiento: “me acuerdo que después de hacer la exposición de Arte Destructivo yo

y prometedoras instituciones, todavía no era capaz de garantizar el reconocimiento. El proceso podía adivinarse, ya que la incorporación de algunos artistas informelistas a las galerías más importantes (como el grupo de la Nueva Figuración que expuso en la galería Bonino) y su incipiente inserción en el circuito internacional, parecía demostrar que había un camino que las instituciones estaban, por primera vez, habilitando. Sin embargo, lo que estos artistas también sentían, es que lo que las instituciones estaban aceptando era, como podía esperarse, lo menos radical, lo menos renovador, lo menos revulsivo. Ellos tenían, todavía, la dirección del proceso de transformación:

Era todo muy vertiginoso, todo el tiempo inventando cosas nuevas. (Esto) empieza a partir del 59 y va incrementando hasta el 63, después se estabiliza un poco. Tal vez cuando se abre el Di Tella un poco frena también eso, porque aparece una dirección. Anterior a eso estaba a cargo nuestro todo. En ese momento aparece el Di Tella y una figura rectora, digamos, digamos porque el simple hecho de la elección que él hacía, de los que iban a participar, implicaba ya una dirección<sup>71</sup>.

La internacionalización del premio Di Tella, la centralidad que adquirió Jorge Romero Brest, el envío de exposiciones del nuevo arte argentino al exterior o la presencia de críticos internacionales decidiendo sobre la calidad del arte argentino y del arte internacional al mismo tiempo, fueron pruebas de que la dirección ahora, también la tenían las instituciones. El margen de concesiones que cada uno hizo (las instituciones admitiendo más de lo que hasta entonces habían admitido y los artistas aceptando más reconocimiento del que generalmente recibía un artista de vanguardia) permite comprender que, por un período, vanguardia e instituciones, marcharan demasiado juntas.

#### **4. ARGENTINOS EN PARÍS**

En 1962 el bar Moderno prácticamente se había trasladado a París. Para los artistas argentinos la ciudad todavía era parte de un mito. Incluso el hecho de que, una vez que llegaban, sólo escucharan hablar de Nueva York, operaba de manera aleccionadora: si esta joven nación había podido generar un arte tan importante como para oscurecer a la prestigiosa Escuela de París, otros países americanos podían seguir su ejemplo y lograr el mismo éxito. Lo que surgía del nuevo estado del reparto del poder internacional en el orden de la cultura, era la

---

decidí que no iba a hacer nunca más nada acá en la Argentina [...] y me fui de la Argentina, me fui a vivir a los Estados Unidos. *Ibid.*, p. 92.

<sup>71</sup> Luis Wells, *Ibid.*, p. 87.

posibilidad de multiplicar los centros artísticos, opción que, como veremos más adelante, fue ampliamente capitalizada por los discursos neo panamericanistas e internacionalistas.

Desde comienzos de 1962 los artistas de la Nueva Figuración se habían instalado en París y trabajaban relativamente juntos: Luis Felipe Noé vivía con de la Vega en Issy les Molineaux, un suburbio de París, en tanto Deira y Macció compartían un atelier en Fontenay aux Roses.

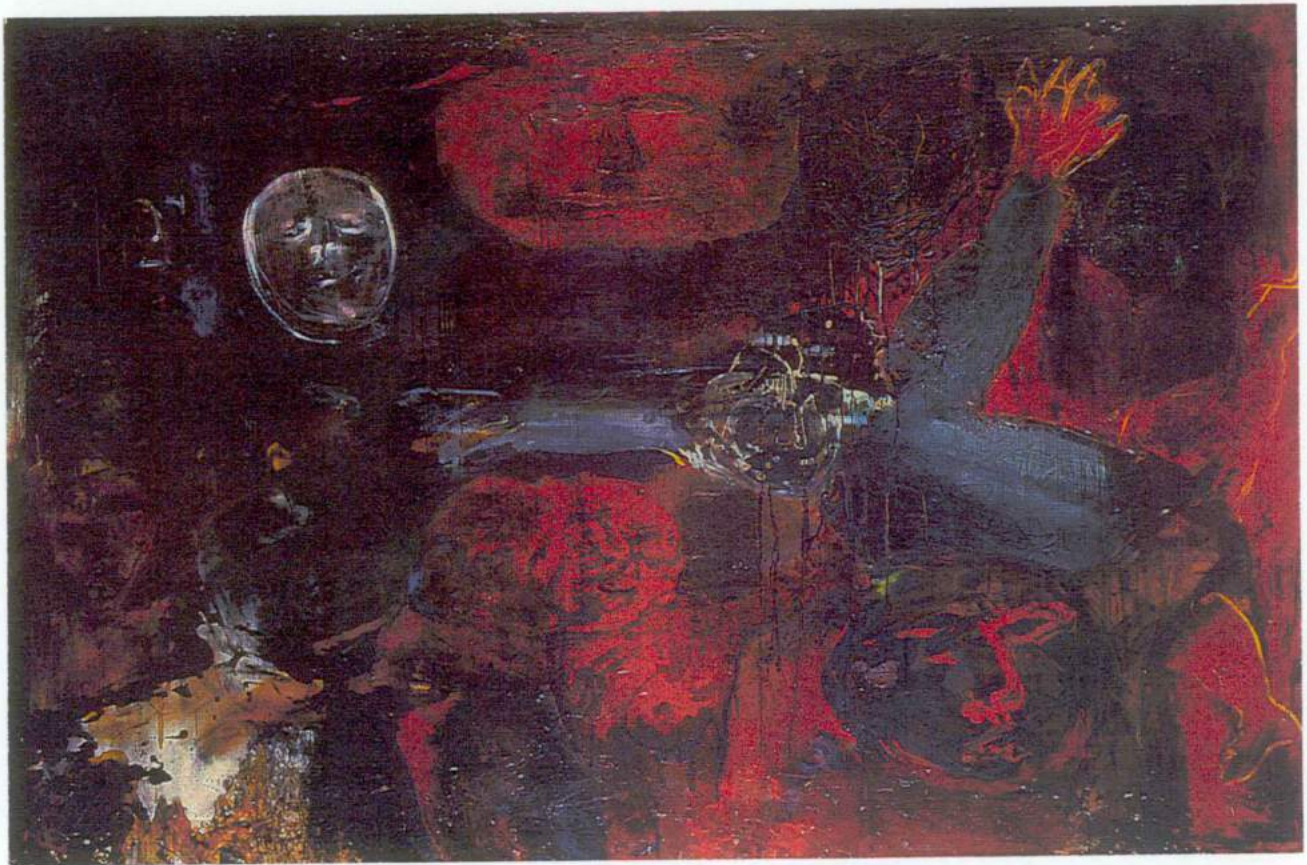
París era el sitio al que se iba, fundamentalmente, para ver obras de arte<sup>72</sup>, para conocer las últimas expresiones artísticas, y para vincularse a artistas, galeristas y personalidades influyentes. Era el lugar al que, en principio, se viajaba para aprender los secretos de la carrera internacional, con el objetivo máximo de iniciarla. Sin embargo, Noé y de la Vega, lejos de sentirse conmovidos por la admiración, se mantuvieron en esa ciudad relativamente aislados, y emplearon gran parte de su tiempo en discutir cómo podían generar las formas del arte nuevo que estaban buscando. El viaje fue extremadamente productivo para ellos, aunque en un sentido diferente al tradicional. Allí entendieron que las obras que habían colgado en las paredes de la galería Peuser, poco antes de partir, no representaban la ruptura en la que habían pensado al exponerlas. Las discusiones en las que ocuparon gran parte de su tiempo pasaron, justamente, por tratar de dilucidar cuál era la manera de producir ese quiebre.

Como una forma de indagación y como una posible respuesta, Noé pinta, durante una noche de insomnio parisino, el cuadro “Mambo”, una obra en la que, por primera vez, utiliza la compartimentación de la superficie en distintos soportes<sup>73</sup>. Esta solución era para Noé *mucho más que un recurso formal novedoso*. El planteo le permitía introducir, desde la estructura formal, su concepción de la historia nacional: una historia marcada por fuertes rupturas, cuyas tensiones él podía ahora articular plásticamente. Desde la “Serie federal” que expone en 1961 en Bonino, la historia nacional era un tema para Noé. Con este nuevo planteo él podía abordar desde la estructura compositiva, las tensiones y antagonismos de esta historia. Noé oponía el frente del cuadro con el reverso, el cromatismo intenso con la

---

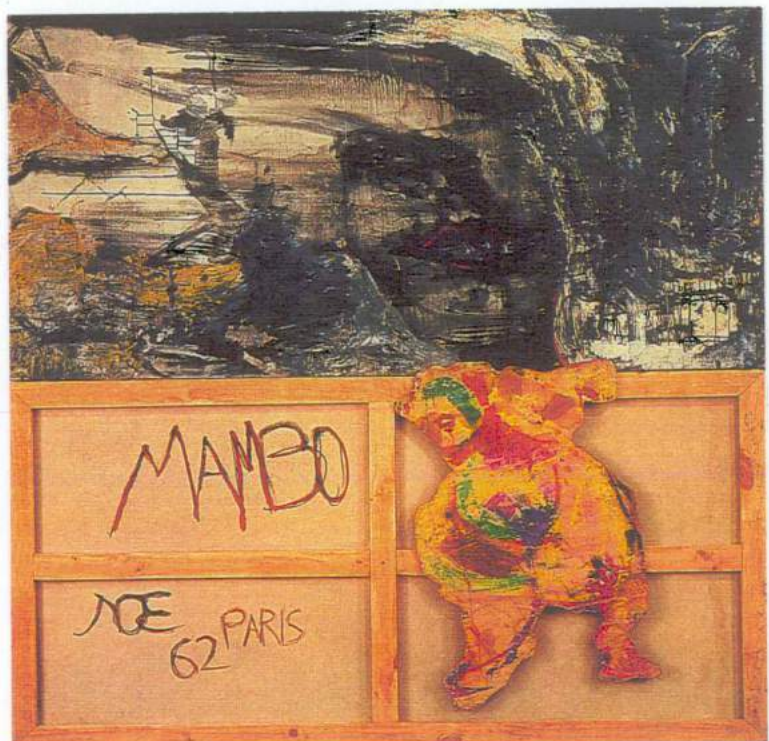
<sup>72</sup> Entre otras cosas, el viaje le sirvió a Noé para ver los originales y descubrir que los cuadros no eran tan brillantes como se veían en las reproducciones de Skira. Para los artistas de Buenos Aires, formados a partir de copias estandarizadas por el formato y los colores de los libros, encontrarse frente a los originales y reacomodar lo que habían aprendido era una tarea de la que podían extraer conclusiones importantes. Noé cuenta, por ejemplo, que fue en su viaje donde pudo realmente “ver” cuánta materia tenían los cuadros informalistas que, en las reproducciones, parecían mucho más planos. Luis Felipe Noé, entrevista con la autora, 30 de noviembre de 1998.





Luis Felipe Noé  
*Convocatoria a la  
barbarie (Serie  
Federal),*  
Técnica mixta  
sobre tela,  
1961  
148 x 223 cm

Luis Felipe Noé  
*Mambo*  
Técnica mixta  
sobre tela y  
madera  
190 x 192 cm.  
Col. Flia. Noé



monocromía, la mancha con la escritura: todo un conjunto de contraposiciones que se fusionaban en la figura de la mujer pegada sobre el bastidor de la tela, cuya forma se continuaba en la cabeza abocetada que, entre manchas y chorreados, podía vislumbrarse en la parte superior de la tela.

La conclusión a la que Noé llegó después de su primer viaje a Europa, fue que tenía que hacer una pintura que lograra establecer un vínculo tan estrecho con su propio medio, como aquel que él y de la Vega habían admirado en Brujas, al ver la profunda relación que existía entre esta ciudad y la pintura flamenca<sup>74</sup>. Con esta idea regresó para exponer públicamente la necesidad de hacer un arte de vanguardia en Buenos Aires.

Sin embargo, no todos encontraban lo mismo cuando llegaban a París. En tanto Noé y de la Vega habían preferido encerrarse en sus propias discusiones, mirando desde una perspectiva crítica todo lo que veían, otros todavía podían sentir frente a ella la excitación de un descubrimiento.

En marzo de 1962, Marta Minujín, sentada en un bar de París (donde había viajado seis meses antes), escribe una larga carta a Hugo Parpagnoli<sup>75</sup> en la que le cuenta cómo ve esta ciudad “una persona de 21 años, que viene por primera vez y se queda sumergida durante días y días en ese océano inmenso de pintores, críticos, público”<sup>76</sup>. Después de reseñarle cuáles son las galerías más importantes (Stadler, dirigida por Michel Tapié; René Drouin, Jeanne Bucher; Claude Bernard, Armand, Paul Fachetti, Galerie de France, Iris Clair, etc), y cuáles son los pintores que allí le sorprenden (desde Bran van Velde, hasta Gironella, Bettencourt, Tinguely, Rauschenberg, Marca-Relli y Arman), Minujín le explica que Niky de Saint Phalle y los artistas del grupo de Restany, son lo único “nuevo” que encuentra en París:

Hay una galería “J” del crítico Pierre Restany, una de las galerías que más me ha entusiasmado. Expone una de las tendencias más marcadas que he podido observar –y que en Bs. As. no había- el “Nuevo Realismo” se llaman a sí mismos –por ej. Niky de Saint Phalle construye objetos blancos brutales. Uno que era un inmenso volante de tractor emergiendo del bastidor, una trampera de zorro también pegada, unas cajas y no sé qué más. Todo recubierto con yeso blanco y chorreado con pintura. Otro como una especie de caja blanca enyesado con lamparillas de colores con luz y flores de esas

---

<sup>73</sup> Movido por el mismo interés de investigación, de la Vega realiza, también en París, sus “Formas liberadas”, en las que rompe la unidad del espacio tradicional utilizando distintos bastidores quebrados y telas manchadas, dispuestas entre los bastidores.

<sup>74</sup> Cf. Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1965, p. 33

<sup>75</sup> En 1963 Rafael Squirru es nombrado Director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, cargo que desempeñó durante siete años. Hugo Parpagnoli, crítico de *La Prensa* y *Sur*, fue designado director del MAM.

<sup>76</sup> Carta de Marta Minujín a Hugo Parpagnoli, París, 22 de marzo de [1962]. Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre 31, folio 23.

románticas de los jardines de 1800. Pero le aseguro que bien logrado y dando una imagen plástica de fácil lectura y muy pictórica. Me gusta mucho.

Otro, por ej., ropa colgada directamente una silla con ropa caída, colgada. Otro una tela con botellas, vasos, cepillos de dientes, zapatos. Un esqueleto de pescado todo pegado allí arriba –eso no me gustó– otros, unos collages muy barrocos, pero todo íntegramente con ropa, corpiños de mujer, corsé, medias, zapatos de hombre. Pero todo bien ensamblado y compuesto como si fuera pintura. Otro expone, por ej. escaleras de distintos tamaños o en general objetos, maderas con chapas, persianas pintadas como cuadros, banderas pintadas con negro [...] afiches rotos, *todo eso que significa –según explica Restany–, el advenimiento de una nueva época brutal y realista, donde ya lo que está hecho, no puede hacerse mejor.* Bastante desesperante, pero le aseguro que hay muchos pero muchos jóvenes que trabajan en esa tendencia y no es para no prestarle atención. Son verdaderos. Soy amiga de algunos de ellos y realmente [hay] una convicción. Bueno, *yo en el fondo, con mis cajas de cartón, sin ningún futuro, hago lo mismo. Un material que mañana mismo puede no existir– es no darle ningún valor al futuro, quizás un poco derrotista. [...]Realmente eso es lo único así, nuevo, distinto que hay en París.* Le digo [lo que] hay y no lo que pude ver, pues creo que *no me falta nada por conocer de lo actual*, por supuesto, contradiciendo los preconceptos de los argentinos de París, de que hacen falta 13 años para conocer a los pintores y críticos y para hacerse conocer. Yo, en 4 meses o menos, he conocido más gente que todos ellos juntos. Soy amiga de muchos pintores –Domoto, Manrique, Zoo Wou-ki, Kemeny, Kalinowski<sup>77</sup>– en fin, vamos que he tenido oportunidades que no deseché y [he] ahogado mi timidez –que todos tenemos en el fondo<sup>78</sup>.

Esta carta, que cito tan extensamente, transmite una impresión de París muy diferente de aquella que tuvieron Noé y de la Vega, e incluso Llinás, para quienes su cultura estaba más ligada al pasado que al futuro. Para Marta Minujín, joven, llena de expectativas, ávida por conocer críticos y artistas, y no menos ávida por hacerse conocer, la ciudad tenía todavía mucho que ofrecerle. Ella estaba dispuesta (posiblemente más dispuesta que nadie), a descubrir la novedad en todas partes. Para ella París era, a pesar de todos los malos presagios que sentenciaban su fin, una ciudad de revelaciones.

A comienzos de 1962 había tantos jóvenes artistas en París que Germaine Derbecq pudo organizar la exposición *30 Argentins de la nouvelle génération* en forma paralela a la exhibición del período parisino (entre 1921 y 1946) de las obras del escultor Pablo Curatella Manes<sup>79</sup>. Esta exposición demuestra el poder de convocatoria que todavía ejercía París sobre

---

<sup>77</sup> Como vemos, Minujín se había vinculado a artistas del *Nouveau Réalisme* y a extranjeros que residían en París –como Domoto, japonés, vinculado a Michel Tapiè; Zoo-Wou Ki, de origen chino, que residía en París desde 1948; o Kalinowski, que venía de Düsseldorf.

<sup>78</sup> Marta Minujín, doc. cit. El destacado es mío.

<sup>79</sup> La exposición la organiza Germaine Derbecq (francesa naturalizada argentina por su matrimonio con el escultor Pablo Curatella Manes) quien dirigía en Buenos Aires la galería Lirolay. Esta exposición se realizó entre el 9 de febrero y el 1º de marzo de 1962 en la galería Creuze. En ella participaron muchos de los que serán los

el medio artístico porteño a comienzos de la década. En ella se reunían treinta artistas, pero, como afirmaba Damián Bayón en un comentario que aparecía publicado en Buenos Aires, podría haber incluido muchos más: “Muchos otros artistas argentinos de París, serios e interesantes, no figuraron por distintos motivos en esta exposición. Diría así, de memoria, que por lo menos otros tantos de los que expusieron en la galería *Creuze*”<sup>80</sup>. Marta Minujín le comenta a Parpagnoli sobre el éxito de la exposición y sobre sus proyectos:

Realmente no sé las vivencias que habrá usted tenido de la exposición de los argentinos, pero le digo [que estoy asombrada] porque a gente que realmente me interesa le ha gustado mucho. Con decirle que de la revista *Aujourd'hui* me quisieron hacer un artículo individual, fuera de la exposición de grupo, que también lo hacen. No me propongo exponer pues me resulta imposible quedarme. Además, no tengo taller ni plata para taller, he trabajado como pude en una chambre de banne en la cual vivo y estuve a punto de intoxicarme por dormir con la pintura de autos que uso. Pero como he tenido proposiciones interesantes dejo cuadros aquí para exponerlos en un Salón de joven pintura y en una importante muestra de pintura latinoamericana que se hace aquí el 1ero. de agosto. Vuelvo para ver si puedo conseguirme la beca de la embajada de Francia pues realmente 8 meses no me bastan. Por lo menos dos años para afirmarme bien en lo que creo y me interesa. Pero estoy contenta. Tengo una experiencia y además he tenido una suerte única pues ya me conocen, me han conceptualizado muy favorablemente e interesado por mí mucho más que en Bs. As.<sup>81</sup>

Para Marta Minujín, como para Greco, era importante hacerse notar. Sus intervenciones estaban articuladas desde un modelo que entendía la vanguardia como choque, y ambos fueron consecuentes en su trabajo por generar situaciones provocativas, tanto en Buenos Aires, como en París o en Nueva York. El anecdotario de los años sesenta que presenta a la vanguardia como escándalo, pasó, centralmente, por las manos de estos dos artistas.

En la exposición de la galería *Creuze*, Derbecq y Noé financiaron la obra de Arte-Vivo que Greco presentó con el título de “30 ratas de la nueva generación” que eran, tal como el título indicaba, 30 ratas vivas que Greco llevó, como siempre hacía, diez minutos antes de la inauguración, y que al día siguiente el galerista le pidió que retirara por el olor que producían. Las treinta ratas, a las que Greco había bautizado con los nombres de los 30 artistas argentinos que participaban de la exposición, hacían laberintos en los panes que les daba para comer:

---

más activos artistas de la vanguardia del sesenta: de la Vega, Heredia, Marta Minujín, Noé. También había artistas cinéticos como Le Parc, Sobrino y García Rossi, o abstractos como Tomasello, Silva y Vardánega.

<sup>80</sup> Damián Carlos Bayón, “Curatella Manes y veinticinco artistas argentinos en París”, *La Nación*, 29 de abril de 1962, suplemento cultural, p. 2.

<sup>81</sup> Carta de Marta Minujín a Hugo Parpagnoli, doc. cit.

“He cumplido mi sueño de trabajar en equipo!”, escribía en una carta a Lila Mora y Araujo<sup>82</sup>. En esto Greco no era innovador. En marzo de 1961, en la primera exposición individual que Spoerri hace de sus cuadros-mesas en la galería Schwartz de Milán, presenta un conjunto de ratas como colaboradoras artísticas. Tampoco el arte co-participativo era una novedad: en 1958/59 Yves Klein realizaba las pinturas antropomórficas y en 1961 Piero Manzoni presentaba sus “Esculturas vivientes” y “La Base Mágica”<sup>83</sup>. Nada de lo que Greco proponía era, entonces, radicalmente original o nuevo, pero lo que sí fueron altamente significativas, fueron las intervenciones a partir de las cuales el artista fue apropiándose de todos estos recursos e imprimiéndoles un giro diferenciador.

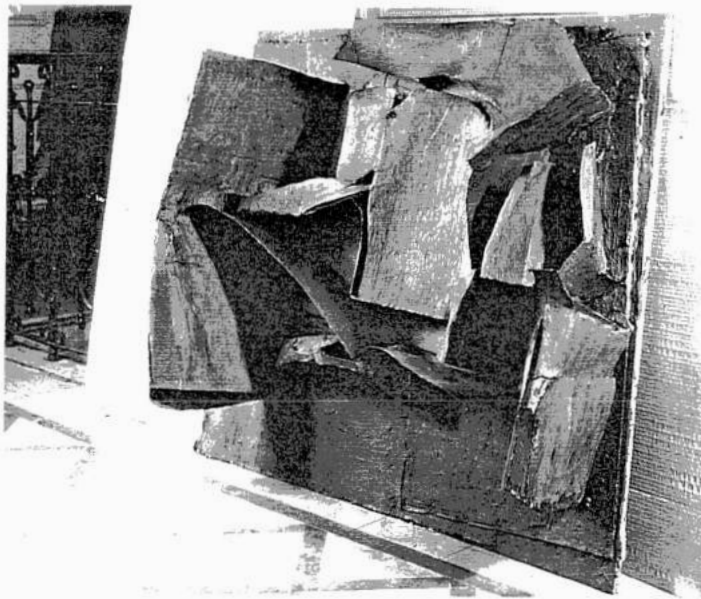
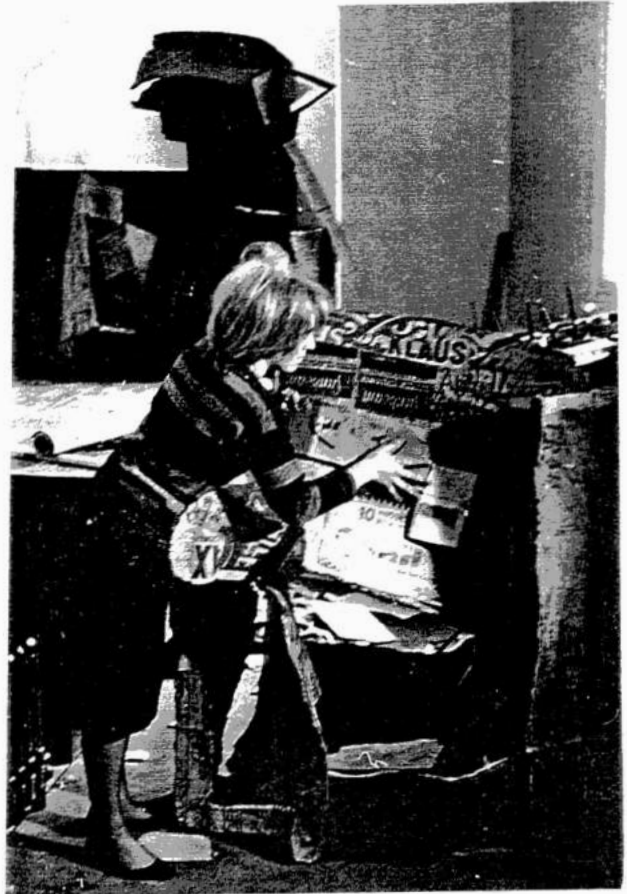
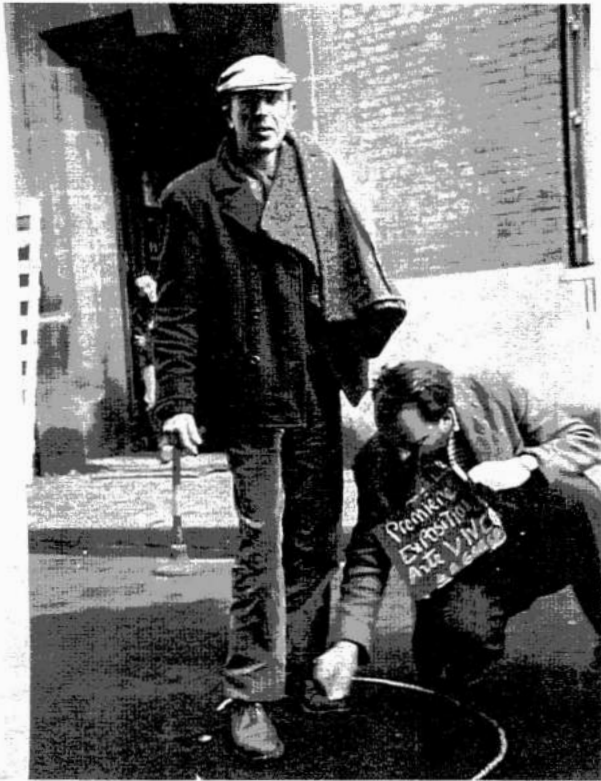
El 13 de marzo de 1962, durante de la exposición *Antagonismes 2*, organizada por François Mathey en el Musée des Arts Décoratifs, en la que participan Klein, César y Arman, Greco se disfrazó de hombre sándwich llevando un cartel con la leyenda “Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo”. Durante la inauguración, y portando su cartel, Greco le pidió prestado el bolígrafo a Klein para firmar dos obras de “Arte Vivo”: una duquesa y un mendigo. Desde entonces, Greco comenzó a realizar sus “Vivos Ditos” en las calles de París donde con una tiza y algún amigo (en lo posible fotógrafo), señalaba “obras de arte” y las firmaba. De esta manera, con la lapicera de Klein, Greco había empezado a realizar un tipo de acciones que se vinculaban a las experiencias que en ese momento irrumpían en la escena artística parisina. Greco había intervenido en una exposición a la que no había sido invitado y con una lapicera prestada comenzaba el período más característico de su producción, los *vivo-ditos*, un conjunto de acciones que se han interpretado como precursoras del conceptualismo latinoamericano<sup>84</sup>. Desde su marginalidad y valiéndose de materiales prestados, Greco

---

<sup>82</sup> En esta carta le relata algunas de las circunstancias de la exposición: “Germaine se indignó diciendo que durante la guerra ella y su hija no podían dormir por las ratas que golpeaban la puerta desde afuera para entrar. En cierto momento en que la mujer del embajador admiraba el Arte Vivo una parejita se estaba comportando como tal. Otra daba a luz. [...] André Bloch, el dire de Ars d’aujourd’hui me pidió fotos. Me hicieron reportajes para la televisión y un diario alemán. A los argentinos, salvo a de la Vega y a Marta [Minujín], les pareció una gran estupidez. A lo mejor tienen razón. Pero como vos sabés, “las gallinas cacarean, señal que alguna anda por el baño”. [...] Marta Minujín logra contagiarnos su inocencia terrible, su amor y su vida como la viruela, o mejor dicho, el sarampión. Si, es el sarampión oxigenado de nuestra pintura. Aquí gustaron mucho (bastante) sus relieves cubistas”. Carta de Alberto Greco a Lila Mora y Araujo, París, 1962, citado en *Alberto Greco, cat. cit.*, p. 284 y 288.

<sup>83</sup> En tanto Yves Klein en sus antropometrías utilizaba mujeres para imprimir sus cuerpos sobre las telas, Manzoni colocaba personas en pedestales convirtiéndolas en “obras de arte”. Cf. Pierre Restany, *Yves Klein*, Suiza, Chêne-Hachette, 1982 y Germano Celant, *Piero Manzoni*, Italia, Serpentine Gallery, 1998, p. 274.

<sup>84</sup> Mari Carmen Ramírez considera que Greco es uno de los puntos de origen de la vanguardia antiinstitucional conceptualista en Latinoamérica. Cf. Mari Carmen Ramírez. “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en Jane Farver, et al., *Global Conceptualism: Points of Origin*. New York, Queens Museum of Art, 1999. Del manifiesto del *Arte Vivo-Dito* existe una versión italiana, fechada el 29 de



Alberto Greco, 1ª Exposición de arte *Vivo-Dito*, París, marzo de 1962

Marta Minujin trabajando en sus ensamblados de cartón en París, 1962;  
collages en cartón con pintura de automóviles, París, 1962;  
destrucción de sus obras en el Impasse Ronsin-París, junio de 1963.

iniciaba en Europa una propuesta que no llegó a incorporarse al relato de la vanguardia europea, pero que sí fue leída desde el relato de la vanguardia latinoamericana, como un acto anticipatorio y precursor.

También Marta Minujín quería escandalizar y hacerse inolvidable. Después de las primeras pinturas que expuso en Buenos Aires y que la crítica argentina ubicó dentro del informalismo, realizó en París grandes construcciones en cartón, cubiertas con pintura de autos, articuladas a partir de planos y curvas que avanzaban desde el muro hacia el espacio. Las obras que ella y Alberto Greco mostraron en la exposición organizada por Germaine Derbecq fueron bien comentadas por una revista de Bélgica:

Marta Minujín est difficilement classable, à mi-chemin entre la sculpture et la peinture, cette jeune fille de vingt ans est sans aucun doute la révélation de ce groupe de jeunes. Elle fait des reliefs en carton passés à la peinture des carrosseries automobiles, elle traduit avec violence les émotions que lui inspire la vie comme on la juge à vingt ans. Elle peint son monde de couleur sombre, presque noir, mat. Seule, une étrange chose posée sur un trépied, dégouline de couleur rouge: cela s'appelle "le chien mort". On ne décrit pas une telle forme d'art: on se heurte à un choc ou bien on se détourne. Enfin, une attraction imprévue dans cette exposition: une cage de verre remplie de souris blanches que entraînent et sortaient d'une niche de pain, le tout intitulé "Arte Vivo"<sup>85</sup>.

En París, tanto Greco como Marta Minujín introdujeron sus obras en circuitos afines a su obra y lograron cierta repercusión que se expresó en forma de colaboración, coparticipación o rechazo. Antes de volver a Buenos Aires, Marta Minujín expone las estructuras en cartón y algunos colchones que había mostrado en varios salones de París, en su propia casa y, el último día de exposición, los quema. En una carta a Parpagnoli le cuenta:

Voy a exponer próximamente el 30 de mayo en mi propio atelier con dos pintores más. Es una solución contra la burocracia de los marchands y galerías [...]. Yo lo hago porque quiero gritar lo que necesito aunque sea a unos pocos luego lo rompo todo. Ya me basta; a otra cosa. Expongo en el atelier pues no tengo otra posibilidad y cuando

---

julio de 1962 que, según Greco, sirvió para empapelar profusamente las calles de Génova (Cf. anexo I) En la Bienal de Venecia de 1962 en la que Berni obtiene el gran premio de grabado, Greco se presentó liberando varios ratones vivos a los pies del entonces presidente de la República Italiana, Antonio Segni, el día de la inauguración. La acción, como es de suponer, terminó en escándalo. De ahí se fue a Roma donde desarrolló una intensa campaña con graffiti en los que escribía "La pintura e finita. Viva el arte Vivo-Dito. Greco". La estancia romana terminó con el escándalo de *Cristo 63*. Greco realiza una parodia de la Pasión de Cristo con un texto mitad improvisado, mitad extraído del segundo capítulo del "Ulises" de Joyce en un teatro (El laboratorio) instalado en un viejo garaje de un caserón no muy distante de la zona del Vaticano. Durante la representación Greco llegó a desnudarse y así apareció fotografiado en la primera plana de Telesera, diario independiente de Roma. Cf. *Alberto Greco, cat. cit.*, pp. 289-294.

<sup>85</sup> S. Frigerio, "Actualité de l'art argentin", *Les Beaux-Arts* núm. 966, Bruxelles, 23 février 1962.

no se está en la Argentina ni aquí, resulta difícil, allá lo olvidan y acá no lo conocen, así que voy a adoptar esta medida<sup>86</sup>.

La espectacular y fotografiada pira de Marta Minujín fue su primer *happening*. Una acción que le permitió hacer una obra en la que se fundía (o mejor dicho, quemaba) todas sus obras anteriores. De ahí que ella se refiera a esta acción como un acto de destrucción-construcción. Una solución que le evitaba el traslado de la obra a Buenos Aires y que, al mismo tiempo le permitió convocar a muchos de los artistas que en ese momento actuaban en París:

Promediando el año 63 y ya encontrándome en el término de la beca que me había permitido viajar a Francia, decidí destruir todas mis obras de esos tres últimos años, pero quise hacerlo de una manera creativa; apuntalando un punto de vista particular que tenía en aquel entonces, acerca de la muerte del arte.

[...]Yo, trabajaba con colchones, que conseguía en los hospitales, desechados y sucios y los colocaba sobre bastidores, les agregaba algunas almohadas para salpicarlos luego de pintura blanca, negra y roja.

Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en Museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándole de su inercia, para qué, entonces, iba a guardar mi obra?... para que fuese a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.

Habitaba en un atelier de la rue Delambre, era un estudio inmenso sin agua y sin calefacción, lo había alquilado sin importarme sus incomodidades, me interesaba el inmenso espacio al que podía llenar con las grandes construcciones que en ese momento hacía.

En un momento me decidí a usar ese espacio como galería e invité a dos artistas a exponer conmigo, estos eran Lourdes Castro de origen portuguesa y Miguel Otero venezolano..... Hicimos un catálogo, y en el mismo yo adelanté que al finalizar la exhibición destruiría todas mis obras. Y es así que comencé a planear mi primer *happening* cuidadosamente. Un mes antes comencé a trabajar en él. Primero en conseguir el lugar donde hacerlo. Niki de Saint Phalle, Tinguely y Larry Rivers me dejaron usar un terreno baldío lindando con sus talleres.

[...] Eran unos días muy cargados de cosas, venía gente de todo tipo, críticos, coleccionistas, artistas, marchands, nadie podía comprar nada mío, sólo observar puesto que mis obras estaban destinadas al matadero.

Aproveché ese tiempo para invitar a artistas para destruir mis trabajos. Deberían comparecer en el terreno baldío-Impasse Ronssin a las 18 hs. del jueves 6 de junio, trayendo los elementos de trabajo que más los expresasen, deberían crear sobre mis obras (como destrucción simbólica), debían implantar sus imágenes sobre las

---

<sup>86</sup> Carta de Marta Minujín a Hugo Parpagnoli, París, 7 de mayo de 1963. Archivo MAM, carpeta 31, folio 16.



mías, tapar, borrar, modificar mis obras. Crear al destruir; quemarme la identidad identidad<sup>87</sup>.

En esta descripción, Minujín daba cuenta de todas las operaciones que había logrado articular en un acto único: convocar a actores del medio artístico parisino, mostrarles sus obras, hacer que participaran en la realización de su propia obra utilizando las que previamente ella misma había realizado en París (con materiales tomados de la misma ciudad) y, sin duda, hacerse notar en el medio artístico parisino. Los artistas que activaron este coordinado incendio se convirtieron, de alguna manera, en ejecutantes de su propia partitura. El acto estaba pleno de sugestivas consecuencias. Este *uso de los otros*, que artistas como Yves Klein realizaban en ese momento en París, empleando cuerpos femeninos, a la manera de pinceles, para realizar sus “Antropometrías”, adquiría, en el caso de Marta Minujín, sentidos adicionales. Una joven artista sudamericana había conseguido que sus colegas parisinos trabajaran en su nueva obra valiéndose de sus obras anteriores: lo que había hecho en definitiva, era convertirlos también en pincel. Minujín se había apropiado de los recursos aprendidos en París y los había puesto al servicio de su propia obra. El acto era una acción connotada; ella había, de algún modo, “digerido” todo lo que había visto y realizado en esa ciudad a la que había ido a aprender, y ahora sus obras sólo importaban en tanto formaban parte del proceso de aprendizaje y de asimilación de las nuevas ideas, cuyos rastros materiales decidía, con su acción, eliminar. Después que este proceso se completó en el acto simbólico y ritual de la pira colectiva, todo estuvo listo para que Minujín volcase en Buenos Aires lo que había aprendido en París. La quema de la obra demostraba el cierre de un período y marcaba la definición de un principio que, de ahora en más, sería una constante en sus obras: lo único que contaba era el presente. Esta acción también señalaba que no pensaba regresar en lo inmediato a París y que, de hacerlo, ya no expondría aquellas obras que, en el desarrollo de sus trabajos, representaban el pasado.

Con las fotografías, los comentarios críticos y el relato mecanografiado de su acción en la valija, Marta Minujín regresó a Buenos Aires con la satisfacción de haber encontrado

---

<sup>87</sup> Marta Minujín, “Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin-Paris. Junio de 1963”, mimeo. Archivo Marta Minujín. Cf. anexo I. Impasse Ronsin era un espacio que en 1900 había estado destinado a los obreros que trabajaron para la Exposición Universal y en el que en 1916 se instala Constantin Brancusi y que desde entonces había alojado a numerosos artistas. Tinguely llega en 1954 y se queda allí por diez años. Aunque Minujín tenía su taller en la rue Delambre, es claro que la destrucción de su obra sólo podría lograr impacto si la realizaba en Impasse-Ronsin. Cf. Claude Laugier, “Impasse Ronsin”, en *Paris-Paris, 1937-1957*, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992, pp. 440-441.

una mágica solución para reciclar toda su obra de París en un formato fácilmente transportable, que rápidamente podría desplegar en Buenos Aires como noticia. Ella había visto y aprendido en París todo lo que, por el momento, necesitaba saber. Desde su regreso todos sus esfuerzos estuvieron dirigidos a ocupar el centro de la escena artística porteña, buscando dejar en ella una marca tan profunda que nadie pudiese, en el futuro, olvidarla.

## 5. LA VANGUARDIA Y EL RELATO

Como vimos, cuando Noé regresa a Buenos Aires, en septiembre de 1962, más que ideas nuevas, lo que traía era la decisión de contribuir a la elaboración de las propias vanguardias<sup>88</sup>. En el puerto de Buenos Aires lo esperaban Macció, Deira y de la Vega con quienes compartió por un tiempo un taller que funcionó a la manera de un espacio-laboratorio en el que trabajaban juntos<sup>89</sup>. A pesar de que no suscribían exactamente el mismo programa, articularon un espacio de intercambios en el que consolidaron el proyecto grupal que encontró la fórmula del éxito. La consagración fue inmediata y se produjo a partir de la exposición de Bonino<sup>90</sup>, de la invitación de Romero Brest para que expusieran en el MNBA en 1963 y, sobre todo, de la participación del grupo en el Premio ITDT de ese año, donde Noé obtuvo el premio nacional y Macció el internacional<sup>91</sup>.

El comentario que Hugo Parpagnoli publicó en *Sur* destacó que, entre los artistas premiados, y especialmente en la obra de Noé, era donde la novedad asumía todos sus desafíos:

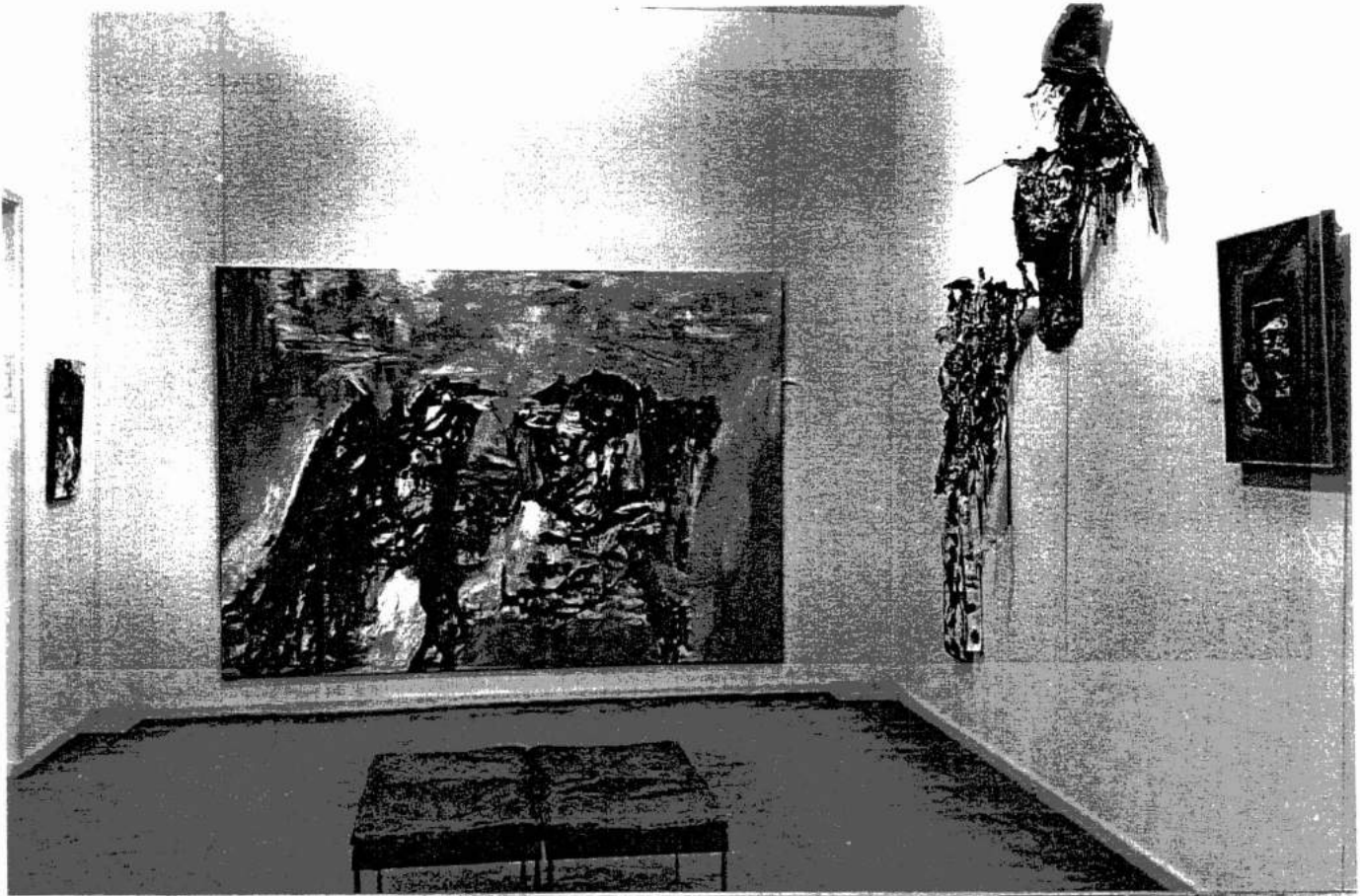
---

<sup>88</sup> Cf. nota 9 en este mismo capítulo.

<sup>89</sup> Era el taller de Noé en la calle Carlos Pellegrini entre Charcas y Santa Fé que, por un tiempo, van a compartir. Como en París, en una sala trabajaban Deira y Macció y en la otra Noé y de la Vega. Sobre el trabajo conjunto en el taller, Fernando Arce produjo y dirigió, en 1963, la película *Cuatro pintores hoy* (10 minutos en 35 milímetros).

<sup>90</sup> La exposición en Bonino tuvo un enorme impacto. El mejor testimonio lo ofrece Ernesto Deira cuando relata que, ante el éxito que tuvo, Bonino les ofreció continuar 15 días más, oferta que aceptaron pero con la condición de cambiar toda la exposición: "Fueron diez días de fiebre. Ardía al rojo vivo el taller de Carlos Pellegrini... Yo llegaba a las ocho y me iba a las cuatro de la mañana, cuando entraba el otro, o los demás estaban desde las seis. Trabajábamos todo el día pero, además, con el taller pleno de público que se renovaba, iban y venían con nosotros y nos alentaban como a deportistas. Colgamos los cuadros con la pintura fresca. Sí; debe haber sido el único caso en el mundo". A partir de esta exposición Romero Brest, que no había aprobado la primera que realizan en Peuser, les ofrece el MNBA y los presenta. "Cada uno con obras de 2,60 por 1,95: ochenta cuadros así. ¡Como para hacer estallar el museo!" Cf. Ernesto Deira, "A veinte años de una revolución en la pintura argentina que volverá a vivirse", entrevista de Pedro Larralde publicada en *Convicción*, 10 de noviembre de 1986. Citada en *Deira, Macció, Noé, de la Vega. 1961 Nueva Figuración 1991*, cat. exposición Centro Cultural Recoleta, 1991, p. 36.

<sup>91</sup> Para Noé el premio fue su pasaporte a Nueva York. Con este certámen el Instituto inauguraba su espacio en la calle Florida.



"Deira, Macció. Noé. De la Vega". Exposición en galería Bonino, 1962.

Los cuadros de Noé son otra cosa. Resulta más cómodo mirarlos como una especie de monumentos que como pintura. Para acotar el hecho nuevo que proponen hay que recurrir a términos tales como escenografías, parques de diversiones, documentos plásticos o libros de historia natural.

No son confortables. Tienen pocas concesiones al hábito visual que aún la pintura más audaz ha creado en la actualidad en los espectadores. Narran, expresan, discuten, simbolizan y representan. No pueden gustar a primera vista y tampoco pueden gustar después del mismo modo que gusta la pintura. La pintura queda, al lado de ellos, como el texto escrito de una obra de teatro. Los cuadros de Noé son la obra en escena. [...]

Se ve que están ejecutados por una sola persona, pero invitan a imaginar lo que sería un mural compuesto con las caras y las manos de todo un pueblo, recuerdan la obra anónima que revela una época y un mundo y abren una brecha por la que podría liberarse definitivamente la pintura del encierro al que la sometieron durante unos siglos los pequeños caballetes. Constituyen un caso raro de “arte popular” en el que la palabra arte nada tiene que ver con objetos de uso práctico como cacharros, cestos o tejidos, sino con las extraordinarias dotes de un pintor y en el que la palabra popular nada tiene que ver con la pesada literatura política sino más bien con las costumbres, las amarguras, las alegrías y las esperanzas de las gentes<sup>92</sup>.

Si Noé, tal como lo había expresado en el prólogo del premio Di Tella, había vuelto a la Argentina con la misión de elaborar las formas de una vanguardia propia, el reconocimiento elogioso y optimista que desde la revista *Sur* se hacía de su obra, representaba la confirmación de su logro. Era éste un veredicto de la crítica que, además de haber sido lanzado desde las páginas de la revista más prestigiosa de la intelectualidad liberal, contaba con todos los ingredientes que la tradición del modernismo había establecido como síntomas de la vanguardia: la obra de Noé era audaz, sin concesiones y transgredía el gusto establecido; él era, además, un artista cuya rebeldía actualizaba todos los actos de iconoclasia explicados hasta el cansancio por la historiografía del arte moderno:

El día que delante de esos cuadros las señoras exclamen “qué bonito” –decía Parpagnoli-, el mismo Noé, si no lo domestican los triunfos, y algún otro artista de raza salvaje que surja por estas tierras, estará incomodando con nuevas obras insufribles. Entonces habrá que volver a recordar (¡qué cansancio!) las silbatinas de las óperas famosas y los paraguazos que los graves entendidos se propinaron delante de la inadmisibile “Olimpia” de Manet.<sup>93</sup>

Pero al mismo tiempo, había una serie de elementos que Noé reivindicaba con fuerza en sus obras, que escapaban al discurso del modernismo sostenido hasta los años cincuenta. Sus cuadros no eran superficies planas cubiertas de colores, como había establecido Maurice

---

<sup>92</sup> Hugo Parpagnoli, “Dos pintores del concurso Di Tella”, *Sur* núm. 285, noviembre-diciembre, 1963, pp. 117-119, 118.

Denis en sus *Teorías estéticas*<sup>94</sup>. Eran pinturas que respondían con fuerza a su propósito de atrapar las contradicciones de la historia inmediata dentro de un espacio que trabajaba como un campo de tensiones.

Noé quería componer su obra incorporando la fuerza y la violencia de la historia nacional, y para lograrlo trabajó la superficie del cuadro como una máquina capaz de condensar todas las tensiones que habían actuado en sus momentos fundantes. Entre éstos, el populismo peronista, uno de los relatos nacionales más fuertes de la historia latinoamericana, que quiso abordar en sus claves estéticas: “El fenómeno estético que más me ha impresionado en mi vida, aun desde chico, fue el estallido vital del peronismo. Y nunca dejé de ver, y luego de participar, en sus grandes manifestaciones”<sup>95</sup>. Su interés por el peronismo no provenía de la adhesión a su programa. Por el contrario, Noé pertenecía a una familia tan profundamente antiperonista, que incluso su padre había sido el redactor final del *Libro Negro de la Segunda Tiranía*<sup>96</sup>. Sin embargo, a Noé le fascinaba la estética de las manifestaciones peronistas, los bombos –a los que consideraba una música más argentina que el tango o el folklore<sup>97</sup>- y las multitudes. Todo esto Noé lo había vivido y experimentado en su propio cuerpo cuando iba a los actos peronistas y se encontraba ante el caudal de experiencias que condensaban estas marchas<sup>98</sup>. Las imágenes que aparecen en los cuadros que realiza en 1963 se nutren de todas estas vivencias.

“Introducción a la esperanza”, el cuadro con el que Noé obtiene el Premio Nacional Di Tella en el certamen de 1963, despliega, a través del formato que adopta para componer la obra, el repertorio y la forma visual de una manifestación: la masa, los carteles, las consignas, el cuadro de fútbol, el líder. El cuadro era, prácticamente, la representación de una manifestación. Pero a la vez, también era un *programa estético* que condensaba, en una única

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, 118-119.

<sup>94</sup> Maurice Denis, *Teoría estética*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

<sup>95</sup> En Vicente Zito Lema, “Luis Felipe Noé: conciencia de una aventura”, *Crisis* núm. 30, Buenos Aires, octubre de 1975, pp. 72-74, 73.

<sup>96</sup> Este libro reunía los resultados obtenidos por la Comisión Nacional de Investigaciones constituida por un decreto del Poder Ejecutivo de octubre de 1955 para investigar las irregularidades producidas durante la gestión del régimen depuesto. La Comisión, dependiente del Senado e integrada por cinco miembros (entre los que había uno por cada una de las fuerzas armadas), finaliza sus investigaciones en abril de 1956. Cf. *Libro Negro de la Segunda Tiranía*, Buenos Aires, 1958.

<sup>97</sup> Luis Felipe Noé, entrevista con la autora, 30 de noviembre de 1998.

<sup>98</sup> Noé vivía en Juncal y Esmeralda, frente a Plaza San Martín y desde allí había sido testigo de las manifestaciones peronistas a las que también asistía por la fascinación y atracción que sentía ante ese espectáculo. En la manifestación en la que Perón rompe con la Iglesia, la gente fue al acto con muñecos de curas ahorcados, estas imágenes, según cuenta Noé, fueron para él mucho más fuertes que cualquier influencia artística. Entrevista citada.



Luis Felipe Noé  
*Introducción a la Esperanza*  
 (Premio Nacional ITDT 1963)  
 Técnica mixta sobre tela  
 1963  
 97 x 195 cm.  
 Museo Nacional de Bellas Artes

Luis Felipe Noé  
*El incendio del Jockey Club*  
 Técnica mixta sobre tesla  
 1963  
 199,5 x 150 cm  
 Colección Miguel Ángel Capriles, Caracas



imagen, las soluciones formales y los argumentos con los que Noé buscaba articular una respuesta ante un conjunto de requerimientos que provenían de la necesidad de una vanguardia local que considerara la realidad nacional y, también, la escena internacional. Su cuadro era un programa con puntos de partida, definición de problemas y soluciones, un manifiesto escrito con pinceles y con colores; eran palabras pintadas que, desde el color y la forma, ordenaban los puntos de su programa.

La compartimentación del soporte, una solución en la que había incursionado cuando pinta “Mambo”, se vuelve un planteo dúctil para trabajar el terreno de conflictos cotidianos que le interesa atrapar entre sus imágenes<sup>99</sup>. A comienzos de los sesenta en Argentina se estaba jugando un destino. El país intentaba construirse desde un proyecto plagado de promesas, alimentado por el discurso internacional del desarrollo, que se sobreimprimía sobre una realidad que, sostenidamente, se empeñaba en contradecir el optimismo. Mientras las inversiones crecían y la industria se desarrollaba, los conflictos entre azules y colorados, la proscripción del peronismo en las elecciones, la permanente oposición de los sectores obreros a las consecuencias de una modernización forzada, mostraban que el discurso de la confianza que corporizaban el gobierno y los sectores liberales, no podía contar con el apoyo de todos.

En “Introducción a la esperanza” Noé pintaba la manifestación, la masa –en cuya representación podían sentirse los ecos de Asger Jorn o de Alechinsky- y los carteles con consignas: “Él con el pueblo con él”, “mujeres”, “mano limpia”, “honesto”, “progreso”, “leña”, “campeón”, “vote fuerza ciega”, “no nos dejan”. Si bien el cuadro podía dialogar con la tradición local en la representación de las manifestaciones (por ejemplo Antonio Berni, en cuadros como “Manifestación” de 1934), a lo que este cuadro en verdad aludía, era al presente inmediato. Esto quedaba demostrado en la representación de Perón en uno de las pinturas-carteles. Lo cierto es que Noé lograba introducir con esta pintura, premiada como un logro del joven arte argentino y como un signo del desarrollo cultural, una estética que en los años del peronismo hubiese sido excluida de la alta cultura como populismo y propaganda.

Lo que Noé pretendía, con una obra como ésta, era establecer una relación tan estrecha con su entorno como aquella que él y de la Vega habían observado en los Países Bajos durante su viaje a Europa. Una realidad que, al mismo tiempo, era radicalmente opuesta

---

<sup>99</sup> Sobre las obras “Introducción a la esperanza” y “El incendio del Jockey Club” dice Noé: “Datan del año 1963, y no están concebidas desde un punto de vista de la militancia política, pues lo que me importaba entonces era entender el quiebre de las estructuras visuales como reflejo de una realidad que, a su vez, se quebraba”. En Vicente Zito Lema, entrevista citada, p. 73.

a la de esos países. Y la manera de atraparla consistía, para él, en trabajar sobre sus contradicciones. La división del plano era una solución eficaz para mostrar la oposición entre los dos mundos que habían entrado en conflicto con el ascenso del peronismo. “El incendio del Jockey Club” (1963) remitía directamente a un episodio que formaba parte de uno de los momentos más violentos de la historia reciente del peronismo. El cuadro registraba el momento en que las multitudes incendiaban un sitio en el que tradicionalmente se reunían los sectores ilustrados para debatir sobre la cultura –generalmente europea<sup>100</sup>. Noé representaba estos dos mundos (el pueblo y los sectores ilustrados), dividiendo la superficie en dos zonas claramente diferenciables: abajo la multitud, ahora en furiosos colores y envuelta en llamas; arriba elementos que remitían a la alta cultura, los cuadros que, junto a la biblioteca, habían sido incinerados por los grupos peronistas<sup>101</sup>. Los cuadros y los rostros, en distintos planos, buscaban marcar el conflicto cultural sobre el que se había estructurado el peronismo y que, con fuerza, atravesaba el presente.

Mientras Noé quería atrapar los antagonismos culturales que marcaban la historia argentina reciente, de la Vega trastornaba la materia haciendo que la realidad también entrara en sus obras, pero para dar forma a sus propias fantasías. En 1963 empieza a pegar en trozos de plástico, medallas, telas plegadas, espejos rotos, con los que elabora sus *Bestiarios* (a los que llama “esquizobestias” o “conflictos anamórficos”). En el texto que escribe en el catálogo del Premio Di Tella de 1963, Jorge de la Vega sostenía “Quiero que mi pintura sea natural, sin limitaciones ni fórmulas, improvisada como es la vida que crece por todos lados, que yo no quiero y hace lo que le da la gana”<sup>102</sup>. De la Vega mezclaba fragmentos del mundo que lo rodeaba, pero no para narrar la historia como quería Noé, sino para introducirlos en la

---

<sup>100</sup> Durante un acto realizado el 15 de abril de 1953, estallaron dos bombas que dejaron muertos y heridos. Perón aseguró que identificaría a los responsables y los llevaría ante la justicia, pero ante los gritos que reclamaban venganza contestó: “Eso de la leña que ustedes me aconsejan, ¿porqué no empiezan ustedes a darla?” (*La Nación*, 16 de abril de 1953). En la noche grupos de jóvenes peronistas irrumpieron en la sede central del partido Socialista, la Casa del Pueblo, destruyeron sus instalaciones y quemaron el edificio, con sus archivos y biblioteca; atentaron también contra las sedes del partido Radical y el partido Demócrata y destruyeron totalmente el Jockey Club. Cf. Robert A. Potash, *El ejército y la política en la Argentina, 1945-1962. De Perón a Frondizi*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pp. 212-213.

<sup>101</sup> El PS poseía la segunda biblioteca del país y el Jockey Club una importante colección de pintura europea (con obras de Goya, Monet, Corot, Sorolla, Bouguereau). Noé no introduce reproducciones de los cuadros quemados, sino cuadros con los que representa la idea general de “pintura europea”: una carrera de caballos de Toulouse-Lautrec, en alusión al Jockey-Club y cuadros del siglo XVIII francés e inglés como forma de representación del santuario del buen gusto europeo que este sitio representaba para los sectores ilustrados de Buenos Aires. Podría pensarse en los sujetos populares de Greuze y en retratos de gentiles hombres, probablemente Van Dyck y Joshua Reynolds. Cf. Agnès de Maistre, *Le groupe argentin, Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961-1965 ou la figuration eclectique*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV-La Sorbonne, 1987, p. 104.

<sup>102</sup> Cf. catálogo Premio ITDT 1963, p. 64.



Jorge de la Vega

*Danza de la montaña*  
Técnica mixta sobre tela  
1963  
195,5 x 129,5 cm.

*Gusanito al revés*  
Técnica mixta  
1964  
100 x 160 cm.

*Conflicto anamórfico No. 4 (El aire)*  
Técnica mixta sobre tela  
1964  
194 x 259 cm.



composición de sus personajes imaginarios que presentaba en series. Las telas encoladas se plegaban al lado de los fragmentos de plástico, vidrio y metales (en los que podía sentirse el rastro de Niki de Saint Phalle o de Enrico Baj); formas que, a su vez, de la Vega recogía por medio de un *frottage* con el que repetía la estructura original una, dos, tres veces, sometiéndola a violentas anamorfosis.

“Danza en la montaña” (1963) es, en cierto modo, un *collage* de referencias y de citas. El ángulo superior izquierdo de la pintura reúne un conjunto de vidrios de colores encerrados por un círculo de pintura que remite a los conceptos espaciales que Fontana realiza a mediados de los cincuenta; las telas blancas, encoladas y plegadas se habían visto en los grandes monocromos de Kenneth Kemple –como “¿Porqué me temes tanto si soy humano?” de 1961- y antes en las telas de Burri y de Manzoni. Sería posible, desde un criterio formalista, trazar un verdadero árbol de genealogías para estas pinturas. La mezcla no es arbitraria, sino que es una selección de elementos tomados de aquellas poéticas que postulan la libertad de la creación y la indagación experimental en los materiales, pero desde una perspectiva desprovista del dramatismo existencial que podía encontrarse en las telas de Burri. Los materiales que utiliza de la Vega y, especialmente, el color, también trastornan el dramatismo y las oscuridades de la materia en las que había quedado encerrado el efímero pero intenso episodio del informalismo porteño. La novedad era que la información se mezclaba de tal manera que, aun cuando se detectase el origen de algunos recursos o formas, el resultado iba en un sentido diferente.

El *collage*, entendido como una máquina de citas y de referencias múltiples, y nunca como el reclamo de una novedad absoluta, dio lugar a programas que entendieron que, referirse a la realidad (ya fuese la gran historia o la historia individual, con connotaciones psicológicas o sociales) era una respuesta legítima frente al requerimiento de una vanguardia nacional. En este sentido, más que las técnicas narrativas, lo que variaron fueron los contenidos de la historia a relatar. En tanto Noé miró hacia el gran relato de la historia, Antonio Berni indagó en el mundo de los desplazados, de aquellos que representaban la otra cara del progreso y del desarrollo y que miraban a la gran ciudad desde sus márgenes. Desde comienzos de los años sesenta introduce en su pintura el relato de la vida de Juanito Laguna, un niño de las “villas miseria”, y Ramona Montiel, una prostituta<sup>103</sup>.

---

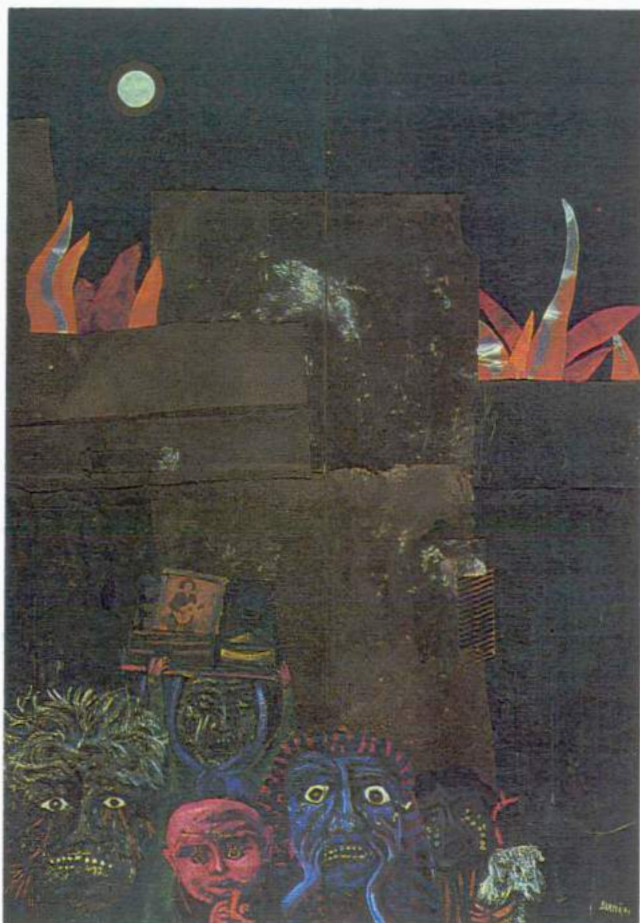
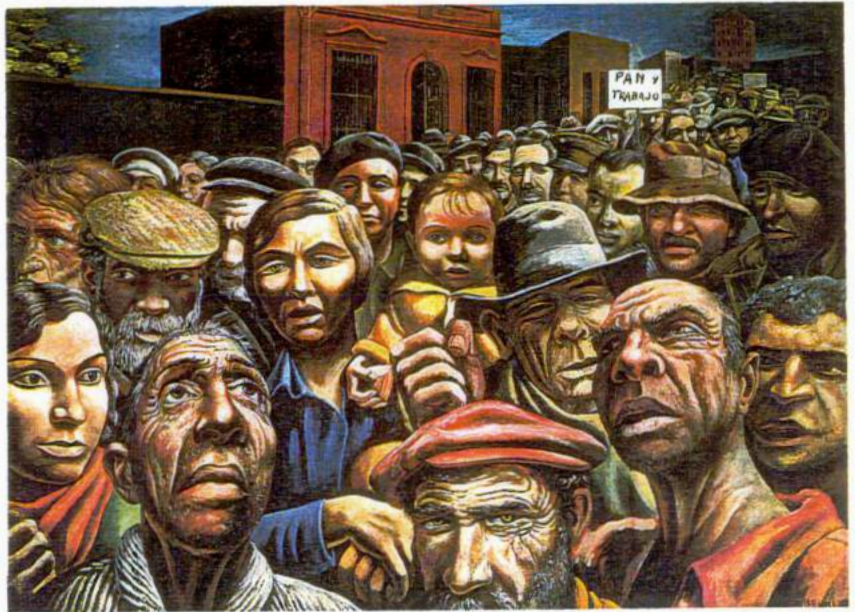
<sup>103</sup> En 1958 Berni fotografía villas miserias y retoma el *collage*: técnica y temas que se fusionan en la serie de Juanito Laguna que expone por primera vez en 1961, en la galería Witcomb. En 1962 obtiene el Primer Premio

**Antonio Berni**

*Manifestación,*  
Temple sobre arpillera  
1934  
180 x 249,55 cm  
Col. Eduardo F. Costantini

*Incendio en el barrio de Juanito*  
Materiales varios sobre hardboard  
1961  
305 x 210 cm.  
Col. Particular

*Juanito va a la ciudad*  
Collage sobre madera  
1963  
330 x 200 cm.  
Col. Jorge y Marion Helft

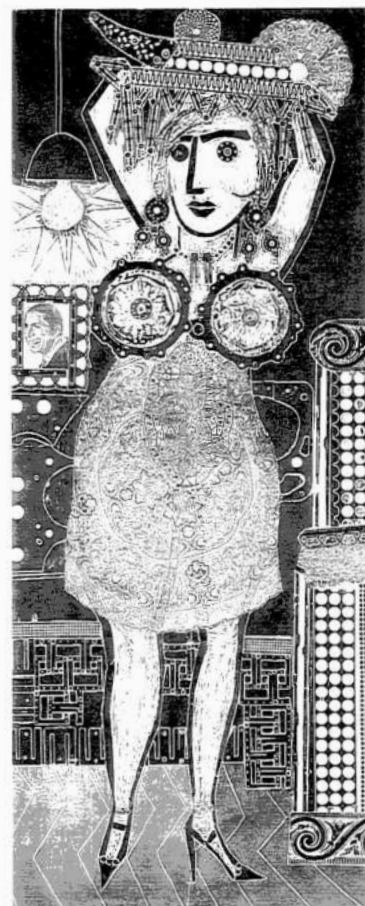


**Antonio Berni**

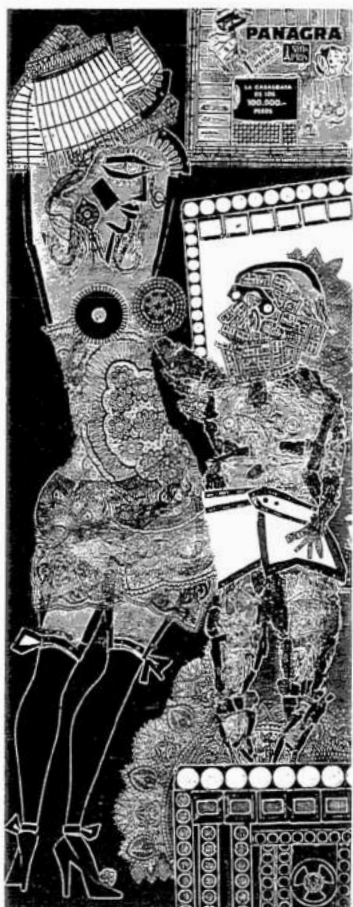
*Ramona obrera*  
Xilo-collage  
1962  
143,5 x 56,5  
Col. Particular



*Ramona costurera*  
Xilo-collage  
1963  
142 x 55  
Col. Particular



*Ramona vive su vida*  
Xilo-collage  
1963  
139 x 55,5  
Col. Particular



*Ramona y el viejo*  
Xilo-collage  
1963  
142 x 55 cm  
Col. Particular



*El strip tease de Ramona I*  
Xilo-collage  
1963  
137,5 x 56  
Col. Particular



*Ramona pupila*  
Xilo-collage  
1963  
139 x 56  
Col. particular

Si en los años treinta el artista había pintado al trabajador como un protagonista de la historia, su relato se introducía ahora en el mundo de los marginados y de la derrota. En tanto que, cuando pintaba a los obreros avanzando por las calles de Rosario (la Historia), Berni unificaba la superficie a través de una materia única, ahora narraba distintos momentos de la vida de sus personajes desde la acumulación de los desechos. Él no recurría a materiales de la realidad como si se tratase de desplegar un juego formal, como una osadía vanguardista, o como un gesto de iconoclasia o de irreverencia. Por el contrario, en tanto estos elementos habían formado parte de ese mundo que el artista quería penetrar y mostrar, los introducía como testimonios. Berni construía desde el fragmento, pero no para reconstruir una masa unificada por la esperanza del cambio que traería la unión en una lucha común, sino para mostrar las contradicciones en las que estallaba el discurso de la promesa. En la elaboración de sus obras, narraba episodios de dos vidas marginales configuradas con materiales tomados del mundo que los rodeaba. Sin proyecto, sin futuro, sin promesas, su discurso era, anticipadamente, el discurso de una derrota.

## 6. LA OBRA DE ARTE TOTAL

...nos preocupa el espectador, no en trance de evasión. Quisiéramos darlo vuelta como se da vuelta un guante. Que tenga sensaciones diferentes a todas las vivencias estéticas que ha experimentado en su vida. El arte de adentro, hacia fuera y no a la inversa, por eso todo lo que se le propone pretende tener un carácter de cosa interior.

Pretendemos un octavo arte, que vaya más allá del cine, que no evada al espectador, que lo enfrente con su total apetencia de ser. Un arte de compromiso vital. ... Nos interesa cualquier sensación del ser, la que puede vivenciar en un partido de fútbol, en el dentista, cuando espera que se le cueza el pollo en la rotisería, cuando esta en el médico ... en tribunales o en la policía

Todo nos parece viejo en el momento actual. Queremos que el hombre sienta la vejez de su anterior actitud ante la cosa artística, que se sienta complicado, comprometido, con su propia imagen mezclada a lo que siente, ve e intenta hacer.

Provocar en el participante una sensación inédita, tan inédita que él mismo tenga que crearle un nombre.

Rubén Santantonín<sup>104</sup>

---

de Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal de Venecia, con un conjunto de grandes xilografías sobre el tema de Juanito Laguna. Presenta esta serie en París y comienza allí la de Ramona Montiel, una prostituta cuya vida narra en un conjunto de collages y xilo-collages en los que utiliza materiales del mercado de pulgas de París. Cf. *Antonio Berni. Historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*, Madrid, Telefónica de España, junio-julio de 1995.

En 1964 el Di Tella saltaba al espacio público como polémica. Lo que ese año se expuso y se premió en el certamen nacional sembró confusión entre la crítica, el público y los medios periodísticos. La selección de obras consistió, en términos generales, en una síntesis de todo lo que había ocurrido en el arte de Buenos Aires desde fines de los cincuenta: Phases (Borda y Peluffo), la Nueva Figuración (Deira y de la Vega), la geometría (Silva, Magariños D.) y el Surrealismo (Aizenberg). Pero el conflicto se centró en la obra de dos artistas que escapaban del marco de estas clasificaciones: Marta Minujín y Emilio Renart. Si bien en su primer número de noviembre de 1962, la revista *Primera Plana* ya explicaba, con todo detalle en que consistían los *happenings* del Village, palabras como ésta tomaron fuerza en Buenos Aires en 1964<sup>105</sup>. En el caso del premio Di Tella, no sólo era sorprendente que se llamara “arte” al conjunto de colchones que había presentado Marta Minujín (con un título tan provocativo como “Revuélquese y viva”) o a la gigantesca vagina que Emilio Renart había desplegado en el piso y en las paredes del Instituto; lo más irritativo era que, justamente a ellos, se los hubiese premiado. El mensaje que el Di Tella enviaba al público era, con toda claridad, *esto es lo mejor del joven arte argentino*. Y lo mejor era, en este momento, lo que invadía el espacio íntimo del espectador, sus valores, su moral e, incluso, lo que comprometía su propio cuerpo. El premio especial que se había entregado a Le Parc en la sección Internacional del Premio Di Tella ese mismo año, consagraba una forma de expresión que avanzaba sobre el espacio del espectador. Le Parc proponía una obra que discutía el carácter cerrado y definitivo de la obra, se rebelaba contra la sobreestimación del creador y convocaba la percepción y la participación del espectador. En este sentido escribía en el catálogo:

Nosotros queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y de acción.

Un espectador consciente de su poder de acción y fatigado de tantos abusos y mistificaciones podrá hacer él mismo la verdadera “revolución en el arte”.

El pondrá en práctica las consignas:

Prohibido no participar

Prohibido no tocar

Prohibido no romper<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Rubén Santantonín, escritos inéditos, 20 de febrero 1965. Cf. anexo I.

<sup>105</sup> “Una extraña forma de teatro en Nueva York: el happening”, en *Primera Plana*, año 1, núm. 1, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1962, pp. 31-34.

<sup>106</sup> Julio Le Parc, “El Grupo de Investigación de Arte Visual repite: Basta de mistificaciones”, en cat. Premio Nacional e Internacional ITDT 1964, p. 56. Véase la transcripción completa de este texto en el anexo I.

Las decisiones que se tomaron en este premio (sobre las que volveremos más adelante) fueron, probablemente, las que convencieron a Romero Brest para que finalmente autorizara la realización de una experiencia que, en forma de proyecto, estaba dando vueltas por los escritorios del Instituto desde 1963. Ese año Rubén Santantonín dirigía a Enrique Oteiza una carta con la extensa descripción de una obra a la que presentaba como una experiencia compleja y total<sup>107</sup>. El camino que Santantonín había iniciado, llevando la materia a un grado extremo de indeterminación, coincidía con su interés por sumergir al espectador en un conjunto de materiales y texturas capaces de proporcionarle nuevas percepciones. En el proyecto de un “Arte-cosa rodante” que presentó al Di Tella, Santantonín imaginaba un inmenso mecanismo rodante de seis metros, en el que el público entraría para participar de un “mundo mágico y distinto del cuál él mismo crearía buena parte”<sup>108</sup>. Un espacio con luces, texturas, danzas, objetos animados por personas, música popular o sinfónica, humor, rifas y literatura (desde Oski y Landrú, hasta Sábato y Borges). Un espacio de mezclas en el que coexistieran materiales, colores y sensaciones capaces de sacar a los oficinistas, a los trabajadores, a los políticos y a los mismos artistas, de lo cotidiano, invitándolos a entrar en un mundo de fantasía<sup>109</sup>. Santantonín pretendía llevar la experiencia estética a un grado de plenitud mucho mayor que aquella que derivaba de la simple contemplación. Sus intenciones tenían puntos de contacto con las de Marta Minujín con quien, finalmente, realizó la experiencia. En 1963, cuando Marta Minujín quemaba toda su obra en París, explicaba las causas de su decisión:

Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en Museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándole de su inercia, para qué, entonces, iba a guardar mi obra para que fuese a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir<sup>110</sup>.

Todos estos textos constatan que, lo que se veía en ese momento en Buenos Aires, y lo que los artistas proyectaban hacer, no tenía nada que ver con el objeto estático, para ser colgado en las paredes. “Intensificación”, “participación”, “disolución”, “consumo”, “movimiento”, “acontecimiento”, eran los términos que servían para explicar en español en

---

<sup>107</sup> Rubén Santantonín, “Arte-cosa rodante (1ª vez en América)”, inédito. Archivo Rubén Santantonín. Cf. anexo I.

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> Marta Minujín, “Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin-Paris...”, *doc. cit.*



*La Menesunda,*  
Marta Minujin,  
Rubén Santantonin,  
26 de mayo de 1965.

1. Colas para ingresar el día de la inauguración
2. Ingreso con túnel de neón
3. Espacio de TV
4. Dormitorio

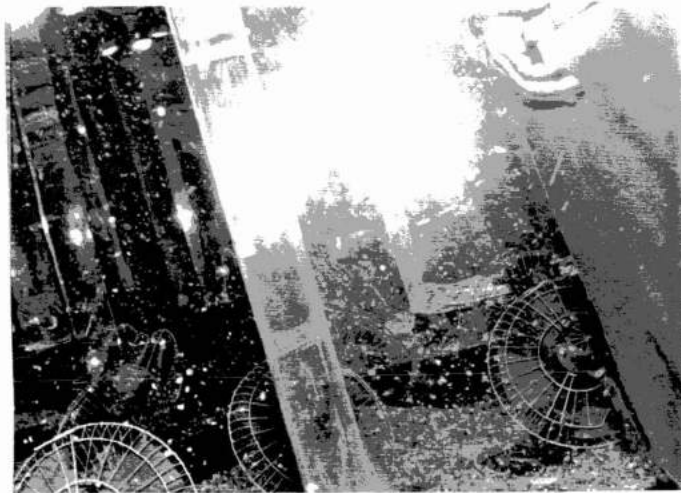






5. Cabeza
6. Canasta
7. Intestinal
8. Ciénaga





9. Teléfono

10. Heladera

11. Cápsula

12. Salida  
Clausura  
11 de junio  
de 1965



que consistían palabras como *happening*, *op art*, *pop art* que sembraban el desconcierto al invadir todas las secciones periodísticas en las que se abordaba ese objeto divertido y escandaloso en el que se había convertido el arte.

En “La Menesunda” Santantonín quería llevar hasta el extremo todo el programa implícito y latente en su obra anterior. Desde febrero de 1965 él escribió una serie de proyectos en los que anticipó distintos aspectos de un recorrido polisensorial. Sus etapas o estaciones consistían, fundamentalmente, en la planificación de diferentes espacios que proporcionarían las más variadas sensaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas. Santantonín imaginaba este espacio como una cápsula perceptual capaz de exacerbar aspectos adormecidos en el espectador y de complicarlo, de comprometerlo y de involucrarlo en una experiencia estética que invadiera distintas zonas de su sensibilidad. En una obra como ésta, la positividad de un término como *compromiso* no afectaba nada más allá de la creación misma, pero lo hacía hasta el extremo. Para Santantonín, esta propuesta era la radicalización y la culminación de todas sus búsquedas. Una experiencia completa, una obra total. Los proyectos demuestran que la concepción fue mucho más compleja que lo que finalmente se realizó.

En este recorrido, el espectador tendría que sortear distintos obstáculos: atravesar un pasillo de luces de neón (“intentamos lograr la sensación de la calle LAVALLE compactada”<sup>111</sup>), ver por primera vez su propia imagen en un aparato de televisión, caminar sobre superficies inestables, agacharse, sentir viento, frío, calor, luces cegadoras, olores a fritura, a humo, a dentista, entrar en un espacio que lo comprimiera y le diera la sensación de asfixia, ingresar en una heladera, pasar por un cuarto en el que vería a una pareja en la cama, entrar en un túnel de moscas “encarceladas” contra las paredes por un mosquitero, introducirse en un gran teléfono donde tendría que encontrar un número que le permitiera hallar la salida, penetrar en el interior de una inmensa cabeza femenina con artículos de perfumería y cosmética baratos y, finalmente, encontrarse a la salida con una proyección que registraría todo el proceso de realización del circuito.

No todo lo que Santantonín y Marta Minujín planificaron se hizo, y muchas circunstancias atentaron contra el efecto que la obra buscaba provocar. Como destacaba Romero Brest en la conferencia que pronunció en el Di Tella sobre esta obra:

---

<sup>111</sup> Rubén Santantonín, “Descripción de ‘La Menesunda’”, mimeo inédito. Cf. anexo I.

...el espectáculo no ha sido bien concebido. Tampoco creo que todas las experiencias hayan sido igualmente exitosas.... No creo que todos hayan tenido la misma intensidad y además no creo que la inmensa mayoría de los visitantes haya hecho la experiencia con la profundidad que fuera necesario<sup>112</sup>.

El término *experiencia*, varias veces reiterado en su conferencia, pasaba a integrarse, a partir de “La Menesunda”, a la constelación discursiva que se definía en torno al problema de la vanguardia. La noción abría un campo infinito para el artista, ya que la experiencia no tenía límite alguno; era, por definición, el espacio por el que el arte se ampliaba:

...yo creo que los artistas de nuestro tiempo están intentando ampliar el campo de la experiencia, una experiencia que no termina, una experiencia por lo tanto, que no tiene límite, una experiencia ... que no está respondiendo a ningún prejuicio sino que quiere darse naturalmente<sup>113</sup>.

Romero Brest no sabía cómo codificar estas nuevas expresiones ni a donde podían conducir estos planteos, pero, pese a todo, decidió adoptar una actitud abierta y positiva. Frente a quienes impugnaban el circuito por su vulgaridad y porque, en definitiva, todo eso también podía encontrarse en un parque de diversiones populares, él afirmaba “es probable que el parque de diversiones sea la gran forma expresiva de este mundo moderno al cual estamos asistiendo”<sup>114</sup>. Romero Brest había decidido no entorpecer “el desarrollo y el progreso” y sostener, confiadamente, que suprimiendo los mandatos políticos y acentuando la destrucción de todas las antinomias por medio de la “risa” y la “informalidad”, podría instaurarse un mundo “más feliz”<sup>115</sup>.

Aunque esta obra representaba la culminación de todos los objetivos implícitos en el programa de Santantonín quien, además, había escrito varios borradores explicando cada situación, el sentido que tenía y cómo debía realizarse; a pesar de que había sido él, con un

---

<sup>112</sup> Jorge Romero Brest, “Arte 1965: del objeto a la ambientación”, 11 de junio de 1965, mimeo, 31 pág., p. 29. Caja 1, Sobre 6, Archivo JRB, UBA.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 30. Los medios periodísticos registraban cuidadosamente las reacciones del público y la volcaban en titulares amarillistas: “Buenos Aires inundado por un escándalo que tiene bastantes dosis de inocencia: ¿mito o fraude? ¿Arte vivo o arte de vivos?” (*Atlántida*, agosto de 1965); “Algo para locos o tarados” (*Careo*, 2 de junio de 1965); “Opiniones: Marta Minujín contra el caballete” (*Confirmado*, 7 de septiembre de 1965).

<sup>115</sup> Romero Brest, “Arte 1965...”, *doc. cit.*, p. 31. Después de la conferencia de Romero Brest, Eduardo González Lanuza pronunció otra, como respuesta, en la galería Proar. “Tuve que contenerme para no interrumpirlo”, expresó González Lanuza, y después le pidió responder desde la misma tribuna sin éxito, debido a que Romero Brest le expresó no ser “amigo de las polémicas”. Las palabras con las que el escritor calificó la “Menesunda” (“macaneo”, “arte reaccionario”, y un arte que en su voluntad de no perpetuarse atentaba contra el sentido mismo del arte) fueron acompañadas por su opinión frente a la decisión de “suspender el juicio” que Romero Brest había adoptado frente al arte nuevo: “¿Cómo puede aceptar ser jurado en París y San Pablo, si ha suspendido el juicio?”. Cf. “Sobre la “Menesunda” habló ayer el escritor E. González Lanuza”, *Clarín*, 26 de junio 1965.

grupo de artistas<sup>116</sup>, quienes habían trabajado, discutido y elaborado distintas soluciones durante los dos meses que llevó su construcción; por encima de todos estos datos, los medios periodísticos atribuyeron “La Menesunda” a Marta Minujín. Joven, alocada, imaginativa, massmediática, Marta Minujín, “la diosa de la Menesunda” o la “la muchacha del colchón” como la bautizaban diarios y revistas, se convirtió en el objeto fetiche, en el personaje celebrado y en la síntesis perfecta para construir la imagen del artista que podría llevar adelante la consagración del arte argentino.

Santantonín pudo ver hasta qué punto toda esa inmensa energía colectiva que, mientras escribía y armaba sus obras, imaginaba como una turbina poderosa capaz de acercar el futuro al presente, se desmoronaba rápidamente ante la centralidad que adquiriría esa joven que, mágica e incomprensiblemente, venía a materializar el modelo de artista que un sector de la sociedad buscaba: no el individuo angustiado por el sentido de la existencia o de la creación y mucho menos aquél que se preocupaba por los problemas políticos y sociales del mundo. En lugar de la tricota negra de cuello alto que usaba Santantonín, los medios periodísticos prefirieron fotografiar los collares, el cabello rubio y la ropa de colores con los que Marta Minujín hacía sus espectaculares apariciones públicas. Para Santantonín, que había pensado su obra como una experiencia radicalmente transformadora, la disolución de todas las aspiraciones que había depositado en “La Menesunda” en la imagen superficial y anecdótica que reiteraban los medios, fue un fracaso que sintió con una fuerza tan profunda y poderosa como la que había invertido en la concepción de su obra. Su respuesta fue la inmensa hoguera en la que incendió casi toda su producción.

---

<sup>116</sup> En “La Menesunda” colaboraron Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler.



**ARTI**

**LA MENESUNDA... QUE?**

¿Informalismo?

El hecho ocurrió — así diría un juez policial, porque el asunto preside a su jurisdicción — en cualquier día mayo, en un rincón de la Florida 936, donde el espacio y el momento se invitaron a transitar al espectador en una especie de caleidoscopio representativo de una técnica que dice llamarse "informalismo" o "nueva figuración". El espectador pasa por un corredor en cuyas paredes y techos se han adosado pequeños tubos luminosos de todos los colores, que quieren significar, según el autor, los letreros de la cinematográfica Lavalle y que, sin embargo, se aproximan más a los populares spaghetti. Valga la intención.

**Un Torsó al Aire**

Lo cierto es que a esto sigue una alcohólica donde está acostada una mujer en una simple cama — al lado de una desnuda y ella en ropa de dormir — dialogando sobre cualquier cosa. Bajando luego una escalera, el visitante se encuentra en un cuarto donde una mujer maquillada a otra, como si estuviera en un instituto de belleza. De allí se pasa a un vestíbulo transparente, en cuyo interior el espectador se ve coronado de papel picado. La trayectoria obliga a desmenuarse en un espacio pausado con suelo acotado por los techos cargados algunos de plásticas parecidas a un interior. Y finalmente se llega a la salida. Todo dura exactamente diez minutos.



EL PAÍS Montevideo, 13 de junio de 1965

**"La Menesunda", Suceso Plástico de Buenos Aires**

Una de las obras de la Menesunda Marta Minujín, nació en Buenos Aires en 1941. Estudió pintura y escultura. Becado por el gobierno francés en 1962. Las posiciones individuales o por parejas: 1957, 1959, 1960 y 1962; en Galería Litoral. Principales exposiciones colectivas Premio de Riddar (1959); Aria Nueva (1959 - 1960); Premio Var y Estimar (1960); El hombre antes del hombre (1962); Bienal de Jóvenes de París (1961); Tronco argentino en París (1962); Sobre de madera (1962); Salón de la joven escultura (1962); Ladrónes ricos en París (1963); Exposición y destrucción de obras en el impenso Ronin (La caja y su contenido); Alrededor del jugador; Salón de la joven pintura (1964); Salón Cooperación; Colaboración con Francisca Arnal, en una escultura expuesta en Galería le Grand, en colaboración con Marc Brusca en una escultura o ser humano en la exposición "Del laboratorio a la plaza del queso", en Tokio, Japón; Aria Nueva en la Argentina; en Minneapolis, EE. UU. (1964); Exposición Pop Art, Nueva York (1964). Sus obras se exhiben en: St. Gallen, Suiza; en París y Minneapolis, EE. UU.



Marta Minujín

LA RAZON, mayo 20 de 1965

**Marta y la Menesunda**

"CAREO", 2 de Junio de 1965.



En esta "obra" hay una maquilladora trabajando. Está decorada con pates, cremas, etcétera. Dice que representa el cerebro de una mujer. De pronto uno se encuentra en un dormitorio. En la cama, una pareja. Ellos se tiran la culpa. Son extras de cine que están trabajando

**"ALGO" DABA LOCOS O TABADOS**

VOLVIO MARTA MINUJIN

**LA DIOSA DE LA MENESUNDA**



SEMANARIO MARCHA

Montevideo

por Alberto Ciria

**"La Menesunda"**

C I N C O  
**EL DESCENTRAMIENTO  
DEL PARADIGMA  
MODERNISTA**

Después de ser historiador durante treinta años, crítico durante la mitad de ese lapso, apuntando siempre a la teoría con la mirada puesta en el arte de los europeos, las circunstancias hicieron que respecto al de mi país adoptara la actitud del político, el que abarca hasta donde el hombre quiere trascender y le señala caminos

Jorge Romero Brest<sup>1</sup>

Cuenta Romero Brest que la primera vez que contempló una de las “apetitosas” hamburguesas Oldenburg, experimentó un cóctel de sensaciones en el que se combinaron el “gran asombro” con el más franco “disgusto” y “estupor”<sup>2</sup>. El impacto había sido parecido al que en 1960 había sentido ante una obra de Robert Rauschenberg en la que el artista mezclaba un pájaro embalsamado con amplias pinceladas de pintura. Romero Brest podía explicar una obra como ésta a partir de sus antecedentes en los *assemblages* dadaístas, pero ante las formas blandas de Claes Oldenburg, representando algo tan vulgar como una hamburguesa, se confesaba desorientado y sin referentes para el análisis.

La anécdota es importante en tanto demuestra su conciencia acerca del cambio que se estaba produciendo en el arte internacional. El orden evolutivo de las formas, en el que cada planteo del arte moderno podía leerse como una solución

---

<sup>1</sup> Jorge Romero Brest, *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974, p. 7.

<sup>2</sup> Ver Jorge Romero Brest, “Relación y reflexión sobre el “Pop Art”, mimeo, 22 páginas, Caja 2, Sobre 2, Archivo JRB, UBA. Es probable que Romero Brest viera la hamburguesa de Oldenburg en la exposición de artistas norteamericanos *New Realists*, realizada en la primavera de 1963 en la galería Ileana Sonnabend de París, ciudad que visitó en su 11º viaje a Europa.



Claes Oldenburg,  
*Floor Burger*,  
Painted sailcloth  
with foam  
132 cm. (altura),  
213 cm. (ancho),  
1962  
Art Gallery of  
Ontario, Toronto

Robert  
Rauschenberg  
*Canyon*,  
Combine painting  
219,7 x 57,8 cm.  
1969  
Sonnabed  
Gallery,  
Nueva York





parcial que inexorablemente superaba el movimiento siguiente, había sido totalmente traicionado por el rumbo emprendido por el nuevo arte de los sesenta. La situación no era sencilla para Romero Brest, que había invertido enorme energía a fin de lograr que en Argentina se entendiera cuál era el camino a seguir para superar el atraso casi constitutivo del arte nacional y que, por otra parte, había señalado el arte abstracto como el arte del futuro. En este sentido, Romero Brest se encontraba atrapado entre el programa que con anterioridad había diseñado, lo que la realidad ahora le ofrecía y las decisiones que le requerían las políticas institucionales que, desde el MNBA y desde el ITDT, tenía que administrar. Éstas estaban fuertemente condicionadas por objetivos que, por primera vez, se sentían al alcance de la mano: la conquista del éxito, la consagración, el triunfal establecimiento del arte argentino en el mundo. La escena internacional había abierto el juego, y el arte latinoamericano no sólo se sentaba complacido en la mesa de los invitados, sino que también estaba armando sus propias jugadas.

Entre las propuestas de los años cincuenta y los sesenta el arte internacional había cambiado de agenda y el cambio no había sido simplemente de grado. La relación entre alta y baja cultura, ya no podía ser regulada por el canon modernista en la economía que, hasta fines de los años cincuenta, había marcado su sentido evolutivo. Lo que se había perdido era el control. La noción de autonomía artística, entendida como autorreferencialidad del lenguaje, como antinarratividad y como autocrítica, estaba en crisis, y la vanguardia, o lo que en ese momento se autorrepresentaba como tal, parecía haber perdido la posibilidad de restablecerse como instancia crítica.

A diferencia de otros momentos, en los que Romero Brest tuvo la necesidad y el tiempo para explicar las transformaciones del arte contemporáneo, ahora carecía de ambos. Aunque en Buenos Aires, el informalismo o exposiciones como *Arte Destructivo* habían introducido elementos que desestabilizaban el modelo que había delineado para el arte del futuro, hasta 1963-64 no dominaron expresiones comparables a las que sacudían la escena neoyorquina. Por este motivo, a pesar de su desconcierto, no era crucial para el crítico tratar de explicar en qué consistían los cambios. Los tiempos de funcionario y de administrador cultural eran, por otra parte, poco compatibles con la escritura de extensos libros como los que había realizado en los años precedentes.

La necesidad de establecer una posición desde la cual administrar los nuevos sentidos, se hizo ineludible en el momento en el que tuvo que juzgar y arbitrar sobre estas nuevas

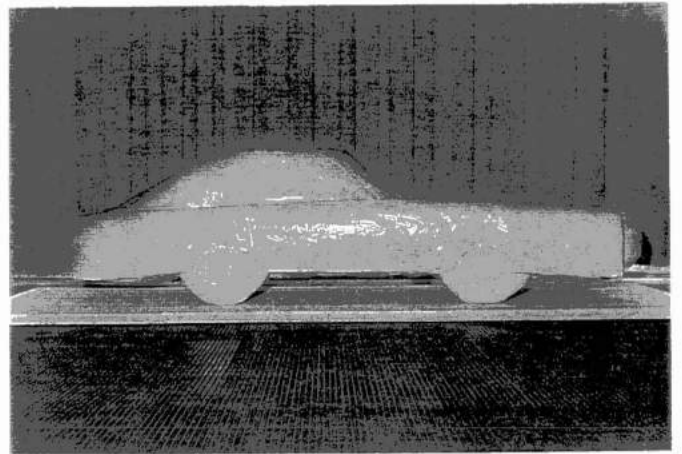
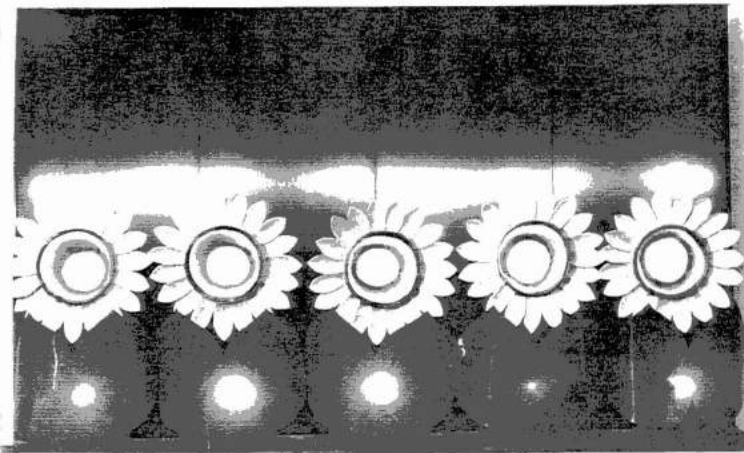
expresiones en el ámbito local. El premio Di Tella de 1964 fue la primera ocasión en la cual debió hacer pública su posición frente a obras vinculadas al pop, al nuevo realismo, a la abstracción postpictórica y al arte cinético. Fue probablemente entonces, cuando Romero Brest se enfrentó a la evidencia de que varias de las obras expuestas suponían un quiebre frente al cual no había términos de negociación posible con la tradición anterior. En otras palabras, que artistas como Arman, Rauschenberg o Minujin (por ejemplo), requerían ser analizados desde parámetros conceptuales distintos a los que hasta entonces había elaborado.

A mediados de los sesenta el panorama se había transformado y Romero Brest no podía ya mantener una posición prescindente. En 1965 el público de Buenos Aires sabía que para aproximarse al “arte” ya no sólo tenía que mirar una pintura colgada en la pared. También había que caminar entre tubos de neón, ver a una pareja en la cama o dejarse maquillar en una sala de exposición. Todo esto podía pasarle a los espectadores del ITDT que llegaban a esperar horas para verificar si lo que los diarios y las revistas decían que allí sucedía, era verdad. El Di Tella fascinaba por el desconcierto y la polémica que provocaba. Fascinaba a los empleados de oficina, a los jóvenes, a los artistas, a los intelectuales y al público que transitaba por la tradicional calle Florida. Provocaba excitación porque, según se decía, allí estaba el centro de la vanguardia, allí se rompían los límites de lo establecido, y quien allí fuese podría ver y sentir cosas que en otros sitios no estaban permitidas.

Obras como “La Menesunda” habían convertido al arte en escándalo y en espectáculo. Los diarios y revistas de Buenos Aires, que rápidamente entendieron que ahora el arte era noticia, habilitaron un espacio para hacer la crónica casi cotidiana de lo que podía encontrarse en la “manzana loca” del Di Tella. En un país atravesado por permanentes crisis políticas y sacudido por periódicos conflictos entre sectores enfrentados de las fuerzas armadas, un lugar como éste era una anomalía y, también, una burbuja de oxígeno.

Para esta década ambiciosa, había algunos términos claves que debían invocarse cada vez que era necesario cargar las baterías del entusiasmo y de la vanidad: éxito, reconocimiento, fama, juventud, eran casi sinónimos que inundaban los discursos y que podían encontrarse hasta el cansancio en revistas que, como *Primera Plana*, dedicaba una sección permanente el arte.

Es en este momento cuando toma visibilidad una generación de artistas con la que se renueva el concepto de “juventud” que ya no podían representar aquellos que habían emergido entre fines del cincuenta y comienzos del sesenta. Estos “nuevos” jóvenes se



Susana Salgado  
*Girasoles*  
Acrílico  
1966  
186 cm.

Juan Stoppani  
*Auto amarillo*  
Acrílico  
1966  
200 x 120 cm.

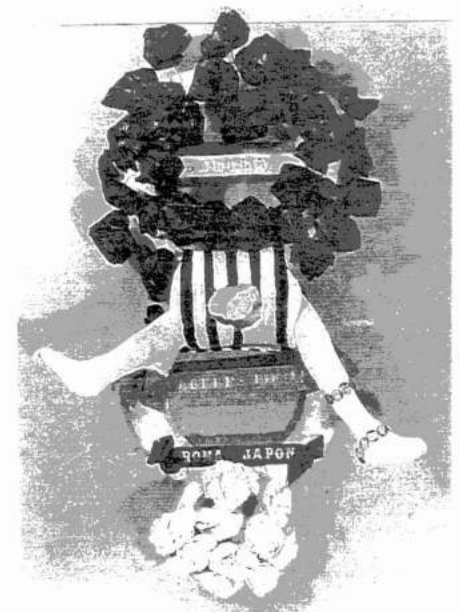
Delia Cancela  
Pablo Mesejean  
*Love and Life*  
1965



Alfredo  
Rodríguez Arias  
*La granja*  
Ambientación  
1966  
250 x 300 cm

Dalila Puzzovio  
*¿Porqué son tan  
geniales?*  
Poster panel  
1965

Dalia Puzzovio  
*Dalila, Abebe,  
Bikila*  
Yeso y tela  
1964  
180 cm.



deshacían de los residuos del existencialismo y de todas las preocupaciones por la historia política o por la realidad social, para abrirse a los aspectos más vulgares de la realidad inmediata. Desde entonces pudieron verse en el ITDT y en las galerías de Buenos Aires (sobre todo de Lirolay) las margaritas de acrílico con luces de Susana Salgado (1966 y 1967); “El Batacazo” de Marta Minujin (1965), donde nuevamente se planteaba un recorrido entre luces de neón y polietileno; las coronas mortuorias (1965), los afiches (1965 y 1966) y los diseños de zapatos en cuero y acrílico (1966) de Delia Puzzovio; el automóvil de acrílico amarillo de Juan Stoppani (1966), los muñecos de Alfredo Rodríguez Arias representando una granja (1966), las instalaciones con flores y astronautas de Delia Cancela y Pablo Mesejean (1965).

Ante este clima de ebullición y creatividad, cuyos valores confirmaban los críticos que visitaban el país para desempeñarse como jurados en los premios (Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Jacques Lassaigne, Pierre Restany, Lawrence Alloway, etc.) Romero Brest concibió su rol como el de quien debía, ante todo, facilitar los caminos del cambio. De este modo podrían encontrarse las formas de un arte que superara definitivamente el característico atraso del arte argentino que había señalado en la presentación del primer número de *Ver y Estimar*<sup>3</sup>.

Sin embargo, ese nuevo espíritu creativo, no estaba cuajando en las formas que Romero Brest pensaba cuando invertía la mayor parte de su tiempo imaginando el futuro. Su modelo no era muy distante de aquel con el que Alfred Barr explicaba el desarrollo del arte moderno, ni tampoco era muy distinto de los intrincados laberintos genealógicos con los que los franceses enseñaban, en cuanto escenario podían hacerlo, las tortuosidades evolutivas de la escuela de París. Aunque en estas regiones nunca llegó a representarse la evolución del arte moderno con esquemas tan sofisticados como los que utilizaron los franceses, libros como *Pintura Moderna*, que Julio Payró publica en 1942, o *La pintura europea contemporánea 1900-1950* que Romero Brest edita en 1952, demostraban que la lección modernista había sido estudiada, aprendida y enseñada. Pero el arte de los sesenta se apartaba con evidencia de los caminos anticipados por el proyecto modernista. El problema para Romero Brest no fue tanto qué actitud tomar ante la transformación que se operaba, sino cómo explicarla y hacerla legible.

---

<sup>3</sup> Véase al respecto el capítulo uno.

REACCIONANDO CONTRA EL IMPRESIONISMO, PERO ASIMILANDO SU APORTE E INTERPRETANDO LA LECCION DE VAN GOGH Y DE GAUGUIN

## EL "FAUVISMO"

*Persigue:*

La depuración de los medios  
La profundización del instinto  
La liberación del color

*Y alcanza:*

- Una pintura plana lograda por el abandono del modelado y de las perspectivas.
- Una intensidad máxima de las sensaciones por la exaltación sensual de los tonos y la acentuación de los contrastes.
- Un ordenamiento expresivo por la orquestación coloreada, el arabesco y la deformación plástica.

PRECISANDO, AMPLIANDO LAS CONQUISTAS DEL "FAUVISMO"  
SIN OLVIDAR LAS DE CEZANNE Y LAS DE SEURAT

## EL CUBISMO

*Prepara:*

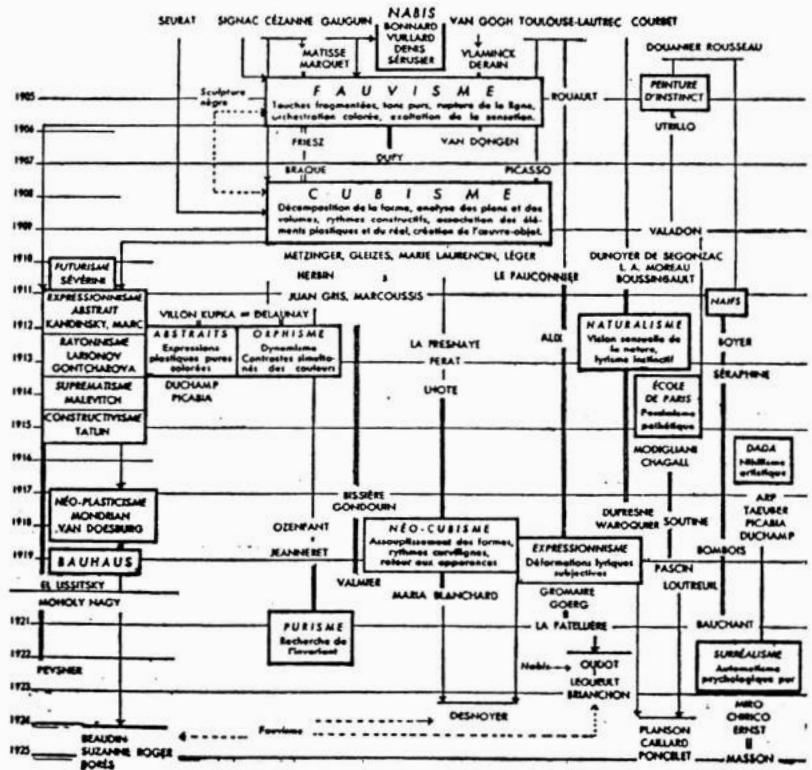
La liberación de la forma  
La disociación de los elementos plásticos y de la realidad  
La creación de un universo pictórico propio

*Y se esfuerza por alcanzar:*

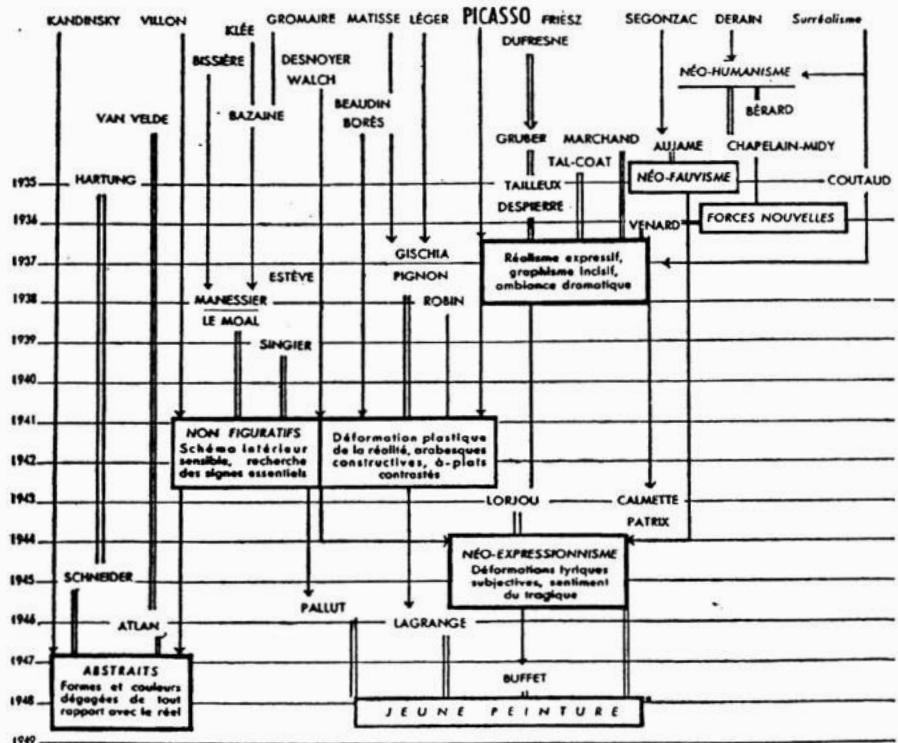
- Una construcción severa por el análisis de los planos y de los volúmenes, la descomposición rítmica de las superficies, el desajuste de la forma y del color.
- Una expresión espiritual verdadera lograda únicamente por la disposición de las líneas y la distribución de la materia.
- Una concepción lírica de la obra-objeto liberada de toda preocupación imitativa.

*De Manet a Nuestrós Días,*  
exposición  
organizada por el  
gobierno de  
Francia en 1949,  
Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Argentina  
Cuadros  
explicativos de la  
evolución del arte  
moderno  
incluidos en el  
catálogo

## La peinture de 1905 à 1925



## La peinture française de 1935 à nos jours



De Manet a  
Nuestros Días,  
exposición  
organizada por el  
gobierno de  
Francia en 1949,  
Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Argentina  
Cuadros  
explicativos de la  
evolución del arte  
moderno  
incluidos en el  
catálogo

El momento en el que Romero Brest retoma la reflexión es significativo. Ante la batalla de estéticas contrapuestas sobre las que tuvo que decidir y frente a la conmoción que provocó una obra de tanto impacto público como “La Menesunda”, las explicaciones se volvieron perentorias. Ante el conjunto de situaciones que reunía La Menesunda era imposible concentrarse en la forma estética como un contenido sedimentado. “La Menesunda” era, más exactamente, una colección de trivialidades mal resueltas en las que se mezclaban elementos de la iconografía urbana con situaciones de juego y desenfado. Todo esto definía un estado de confusión frente al cual Romero Brest, si quería sostener el espacio de reflexión y de centralidad que había buscado fundar en su relación con el arte, tenía que idear mecanismos que dieran cuenta del cambio.

Entre 1965 y 1967 Romero Brest propuso distintas soluciones para situarse frente al arte más contemporáneo: desde la suspensión del juicio y la adopción de una posición descriptiva e incondicionalmente afirmativa, hasta respuestas más teóricas, que elaboró a partir de los referentes analíticos con los que contaba. En este sentido recurrió tanto a la tradición del modernismo como a ciertos conceptos del existencialismo. Esta súbita necesidad de elaborar modelos que diesen cuenta del cambio no sólo subraya su compromiso ante un público que no quería abandonar, sino que también revela hasta qué punto estaban en conflicto sus presupuestos sobre el arte. Me importa destacar esta repentina necesidad, porque en ella entraron en conflicto sus propias convicciones, los requerimientos que provenían de su compromiso ante los espectadores, y el grado de compromiso que sostenía con las instituciones cuyas políticas, no sólo administraba, sino que también contribuía a diseñar. Me interesa también destacar la *mezcla de conceptos, tradiciones y referentes* que Romero Brest utilizó para elaborar su respuesta ante las transformaciones que se estaban operando en el arte de su tiempo, porque en ella se revela la disponibilidad que el crítico tuvo para explicar y legitimar el cambio, sea cual fuese su sentido.

Aunque Greenberg no fue un aporte que Romero Brest consideró en sus reflexiones, la comparación con este autor es relevante, en tanto él se encontró frente a un desconcierto semejante al que describió el crítico argentino y también sintió que en el campo de la estética se estaba jugando una partida en la que algo importante se perdía. La profundización de una estética desafirmativa por la que optó Greenberg, contrasta con las decisiones de Romero Brest e ilumina, al mismo tiempo, la existencia de un debate común, que excedía la escena artística nacional. Sin embargo, es la inscripción nacional del quiebre modernista, el hecho de

producirse en un momento en el que por primera vez artistas e instituciones se sentían parte del gran juego internacional, lo que permite entender las alternativas estratégicas que Romero Brest diseñó y el curso de sus decisiones. Desde esta perspectiva, es necesario considerar los dilemas estéticos que asediaban al crítico, en el contexto de su propio tránsito de crítico a gestor institucional de un centro dedicado a la promoción de un arte de experimentación y al proyecto de internacionalización.

Durante los años cincuenta Romero Brest sostuvo un modelo para el arte comparable al que diseñó Clement Greenberg. Ambos defendían el formalismo y el arte elevado contra el *kitsch* y el efecto de la expansión de la clase media en la civilización industrial. Pero en lugar de adoptar la posición de Greenberg, que frente al desarrollo de un pragmatismo anti-formalista dentro del liberalismo norteamericano, hizo de sí mismo el representante de un modernismo ajeno a los modelos emergentes, la opción de Romero Brest consistió en buscar las maneras de plegarse a la nueva estética. En tanto Clement Greenberg publica “Modernist Painting” y “Louis and Noland”, artículos en los que da cuenta de un giro neo-kantiano en su estética y en los que elabora un modelo anticontralista<sup>4</sup>, Romero Brest dirige las instituciones más importantes del país y entiende que, por el momento, su rol es avalar todo lo que se presente con el aurático carácter de ‘nuevo’. La resistencia que en 1959 Romero Brest mostraba ante el informalismo, cuando defendía la abstracción de Vasarely (cuya obra todavía podía acomodarse dentro de su modelo evolutivo), cede definitivamente, desde 1964, frente a la irrupción del pop local.

En 1968 Greenberg seguía pensando que el arte de los últimos tiempos estaba inmerso en un “estado de confusión” y sostenía como principio: “Artistic value is one, not many. The only artistic value anybody has yet been able to point to satisfactorily in words is simply the

---

<sup>4</sup> Sobre la posición de Clement Greenberg en los sesenta véase el artículo de David Brian Howard, “Modernism on the Margins: Clement Greenberg’s “Safari” to Western Canada in 1962”, en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutierrez Haces (a cargo de la edición), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, UNAM-IIE, 1994, pp. 841-856. Evidentemente, en el modelo neokantiano que Greenberg había planteado en “Modernist Painting”, en el que identificaba el modernismo con la intensificación de la tendencia a la autocrítica que había iniciado Kant, el arte de los *assemblages* que se había consagrado en la exposición organizada por el MoMA en 1961, no encajaba en modo alguno. Si Greenberg sostenía: “la pintura modernista exige que un tema literario sea traducido en términos estrictamente ópticos, bidimensionales, antes de convertirse en tema del arte pictórico, lo cual significa que se traducirá en una forma tal que pierda completamente su carácter literario”, es evidente que la manera brutal en la que los artistas ahora hacían entrar la realidad en sus obras no podía provocarles más que un absoluto rechazo. Es interesante que Greenberg recalque siempre que el modernismo no es ruptura con el pasado; la vanguardia no es para él revolución sino continuidad, la prolongación en el tiempo de los *standards* de calidad. Cf. Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960) y “Louis and Noland” (1960), en John O’Brian (Ed.) *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, v. 4, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, pp. 85-93 y 94-100 respectivamente.



goodness of good art”<sup>5</sup>. Para él había un arte superior y un arte malísimo, el arte de los pastiches. En el orden evolutivo de los estilos, el expresionismo abstracto marcaba el punto culminante que había dominado en el ambiente cultural de los años cuarenta y cincuenta. Pero esta hegemonía había colapsado en los sesenta, cuando el arte había pasado a ser espectáculo más que renovación. Frente a lo que veía como una Babilonia de estilos, Greenberg dejaba deslizarse una frase de tono confesional: “Maybe I don’t know enough of what happened in those days. I will allow for that and still maintain my point”<sup>6</sup>. Esta tozudez lo alejó cada vez más de la centralidad que tuvo en las décadas anteriores. Romero Brest, por el contrario, en lugar de profundizar la estética desafirmativa que había esbozado en los años cincuenta, desde mediados de los sesenta se pliega al antiformalismo que en Buenos Aires aglutinaba posiciones en un frente común, incondicionalmente abocado a la conquista del éxito. Aunque llega a confesar su desconcierto ante lo que la vanguardia le ofrece, no va a permitir que nada lo aleje de la suma de poder que había conquistado. Esta decisión le permitió alcanzar tal grado de centralidad, que pronto no fue muy fácil discernir qué factor era más importante: si los artistas, el Di Tella, o el mismo Romero Brest.

## 1. SUSPENSION DEL JUICIO Y APERTURA A LO NUEVO

“La Menesunda” no sólo había ocupado el espacio destinado al arte con el vulgar repertorio del *kitsch*, también había propuesto la idea de que el arte no era más un objeto para la contemplación, sino una instancia para ser vivida. En 1965, ante la perturbación que este recorrido provocaba en el público de Buenos Aires, Romero Brest pronuncia una larga conferencia en la que destaca que, en principio, para poder enfrentar el desconcierto que también a él le provocan estas nuevas expresiones, ha decidido *suspender el juicio*. Esto es, precisamente, lo que les aconseja hacer a quienes participan de esta nueva experiencia artística. La nueva situación revelaba que el arte ya no se hacía para perdurar y que el fundamento abstracto e idealista había cedido frente a la noción de *experiencia*. La idea de *representación* era substituida por la de *presentación*; el hombre dejaba de vivir en la eternidad para sumergirse en la temporalidad<sup>7</sup>. Al adoptar esta posición de apertura y de disponibilidad, el crítico quiere expresar su conciencia de estar en el *umbral de un cambio* que

<sup>5</sup> Cf. Clement Greenberg, “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, conferencia pronunciada en la Universidad de Sidney, Australia, el 17 de mayo de 1968. Editada en John O’Brian (Ed.), *op. cit.*, v. 4, pp. 292-303, 292.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 298.

todavía no puede conceptualizar con claridad, pero para ante el cual supone necesario evitar prejuicios y preconceptos.

En 1966 publica un *Ensayo sobre la contemplación artística*<sup>8</sup> en el que aconseja, tanto al espectador como al crítico, situarse en una posición *fenomenológica*, ajustándose sólo a la contemplación y a la descripción:

El método que preconizo para salir del *impasse* y comprender las obras de todas las épocas, desde el punto de vista del “tiempo”, es simple pero no de fácil aplicación. Exige un radical cambio en la actitud del contemplador y por tanto del crítico, para manifestar la “evidencia” del “existir” con las palabras que componen el juicio, en lugar de que resulte de una comparación de “formas” con “realidades” e “irrealidades”<sup>9</sup>.

Sin embargo, para Romero Brest, es importante saber que el cambio es positivo, que no es una transformación regresiva sino que confirma el principio del progreso en el arte. La clave explicativa para sostener que el arte contemporáneo ha dado un paso adelante y no atrás, la encuentra en una frase de Sartre, que el filósofo consigna casi al final de *La Imaginación*: “la imagen es un acto y no una cosa”<sup>10</sup>. Es a partir de esta afirmación que sostiene en su ensayo que, con las obras, no se crean ni se contemplan realidades, sino *que se accede a lo real entre la potencia y el acto de ser realidad*<sup>11</sup>.

En 1966 Romero Brest publicaba también un artículo en la revista *Américas*<sup>12</sup>, en el que explicaba la nueva situación del arte argentino como el surgimiento de una “conciencia de imaginar”. Su preocupación consistía en diferenciar la situación presente de aquella que había descrito en el primer número de *Ver y Estimar* de 1948. Si entonces, afirma Romero Brest, el arte argentino era víctima de un “formalismo” sin conciencia, sin potencia creadora, diluido en actos de imitación, la situación ahora era diferente. La conciencia acerca de esta nueva situación se había despertado en él a partir del entusiasmo que Pierre Restany había demostrado frente al nuevo arte argentino en 1964<sup>13</sup>. Los artistas más jóvenes, liberados del “formalismo” que hasta ahora había paralizado al arte argentino, habían permitido que el arte reciente se liberara de la “conciencia de imagen” logrando una “conciencia de imaginar” (que Romero Brest presenta como “desbloqueo del inconsciente”). Ahora, más que crear imágenes,

---

<sup>7</sup> “Arte 1965: del objeto a la ambientación a propósito de La Menesunda”, *doc. cit.*

<sup>8</sup> Jorge Romero Brest, *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *La imaginación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973 (1ª ed. en francés 1936) p. 129

<sup>11</sup> Romero Brest, *Ensayo...*, *op. cit.*

<sup>12</sup> Jorge Romero Brest, “La imagen y el imaginar”, *Américas* núm. 12, diciembre de 1966, pp. 30-33.

el objetivo del arte es provocar una *conciencia de imaginar*. Más que el resultado de la creación o del pensamiento, lo que importa es el acto mismo de crear o de pensar<sup>14</sup>. Romero Brest entiende los *happenings* como una opción desalienante que facilita la existencia de un hombre libre.

Esta propuesta no coincide, obviamente, con el modelo formalista que sostenía en los años cincuenta. En 1974, en la reedición de su libro de 1952, *La pintura europea 1900-1950* (ahora con el título *La pintura del siglo XX, 1900-1974*) Romero Brest da cuenta de su cambio de posición y de los nuevos criterios que ahora guían su aproximación al arte: desde su perspectiva actual los juicios que había emitido en 1952 eran profecías que no se habían cumplido, en tanto las había realizado en función de categorías ideales:

Dos errores correlacionados me llevaron a formular las citadas predicciones incumplidas: haber creído que se venía corriendo en pos de un estilo y que iba a ser realizado por los artistas concretos. Errores que procedían de mi esperanza –léase mi ideología– sosteniendo que en nuestro siglo “la disgregación es más aparente que real”. ¡Vaya optimismo! Se ha visto en estos veinticinco años que no se iba en pos de un estilo, que la humanidad se disgrega a causa del pluralismo ideológico, y que los artistas concretos, inmaduros como lo reconocí en el viejo texto, no superaron la inmadurez. Entonces preveía la metamorfosis, pero de ningún modo cómo se produciría<sup>15</sup>.

En otras palabras, sus predicciones de los años cincuenta, habían sido contestadas en forma categórica por una realidad que no se ajustaba a sus modelos anteriores: éstos eran válidos en función de la experiencia con imágenes plásticas, y de categorías concordantes con el tipo de experiencia que las mismas planteaban, pero eran inoperantes frente a las nuevas experiencias estéticas. Para él, ahora, la imaginación era fundante de cualquier conciencia, incluso la pensante. Esta afirmación le permite desechar, sin expresar ninguna duda, el carácter evolutivo que él asignaba a su concepción de *sistema estético*. Esta posición no fue, sin embargo, la única ni la definitiva que adoptó frente a ese arte que, más allá de sus designios, se había transformado.

## 2. OTRAS GENEALOGÍAS PARA EL ARTE MODERNO

---

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Véase el comentario de una conferencia de Romero Brest que publica Fermín B. Fevre, “Sociología del Arte Actual”, *El Cronista Comercial*, 1 de noviembre de 1966.

<sup>15</sup> Romero Brest, *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, México, F.C.E., 1994, p. 344.

En noviembre de 1967 Romero Brest escribe el ensayo “Relación y reflexión sobre el “pop art” en el que intenta otra interpretación para explicar el cambio, que no abandone los presupuestos evolutivos del lenguaje artístico. Este texto da cuenta de un intento por demostrar que, a fin de cuentas, el desvío del arte moderno era sólo aparente y que, más que las contradicciones, había que saber encontrar las continuidades<sup>16</sup>. El texto registra un momento de duda, contra el que el crítico arremete a fin de reescribir la genealogía del arte moderno con el propósito de aclarar o, mejor dicho, de aclararse, que ningún principio había sido traicionado y que la vanguardia, bien leída, no se había apartado de lo que se suponía que debía hacer: fundamentalmente, y usando un término que a Romero Brest le gustaba, avanzar en la evolución del lenguaje.

Este ensayo, que Romero Brest no publicó, es una pieza crucial que nos permite acceder, de una manera indirecta, al juego de tensiones y contradicciones que atravesaba las decisiones del crítico, en un momento en el que no había mucho espacio para la duda. Los enredos conceptuales de su discurso no hacen más que reproducir las trampas en las que quedó encerrado el desarrollo artístico de un país que, desde la periferia, esperaba una coyuntura apropiada para ubicarse en el centro de la escena. Los caminos que toma en su argumentación reproducen las contradicciones de una cultura que no quiere abandonar el capital de conocimientos que tanto tiempo y trabajo le llevó acumular y que, más que borrarlo de un plumazo, pretende utilizarlo como plataforma para su propio lanzamiento.

A fin de analizar su “asombro” ante el nuevo arte norteamericano, Romero Brest no recurre sólo a la historia del arte, sino que comienza formulando la pregunta ontológica básica, que tantas veces había enunciado cuando abordaba un problema central para la comprensión de los fenómenos estéticos: ¿cuál era el “ser” de este tipo de imágenes nuevas que proponía el pop?<sup>17</sup>.

Como ya señalé, Romero Brest sentía que podía entender a Rauschenberg desde el ejemplo del dadaísmo, pero que ante la reproducción ampliada de una historieta de Lichtenstein, o frente a una hamburguesa de Oldenburg, no podía recurrir al relato de la historia del arte moderno. Decide entonces apelar a la filosofía y partir del presupuesto de que tenía que haber razones para el pop, sólo era necesario hacer las preguntas adecuadas. Para

---

<sup>16</sup> Jorge Romero Brest, “Relación y reflexión...”, *art. cit.*

<sup>17</sup> La pregunta era la misma que había formulado en 1960 cuando, reflexionando sobre el informalismo, dicta el curso *El ser y la imagen – Ensayo sobre la pintura más actual*, título que ponía en evidencia la influencia del

esto, Romero Brest comienza con aquello que, desde Platón o Aristóteles constituye el origen de la filosofía: el *asombro*. Esta era, precisamente, la palabra que utilizó para definir sus primeras impresiones frente al pop.

Como parte de su argumentación, Romero Brest cuenta en este ensayo una experiencia que tuvo en 1964 y que ahora, al recordarla, le permite entender que el pop responde a un sistema diferente. Mientras visitaba las salas del Consulado de los Estados Unidos en ocasión de la Bienal de Venecia junto a Gildo Caputo, director de la Galerie de France en París, pudo ver su desconcierto:

Pude vivenciar allí, discutiendo con Caputo, la pugna de dos concepciones de la vida en [el] campo artístico, definidas y aparentemente irreductibles. No tanto para mí, que como buen latinoamericano pretendía aceptar las dos. [...] El hecho es que me di cuenta cabal de cómo el viejo continente, representado por Francia en la persona de Caputo, y el nuevo en su fase avanzada, por el “Pop Art” de los Estados Unidos, se contraponían realmente [...]

[Caputo] se resistía, y no me costaba esfuerzo comprenderlo, a causa de la factura lisa y despersonalizada de las obras expuestas, añorando el toque de la mano que durante milenios dio carácter a las formas pintadas o esculpidas, así fueran primitivas, clásicas o románticas.<sup>18</sup>

Si consideramos cuáles habían sido las obras seleccionadas por la representación francesa, podemos entender porqué estaba tan desconcertado Caputo. Las obras de Bissière o de René Brô respondían a una estética bien distante de la que postulaban las de Rauschenberg o las de Kenneth Noland que integraban el envío norteamericano<sup>19</sup>.

Las obras que tenían ante sus ojos introducían, a juicio de Romero Brest, dos novedades: una superficie en la que no podía encontrarse el gesto, la pulsión de su creador, y la insólita rehabilitación de la imagen pintada o esculpida, de “contenido explícito” y de “significación fácil”. Es interesante subrayar que, aunque Rauschenberg y Noland no eran lo mismo –para Greenberg, por ejemplo, eran antagónicos–, Romero Brest los leía, a ambos, como la expresión de un sistema único, opuesto al de la pintura europea. “¿Porqué mi estupor

---

existencialismo en sus reflexiones. Como el mismo Romero Brest explicaba en estos cursos, su pensamiento tenía fuertes filiaciones con Heidegger y con Sartre. Sobre 1, Caja 5, mimeo, 137 pág. Archivo JRB, UBA.

<sup>18</sup> Jorge Romero Brest, “Relación y reflexión...”, p. 3.

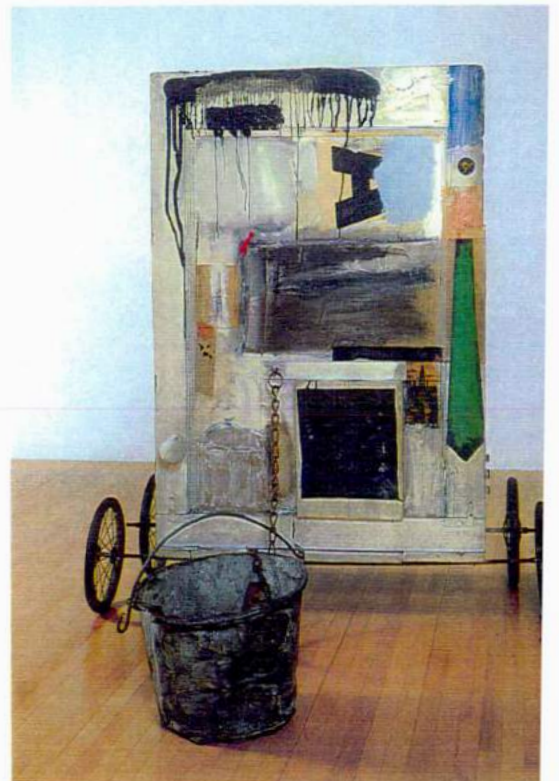
<sup>19</sup> La representación francesa, presentada por Jacques Lassaigne, estaba integrada por Roger Bissière (tapicería y pintura), Julio González, Jean Ipoustéguy, René Brô, Bernard Dufour. El envío norteamericano –cuyo comisario era Alan Salomon– estaba integrado por Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg y Jasper Johns (“Four Germinal Painters”) y por John Chamberlain, Claes Oldenburg, Jim Dine y Frank Stella (“Four Younger Artists”). Sobre las estrategias desarrolladas por los Estados Unidos para que Rauschenberg lograra el máximo galardón en esta Bienal, véase Laurie J. Monahan, “Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale”, en Serge Guilbaut (Ed.), *Reconstructing Modernism...*, op. cit., pp. 369-416.



XXXII Exposición Bienal Interancional de Venecia  
1964

Roger Bissière, *Composición gris*, 1964  
René Brô, *Homo spatiens*, 1964.

Kenneth Noland, *Translux*, 1963  
Robert Rauschenberg, *Ofrenda a Apolo*, 1959



en 1963 y el de Caputo en 1964? –se pregunta-, fue “porque no teníamos nada que interpretar, o porque interpretamos todo al primer golpe de vista?”<sup>20</sup>. Esta experiencia nueva, que más que *interpretar* les pide, simplemente, *mirar*, les produce el efecto insólito de tener que moverse “entre signos obedientes a un código requeconocido, ejerciendo nuestra imaginación en círculo vicioso: de la imagen pintada o esculpida a las cosas y viceversa”<sup>21</sup>.

A estas reflexiones, que eran el resumen de sensaciones propias y ajenas ante un arte distinto, que provocaba en él un fuerte “asombro”, Romero Brest agregó otro principio básico de la filosofía: la *duda* respecto de todos los sistemas explicativos utilizados para el estudio del arte contemporáneo, del sociológico al hermenéutico que le proveía la tradición de la modernidad. A este fin trató de establecer una nueva genealogía y para esto partió de impresiones de un viaje realizado varios años atrás, en 1957, cuando visitó Grecia y sintió, ante la escultura griega, un asombro semejante al que a comienzos de los sesenta le habían producido los *assemblages* de Rauschenberg o las esculturas de Oldenburg<sup>22</sup>.

Las imágenes griegas le impresionaron por dos cosas: en primer lugar porque en ellas encontró la expresión de un tiempo presente, sin pasado y sin futuro<sup>23</sup>. Segundo, porque presintió en ellas la inminente revalorización de las formas académicas que poco después se produjo con el nuevo gusto que introdujo el pop art.

La relación que establece en 1967, con sus impresiones frente al arte griego clásico en 1957, es la que le permite comprender, recién ahora, cuando aborda la reflexión sobre el pop una reacción que tuvo Lawrence Alloway cuando, en 1966, visitó la Argentina para participar como jurado del Premio ITDT. En esta oportunidad Romero Brest mostraba al crítico inglés las salas del MNBA, en el que todavía las obras estaban ubicadas en las paredes de la misma manera que él las había colgado: “cuando le mostré “La ninfa sorprendida” de Manet, -cuenta Romero Brest- [...] aburrido y como desafiándome dijo: “Prefiero este otro cuadro”, uno bien

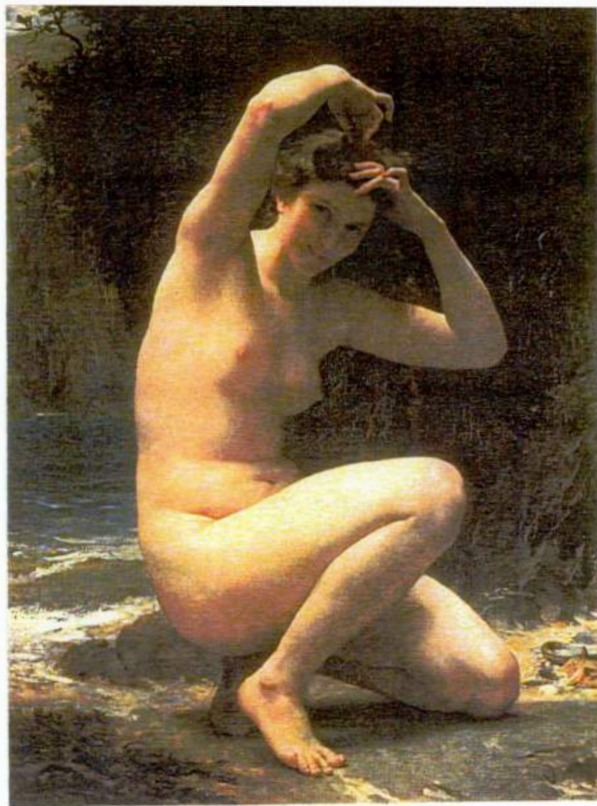
---

<sup>20</sup> Jorge Romero Brest, “Relación y reflexión...”, p. 4.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>22</sup> Para Romero Brest la fuente prioritaria de su formación eran los viajes, ésta era su “academia”. Fue precisamente su primera visita a Europa la que lo decidió a no ejercer nunca su recién lograda posición de abogado, y empezar a profundizar en esa pasión de viajero y contemplador que no va a abandonarlo jamás. Con la imagen ante sus ojos se disparaba su pensamiento; su método reflexivo ahora, como había sucedido en muchas otras ocasiones antes, pasaba por asociar diversas impresiones.

<sup>23</sup> Jorge Romero Brest, “Relación y reflexión...”, p. 5



William  
Bouguereau  
*La "Toilette" de  
Venus*  
Óleo  
1873  
Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Buenos Aires

Edouard Manet  
*La ninfa  
sorprendida*  
Óleo  
1861  
Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Buenos Aires

Andy Warhol  
*Campbell's Soup  
Cans*  
Óleo y serigrafía  
sobre lienzo  
1965  
Col. Leo Castelli  
Nueva York



Policleto  
*El doriforo*  
(copia romana)  
Siglo V d.c.  
Nápoles  
Museo Nacional





académico que yo coloqué cerca del Manet, cuando era director del Museo, para que los visitantes midieran la grandeza de éste por comparación”<sup>24</sup>.

La comparación de Romero Brest y el desafío de Alloway eran, ambos, significativos. Porque si el crítico argentino había reproducido con estas obras de Manet y Bouguereau aquel Salón parisino de 1865 que marcaba un posible punto de partida para el arte moderno, el cambio de mirada de Alloway implicaba la descalificación de toda la tradición establecida, desde entonces, por el relato visual de la modernidad. En esta comparación Romero Brest quería demostrar hasta qué punto el cuerpo de la ninfa condensaba la batalla del arte moderno. De todas las consecuencias que podían sacarse de la “Olympia” -cuadro en el que Romero Brest pensaba cuando colocaba “La ninfa...” al lado de Bouguereau- a él le interesaban especialmente las que remitían al lenguaje<sup>25</sup>. En lugar de la convención del claroscuro con la que Bouguereau ocultaba la maliciosa mirada de Venus, Manet, tal como había revelado el análisis de rayos X realizado por el personal del MNBA, había retocado el cuerpo de su ninfa hasta convertirlo en una mancha clara, casi homogénea. La ninfa era *más que el tema*, algo que Romero Brest sostenía cuando explicaba que la pintura no era aquello que representaba. Con un tratamiento pictórico que la integraba al resto del cuadro, vinculando su cuerpo, por relaciones de tonos y valores, al resto de la composición, la ninfa competía, desde la luz y los matices de su piel, con los colores de la naturaleza que la rodeaban. La superficie clara del cuerpo de la ninfa era, en la lectura que pragmáticamente inducía Romero Brest, el comienzo de la pintura como práctica autónoma y autorreflexiva. Al mismo tiempo, el crítico también mostraba con esta comparación hasta qué punto la modelo de la que cada uno de estos artistas había partido era un dato significativo: en lugar de la fría superficie marmórea de la escultura griega helenística utilizada por Bouguereau, Manet había preferido mantenerse cerca de aquella carne tibia y sensual por la que él tantas veces había deslizado sus manos<sup>26</sup>. Al utilizar

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 6. Los cuadros eran “La ninfa sorprendida” de Manet (1861), adquirido en 1914 por la Comisión Nacional de Bellas Artes y “La Toilette de Venus” de Bouguereau (1873), donado al Museo por Federico Leloir en 1932.

<sup>25</sup> Las telas revueltas, los ojos levemente entrecerrados, la sensación de penetrar en un momento de intimidad, hacían a la ninfa de Manet mucho más sensual que la Venus de Bouguereau, cuya desnudez era demasiado acomodada y ficticia. Esta provocativa sensualidad, que era un punto central en la polémica en torno a la “Olympia”, no era, sin embargo, el aspecto que el crítico argentino quería hacer productivo con su comparación. Sobre la socialmente amenazante desnudez de la “Olympia” véase T.J.Clark, *The Painting of Modern Life... op. cit.*, pp. 79-146.

<sup>26</sup> Mientras Bouguereau partía de la “Venus en cuclillas”, escultura griega de la época helenística que se encuentra en el Louvre, Manet había utilizado como modelo a su mujer, Susana Leenhoff. Cf. las fichas sobre el cuadro de Bouguereau (de Celia Alégret y José Emilio Burucúa) y de Manet (de José Emilio Burucúa) en el catálogo de la *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte Francés y*

a su propia mujer como modelo, Manet iniciaba, también, el camino que liberaba a la pintura del tema y de la mitología.

La respuesta de Alloway, ese giro de su cabeza, sintetizaba su reacción contra toda la tradición formalista, teleológica y evolutiva del relato del arte moderno. Un rechazo que también permite entender porqué Alloway atacaba la exposición *Post-Painterly Abstraction* que Clement Greenberg organizaba y presentaba en el Museo de Los Angeles, como una demostración de que era posible sostener la continuidad de la *pintura plana*, y el camino de la pintura moderna<sup>27</sup>. Con una exposición como ésta, Greenberg trataba de restablecer la fuerza de una tradición que el pop y sus “post”, “el arte malísimo”, capaz de hacer de la vía Láctea una “obra de arte”, habían quebrado<sup>28</sup>.

La posición de Alloway partía de las antípodas de la de Greenberg. En 1958, cuando publicaba el artículo “The Arts and the Mass Media”, Alloway pretendía ampliar la visión dominante acerca de los límites del arte y, para esto, tenía la necesidad de polemizar con Greenberg<sup>29</sup>. Especialmente quería discutir la reducción que, en su célebre artículo “Avant-Garde and Kitsch”, Greenberg hacía de la cultura de los medios de comunicación de masas, al considerarla “cultura sucedánea” y destinada a los que no sentían “el valor de la cultura auténtica”<sup>30</sup>. El asombro de Romero Brest tenía puntos de contacto con el desagrado de Greenberg, pero las razones eran diferentes. No derivaban de la frustración ante la desaparición de un sistema que él mismo había contribuido a fundar desde su criticismo, sino que respondían a la sensación que podía tener ante los nuevos rumbos del arte alguien que, desde los márgenes, había aprendido y difundido la lección modernista. Frente al rechazo y la obstinación de Greenberg, Romero Brest se mostraba dispuesto a aprender la nueva lección que se le ofrecía.

Tratando de explicar sus impresiones frente a la escultura griega, Romero Brest llegaba a la conclusión de que su frialdad procedía del carácter ejemplar que se le había asignado, por el que había llegado a constituir un estilo en el que se encontraban normas para

---

*Argentino en el Siglo XIX*, presentada en varios museos de Japón entre 1990 y 1991, pp. 211 y 219 respectivamente.

<sup>27</sup> Greenberg organiza esta exposición en 1964, en Los Angeles County Museum. Cf. Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, en *Art International* Vol VIII/5-6, Summer 1964, pp. 63-65.

<sup>28</sup> Cf. Clement Greenberg, “Avant-Garde Attitudes...”, art. cit.

<sup>29</sup> Cf. Lawrence Alloway, “The Arts and the Mass media”, *Architectural Design*, Londres, febrero de 1958.

<sup>30</sup> Cf. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, art. cit., y Lawrence Alloway, “El desarrollo del pop art británico”, en Lucy R. Lippard, *El pop art*, Barcelona, Thames and Hudson-Destino, 1993, pp. 27-67, 36.

el logro de un hombre ideal<sup>31</sup>. Partiendo de esta premisa, Romero Brest relacionaba este arte con el de Mondrian “cuyas ideas son tan estrictas en lo que se refiere a las relaciones entre la realidad y el arte, como para pensar que fueron expuestas teniendo en cuenta las creaciones de aquel pasado heroico”<sup>32</sup>. Era sobre este aspecto que establecía una relación entre el arte griego y el arte de los artistas abstractos concretos. Ambas expresiones artísticas, sostenía el crítico, buscaban una legalidad inmanente en las formas, rasgo que también encontraba en el pop art.

Pero para elaborar el aparato teórico que necesitaba para poder valorar el pop, además del arte griego clásico, Romero Brest recurría a elementos del existencialismo, a partir de los cuales comprendía que el hombre ha empleado dos métodos de creación artística: “el que tiende a presentar lo esencial de ciertas realidades, por considerarlas necesarias y el que tiende a existencializar otras realidades acentuando la contingencia”<sup>33</sup>. En esta segunda posibilidad inscribía al pop, y ésta era la perspectiva que le permitía considerar las formas sobre la base de su “cosidad”, es decir, “fuera del contexto histórico”<sup>34</sup>.

Después de los griegos y de los neoclásicos, sostenía Romero Brest, la línea de la “cosidad” fue recompuesta por los artistas abstractos “concretos”, creadores de “cosas”, en oposición al expresionismo abstracto, figurativo o no figurativo, que dependía de los sentimientos. Pero la limitación de los concretos fue que no remitieron a ningún contenido, y ahora era necesario volver a contenidos que permitieran restablecer las relaciones entre el individuo y la comunidad: esto era lo que, para Romero Brest, hacían los artistas pop, quienes, superando a los neoclásicos (que todavía remitían a la mitología) presentaban las cosas en imágenes pintadas o esculpidas que, como las griegas, existían en un presente perpetuo.

El “ser” que instauraban las imágenes pop era despersonalizado, vacante de ideas y emociones. Las comparaciones entre el arte griego del período clásico y el pop norteamericano podían sostenerse, según Romero Brest, a partir de ejemplos precisos:

...a riesgo de indignar a más de un lector –sostenía Romero Brest– afirmo que la imagen pintada de una lata de sopas Campbell (Warhol), o el famoso “Dormitorio” de Oldenburg son de expresión tan fija, serena y ejemplar como “El Doríforo” de Policeto o el Partenón mismo<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> “Relación y reflexión...”, p. 7.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 10.

De esta manera, Romero Brest establecía nuevos vínculos y continuidades en la cultura artística de Occidente que, partiendo de la Grecia clásica pasaban por el neoclasicismo y, saltando toda la tradición del arte moderno, gestada y desarrollada por la escuela de París (desde Courbet hasta el cubismo) desembocaban directamente en Mondrian y en el pop.

En verdad Romero Brest no era el primero en establecer esta relación entre el pop y el arte griego. En 1966, Nicolas Calas, al referirse al cambio de hegemonía artística de París a Nueva York hacía una comparación semejante cuando afirmaba:

Tras la luz fermentada de los impresionistas, los pinos aromáticos y las manzanas de Cezanne, los colores embriagantes de los Fauves, y los sueños alcohólicos de los surrealistas, París, derrotado, quedó reducido a los insomnios sin imágenes del existencialismo. El centro del arte pasó a Nueva York. Nueva York mezclaba sus elementos dóricos y jónicos con el aplomo de la Atenas de Pericles<sup>36</sup>.

La diferencia entre Calas y Romero Brest es que mientras el primero reivindicaba al pop, justamente, por no trabajar sobre cuestiones esenciales, por su adicción a las imágenes en tanto imágenes, y por librar esta batalla a partir de un repertorio antes desdeñado, como el anuncio popular de bienes de consumo –es decir, la “vida” o el antiarte-, Romero Brest, por el contrario, integraba a sus explicaciones elementos de la filosofía existencialista (que para Calas también había contribuido a la decadencia de París) y no dedicaba un solo párrafo de su ensayo a los íconos populares o a la imaginería del pop, como sí hacía Calas.

Sin embargo, con este nuevo y extraño sistema explicativo, Romero Brest había logrado lo que quería. Después de establecer una genealogía directa entre el pop norteamericano y la aurática cultura del período griego clásico, podía sentir resuelto su problema. El arte norteamericano reciente, la última vanguardia, partía, desde esta perspectiva, de una tradición distinta a la que había establecido Francia, pero no menos legítima para la cultura de Occidente. La Atenas de Pericles no era un referente menor que París. Todo el problema radicaba en seguir un camino distinto para llegar al mismo punto.

En verdad, al mismo Romero Brest toda esta explicación debió resultarle tan forzada y absurda, que un párrafo más adelante, confesaba con un tono derrotado: “El argumento no es plenamente convincente”<sup>37</sup>. Ésta fue, probablemente, la razón por la cual decidió dejar su ensayo inédito. Unos años más tarde, en la reedición de su libro, *La Pintura Europea (1900-1950)*, ahora publicado como *Pintura del siglo XX (1900-1974)*, el crítico incluyó algunas

---

<sup>36</sup> Cf. Nicolas Calas, “Iconos pop”, en Lucy R. Lippard, *op. cit.*, pp. 163-170.

<sup>37</sup> Jorge Romero Brest, “Relación y reflexión...”, p. 10.

ideas de este texto, en las que retomaba la comparación entre el arte griego y el pop, pero eliminaba la posibilidad de sostener un paralelo entre Warholl y Policleto<sup>38</sup>. Lo que cambia entre el momento en el que redactó el ensayo y aquél en el que publicó algunos fragmentos en la reedición de su libro, es la voluntad de encontrar formas de continuidad.

Sin embargo, por el momento, esta nueva cadena asociativa le permitía restablecer la lógica evolutiva que parecía haberse suspendido con el pop. El arte argentino contemporáneo, con sus artistas hacedores de *happenings*, recorridos y objetos, no navegaba ahora en un territorio sin pasado y sin futuro. Su producción podía nuevamente ser entendida dentro de una *tradición* a la cual ellos se sumaban, para continuarla y superarla en la “marcha hacia nuevas regiones” que el arte siempre habilitaba:

Creo que una vez pasado el estupor –observaba Romero Brest- ninguna persona de buena fe dejará de advertir cómo se mantienen los caracteres tradicionales de la pintura y la escultura en las obras “Pop”. La evolución de Lichtenstein hacia el paisaje incluso con elementos de arquitectura griega, y la de Rosenquist hacia el gran mural decorativo, y qué decir las composiciones “matisseanas” de Wesselmann, atestiguan el alcance de la revolución encarnada por ellos. Hasta los objetos blandos de Oldenburg, *llenos de sensible sugestión plástica por el modelado, se relacionan con la escultura tradicional*<sup>39</sup>.

Lejos de la postura de Greenberg, que alojaba el pop en el territorio de los pastiches, Romero Brest le había encontrado un lugar en el discurso del progreso artístico.

¿cómo pensar, entonces, que los “Pop” dieron un paso atrás al rehabilitar la imagen pintada o esculpida de contenido explícito? Más, ¿cómo no pensar también que al hacerlo con la impersonalidad que lo hicieron facilitaban el paso adelante?<sup>40</sup>.

Incorporado de una manera distinta a la narración del progreso, el pop estaba preparado también para su certificado de defunción: “Me animo a sostener, todavía desde el punto de vista general, que el “Pop Art” ha terminado”, sentenciaba Romero Brest unas páginas más adelante<sup>41</sup>.

En este nuevo encadenamiento de las formas, el arte argentino se incorporaba como un eslabón más, en el que se revelaba su nueva independencia y originalidad:

[En nuestro país] el “Pop Art” se pareció al principio más al de Europa que al de los Estados Unidos, pero las consecuencias han sido distintas, no sólo porque los

---

<sup>38</sup> “Hasta aquí llega la afinidad, pues no intento sostener que la lata pintada de sopa Campbell, el pomo de pasta dentífrica, el retrato multiplicado de Marilyn Monroe, el poster, la historieta, “estén ahí” como El Discóbolo o El Doríforo. J. Romero Brest, *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, México, F.C.E., p. 421.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 16. El destacado es mío.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 19

creadores de por aquí dejaron de ser “Pop” rápidamente, sino porque derivaron hacia el “arte de los medios” y las “experiencias visuales”<sup>42</sup>.

Si consideramos los argumentos de Romero Brest, podemos concluir que los artistas argentinos habían entendido el lenguaje del progreso, se habían incorporado a él y, finalmente, habían continuado la marcha hacia el futuro elaborando nuevas formas artísticas.

A mediados de los sesenta, Romero Brest alternativamente elegía, como un malabarista, los principios explicativos con los que contaba: la tradición del modernismo, el nuevo arte norteamericano, el nuevo arte argentino y la necesidad de sostener desde su criticismo el movimiento de renovación que lo rodeaba, con el sentido último de colocarlo en la escena internacional. Lo interesante es que las distintas explicaciones, los diferentes modelos que elaboró a fin de dar cuenta del cambio, concluyeron, todos, en una posición afirmativa hacia el futuro. Romero Brest estaba convencido de que éste era el gran momento del arte argentino, y concebía su rol como el de un auriga destinado a conducir y a facilitar la expansión ilimitada del proceso que lo rodeaba, aunque ya no pudiese anticipar las formas hacia las que el arte evolucionaría. En 1968, en un reportaje de la revista *Atlántida* le preguntaban:

-¿Cuál es el sentido de la lucha en que usted está empeñado?

-Ese es un error de la gente; yo soy el primer horrorizado, a veces, de las consecuencias de mi actitud liberadora. Pero jamás me vuelvo atrás. Las etapas se suceden con una vertiginosidad asombrosa...<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>43</sup> “Dejad que los chicos vengan a mí”, *Atlántida*, agosto de 1968, pp. 61-62.

S E I S  
**ESTRATEGIAS DE  
INTER-  
NACIONALIZACIÓN**

Queríamos convertir a Buenos Aires en otro de los centros de arte reconocidos. París había perdido desde la Segunda Guerra su centro indiscutido y creíamos posible incorporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciudades con movimientos propios y reconocidos.

Guido Di Tella<sup>1</sup>

Buenos Aires está en las vísperas de una gran mutación orgánica comparable a aquélla que ha hecho de Nueva York un centro internacional de la creación contemporánea. Asistimos, en el Río de la Plata, a las primeras manifestaciones de esta toma de conciencia. No está lejano el día en que Buenos Aires se cubrirá de una nube de coleccionistas, galerías, críticos y analistas, y sobre todo de creadores “de un arte 100% argentino”.

Pierre Restany<sup>2</sup>

El artista joven de América sabe que van naciendo centros internacionales de arte en su propio continente y tiene ya como puntos obligados de recepción, a Nueva York y a Buenos Aires, a Río de Janeiro y a Lima, a Ciudad de México y a São Paulo, a Caracas y a Washington.

José Gómez Sicre<sup>3</sup>

Yo me acuerdo que, hasta la década del sesenta, cada vez que yo abría una revista europea o norteamericana me sorprendía algo y durante la década del sesenta no me sorprendía nada, todo lo habíamos hecho nosotros. [...] Ahora estábamos en la época del Instituto Di Tella, estábamos en plena vanguardia mundial.

Kenneth Kemble<sup>4</sup>

---

\* El análisis de las Bienales Americanas de Arte que realizo en este capítulo se publicó como “Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria”, en Gustavo Curiel (a cargo de la edición), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 725-756. Este texto se publicó también en Diana Wechsler (org.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Archivos del CAIA 1, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 215-246. El análisis del ITDT, tanto como el estudio comparativo entre ambas instituciones que propongo en este capítulo, se encuentran inéditos.

<sup>1</sup> En John King, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Pierre Restany, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, Buenos Aires, *Planeta* núm. 5, mayo-junio de 1965, pp. 119-129, 123 (editado primero por la revista *Domus*, Milán, abril de 1965)

<sup>3</sup> José Gómez Sicre, “Nota editorial”, en *Boletín de Artes Visuales* núm 5, Unión Panamericana, Washington, D.C. mayo-dic 1959, pp. 1-3, 2.

<sup>4</sup> En Andrea Giunta, “Historia oral e historia del arte...”, art. cit., p. 85.

Las diferencias entre estas citas no son de matiz. Si bien todas están atravesadas por la necesidad de discutir y repensar la construcción del poder internacional del arte, el punto que en cada una se enfatiza remite a alguno de los múltiples proyectos que marcaron las iniciativas institucionales en los años sesenta. La idea de ocupar un espacio vacante de la que da cuenta la frase de Guido Di Tella contrasta, en su sentido y en su fuerza, con la abolición de las relaciones de poder existentes que, durante los años sesenta, José Gómez Sicre proclamó desde la sede de la OEA en Washington. Es importante visualizar estas diferencias, porque sobre ellas se inscribieron proyectos que, aunque por momentos funcionaron en forma complementaria, no fueron exactamente en el mismo sentido. Existía entre ellos un conflicto latente que, de acuerdo con las maneras en que se fue profundizando, llegó a hacerse insostenible. Aunque su implícito desacuerdo nunca alcanzó la forma de una abierta confrontación pública, éste sí pudo medirse en los discursos que sirvieron para la autopromoción de cada iniciativa institucional y, sobre todo, en las imágenes que se utilizaron para representarlas.

En los sesenta las exposiciones de arte latinoamericano circularon con una abundancia y dinamismo sin precedentes. El programa de exhibiciones de arte latinoamericano que, desde 1947, se organizó en la sede de la OEA<sup>5</sup>, las selecciones que se presentaron en distintos museos norteamericanos y europeos, junto a las iniciativas que se articularon en cada uno de los países de América latina, generaron un intenso tráfico de imágenes que circularon en búsqueda del reconocimiento. El problema para las instituciones y los gestores que en Argentina se abocaron a la realización del proyecto internacionalista, pasó centralmente por tratar de establecer cuáles eran las estrategias que permitirían alcanzar el éxito. La crítica norteamericana, por su parte, se fue situando frente a las producciones latinoamericanas de maneras diferentes y contradictorias, encontrando y negando, alternativamente, la tan buscada “originalidad” del arte latinoamericano.

Las estrategias de internacionalización implementadas por las instituciones artísticas argentinas tuvieron, desde 1962, nuevas formas de organización que se reprodujeron, todavía, en un contexto marcado por el optimismo. Aun cuando el golpe de estado que terminó con el gobierno de Frondizi significó un fuerte revés para los proyectos encarnados por el discurso modernizador, el paréntesis que abrió la elección de Arturo Illia, en octubre de 1963, permitió



conservar, a pesar de la fragilidad de las instituciones, la idea de continuidad democrática. Más allá de las crisis periódicas que afectaban la estabilidad del sistema económico y político, se buscaba sostener el convencimiento de que había llegado la gran oportunidad para el arte argentino. 1961 fue un año clave en tanto las sucesivas exposiciones aumentaron la certeza de que los artistas argentinos tenían, finalmente, *algo nuevo que ofrecer* y que, a fin de distribuir esta nueva certeza por el mundo, era necesario confrontar sus obras con lo mejor del arte internacional. Lo que tácitamente estaba instalado en el ambiente artístico era la convicción de que cada exposición y cada premio era un espacio para demostraciones que se asumían como un desafío. Nuestra tarea será, ahora, examinar cómo fueron organizándose los circuitos institucionales y hasta qué punto, cada certamen se convirtió en un espacio de disputas y conquistas en las que, más que una consagración coyuntural, se jugaba la confirmación del cumplimiento de una nueva etapa en el camino que conducía al éxito.

El programa internacionalista que organizaron las industrias Kaiser de Argentina desde 1962, en el mismo momento en que el Instituto Di Tella saltaba los límites de sus primeras iniciativas organizando el Primer Premio Internacional de Escultura, es extremadamente ilustrativo a la hora de medir los nexos y las competencias que se establecieron entre ambas instituciones.

Los modelos de intervención cultural que fueron organizando no fueron ajenos a los orígenes de estas empresas: en tanto Di Tella representaba magníficamente las aspiraciones de la burguesía nacional fortalecida en el marco del desarrollismo, Kaiser, cuya sede central estaba en Oakland, EE.UU., estaba más ligada a las preocupaciones interamericanistas que, desde la revolución cubana y con el ascenso de Kennedy, impactaban en los discursos y en los programas económicos, políticos y culturales, organizados desde los Estados Unidos para América latina, en el contexto de la Alianza para el Progreso.

La distancia y los puntos de contacto entre ambos proyectos de promoción se establecieron, sobre todo, a partir de las formas en las que fueron organizando sus actividades. Ambos compartieron el hecho de ser tan ambiciosos y espectaculares que, fracasados sus máximos objetivos (estrechamente ligados a la transformación económica del país y del continente) fueron incapaces de articular un cambio de estrategia. Los premios que organizaron, los jurados que seleccionaron, las imágenes que consagraron, pueden ser leídos

---

<sup>5</sup> Entre 1947 y 1968 se realizaron en la galería de arte de la OEA aproximadamente 370 exposiciones de artistas latinoamericanos, generalmente jóvenes. Cf. 22 June 1994, OAS Records Transmittal and Receipt, from Museum

como programas nunca totalmente enunciados, que resultan claramente discernibles cuando nos proponemos revisar críticamente las decisiones que, en cada caso, fueron tomando.

## **1. PREMIOS INTERNACIONALES PARA LA CONSAGRACIÓN NACIONAL**

En 1962, cuando se lanzó la convocatoria de la I Bienal Americana de Arte, las industrias Kaiser llevaban ya un tiempo interviniendo anualmente en la organización y en las formas de consagración del arte argentino. Con los Salones IKA, iniciados en 1958, la empresa había desarrollado un programa cada vez más inclusivo: desde la convocatoria inicial dirigida exclusivamente a los artistas de Córdoba, hasta la ampliación, un año más tarde, a las dieciséis provincias del Centro, Norte, Cuyo y Litoral. La decisión de organizar en la ciudad de Córdoba un premio que convocara a los artistas del interior y no a los de la capital era, sin lugar a dudas, una iniciativa a contrapelo. Córdoba era un centro industrial y cultural importante, pero no podía competir con la capital del país. ¿Por qué esa necesidad de discutir la estructura de poder establecida? Desde sus primeros comunicados públicos, la empresa destacó que esta voluntad de contradicción respondía a un espíritu fundacional que, más que promover un arte nuevo, lo que buscó fue crear *un espacio cultural nuevo*.

Si consideramos el origen de esta empresa, fundada a partir de la terca decisión que tomó su organizador, Henry J. Kaiser, cuando abandonó el Este de los Estados Unidos para hacer su fortuna en el Oeste, podríamos entender esta iniciativa como la continuidad de una obsesiva pasión por la aventura, que lo llevaba a forzar las leyes del éxito<sup>6</sup>.

---

to OAS Records Center, Room ADM-B3, Archivo OEA, Washington, D.C.

<sup>6</sup> Hijo de un inmigrante alemán, Kaiser comienza su fortuna de la nada. En 1906, a la edad de 24 años, deja los beneficios del Este para desarrollar sus empresas en el inhóspito Oeste de los Estados Unidos. Desarrolla su imperio en la industria de la construcción, especialmente de carreteras, obteniendo contratos en Washington, Oregón y California. Desde los años treinta Kaiser aprende dos lecciones que serán fundamentales cuando en los años cincuenta desarrolle sus empresas en Brasil y en Argentina: los beneficios de lanzarse a la aventura y la importancia de tener buenas relaciones con el gobierno. Los proyectos de Kaiser eran, siempre, desafíos: desde la construcción de carreteras en Cuba, hasta los numerosos proyectos públicos que encaró durante la Depresión (represas de Hoover, Bonneville y Grand Coulee, túneles en Colorado y Maryland, puentes en Pearl Harbor, acueductos en Nueva York, etc.). Para llevarlos adelante buscaba mantener buenas relaciones con el gobierno, haciendo lobby en Washington, cada vez que el Congreso desbarataba sus proyectos. Durante la guerra, inició la construcción de barcos, y se convirtió en un héroe nacional cuando realizó sus barcos Liberty, con los que llegó a romper todos los records al lograr fabricarlos en cuatro días. De acuerdo al biógrafo de Franklin D. Roosevelt, éste llegó incluso a considerarlo para la vice-presidencia en las elecciones de 1944. Sin embargo, Kaiser no tuvo el mismo éxito durante la inmediata postguerra con la industria automotriz, que requería un enorme capital para el lanzamiento de nuevos modelos que le permitieran competir en el mercado. En poco tiempo quedó fuera del desarrollo de la industria automotriz norteamericana. Para disminuir las pérdidas, en 1953 compró Willys-Overland Motors, Inc. y su rentable línea de Jeeps. Buscando otras vías para disminuir sus pérdidas realizó un viaje de 27 días por Latinoamérica, deteniéndose en México, Colombia, Brasil, Argentina, Ecuador y Perú. Kaiser se veía a sí mismo como un hombre del desarrollo en el más amplio sentido del término. Durante la

Preocupadas por trasladar al plano simbólico de las representaciones culturales los logros que alcanzaban en el terreno económico, las Industrias Kaiser de Argentina se abocaron al diseño de una compleja maquinaria que se enmarcaba dentro del conjunto de actividades que denominaban “relaciones públicas”. El interés y la necesidad pasaban por encontrar una fórmula que permitiera insertar a la empresa en la comunidad, de una forma que fuese más allá de la exclusiva producción de bienes materiales. Durante los primeros años, IKA tuvo un intenso crecimiento que alimentó diversos proyectos comunitarios -viviendas obreras, clínicas médicas e instituciones educativas. Proyectos “fantasiosos”, como los califica Brennan<sup>7</sup>, entre los que contó también un ambicioso plan cultural centrado, fundamentalmente, en las artes visuales. A los salones regionales se sumaron, en 1962, la Bienales Americanas de Arte, resultado de la instrumentación en el ámbito internacional de un programa que ya operaba en el espacio nacional<sup>8</sup>. Su iniciativa quería dar respuesta a un histórico reclamo del interior acerca de los privilegios y prerrogativas de Buenos Aires y quería participar también en la nueva oportunidad que parecía abrirse para el arte del continente. De diversas maneras sus iniciativas buscaron sumarse a las que, desde la OEA, impulsaba José Gómez Sicre, Jefe de la División de Artes Visuales<sup>9</sup>, quien no sólo intervino como jurado de la I Bienal y de la II, sino que incluso ofreció permanentemente consejos a los organizadores sobre la organización de la Bienal<sup>10</sup> y sobre cuestiones relativas a la posición que ésta debía asumir en la conflagración entre comunismo y

---

depresión, él había tenido la visión de ayudar a industrializar el oeste de los Estados Unidos creando fuentes de trabajo. En su viaje por Latinoamérica, Kaiser se entrevistó con Getulio Vargas y con Juan Domingo Perón con quien firmó el acuerdo para establecerse en Argentina. Kaiser -como también Rockefeller-, veía el capitalismo como un sistema cuya legitimidad y vitalidad dependían de su habilidad para incrementar el bienestar de todos sus participantes. En este sentido, ambos podrían ubicarse dentro del modelo de un “corporativismo innovador”. Por eso Kaiser entendió que su actividad en Latinoamérica debía apuntar no solo al beneficio de los norteamericanos, sino también a aquellos aspectos que él entendía que contribuían al bienestar del público y del gobierno del país en el que radicaba su empresa. Esto permite explicar, de algún modo, la gama de actividades que desarrolló y que no sólo abarcó las bienales, sino también escuelas, hospitales, centro deportivos, etc. Cf. Elizabeth A. Cobbs, *The Rich Neighbor Policy: Rockefeller and Kaiser in Brazil*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, pp. 190-234.

<sup>7</sup> James P. Brennan, *El Cordobazo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, p. 56.

<sup>8</sup> Desde el cuarto Salón IKA, en 1961, el concurso pasó a ser bianual hasta 1963 cuando se realizó el V y el último.

<sup>9</sup> La correspondencia entre Gómez Sicre y Luis Varela (Secretario General de la Bienal) da cuenta de esta relación: “...usted sabe que yo conseguí mi proyecto en una estrecha vinculación con la Organización de los Estados Americanos y con lo que ésta hace en el plano cultural.”, le escribe Varela a Gómez Sicre en una carta del 8 de junio de 1962. Archivos Bienal Americana de Arte, Centro de Arte Contemporáneo, Córdoba (I Bienal: José Gómez Sicre O.E.A.). En adelante se citará ABAA, CACC.

<sup>10</sup> Gómez Sicre les proponía: 1) Declarar como adquisición todos los premios de la Bienal para establecer las bases de un futuro Museo de Arte Moderno Latinoamericano con sede en Argentina; 2) Otorgar una beca anual a un artista argentino menor de 30 años para luego presentarlo como expositor individual en la Unión Panamericana; 3) Otorgar fondos para que la OEA adquiriera obras de artistas argentinos quedando constancia permanente de la donación de IKA en catálogos y placas. ABAA, CACC (I Bienal: José Gómez Sicre O.E.A.).

mundo “libre” que acechaba al continente<sup>11</sup>. Esto era importante en el marco de la nueva situación que establecía el lanzamiento de la Alianza para el Progreso con la Carta de Punta del Este en agosto de 1961.

En su paso por Argentina, en ese mismo mes de agosto, cuando regresaba de Uruguay, Gómez Sicre expresaba al periodismo argentino sus preocupaciones sobre aquellos “complots políticos internacionales” que pretendían convertir a la Bienal de San Pablo en una tribuna de difusión dentro de América Latina de las “maravillas de la cultura plástica del bloque soviético”<sup>12</sup>. Por primera vez la Unión Soviética participaba en San Pablo y Gómez Sicre arremetía contra la calidad de su representación: “Lo que sí puedo garantizar es que el envío ruso era realmente horroroso. Un salón de provincia subdesarrollada de cualquier país americano hubiera demostrado un nivel más alto de concepción artística”<sup>13</sup>. Las imágenes de este envío se movían en el terreno de un realismo social que no tenía cabida en ninguno de los proyectos de renovación artística en marcha. La posibilidad de que esas imágenes circularan en ese momento en la Bienal de San Pablo sirvió para confirmar posiciones estéticas, tanto en el terreno de la abstracción como en el de la figuración. Ni las instituciones, ni los artistas ligados al proyecto modernizador, ni los sectores vinculados a la intelectualidad crítica, podían sostener un realismo parecido al soviético.

De parte de los organizadores estaba subyacente la idea de que la Bienal contribuyera a la unión del continente americano en un momento en el que se buscaba cerrar filas frente a la amenaza comunista<sup>14</sup>. La convocatoria a la hermandad también animaba las reiteradas proclamas militantes que Gómez Sicre lanzaba desde sus editoriales en el *Boletín de Artes Visuales* de la Unión Panamericana. Instituciones, revistas, convocatorias, conformaban un caudal de discursos insistentes, orientados a establecer un consenso en torno a la necesidad de un frente común que frenara el avance del comunismo en el continente.

---

<sup>11</sup> Al parecer Gómez Sicre expresó sus preocupaciones a los organizadores de la Bienal. En una correspondencia interna del 6 de octubre de 1961, Tibor Teleki (Gerente de Relaciones Públicas) explicaba a Luis Varela: “Como recordarás, a tu regreso de Chile, te mencioné que el Sr. Gómez Sicre tenía preocupación por el nombre de nuestra Bienal, por haber considerable infiltración comunista en la Bienal de San Pablo, lo que también manifestó en la audición de Ernesto Ramallo”. ABAA, CACC (I Bienal: José Gómez Sicre, O.E.A.).

<sup>12</sup> Entrevista a José Gómez Sicre, *Del Arte* núm. 4, Buenos Aires, octubre de 1961, págs. 1 y 3.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> En una carta a Walton Cloke de Industrias Kaiser de Washington, Luis Varela hacía la siguiente evaluación: “From my point of view, this project is already well known and is being considered here today as the event dedicated to American art and to the establishment of better relationship among the American countries. This is most important now when we are trying to close our ranks in the face of communist threats.” ABAA, CACC (I Bienal: correspondencia).

Para coronar con el éxito una iniciativa tan ajena para a una empresa automotriz como una Bienal de arte, era imprescindible recurrir a un conjunto de estrategias que permitieran lograr los resultados perseguidos. En este sentido, no sólo las campañas de prensa, sino también el respaldo de instituciones del país y del exterior, el asesoramiento de especialistas, la participación de personalidades reconocidas en el ámbito internacional y las giras nacionales e internacionales que permitieron exponer las obras en otros escenarios, funcionaron como una compleja red legitimadora.

Desde un primer momento, la Bienal se presentó como un proyecto articulado en tres etapas sucesivas que, desde los países limítrofes se extendería luego a América del Sur para abarcar, finalmente, todo el continente. Casi una "escalada" que alcanzaría, en un avance progresivo, a los Estados Unidos. Estos objetivos la diferencian del modelo de la Bienal de San Pablo, marcada por una fuerte intención internacionalista y tendiente a ubicar al arte brasilero en un espacio de confrontaciones y de puesta al día más equiparable (aunque no, por supuesto, en magnitud), al diseño que pronto tuvieron los premios Di Tella. El movimiento que define la Bienal Americana se dirige más a la difusión de los valores artísticos locales que a la actualización y difusión de los nuevos estilos. Rafael Squirru destacaba a la Bienal como un proyecto políticamente utilizable:

Su importancia estriba en que es manifestación de cultura y la cultura es el medio más importante de penetración política. [...] Debemos lograr el acercamiento humano, es necesario que nuestros hombres viajen; que visiten otros países y de allá traigan sus premios y puedan luego hablar de lo que han hecho<sup>15</sup>.

Pero también era central que figuras prestigiosas del circuito internacional pudiesen valorar *in situ* lo que en el país se estaba haciendo. La decisión de otorgar la presidencia del jurado al prestigioso Sir Herbert Read, constituyó, en este sentido, una garantía<sup>16</sup>. Los convocados cubrían varios frentes: el internacional (o europeo) con Sir Herbert Read, el

---

<sup>15</sup> "La Bienal como manifestación artística es un índice del despertar del interior del país", *La voz del interior*, Córdoba, 24 de julio de 1961.

<sup>16</sup> Tan prestigioso como incontrolable. El 29 de junio Herbert Reaú pronuncia una conferencia en el Instituto de Estudios Superiores de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa sobre las "Fronteras del Arte". Manuel Mujica Láinez presentó al crítico inglés como un gran defensor del arte, defensa que "le había valido en una oportunidad ser sindicado como anarquista" ("De 'las fronteras del arte' habló ayer Sir Herbert Read", *La Prensa*, 30 de junio de 1962, p.18). Terminada su conferencia Herbert Read saldría raudamente para la Federación Libertaria Argentina donde disertaría, a las 21.30 horas, sobre "El anarquismo en la sociedad capitalista". En "Conferencias para hoy", *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de junio de 1962, p.9. Esta segunda disertación obviamente no fue difundida por Industrias Kaiser en sus completos boletines sobre la Bienal.

norteamericano/latinoamericano con José Gómez Sicre, y el estrictamente latinoamericano con representantes de los países convocados<sup>17</sup>.

En 1962 la situación nacional tanto como la internacional contradecían el optimismo. Poco después de negar su voto para suspender a Cuba de la OEA en la reunión de consulta de Punta del Este (en febrero de 1962) y del triunfo de los candidatos peronistas en las elecciones de gobernadores y legisladores, un golpe militar derrocó, el 29 de marzo, al Presidente Frondizi. Por otra parte, la presencia de Raúl Castro, Ministro de las Fuerzas Armadas de Cuba en la Unión Soviética a principios de julio anunciaba la inminente crisis de los misiles desencadenada en octubre de 1962.

Sin embargo, este clima político, día a día recalentado, no afectó la atmósfera apacible en la que transcurrió la I Bienal. Nuevamente Raquel Forner ofreció la imagen para la consagración El Gran Premio otorgado a su pintura sembró la sensación de una tarea cumplida. En la distribución de los premios, por otra parte, funcionó un criterio amistosamente equitativo que permitió que cada país llevara su premio<sup>18</sup>. En cierto modo también las imágenes parecían proponer una épica del continente. Estas remitían en forma dominante a un informalismo "contenido", en el que las manchas y materiales asumían sentidos lindantes con un telurismo americanista. Estos rasgos no sólo podían verse en el cuidado casi artesanal con el que se disponían las texturas y se emparentaban los tonos, sino también en los títulos claramente alusivos a estos contenidos<sup>19</sup>.

Sin embargo, a la hora de decidir los premios, la partida la ganaría el porvenir. Los títulos, más que las formas y el lenguaje utilizados en las obras de Raquel Forner, apuntaban a otros espacios, a otros mundos, al terreno de la imaginación y a todo aquello que, finalmente, América quería conquistar. En "Los que vieron la luna" y "El astronauta" la artista acomodaba un repertorio de manchas y de formas a los temas que en ese momento circulaban en el imaginario del futuro y que, por otra parte, también formaban parte del terreno de disputas de la

---

<sup>17</sup> Completaban el jurado Augusto Borges Rodríguez (Brasil), Luis García Pardo (Uruguay), Antonio Romera (Chile), Jorge Romero Brest (Director del Museo Nacional de Bellas Artes) y Rafael Squirru (Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires).

<sup>18</sup> A excepción de Argentina -país anfitrión por otra parte- que logró también el cuarto premio (Rómulo Macció) y el quinto (Antonio Seguí), cada nación participante llevó su trofeo. El primero otorgado a Brasil (Manabú Mabe); el segundo a Chile (Ernesto Barreda) y el tercero a Uruguay (José Gamarra) avalaban las palabras del director de la Bienal, Luis M. Varela a la prensa, afirmando que en la muestra se había producido un "acontecimiento americanista". Cf. "Se expidió el Jurado de la Bienal de Arte Realizada en Córdoba", *La Razón*, Buenos Aires, 25 de junio de 1962.

<sup>19</sup> Por ejemplo los de Antonio Seguí, "Para una zoología americana", "Estudio de Paisaje americano" o "De Tikal con sol".

guerra fría: la carrera espacial y la llegada del hombre a la luna. Eran temas que miraban al progreso, que estaban expresados en un formato sin riesgos y realizados por una artista de prestigio: nuevamente Raquel Forner aparecía como la candidata ideal para un premio cuyo objetivo no era colaborar en la gestación de un arte nuevo, sino provocar el diálogo y la circulación de imágenes positivas en un continente que necesitaba intensificar sus confianzas.

La pintura de Raquel Forner avanzaba por un terreno seguro. Por un lado era una respuesta frente a cualquier arte “regresivo”, “anacrónico” o “totalitario”. En tal sentido, así como su pintura había sido reconocida en 1956 como un símbolo de libertad, ahora, sus renovadas representaciones semi-abstractas, se adecuaban a los requerimientos de la modernización. Sin embargo, como veremos, no todos los críticos pensaron que éste era el camino que debía seguir el arte del futuro. Aunque el premio contó con el apoyo de Jorge Romero Brest, que se desempeñó como jurado, su apuesta se definió en otro sentido. Además, recordemos que, de acuerdo a los planes que Romero Brest tenía en marcha, a Forner le faltaba un elemento muypreciado para convertirse en el paradigma de los nuevos tiempos: la juventud.

La necesidad de expandir los primeros logros de la Bienal llevó a trasladar las obras al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires primero y a iniciar una gira por los Estados Unidos poco después. En este último recorrido había que evaluar cuáles eran las posibilidades existentes y cómo seleccionar, entre éstas, las mejores. Hal Babbitt, Asistente Administrativa de Edgar F. Kaiser en Oakland, escribía en agosto de 1962 una extensa carta a James McCloud, Presidente de Industrias Kaiser de Argentina, en la que reflexionaba sobre las mejores alternativas para alcanzar los objetivos de la empresa. Obviamente, argumentaba Babbitt, era importante mostrar la Bienal en el Centro Kaiser de Oakland, pero desde el punto de vista del prestigio, era mucho mejor que la gira empezara en Washington, D.C.<sup>20</sup>. En este sentido podían contar con las gestiones que Robert Wool<sup>21</sup> podía realizar en su próximo viaje a Washington, dados sus “buenos contactos” con la División de Asuntos Culturales Inter-Americanos del Departamento

---

<sup>20</sup> “Naturally, somewhere along the line we would like to make a big promotion of the Biennale exhibition here in the Kaiser Center but I think that, from a prestige standpoint, it would be much better if the show originated in Washington , D.C.” Carta de Hal Babbitt a J. F. McCloud, 13 de agosto de 1962. ABAA, CACC (I Bienal: Correspondencia).

<sup>21</sup> Editor de la revista *Show Business Illustrated*, financiada por el conflictivo Huntington Hartford que en ese momento construía su Gallery of Modern Art en Columbus Circle de Manhattan con el objetivo de revertir la influencia del MoMA en la concepción del arte moderno: “My museum represents the taste of the country more”, afirmaba Huntington Hartford, cuyos gustos estéticos eran eclécticos y conservadores. El 16 de mayo de 1955 publica en el *New York Herald Tribune* una página de publicidad denunciando la falta de parámetros del arte moderno y, sobre todo, del expresionismo abstracto. Cf. Huntington Hartford, “The Public Be Damned?”, *New York Herald Tribune*, May 16, 1955, p. 82.

Raquel Forner  
*Los que vieron la  
luna*  
Óleo sobre tela  
Gran Premio de la  
I Bienal  
Americana de  
Arte, 1962



Jacqueline  
Kennedy y  
Rafael Squirru  
frente al cuadro  
de Raquel Forner  
en la presentación  
de la I Bienal  
Americana de  
Arte en la Unión  
Panamericana,  
Washington, D.C.  
Boletín del  
Museo de Arte de  
Oakland, marzo  
de 1963





de Estado. Wool proponía también llevar la exposición a Nueva York, al nuevo Lincoln Center, dado que el y Huntington Hartford no eran muy buenos amigos del MoMA<sup>22</sup>. Y éstas objeciones las respaldaba Babbitt con sus propias opiniones:

Personally, I see nothing sacred about the excellent stature of the Museum of Modern Art, which is extremely selective and often "ivory-tower" in their judgments. I think the important thing is to intelligently expose as much of the American public to what is being done in the field of Art in South America as possible, and here is a ready made offer which we did not solicit<sup>23</sup>.

Presentada como *New Directions of Art from South America* la exposición recaló en la American Federation of Arts de Nueva York, en la Unión Panamericana de Washington, D.C., - donde inauguró con la presencia de Jacqueline Kennedy- y, finalmente, en el centro Kaiser y en el Museo de Arte de Oakland. Ninguno de estos espacios era una apropiada puerta de ingreso al nuevo centro de la vanguardia. El MoMA, bastión del arte moderno, permanecería en el horizonte de los más preciados deseos para los organizadores de la Bienal que buscarán, con todo empeño, las maneras de comprometer a esta institución en su propio proyecto.

Mientras Kaiser se concentraba en este modelo de un *internacionalismo interamericanista*, el ITDT se ubicaba en la línea de un *internacionalismo* de rasgos *nacionalistas*, buscando confrontar a los artistas argentinos con lo más destacado del arte internacional:

Teniendo conciencia del valor de nuestro movimiento plástico, elogiado por eminentes críticos internacionales, este premio se propone intensificar la comunicación y confrontación entre la obra de grandes artistas contemporáneos de distintas partes del mundo, y estimular su labor creativa.

Promover a Buenos Aires como centro cultural a nivel internacional y atraer atenciones hacia la actividad plástica argentina. Estos objetivos se logran básicamente a través de: la llegada de críticos extranjeros de jerarquía mundial a discernir sobre la muestra; participación de pintores extranjeros junto a los argentinos en el Premio<sup>24</sup>.

La intención de confrontar al arte argentino con el internacional se había delineado en 1961 cuando, junto a la exposición de Tàpies, se había colgado la de Fernández-Muro. La diferencia era que ahora no sólo se mostrarían imágenes, sino que también se otorgarían recompensas. El premio, por otra parte, preveía que el artista ganador del premio nacional

---

<sup>22</sup> "He told me quite frankly that they were "not very good friends" of the New York Museum of Modern Art, which is understandable in that Hartford is building his own New York museum." Carta de Hal Babbitt a J. F. McCloud, *doc. cit.*.

<sup>23</sup> *Idem.*

participaría, al año siguiente, del internacional. Esta compleja articulación implicaba la organización de un esfuerzo tendiente a establecer una carrera de logros que permitieran mejorar el nivel de competencia. Era, de alguna manera, la afirmación de la certeza de que *solo en un año más*, el arte argentino habría alcanzado el grado de calidad necesario para competir, *al mismo nivel*, con lo más selecto del arte internacional. Esta coordinación de reconocimientos habla de una concepción de la cultura como un proceso siempre perfectible. Desde esta perspectiva, los proyectos culturales organizados por las instituciones, parecían equipararse a los programas económicos. En este sentido, la modificación del jurado también tendió a ampliar la base de legitimidad de ese éxito. Además de Argan y Romero Brest, ahora se incluía a un representante del circuito artístico norteamericano, James Johnson Sweeney quien, hasta 1961, había sido director del Museo Salomon R. Guggenheim de Nueva York.

Los artistas seleccionados, sin embargo, no cubrieron plenamente las ambiciones de representación internacional: el intento de que Francia estuviese presente con la obra del escultor Cesar fracasó y, finalmente, la convocatoria se limitó a cinco países (Estados Unidos, Italia, Brasil, España e Inglaterra) a los que, a último momento, también se sumó la Argentina, al incorporar a Kosice, el artista que recibió el premio nacional antes que se dirimiera el internacional<sup>25</sup>.

La participación del escultor Chamberlain, introdujo nuevos criterios estéticos y una manera diferente de concebir el hacer artístico. Sus declaraciones a la prensa de Buenos Aires, más que irritativas, resultaron incomprensibles: "The artists here are too correct, too formal; they lead too ordinary a life. What they must do to be artists, is to shock, surprise, excite"<sup>26</sup>. Sin embargo, más difícil que comprender sus palabras fue entender su obra, ¿había que aceptar ahora que el artista era alguien que ya no se preocupaba por componer y por establecer relaciones entre las formas, sino un *compactador de chatarra* reconfigurada por medio de acciones de resultado azaroso? Ni aun el informalismo, que había admitido materiales provenientes de la vida cotidiana, había llegado a esto.

---

<sup>24</sup> 1963, *Memoria Instituto Torcuato Di Tella*, Centro de Artes Visuales, Buenos Aires, ITDT, 1963, s/p.

<sup>25</sup> Participaron Louise Nevelson y John Chamberlain por EE.UU., Lygia Clark por Brasil, Pietro Consagra, Lucio Fontana, Nino Franchina y Gió Pomodoro por Italia, Pablo Serrano por España, y Eduardo Paolozzi, William Turnbull y Kenneth Armitage por Inglaterra. A estos artistas se agregó Gyula Kosice cuando recibió el Premio Nacional dirimido entre él y Noemí Gerstein, Julio Gero, Naum Knop, Aldo Paparella, Enrique Romano, Eduardo Sabelli y Luis Alberto Wells.

<sup>26</sup> *Buenos Aires Herald*, 6 de junio de 1962.

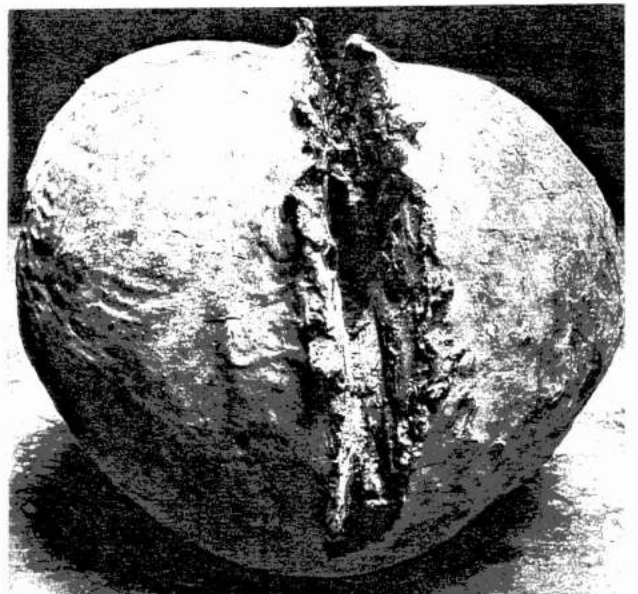
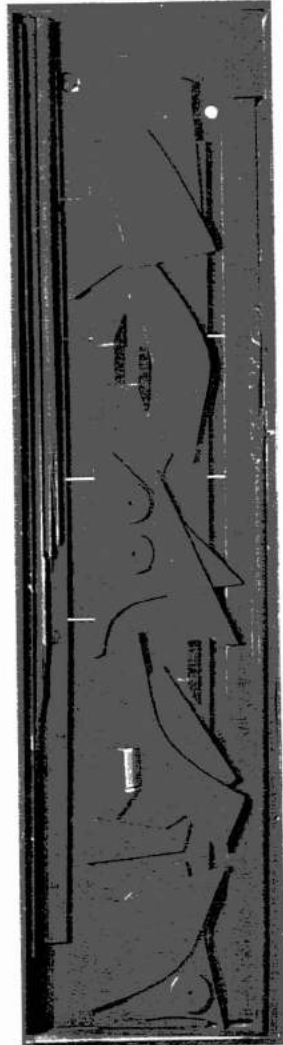
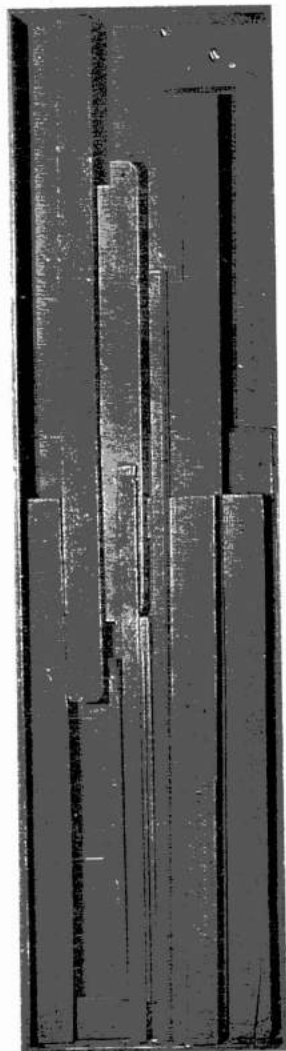


**Premio Internacional ITDT 1962**

John Chamberlain, *Johnny Bird*, metal, 1959, 59 x 53 cm.  
 Pietro Consagra, *Impronta solar*, bronce, 1961, 132 x 118 cm.

Louise Nevelson, *Paneles en sombra*, 1961, madera pintada, alt. 220 cm.

Lucio Fontana, *Concepto espacial. Naturaleza*, gres, 75 x 70 cm.



Por única vez el ITDT publicó la discusión que sostuvo el jurado cuando tuvo que decidir el premio internacional. Los comentarios que los críticos realizaron frente a cada obra, dieron cuenta de un sistema de valores en el que términos como “facilismo”, “naturalismo”, “anécdota” e “improvisación”, eran descalificativos. Uno de los puntos de acuerdo, en este sentido, se estableció sobre las obras de Chamberlain. Mientras a Argan le molestaba su facilismo, las dudas de Romero Brest pasaban por su naturalismo: “Estaría mucho más contento si hubiera hecho estas mismas cosas aún con viejas piezas pero que no fuera tan evidente que son los desechos de un automóvil que ha tenido su accidente”<sup>27</sup>. Este grado de *evidencia*, de *obviedad*, les molestaba tanto a Argan como a Romero Brest. Como vimos, para el crítico argentino fue extremadamente difícil romper con el sistema de valores que había elaborado en los años cincuenta. En 1962, para Romero Brest, conceptos como “forma” o “composición”, no eran nociones vacías. Los argumentos que usó durante las deliberaciones para defender a Louise Nevelson (“creo que todo su problema es un problema plástico”; “Hay un aspecto literario, pero en el buen sentido; literario en el sentido de significación y no en el de la literatura misma” o “...busca la significación de las formas”) fueron, todos, en el sentido de reconocer el valor de la composición y de la forma pero en tanto contemplaran, también, cierto grado de riesgo.

Después de analizar el envío de cada artista, los jurados acordaron que el premio debía dirimirse entre Lucio Fontana, Louise Nevelson y Pietro Consagra. Aunque reconocieron que los tres tenían una calidad semejante (y por eso decidieron destinar a sus obras los 20 000 dólares que tenían para las compras), era necesario elegir a uno para el premio. Como un abogado en su alegato final ante el jurado, Romero Brest desplegó una serie de argumentos para explicar todos los aspectos que estaban en juego y a los que el premio debía dar una respuesta: era importante premiar una obra que no fuera una promesa o un anticipo de lo que podía llegar a ser, sino un logro; también era importante que la obra fuese actual y no conservadora; finalmente, era necesario y crucial que el premio Di Tella lograra su propio brillo y que no quedara como la simple confirmación de otros premios. Por esta última razón es que, desde un principio, el crítico argentino propone para el premio a Nevelson y no a Consagra (al que defiende Sweeney), con el que el ITDT aparecería ratificando aquel que el

---

<sup>27</sup> *Discusión de un jurado, Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1963.

escultor italiano había recibido dos años antes en Venecia<sup>28</sup>. El punto central en la agenda de Romero Brest pasaba por la repercusión internacional del premio y para esto era necesario diferenciarlo y jerarquizarlo.

El certamen completó todos sus objetivos en la edición de 1963, cuando el argentino Rómulo Macció recibió el premio Internacional decidido por un jurado integrado por Jacques Lassaigne, William Sandberg y Jorge Romero Brest<sup>29</sup>. La operación había sido verdaderamente arriesgada. Pucciarelli, que todavía se encontraba en Roma, sorprendido e indignado por este premio inesperado, le escribía una carta a Guido Di Tella:

Decir que Alechinsky, Rivers, Saura no están consagrados y premiar a los que hacen una mezcla de todos ellos es de mala fé. [...] Esta es la única oportunidad en que la fundación afloja [...] Que Macció merezca estímulo no lo dudo, pero darle un premio frente a los creadores de la 'figuración otra' [sic] es como decir que "La estancia" de Ginastera es mejor que "La consagración de la primavera" de Stravinsky. Mucho dinero costará al país sostener esta pretensión y tratar de demostrarlo será tristísimo<sup>30</sup>.

En verdad, el premio a Macció, otorgado por unanimidad, fue un acto de osadía del jurado que, al mismo tiempo, logró poner un broche de oro al acto inaugural de la sede del Instituto en la calle Florida<sup>31</sup>. Como golpe de efecto final, Jacques Lassaigne no ahorró

---

<sup>28</sup> Pietro Consagra recibe el Gran Premio de Escultura en la XXX Bienal de Venecia de 1960.

<sup>29</sup> En el premio internacional de este año se incorporan los artistas premiados en los anteriores Clorindo Testa, Mario Pucciarelli, además de Macció. Con este premio el ITDT inauguraba también su propio edificio en unas oficinas que tenía la empresa y que fueron remodeladas para el nuevo uso. Explica Enrique Oteiza: "En la remodelación del local encarada por los arquitectos Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga y Clorindo Testa, se prestó una atención cuidadosa no sólo a los aspectos funcionales, sino también a los formales-simbólicos. Se trató de evitar todo monumentalismo, la fachada, que daba al hall, era transparente y simple; invitaba a entrar a un espacio amplio y atractivo donde se accedía con facilidad a la información. Los ámbitos de los Centros de Artes Visuales, Experimentación Audiovisual y Altos Estudios Musicales estaban intercomunicados pero tenían una clara identidad". Cf. Enrique Oteiza, "El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, op. cit., pp. 92-93. El local había sido teatro de la Wagneriana en los años '30. Enrique Oteiza explica cuál era su idea del espacio del Instituto: "...yo le dije a Guido que realmente ese era el lugar justo por la ubicación y por el tipo de espacio para llevar el centro de artes visuales que había empezado en el Museo y desarrollar otras actividades. [...] Yo soñaba [...] con un modelo de institución de arte abierto al público, a la crítica, dinámico, donde todo estuviera manejado por equipos de gente joven. Ese era mi modelo. Y eso lo logre hacer en gráfica, en el laboratorio de música electrónica [...] Busqué y rebusqué hasta dar con la gente más talentosa en cada uno de los campos. Eran todos menores de 30 años. [...] A pesar de que era una refacción que se hizo con muy poco dinero [...] el hecho de que el lugar fuera chico nos permitió hacer algo que no se daba en París, en Nueva York, en otros lugares, [donde todo estaba separado]. En cambio nosotros teníamos un espacio chico para todo. Eso produjo un efecto muy potente de interacción entre nuestros propios grupos tecno-artísticos". Enrique Oteiza, entrevista con la autora, 13 de julio de 1995.

<sup>30</sup> Carta de Pucciarelli a Guido Di Tella, Roma, 11 de septiembre de 1963. Archivo ITDT, CAV, Caja 1, Premio ITDT 1960.

<sup>31</sup> El jurado estaba integrado por un francés (Jacques Lassaigne) y un holandés (William Sandberg). Además de Alechinsky, Rivers y Saura que menciona Pucciarelli, participaban Janez Bernik, R.B.Kitaj, Maryan, Platschek, Achille Perilli, Paul Rebeyrolle, Clorindo Testa y el mismo Pucciarelli. El premio nacional lo obtuvo Luis Felipe Noé por "Introducción a la esperanza" y participaban Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Aníbal Carreño, Ernesto Deira, Rogelio Polesello, Rubén Santantonín, Antonio Seguí, Silvia Torras y Jorge de la Vega.

elogios hacia el arte argentino en el artículo que publicó en *Le Figaro*, con el título “Il faut compter avec la peinture argentine”:

...je ne pouvais imaginer, je l'avoue, la vitalité, l'ampleur de la vie artistique quotidienne de ce pays.[...] il est inconcevable qu'il n'y ait pas eu d'exposition d'art français contemporain en Argentine depuis 25 ans<sup>32</sup>.

Esta compleja red de interrelaciones, que redundaba en variados beneficios, también funcionó en relación con la colección Di Tella. Ahora, en lugar de los solitarios consejos de Venturi (que, por otra parte, habían conducido a varios errores), este jurado que premiaba y recomendaba compras se convertía en algo parecido a una comisión de asesores internacionales que funcionaba *dentro* de las fronteras nacionales. Este conjunto de cambios tendía a acrecentar el compromiso de quienes legislaban en el mundo internacional del arte que, de diversas maneras, terminaban implicados en el camino de maximización de la producción local, de su reconocimiento internacional y de la conformación del patrimonio nacional<sup>33</sup>. Pero ¿cuáles eran las formas apropiadas para el éxito internacional?

En 1962 Romero Brest ya anticipaba varias de las paradojas que atravesaron la recepción del arte argentino (y latinoamericano) en los centros internacionales. Aunque él mismo había participado en la selección del envío a la Bienal de Venecia, las razones por las que entendía que se había premiado a Berni no le convencían: “Además de su innegable calidad, a nadie se le escapó el *tono local* que da a las imágenes que pinta una *extraña fuerza telúrica*. Y ya se sabe cuánto les interesa esta manifestación a los europeos particularmente”<sup>34</sup>. Esta exaltación del localismo se volvió más evidente para Romero Brest cuando comprobó que, frente a la obra de los otros artistas del envío (Mario Pucciarelli, Clorindo Testa, Kasuya Sakai y Rómulo Macció), los jurados sólo veían deudas con el arte europeo o estadounidense: “El hecho más curioso a este respecto, paradójico, es que con frecuencia los europeos buscan afanosamente el parentesco, hilando demasiado fino, y luego disminuyen la importancia de las obras a causa de aquel”<sup>35</sup>. El conflicto de miradas que Romero Brest destacaba no impidió que, por el momento, dejara el problema de lado, y recogiera los premios como trofeos: “El gran premio de Berni en Venecia, así como el gran premio de Alicia Perez Penalba en San

<sup>32</sup> Jacques Lassaingne, “Il faut compter avec la peinture argentine”, *Le Figaro*, septiembre de 1963, p. 12.

<sup>33</sup> En el premio de 1963 el jurado volvió a actuar de este modo al recomendar la adquisición de las obras de Antonio Seguí, Aníbal Carreño, Rómulo Macció, Antonio Saura y Pierre Alechinsky.

<sup>34</sup> Jorge Romero Brest, “La Argentina en la 31ª Bienal de Venecia”, *Crítica de arte. Argentina 1962-63*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1963, p. 15. El destacado es mío.

<sup>35</sup> *Idem*.

Pablo el año anterior, han hecho que nuestro arte empiece a cobrar derecho de existencia internacional”<sup>36</sup>. *Internacionalismo* era, en el sentido que Romero Brest concedía al término, *éxito y reconocimiento* más allá de los límites nacionales, sin importar demasiado de qué estilo se tratara.

## 2. 1964: EL AÑO DEL RECONOCIMIENTO

Si la prueba delpreciado internacionalismo pasaba por la presencia del arte argentino en el exterior, 1964 fue un año excesivo. Ya a fines de 1963 se había inaugurado en el Museo de Arte Moderno de París la exposición *L'art argentin "actuel"*, en la que participaban 56 artistas, 12 de los cuales residían en París<sup>37</sup>. Elegida por Romero Brest, Julio E. Payró y Héctor Basaldúa, esta exposición, que según Kosice era “la primera de tal magnitud” que se realizaba “fuera de nuestras fronteras”<sup>38</sup>, contó el día de la inauguración con la presencia de André Malraux, quien, según lo transcribió Kosice en el diario *La Nación* de Buenos Aires, después de mirar con detenimiento cada obra, declaró: “Con esta exposición, ustedes, los argentinos, han ganado la partida”<sup>39</sup>.

El éxito de la muestra se comprobó por el impacto que tuvo en la prensa parisina: los artículos publicados por *Le Figaro*, *Arts*, *Combat*, *Le Figaro Littéraire*, *Lettres Françaises*, *L'Express* y *Le Monde*, fueron elogiosos y entusiastas. Gyula Kosice, comisario argentino de la exposición, tradujo en *La Nación* lo mejor de cada comentario: que allí se podía sentir el ‘elán’ de un país joven, que algunos ya hablaban de una escuela de Buenos Aires, que la vehemencia y la convicción de este arte permitía distinguirlo del arte del resto del mundo, que el arte argentino “galopaba en el país de los gauchos”...<sup>40</sup>. ¿Pero era ésta la consagración que en ese momento los argentinos deseaban? ¿Qué éxito representaba recibir los aplausos de una ciudad destronada de su poderío anterior? ¿No era, en todo caso, ésta, la mejor prueba de que el verdadero reconocimiento, aquél que ahora había que buscar en Nueva York, estaba todavía demasiado lejos?

---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> La exposición ocupó el museo entre diciembre de 1963 y febrero de 1964.

<sup>38</sup> Gyula Kosice, “El arte argentino actual en el Museo Nacional de Arte Moderno de París”, *La Nación*, 17 de abril de 1964.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.*

La exposición *Buenos Aires 64*, colgada en las oficinas de Pepsi Cola en Nueva York estuvo, en principio, un poco más cerca de los objetivos anhelados. Aunque se ligaba al programa de promoción de una empresa y no al circuito artístico, al menos mostraba el arte argentino en Nueva York. Seleccionada por Hugo Parpagnoli, Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con el criterio de presentar el arte actual, la organización era políticamente correcta<sup>41</sup>. Los comentarios de la crítica neoyorquina no fueron, sin embargo, alentadores. Mientras los franceses habían visto la identidad y la argentinidad por todas partes, los norteamericanos no podían encontrar ningún rasgo característico del arte argentino. John Canaday escribía en el *New York Times* sobre la exposición: "The Pepsi-Cola show on the whole [...] smacks too strongly of international chic to be either satisfactory as a show or at all representative of Argentine art at the moment"<sup>42</sup>. Como veremos más adelante, las red de desacuerdos entre las iniciativas dirigidas desde las instituciones norteamericanas y la valoración que allí hacía la crítica, se trabó siempre sobre el conflicto que importaba el simultáneo requerimiento de un estilo internacional y de marcas de identidad nacional. Esta exigencia de un *internacionalismo nacional* será uno de las cuestiones más difíciles de dilucidar para los promotores locales del nuevo arte argentino.

En 1964, por su parte, las industrias Kaiser prácticamente lograban "traer el mundo" a Córdoba. Además de reunir la obra de artistas de diez países de Sud América<sup>43</sup> las actividades programadas comprendían exposiciones de arte europeo y norteamericano, una muestra de grabado, un festival internacional de coros, un congreso interamericano de decanos de arquitectura, exposiciones de arte precolombino y popular junto a jornadas de teatro, conciertos,

---

<sup>41</sup> Era en varios sentidos correcta: los criterios de selección no se habían establecido desde afuera, sino en el propio país y, por otra parte, con su selección, Parpagnoli había dejado a todos los jóvenes artistas contentos: la exposición incluía 72 obras de 19 artistas representantes de las distintas líneas del "arte nuevo", tanto la geometría, como las expresiones más ligadas al pop o al arte de las "cosas" (Ary Brizzi, Zulema Ciordia, León Ferrari, Luis Gowland Moreno, Pablo Mesejean, Nemesio Mitre Aguirre, Marta Minujin, Delia Puzzovio, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Carlos Uria, Luis A. Wells, Antonio Berni, Osvaldo Borda, Alberto Heredia, Luis Felipe Noé, Berta Rappaport). La exposición se realizó en septiembre de 1964.

<sup>42</sup> John Canaday, "Art: A Hit Scored by 28 Painters Lured From Latin America", *The New York Times*, september 23, 1964.

<sup>43</sup> Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela, Argentina. Participarían 12 pintores de cada país con tres obras cada uno. El jurado de premios estuvo constituido por doce miembros: uno por cada país participante -Aldo Pellegrini, Oscar Cerruto, Geraldo Ferraz, Antonio Romera, Carlos Rodríguez, Marta Traba de Zalamea, Josefina Pla, Juan Manuel Ugarte Elespuru, Luis García Pardo, Inocente Palacios-, uno por la OEA -José Gómez Sicre- y uno en representación de la crítica europea: Umbro Apollonio, director en ese momento de la Bienal de Venecia y cuya personalidad venía a garantizar "la alta calidad de los juicios que emitirá el jurado". *Informativo* núm. 8, Bienal Americana de Arte, 19 de agosto de 1964. ABAA, CACC (II Bienal)



conferencias y hasta un homenaje a Miguel Angel en el cuarto centenario de su muerte. Un amplio programa al que siguieron sumándose actividades que, como actos paralelos, llegaron a comprender también a artistas y críticos de los Estados Unidos<sup>44</sup>. La mezcla de post-abstracción norteamericana, arte latinoamericano contemporáneo, artesanías y diabladas de Oruro que se sucedió durante 18 días, convocó intereses que respaldaron ampliamente la idea que Kaiser difundía en sus gacetillas: hacer de la Bienal “el punto de reunión de la inquietud artística de casi todo el continente”<sup>45</sup>.

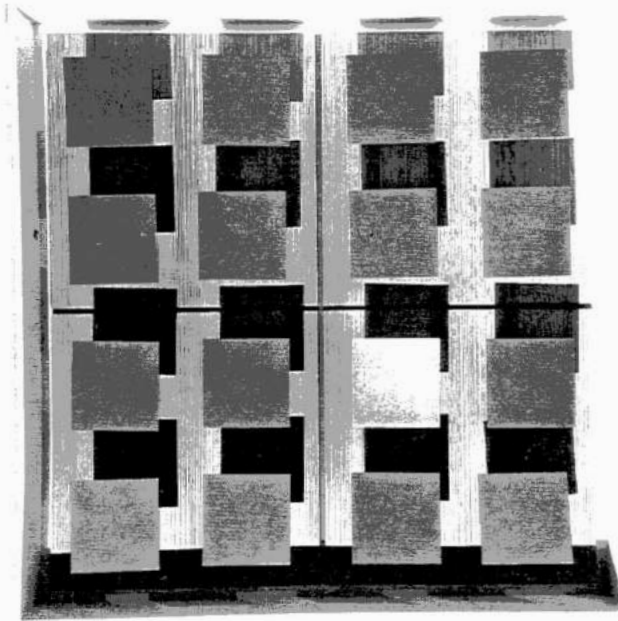
La Bienal buscaba correr las jerarquías, mezclar lo alto y lo bajo, lo popular y lo erudito, en una síntesis compleja y prácticamente inabarcable. El sentido era desplegar, como en una vidriera, la riqueza cultural de América; presentarse no sólo desde los objetos museificables del gran arte, sino también desde aquellas otras formas de cultura que consumían la mayor parte de los habitantes de este continente. El objetivo propagandístico de tan complejo entramado de expresiones no pareció orientarse, exclusivamente, hacia el mundo internacional. Desde el momento que las selecciones enviadas a otros países sólo incluían las pinturas, el impacto que pretendía lograrse estaba dirigido al espacio en el que la empresa insertaba su actividad productiva: la ciudad de Córdoba y la Argentina.

Con un representante de cada uno de los países participantes en el jurado, más la de Gómez Sicre por la OEA y Umbro Apollonio (Director de la Sede Permanente de la Bienal de Venecia y de su Archivo Histórico de Arte Contemporáneo) por Europa, este jurado logró un equilibrio entre calidad y justicia que, desde el momento que sólo un argentino recibió un reconocimiento, no redundó en los resultados esperados por los organizadores del encuentro.

---

<sup>44</sup> Entre las actividades paralelas figuraron el Salón Nacional de Pintura para estudiantes organizado por el Centro de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; un Simposium Nacional de Escritores; la presentación de un conjunto de "Diabladas" procedentes de Oruro, Bolivia y gestionado por el Centro Universitario Boliviano de Córdoba; un simposium internacional sobre Arte Sudamericano con la participación de los jurados de América del Sur. En el Museo Provincial "Emilio A. Caraffa", además de una muestra de pintura italiana contemporánea figuró una selección de artistas post-abstractos del norte de California -Diebenkorn, Tony de Lap, David Park, Elmer Bischoff, Ron Davis, Fred Martin, Clark Murray, Mel Ramos y William Wiley- sala esta última en la que Paul Mills, Director del Museo de Arte de Oakland, California, y John Coplans, crítico de arte y editor de *Art Forum*, dictaron una conferencia sobre "Arte actual en California". También en este contexto Pierre Restany pronunció una conferencia sobre "Arte Actual". *Gacetika* núm. 72, septiembre-octubre de 1964. ABAA, CACC (II Bienal)

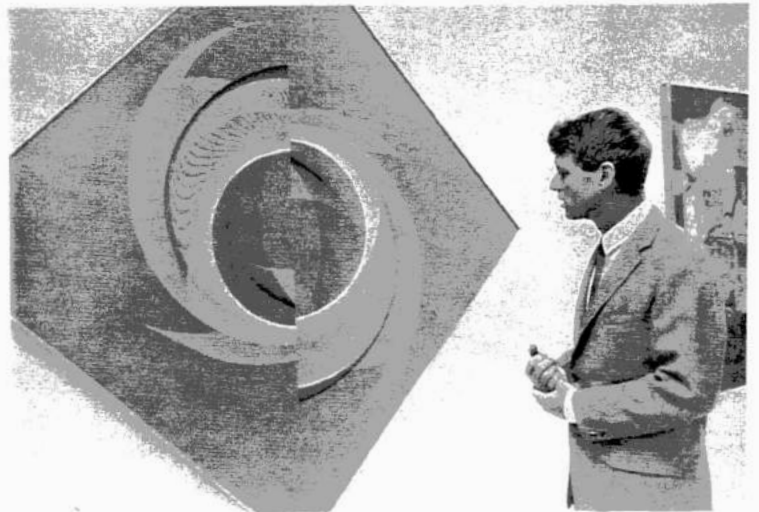
<sup>45</sup> *Idem*. Las grandes muestras que coordinaban disciplinas diversas eran ya una tradición en las exposiciones para el extranjero organizadas, por ejemplo, por el MoMA, durante y después de la segunda guerra mundial. Pero el modelo que en este caso parecía estar funcionando era, más exactamente, el de la Bienal de San Pablo, que en su VII edición de 1963 también coordinaba exposiciones de artes plásticas, teatro, concursos de arquitectura, de libros, de artes gráficas, etc.



Jesús Soto  
*1 bleu 15 noirs*  
1.04 x 1.04 cm.  
Gran Premio II  
Bienal Americana  
de Arte, 1964

Marta Traba y  
Umbro Apollonio  
durante las  
deliberaciones del  
jurado de la II  
Bienal

El senador Robert  
F. Kennedy frente  
a la pintura de  
Eduardo A. Mac  
Entyre en la  
Unión  
Panamericana.  
En revista  
*Américas* núm.  
10, octubre de  
1965, p. 9



En cierto modo, el máximo premio otorgado a la obra del venezolano Jesús Soto pareció más orientado a salvar una deuda italiana que a cubrir los objetivos del país anfitrión: mientras Umbro Apollonio se mostró muy satisfecho por haber otorgado a Soto aquel galardón que no se le había adjudicado en Venecia<sup>46</sup>, premios complementarios apuntaron a acallar las protestas locales, concediendo al artista argentino Clorindo Testa la plaqueta de oro del gobierno de Córdoba y los 1.000 dólares del Premio Arte Contemporáneo de América, creado especialmente para el artista por el representante de Venezuela, probablemente para subsanar cierto sentimiento de culpa<sup>47</sup>.

El premio a la abstracción confirmaba una forma de relación entre circuitos y lenguajes internacionales ya establecida. El arte cinético de Soto reunía todos los ingredientes necesarios y parecía la mejor respuesta ante los múltiples requerimientos que caían sobre el arte latinoamericano: era abstracto (por lo tanto internacional), estaba vinculado al modelo modernizador y se unía a cierto localismo, ya que sus penetrables podían leerse como una metáfora de la jungla venezolana. Sin embargo, para Marta Traba esta obra y la de algunos argentinos puso en evidencia la “balcanización” del continente:

...la apertura a lo moderno de la Argentina y Venezuela arrolladas, respectivamente, por Polesello y Soto, o sea por la técnica triunfante, el objeto victorioso, la cosa, el material espléndido y la ilusión óptica perfecta; y, contradictoriamente, la cautela de los países pobres y cultos, como el ya citado Uruguay y Chile<sup>48</sup>.

Traba defendía la pintura más que la obra asimilable a modelos tecnológicos, y en la adjudicación de los premios también jugó su partida al lograr el Primer Premio para la obra "Toro cóndor" de Alejandro Obregón.

---

<sup>46</sup> Además de los escándalos que rodearon al premio concedido a Rauschenberg, otras evaluaciones podían hacerse de la controvertida edición de la Bienal de Venecia. Como reconocía Giorgio de Marchis, la Bienal había puesto en evidencia no sólo la importancia del Pop Art, sino también de lo que podía considerarse su extremo opuesto, el Op, representado por el grupo *Recherche Visuelle* y por Soto. Aún cuando éste había logrado un premio no era, por cierto, el principal. Ver Giorgio de Marchis, "The significance of the 1964 Venice Biennale", *Art International*, vol. VIII/9, noviembre de 1964. La revista *TODO* ubicaba a Soto en mitad de los escándalos de la Bienal de Venecia: "Cuando Jesús Soto presentó sus polémicos conjuntos cinéticos en Venecia, en junio último, su temperamental izquierdismo lo llevó a promover un brusco episodio: indignado por la visible presión de la delegación norteamericana, instigó a varios artistas a retirar sus obras como protesta por la presumible adjudicación del premio máximo al norteamericano Robert Rauschenberg. Sin embargo, su desesperada maniobra contra la influencia del dólar languideció velozmente. Con todo, Soto fue afortunado: a los pocos días recibió con alegría el segundo premio en la Bienal de Venecia". Véase "Bienales. Premios para América con el orden invertido", *Todo*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1964. Sobre esta controvertida Bienal véase también Laurie J. Monahan, "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale", art. cit.

<sup>47</sup> "Inocencio Palacio, representante del jurado venezolano, viendo que la delegación anfitriona se había quedado sin premio, de su propio peculio donó el monto necesario para crear una distinción que se entregó a C. Testa". Cf. "Balance del año artístico de 1964", *La Razón*, 2 de enero de 1965.

Aunque la Bienal no logró consagrar el arte argentino dentro del país, sí pudo hacerlo con la representación que envió al exterior en la que primaron ampliamente los artistas argentinos<sup>49</sup>. Lo importante de este desenlace era que la selección no respondía a una decisión arbitraria. La elección de 32 cuadros, escogidos entre los 310 que participaban, realizada por Robert Wool (Presidente ahora de la Fundación Interamericana para las Artes), Lawrence Alloway (Director del Museo Guggenheim) y Paul Mills (Director del Museo de Arte Moderno de Oakland) no podía, de ningún modo, ser sospechada. La idoneidad de estos “segundos jurados” parecía demostrar que las decisiones de los primeros (representados por latinoamericanos y un europeo) no habían sido acertadas.

En términos generales, la II Bienal se mantenía al margen de la vanguardia y la experimentación a las que sí quería dar cabida el Di Tella. Por esto Romero Brest criticaba, con cierta irritación, el conservadurismo de la selección:

... yo no afirmaré que la selección de los artistas y de las obras de cada país haya sido hecha en un verdadero espíritu "moderno". Yo creo que no; porque cómo explicar la uniformidad asombrosa de toda la exposición, que presenta lo que constituye no importa dónde el academicismo "moderno", oscilante entre un no-formalismo de encargo y un neo-figurativismo falsamente reaccionario? En el *stand* argentino, no figuran, por ejemplo, los jóvenes que hacen "objetos", es decir, los que dan el tono del momento<sup>50</sup>.

Para que no quedaran dudas acerca del nudo de sus objeciones, Romero Brest comparaba lo que veía en esta Bienal con lo que en ese mismo año había mostrado el Premio Di Tella, en el que habían actuado como jurados internacionales Pierre Restany y Clement Greenberg. En el certamen de 1964 el Di Tella había logrado reunir a dos figuras con programas estéticos definidos y antitéticos, que trasladaron al territorio nacional una batalla por el control internacional de los estilos y de las formas. Pierre Restany, el crítico que había organizado el *Nouveau Réalisme*<sup>51</sup> (y que ahora se encargaba de promocionarlo y venderlo desde la galería “J”

---

<sup>48</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, México, Siglo XXI, 1973, pp. 54-55.

<sup>49</sup> Se seleccionaron 32 obras de 20 artistas, de los cuales 7 eran argentinos (Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Antonio Seguí, Clorindo Testa); 4 venezolanos (Jacobo Borges, Cruz-Diez, Gerd Leufert, Jesús Soto); 3 chilenos (Eduardo Bonatti, Guillermo Nuñez, Eugenio Tellez); 2 uruguayos (José Gamarra y Hermenegildo Sábat); 2 colombianos (Alberto Gutiérrez, Nirma Zarate) y 2 peruanos (Fernando de Szyszlo, Arturo Kubotta). Mientras esta selección recorrió el camino ascendente para inaugurarse en Ciudad de México y luego en otras ciudades de los Estados Unidos, una segunda emprendió el camino del interior del país, montada en un tren de Ferrocarriles Argentinos.

<sup>50</sup> Romero Brest, Jorge, *Art International*, VIII, 10, diciembre de 1964, pp.27-28.

<sup>51</sup> El 27 de octubre, en la casa de Yves Klein, se firma la Declaración [...]Constitutiva del Nuevo Realismo: “Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel”. Bajo esta fórmula ambigua aparecen nueve firmas: ocho artistas, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Mahé de la Villeglé, y un

que dirigía en París), y Clement Greenberg, quien había contribuido al éxito internacional del expresionismo abstracto en los años cincuenta, reprodujeron en el Di Tella la conocida enemistad entre franceses y norteamericanos.

La disputa se desencadenó en ambos premios. En tanto el Internacional lo “ganó” Greenberg, consiguiendo que se otorgara al norteamericano Kenneth Noland en lugar del francés Arman, a quien apoyaba Restany, en el Nacional el éxito fue para Restany, a favor del cuál desempató Romero Brest, decidiendo entregárselo a Marta Minujin en vez de a Emilio Renart a quien apoyaba Greenberg. El conflicto, más que de nacionalidades, era de modelos estéticos, y el premio Di Tella venía, de algún modo, a reparar el error que, según el modelo de modernismo que sostenía Greenberg, acababa de cometerse en Venecia con el premio a Rauschenberg. Esta decisión también entraba en colisión con las preferencias de Romero Brest que, como vimos, continuamente se debatía entre sus modelos estéticos y su rol como gestor institucional. Es posible pensar que, entre Arman y Noland, Romero Brest prefiriese al segundo. El texto de Greenberg reproducido en el catálogo del premio (tomado de su artículo “Modernist Painting”, 1961), podría haberlo firmado Romero Brest. Él podía sostener que “El arte moderno nunca significó algo tan extremo como una ruptura con el pasado. Puede significar una evolución, un descifrar una tradición anterior, pero significa también su continuación”<sup>52</sup>. Apelar a la idea de progreso sin ruptura, suscribir el modernismo como una tradición evolutiva, defender la autonomía en tanto antinarratividad, postular, incluso, el carácter revulsivo del arte moderno, opuesto al *kitsch* y a la vulgaridad de la cultura popular, implicaba sostener principios que estaban en las antípodas de las efusivas declaraciones de Restany:

Si identifico los “meteoros” de Wols a las células neurológicas del cuerpo de Amon y las “catedrales” del dripping pollockiano a los elementos de la corteza cerebral, es bien evidente que me he transformado en uno de esos filisteos de los que habla Maurice Denis: yo no miro la pintura y no veo más que el tema<sup>53</sup>.

---

crítico, Pierre Restany. Este va a ser el “hombre orquesta del movimiento”, autor de los textos de referencia y organizador de las principales manifestaciones colectivas. Entre los artistas, sin embargo, sus apreciaciones suscitaban reservas, tanto las que los vinculaban al neo-dadaísmo, como las características sociológicas que Restany le atribuía al movimiento. En la confrontación entre el nuevo realismo y el pop, la batalla la ganó el pop. En tanto éste crecía, las nuevas corrientes europeas parecieron ser desarrollos de la nueva cultura visual norteamericana. Incluso en Francia los analistas y cronistas lo incluyeron en el panorama de las nuevas modas estéticas fundadas sobre el valor de la *Junk Culture*. Véase Jean-Paul Ameline, *Les Nouveaux Réalistes*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.

<sup>52</sup> Clement Greenberg, “La continuidad del arte”, catálogo Premio ITDT 1964, p. 8. Tomado de “Modernist Painting”, *Arts Yearbook*, Nueva York, 1961.

<sup>53</sup> Pierre Restany, “¡El Arte, virtud moral, al fin!”, catálogo Premio ITDT 1964., p. 13.



**Premio Internacional ITDT 1964**

Kenneth Noland, *Divertimento azul*, acrílico, resina y tela, 1961, 2,44 x 2,44 cm. Primer premio.

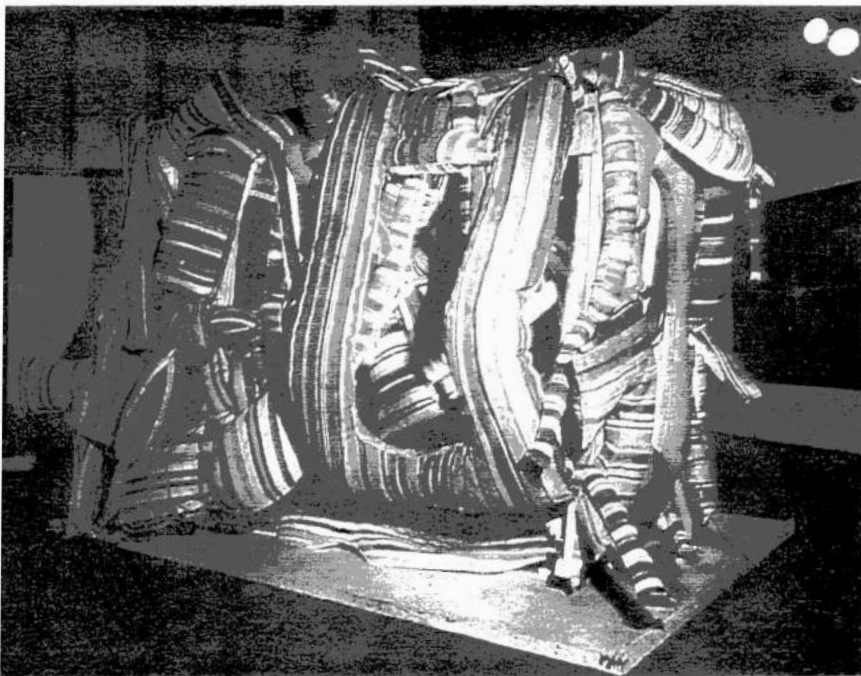
Arman, *1 kilo de humo*, acumulación de cajas de cigarrillos, 1962, 1,32 x 0,95 cm. Premio especial.



**Premio Nacional ITDT 1964**

Marta Minujin, *¡Revuélquese y viva!*, tela, goma pluma, madera, resortes, 3 x 2 x 2 m. Primer premio.

Emilio Renart, *Integralismo Bio-Cosmos No. 3*, 1964. Premio especial.



Afirmaciones como ésta debían irritar a Greenberg y confundir a Romero Brest, que con dificultad podía aceptar que las cajas de fósforos que había ‘acumulado’ Arman ahora eran arte<sup>54</sup>. Los Nuevos Realistas, neo-dadá, pop-artists –según sostenía Restany- entregaban “el mundo para ser visto con otros ojos”, exaltando las posibilidades expresivas de un contexto cotidiano empañado y borrado por el uso y el hábito; “descubrían” la naturaleza del siglo XX, industrial, publicitaria y urbana, por medio de la apropiación, la selección, la acumulación, la compresión o la ruptura de los objetos que la componen: desde la lata de conservas hasta la carrocería de un auto o el afiche lacerado<sup>55</sup>.

Greenberg defendía el modernismo en la periferia, mientras que lo que triunfaba en Nueva York era el pop, el estilo anti-modernista que también se había consagrado recientemente en Venecia. Perdida la gran batalla en la Bienal internacional, Greenberg tenía que conformarse con la victoria menor de haber dicho, escrito y defendido aquello en lo que creía, pero fuera del centro artístico que con su criticismo él mismo había contribuido a fundar en la ciudad de Nueva York. Como declaraba en Buenos Aires, para él el pop no podía ubicarse dentro del verdadero arte: “Es un arte menor, una moda, y es algo horrible decir esto de cualquier expresión artística. Lo prueba la facilidad con que tuvo éxito, sin lucha ni resistencia”<sup>56</sup>. Como certificado adicional de este éxito, Greenberg se encontraba con que estas formas también se habían apoderado de los artistas de Buenos Aires, que hacían cosas parecidas a las que podían verse en Nueva York o en París: *happenings*, *assemblages* y recorridos. Sus opiniones sobre los argentinos y su supuesto “arte nuevo” no fueron más estimulantes que su condena general al pop. Entre las obras presentadas en el Di Tella, Greenberg no había encontrado nada que lo entusiasmara: “No hay originalidad, parece Nueva York hace 20 años. En ese momento, el arte de Nueva York se encontraba en una relación provincial con respecto a París”<sup>57</sup>. Con su pequeña victoria en el bolsillo y sin ninguna preocupación por el futuro del arte argentino, Greenberg aprovechó el

---

<sup>54</sup> La correspondencia previa al premio permite imaginar que este enfrentamiento se produciría. Al enterarse que en lugar de Argan, que no pudo aceptar, el otro jurado sería Greenberg, Restany le escribe a Romero Brest: “...en choisissant M. Clement Greenberg vous avez fait appel à un critique de qualité que je tiens en haute estime, même si je ne partage pas toujours ses idées”. Por su parte Greenberg, quería que se supiese con toda claridad cuál era su posición, por eso dispuso que se incluyera su artículo de *Arts Yearbook* en el catálogo: “I hope it will do, as a statement of my position, for the catalogue. I purposely made it short because people don’t seem to read art texts very carefully, and the longer they are the less carefully they get read.” Carta de Pierre Restany a Romero Brest, París, 13 de abril de 1964 y carta de Clement Greenberg a Romero Brest, New York, 27 de mayo de 1964. Archivo ITDT, CAV, Caja 3, exposiciones año 1964.

<sup>55</sup> Pierre Restany, “¡El Arte, virtud moral, al fin”, *art. cit.*

<sup>56</sup> “El premio Di Tella a la plástica nacional”, *La Nación*, 2 de octubre de 1964.

<sup>57</sup> *Idem.*

viaje austral para regresar deteniéndose en varios países de Latinoamérica, tal como lo hacían casi todos los críticos que se aventuraban a estas distantes regiones.

En el medio porteño, indeclinable en su búsqueda de las señales del éxito, ninguno de sus comentarios pudo opacar el optimismo. Desde el momento que el criticismo de Greenberg estaba ligado a un estilo superado, como lo era el expresionismo abstracto, sus posiciones no tenían por qué ser importantes, ni para los artistas, ni para las instituciones, ni para los críticos. Su presencia no tuvo, por lo tanto, más significado que el de haber logrado traerlo, casi como un trofeo, a discernir sobre el arte internacional y nacional a la ciudad de Buenos Aires. Por otra parte, las opiniones de Greenberg tenían su contraparte en las de Restany. Frente a la mirada despectiva del crítico norteamericano, el representante de Francia no se cansó de proferir elogios y al año siguiente publicó uno de los artículos más entusiastas que se hayan escrito sobre el arte de Buenos Aires en los años sesenta<sup>58</sup>.

En “Buenos Aires y el nuevo humanismo” Restany se valía de la comparación con Nueva York para anticipar, en términos de certeza, el resultado final de una situación que por el momento sólo podía describir como sintomática:

Los elementos de la catálisis neoyorquina han dado a la metrópolis yanqui un estilo, ampliamente competitivo respecto de los de Londres o de París. Soy desde hace quince años atento observador de este ascenso internacional del estilo neoyorquino en todos los dominios de la creación artística. Ciertos síntomas no engañan. Yo los he sentido en Buenos Aires y no en otras partes de América del Sur<sup>59</sup>.

Esta tendencia a ver en Buenos Aires una “Nueva York austral”, como la llamaba Restany, no era nueva. Como señala Adrián Gorelik, es en la Europa latina donde en gran medida se construye esa relación especular Buenos Aires / Nueva York que mira a Buenos Aires como el futuro de la raza latina en el continente del futuro: el eufemismo que en torno al centenario declaraba que Buenos Aires era la “segunda ciudad latina después de París”, respondía a la necesidad de la Europa latina de formar parte, de algún modo, de ese fenómeno nuevo que era Latinoamérica<sup>60</sup>.

El entusiasmo de Restany, por otra parte, no dejaba de tener un viso expansionista, porque si bien utilizaba la denominación de *pop lunfardo* para referirse a los artistas argentinos, confiriéndoles con esta fórmula rasgos de identidad, lo cierto es que los argentinos estaban

---

<sup>58</sup> Pierre Restany, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, *art. cit.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>60</sup> Cf. Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 239-240.



mucho más cerca del *Nouveau Réalisme* que él comandaba, que del pop norteamericano. Su prédica y encendida defensa, además de hacer que su presencia en Buenos Aires resultara más agradable que la de Greenberg, le permitía amalgamar a los argentinos en la constelación del pop latino que él quería presidir.

Desde la perspectiva del proyecto internacionalista, al arte argentino le servían las alabanzas que los franceses hacían en los diarios de París o en revistas especializadas. Sin embargo, como ya señalé, más allá del placer que podían producir en los circuitos locales las explosiones de entusiasmo de Restany, el objetivo principal estaba ahora puesto en los críticos norteamericanos, y entre éstos no existió el mismo grado de acuerdo que entre los franceses.

Como se analizó en el capítulo anterior, probablemente fue este premio el que permitió a Romero Brest redefinir sus posiciones estéticas. *Después* de participar en este jurado, hace sus críticas a la Bienal Americana de Arte comparándola con los resultados del Di Tella y, también, acepta que se realice en el ITDT el proyecto que concluirá en la “Menesunda”.

Buenos Aires y Córdoba definían sus apuestas en un sentido muy diferente y la distancia entre sus proyectos podía medirse en las imágenes que consagraban. Mientras el Di Tella buscaba contribuir a un caldo de cultivo cuyos resultados, se suponía, permitirían alcanzar algo absolutamente nuevo, la Bienal tendía a consagrar una actividad ya existente. Esta sustancial diferencia de posiciones se materializaba también en un conjunto de gestores culturales cuya incidencia fue crucial en la circulación de imágenes del arte latinoamericano durante los años sesenta. Los programas de Gómez Sicre (quien, como vimos, asesoraba a la Bienal) y de Romero Brest, aunque compartían algunas de sus aspiraciones, confiaban, sin embargo, en objetos e imágenes artísticas muy diferentes<sup>61</sup>.

1964 fue, por distintos motivos, un año estelar. Muchos datos permitieron acrecentar la certeza de que la internacionalización del arte argentino estaba casi al alcance de la mano. El combate Greenberg-Restany había convertido a Buenos Aires en un espacio de batallas que, aunque transitorias y menos espectaculares que las que se habían producido en Venecia, daban algunos elementos para suponer que éste era un escenario de cierta relevancia, que había logrado atraer a algunos de los artistas que habían participado en Venecia, pero para llegar a resultados

---

<sup>61</sup> Al parecer había incluso un profundo desagrado entre ambos. Hal Babbitt le comentaba a McCloud el malestar de Gómez Sicre ante la sugerencia de que Romero Brest estuviera presente en la apertura de la I Bienal en la Unión Panamericana: "This upset him very much in that apparently he and Senor Brest do not see eye to eye on the

diferentes. Frente a estos datos, importantes, pero efímeros, la exposición *New Art of Argentina* aportó elementos mucho más significativos. Organizada por el ITDT y el Walker Art Center de Minneapolis, esta exposición, inaugurada casi al mismo tiempo que los premios Di Tella, reforzó la certeza de que el éxito estaba tocando a la puerta. Aunque Enrique Oteiza, en el discurso de inauguración de los premios Di Tella, había utilizado el término “vanguardia” para referirse a las actividades que quería promocionar el Instituto, el título de la exposición internacional fue más prudente y sólo se refirió a un “arte nuevo”<sup>62</sup>.

Seleccionada por el curador de Walker Art Center, Jan van der Mark y, de un modo poco preciso, por Romero Brest<sup>63</sup>, la exhibición reunió un panorama cuyo criterio no pasó por destacar una tendencia sino por la exclusiva condición de reunir las más recientes manifestaciones artísticas<sup>64</sup>. El conjunto resultante era bastante confuso en términos de definición de una imagen del arte argentino: geometría, figuración, abstracción sensible e, incluso, pop. Esta coexistencia parecía tender más a completar un casillero de estilos (como diciendo, en el nuevo arte argentino no falta nada) que a presentar cuál había sido la verdadera “novedad” que este arte había

---

contemporary art of South America”. Carta de Hal Babbitt a McCloud, 1ero. de octubre de 1962. ABAA, CACC (I Bienal: Correspondencia).

<sup>62</sup> En el discurso que pronunció Enrique Oteiza el día de la inauguración del premio declaró: “En sus actividades artísticas, *el Instituto está comprometido en la aventura de participar en el desarrollo de un movimiento de vanguardia vital, con carácter y que forme parte del mundo actual. Nos interesan los artistas vivos, ya que como institución estamos volcados al futuro; y de entre los vivos preferimos aquellos que perciben la problemática contemporánea y son abiertos hacia lo desconocido.*”

[...] Hay que saber qué es lo que tiene chance de triunfar en una bienal extranjera, por ejemplo, y determinar así la estrategia del envío y la presentación, independientemente de pequeños compromisos internos. Si así se hiciera en competencias internacionales importantes, se beneficiaría no sólo el movimiento artístico nuestro, sino –y en una dimensión trascendente- a la Argentina. Existen en nuestro país artistas como para lograr estos triunfos, lo que falta es un apoyo institucional adecuado. Internamente, museos, premios y galerías también pueden jugar un rol muy importante, siempre que las personas responsables conozcan el *metier* y tengan la necesaria dosis de inteligencia y coraje”. Archivo ITDT. CAV. Caja 3, exposiciones año 1964. Véase el texto completo en el anexo I. El destacado es mío.

<sup>63</sup> Al parecer la selección no fue un asunto sencillo. En este sentido Oteiza le escribe al director del Walker: “We understand that the selection will be made jointly by the curators of Walker Art Center and Mr. Romero Brest. We accept of course the idea that your people should have the upper hand considering the selection will be shown at your place and in other Museums in the States. I am certain there will be no problem whatever with Mr. Romero Brest” (carta de E. Oteiza a Martin Friedman, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1963. Archivo ITDT, CAV. Caja 2, exposiciones año 1964). Friedman le contesta: “We are agreeable to Mr. Brest’s highly valued cooperation as far as making the selections. However, as you yourself already pointed out, we must reserve ourselves the right of final decisions for a very discriminating American audience. I am sure that Mr. Brest himself will be the first to understand”. Carta de M. Friedman a E. Oteiza, Minneapolis, 15 noviembre 1963. Archivo ITDT, CAV. Caja 2, exposiciones año 1964.

<sup>64</sup> La exposición se decidió a fines de 1963, a partir de una visita del director del Walker Art Center, Martin Friedman, a Buenos Aires. Según Juan J. Mathé, secretario de la Embajada Argentina en Washington, inicialmente Friedman pensaba hacer una exposición de arte mexicano y después de largas conversaciones con él y con Rafael Osuna, en representación de José Gómez Sicre, cambió de opinión. La participación del Di Tella se sumó un poco después. Carta de Juan J. Mathé a Enrique Oteiza, Washington, D. C., 12 de noviembre de 1963.

aportado al panorama mundial. Este será, precisamente, el punto sobre el que confluirán las críticas de los norteamericanos.

Jan van der Marck, curador de la exposición, explicaba en la introducción que sus criterios de selección habían estado guiados por el principio del “internacionalismo”. Por esta razón no había incluido obras vinculadas con el pasado indígena americano, dado que en el arte argentino (a diferencia de otros países de América latina), la tendencia dominante era su apertura internacional y la carencia de un congelado estilo nacional: “Such a monolithic expression is as unlikely there as it is in any other country involved in the complexities of modern times”<sup>65</sup>. Tal apertura se expresaba no sólo por la permeabilidad hacia los estilos internacionales (en su texto se mencionaba la influencia europea y norteamericana) sino también por la migración de los artistas al exterior<sup>66</sup>:

The phenomenal migration which drains artists of talent from the Buenos Aires community at an alarming rate (thirteen Argentines in this exhibition presently live or work abroad) has at least one beneficial effect: it accelerates the “internationalization” of Argentine art and contributes to the art of other countries. Emigration, which used to be an escape and an indictment of the barrenness of the national climate, now takes on the positive quality of a search for new challenges, stylistic alignment and companionship of ideas. With the increasing facilities of the capital city and the notable sophistication of its artistic climate much that has been carried abroad will no doubt return to Argentina, fuller in fact and potential<sup>67</sup>.

La “Introducción” de Jorge Romero Brest era mucho más confiada; él no se refería a potencialidades, sino a algo que ya estaba sucediendo y que daba un carácter diferenciado al arte argentino. El arte argentino más reciente tenía características que permitían referirse a su individualidad:

---

Archivo ITDT, CAV. Caja 2, exposiciones año 1964. La exposición reunió 56 obras de 26 artistas. Se abrió con danzas de Graciela Martínez, y en la inauguración estuvieron Squirru, Gómez Sicre y el embajador argentino.

<sup>65</sup> Jan van der Marck, “Foreword”, *New Art of Argentina*, Walker Art Center, Minncapolis, 1964, n/p. La exposición contaba con el apoyo de todo el circuito institucional que se había delineado desde comienzos de la década: en Buenos Aires, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Bellas Artes, la galería Lirolay y la galería Bonino; en Washington, D.C., el Departamento de Artes Visuales de la O.E.A.

<sup>66</sup> En la gacetilla de presentación de la exposición se la promocionaba en los siguientes términos: “The Argentine equivalent of American style “Pop-Art” and French “New Realism” can be found in the works of Antonio Berni, Ruben Santantonin, Marta Minujin, Carlos Squirru, Delia Puzzovio and Delia Sara Cancela. [...] The new Argentine art is internationally oriented and now the strongest single contribution to the field of contemporary art in any of the Latin American countries. Its focal point is Buenos Aires, although nine of the artists in this exhibition currently live in Paris, three in New York and one in Rome. The strength of Argentine art first became apparent abroad at the thirty-first Venice Biennial in 1962. In December, 1963, an exhibition of recent art from Argentina opened at the Musée National d’Art Moderne in Paris. For the United States public, the Walker organized exhibition will be the first to illustrate the rapid evolution of Argentine art during the last three years”. Gacetilla sin fecha, Archivo ITDT, CAV. Caja 2, exposiciones 1964.

<sup>67</sup> Jan van der Mark, “Foreword”, cat. cit., s/p.

The difference between the art of our young generation and that in other countries might seem subtle. Even among us, some say there is actually no difference, but I disagree and say that indeed there is<sup>68</sup>.

Romero Brest explicaba que no le parecía justo pedirle al público extranjero que comprendiera “indigenous concepts”; por lo tanto su selección se había orientado hacia una visión más amplia, en la que tenían cabida aquellos artistas en los que habían impactado los nuevos movimientos artísticos de Europa y Estados Unidos. Todos sus argumentos hacían sentir que había seleccionado aquello que suponía que tendría buena recepción en la anhelada vidriera neoyorkina.

Sin embargo, todo este conjunto de estrategias montadas para la buena acogida, no tuvieron el efecto esperado. John Cannaday, crítico de arte de un periódico tan influyente como el *New York Times*, no ocultó su malestar frente a la propuesta y a las obras que se exhibían en la exposición. A Cannaday, lo que más le molestaba, eran los argumentos de Romero Brest a los que contestó en dos artículos cargados de ironía. El centro de la argumentación de su primer artículo iba, justamente, contra el tan celebrado internacionalismo. En la exposición, que Cannaday caracterizaba como una “mezcla internacional de segunda”, sólo rescataba un tercio de los artistas expuestos, representados por los neo-figurativos que ya había visto en el premio Guggenheim de ese año<sup>69</sup>. No contento con esta evaluación poco estimulante, el domingo siguiente publicó en la sección de arte un extenso diálogo imaginario en el que, punto por punto, demolía todas las certezas del crítico argentino:

Whatever their concepts are, they would be much more rewarding to us than warmed-over unindigenous concepts. You could explain them to us. We need them. Art should be an enlargement of experience, not a repetition of familiar manners ad nauseam. [...] in sending us what you did, you actually sent a bit of what you think is best, and a lot of runner-ups you thought we would like as international stupidids? [...] Mr. Brest, I think you missed a big single-standard opportunity<sup>70</sup>.

Esta crítica, que probablemente habría arruinado el desayuno dominical de Romero Brest (y que seguramente lo hizo con el de Squirru, que en ese momento se encontraba en Washington), no logró opacar las pruebas de que, pese a todo, la exposición representaba un

---

<sup>68</sup> Jorge Romero Brest, “Introduction”, cat. cit., s/p.

<sup>69</sup> Deira, Macció, Noé y de la Vega. Cfr. John Cannaday, “Art: Argentina’s Blue Plate Special”, *The New York Times*, 9 de septiembre de 1964, p. 49.

<sup>70</sup> John Cannaday, “Hello, Sr. Brest. A Dialogue on Art, Half Imaginary”, *The New York Times*, 13 de septiembre de 1964, Art X.27.

éxito: finalmente se había logrado una representación nacional y no otra de las tan frecuentes mezcolanzas de artistas latinoamericanos que circulaban por los Estados Unidos. Por otra parte, la selección no había quedado bajo el exclusivo desigmo de un curador norteamericano señalando dónde estaba los valores del arte argentino. Esta exposición y la de Pepsi Cola, realizadas casi al mismo tiempo que una serie de encuentros y exhibiciones de arte latinoamericano organizados en ese momento en Washington y en Nueva York, pusieron de relieve que el movimiento artístico más fuerte de Latinoamérica estaba, al parecer, en Argentina<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> La concertación de esfuerzos que en varias oportunidades señalé vuelve a verificarse en este caso: en la carta que Juan J. Mathé dirige a Samuel Paz le resalta la excelencia de la coyuntura en la que la exposición se presentará en Washington, pues coincide con la exhibición del Premio Esso y con la de la selección de la Bienal de Kaiser. Washington, 7 de abril de 1965. Archivo ITDT. CAV. Caja 2, exposiciones año 1964. En 1965 Donald B. Godall le escribe a S. Paz desde la Universidad de Texas sobre esta coincidencia de iniciativas: "The exhibition which you formed for Minneapolis is presently in our galleries and is being very warmly received. It is being show adjacent to the Magnet show, Latin-American artists living in New York, which was formed by Bonino last fall and is being circulated by the Inter-American Foundation for the Arts. The sense of excitement which these shows communicate, together with the general exuberance of the Argentin group, has much appealed to us". Carta de Donald B. Goodall a Samuel Paz, University of Texas, 10 de febrero de 1965. Archivo ITDT, CAV. Caja 2, exposiciones 1964.

El acuerdo entre las instituciones establecía que el Di Tella pagaba el envío de las obras a Minneapolis y la mitad del catálogo. El compromiso del Walker Art Center era garantizar la difusión de la exposición en las revistas internacionales y su circulación en los Estados Unidos. La correspondencia muestra que, a pesar de todos los esfuerzos de Jean van der Mark, la circulación fue muy difícil. En este sentido le cuenta a Romero Brest, paso a paso, sus búsquedas de otros espacios: "James Johnson Sweeney was here the other day for the opening of a Burri exhibition. I talked with him about taking the Argentine exhibition for the Houston Museum. I am sorry to say he was not in the least interested. He brushed off the subject by telling me that he had been in Argentina in 1952 but had seen no more than a handful of works of any interest. Of course, I disagreed with him, related my own experiences and distinct faith in what is happening in Argentina, but to no avail..." Carta de van der Marck a Romero Brest, Minneapolis, 18 de febrero 1964. Archivo ITDT. CAV. Caja 2, exposiciones año 1964. El 6 marzo 1964 le explica: "Regarding circulation, you may have concluded from our silence that the circulation was our biggest headache and you were right. Both Martin and I sent out numerous letters, concentrating on major museums or population centers in order to give the show the best possible exposure. First, the timing was wrong: most museums plan one year and a half ahead. Then many colleagues took the attitude of "who has ever heard of art in Argentina?" You should be aware of this, because it held things up considerably and we really fought a crusade for Argentine art. Personally, I am confident that nobody is going to ask that silly question again. The exhibition will prove the point and convince even the hardest unbelievers". En la misma carta, después de relatarle que la exposición fue rechazada por The Corcoran Gallery y The Gallery of Modern Art, ambas de Washington, The Solomon Guggenheim de Nueva York, The Brooklyn Museum, The Jewish Museum, y museos de Montreal, Toronto, y Los Angeles, concluye "I could go on and discuss each of 46 museums we approached, but this would be too tiresome. On the positive side, however, let me tell you the tour is drawing to completion and that, if a few more confirmations come in, the circulation is tight and economical: no waste of time or money". La exposición circuló por Akron (Ohio), Atlanta (Georgia) y Austin (University of Texas). Carta de van der Mark a Romero Brest, Minneapolis, 6 de marzo de 1964. Archivo ITDT. CAV. Caja 2, exposiciones año 1964. En agosto le explica nuevamente a Samuel Paz: "Circulation has been our biggest single headache. In spite of the fact that we are old hands at this game and convinced that what we offer is first rate, we seem to be getting nowhere. But believe me have done, and are still doing our damnest". Carta de van der Marck a Samuel Paz, Minneapolis, 20 de agosto de 1964. Archivo ITDT. CAV. Caja 2, exposiciones año 1964. En cuanto al artículo convenido, van der Marck logra que *Art International* lo publique con varias reproducciones. Jan van der Marck, "New Art of Argentina", *Art International* viii/8, October 20, 1964, pp. 35-38 (con reproducciones de Fernández-Muro, Noé, Testa, Peluffo, Deira, Segui, Berni, Cancela, Tomasello, Demarco y Kosice)

En 1965 la exposición *Argentina en el mundo* puso en evidencia un giro sutil en el rumbo del proyecto internacionalista. A esta altura los periódicos y revistas de Buenos Aires habían repetido hasta el cansancio que el arte argentino, finalmente, había alcanzado la necesaria “calidad de exportación”<sup>72</sup> y que había logrado instalarse en los grandes centros artísticos. Aunque, como hemos señalado en varias oportunidades, los lugares en los que se mostraba el arte argentino estaban bastante lejos de la estelaridad necesaria para un ingreso triunfal, esta exposición ignoró todo esto y se presentó en el país como una prueba del éxito alcanzado. La celebración abarcaba también a los científicos y los escritores, pero el sector dedicado a las imágenes fue la mayor parte del espectáculo<sup>73</sup>.

Reforzando todo el relato de la evolución del arte nacional en el que Romero Brest había invertido tanto tiempo, la exposición se organizó en dos partes: la primera hasta 1949 y la segunda a partir de esta fecha. Sabemos que, en los parámetros que manejaba Romero Brest, esto significaba dividir a los artistas argentinos entre “los que no avanzaron” y “los que avanzaron”, y a él, por supuesto, lo que le interesó organizar fue la segunda parte.

Difícilmente podamos encontrar una pieza más demostrativa que la tabla de valores que Romero Brest elaboró, para seleccionar a los artistas que se ofrecerían como la prueba del éxito, estableciendo puntuaciones de cero a tres para calificar su proyección internacional, su calidad, su éxito, su inserción en el exterior y su actualidad. Los artistas, el arte, toda aquella empresa a la que Romero Brest había dedicado tantas conferencias y ensayos, aparecían asimilados a un conjunto de atletas desfilando frente a un tribunal que les colocaba una puntuación ¿Esto era ahora el arte? Como el mismo Romero Brest explicaba en el catálogo, más que la calidad, lo que había contado en la selección era el reconocimiento en el extranjero:

...hemos debido elegir a los participantes, no sólo por la calidad de sus trabajos sino por la proyección que han podido tener en el extranjero; por esta exigencia y muy a nuestro pesar excluimos a ciertos artistas cuya calidad nos parece muy positiva<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Rafael Squirru, “Con un poco de promoción el país puede exportar cultura”, *Primera Plana* núm. 12, 29 de enero de 1963, p. 30.

<sup>73</sup> En 1963 se establece en las Naciones Unidas que 1965 sería el año de la cooperación internacional. Para su celebración, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto organizó en las salas del Teatro General San Martín un encuentro de trabajos artísticos, científicos y deportivos, realizados por argentinos que hubieran merecido distinciones en el exterior. Se presentaron más de 500 obras de autores traducidos o editados en el exterior, composiciones musicales de repercusión internacional y fotos de artistas de reconocida trayectoria en el extranjero. También se presentaron ensayos científicos, artísticos, técnicos y filosóficos, realizados por investigadores argentinos editados en revistas y publicaciones extranjeras especializadas. La primera parte de la exhibición de arte argentino (hasta 1949) se realizó en el San Martín. La segunda, seleccionada por Romero Brest, Hugo Parnagnoli y Samuel Oliver (representantes del ITDT, el MAM y el MNBA respectivamente) se colgó en el Di Tella. La idea era mostrarle al público argentino cuáles eran los artistas que habían sido reconocidos en el exterior.

<sup>74</sup> Jorge Romero Brest, presentación de la exposición *Argentina en el mundo*. *Artes visuales 2*, ITDT, 1965-1966.

Artistas argentinos en el extranjero

	Proyecc.	Calidad	Exito	Resid.	Actual.	
Líbero Badii	x	xxx			x	5
Antonio Berni	xxx	xx	xxx		xxx	11
Marcelo Bonevardi	x	xx	x	xxx	x	8
Pablo Curatella M.						51
Juan Del Prete	x	xx	x	x	x	6
José A. Fernández M.	xx	xx	x	xxx	x	9
Lucio Fontana	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	15
Raquel Forner	x	x	x		x	4
Julio Le Parc	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	15
Rómulo Macció	xx	xxx	xxx	xx	xxx	13
Antonio Seguí	xx	xxx	xxx	xx	xxx	13
Tomás Maldonado	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	15
Marta Minujín	xx	xx	xxx	xx	xxx	12
Alicia Penalba	xxx	xx	xxx	xxx	xx	13
Emilio Pettoruti	x	xx	xx	xxx	x	9
Mario Pucciarelli	x	x	x	xxx	x	7
Luis Tomasello	xx	xx	xx	xxx	xx	11
Sesostris Vitullo						51
Sarah Grilo	x	xx	x	xxx	x	8
Miguel Coampo		x		xxx		4
Sergio de Castro	x	xx	x	xxx	x	8
Stefan Strocen	x	x	xx	x	x	6
Kazuya Sakai	xx	xx	x	xxx	x	9
Victor Chab	x		xx		x	4
Rogelio Polesello	x	x	x		x	4
Gyula Kosice	xx	x	xx	xxx	x	9

Menos de 5: Raquel Forner  
Miguel Coampo  
Victor Chab  
Rogelio Polesello

Menos de seis: Líbero Badii

Menos de 7: Del Prete  
Strocen

Estos parámetros que, por otra parte, no se sometían a ninguna crítica, no daban al público la posibilidad de confrontar qué aceptaba y qué excluía el mundo internacional: fuera de la exposición habían quedado artistas como Libero Badii, que tenía el máximo puntaje en calidad, pero ninguno en éxito.

Para las instituciones argentinas *internacionalismo* fue, finalmente, una noción que terminó involucrando más un programa destinado a actuar en el orden interno que en el orden internacional en el que, en principio, había pretendido incidir. Montado como un dispositivo destinado a provocar la adhesión inmediata, a ordenar voluntades en acciones que sólo debían medirse por sus objetivos, fue, para amplios sectores de la vanguardia y, sobre todo, para los proyectos organizados desde las instituciones, un término que se redefinió en tanto se hizo necesario cambiar de estrategia. Algunos actores (especialmente Romero Brest), fueron eliminando todas las contradicciones y todas las renunciaciones que su indeclinable cumplimiento aparejaba y, como autómatas, rearmaron una y otra vez, a partir de sus restos, el proyecto del éxito internacional. El juego que a partir de entonces se estableció entre las instituciones artísticas argentinas y las que organizaban el circuito inter-americanista desde los Estados Unidos, tuvo mucho de parodia. Una representación en la que unos fingían reconocimiento y los otros querían, obstinadamente, entenderlo como tal.

Sin embargo, en 1965, mientras todavía dominaba el entusiasmo, la exposición despertaba peligrosos fervores nacionales. En las páginas del diario *El Mundo*, Córdova Iturburu explicaba que en estas exposiciones se exponían las pruebas de la “cronometrización” del arte argentino. Mientras en la primera sección, hasta 1949, se reunían ejemplos de alcance limitado (en los que el arte argentino encarnaba corrientes superadas por los movimientos avanzados, careciendo, por lo tanto, de toda gravitación externa), en la segunda sección se mostraba la actualización del arte argentino, cuando los movimientos renovadores se sucedían en sincronía con movimientos mundiales análogos:

Nuestros neofigurativos, nuestros pop, se presentan en el escaparate universal con acentos nacionales inconfundibles y con particularidades definatorias no sólo de una individualidad nacional sino con perfiles, y aun esencias innovadoras. [...] Los artistas argentinos adscriptos al op-art, los investigadores visuales nuestros [...] son primeras figuras en el gran laboratorio de indagaciones plásticas de nuestro tiempo. Nuestro arte, en este sentido, se mueve ya en desplazamientos hacia lo totalmente inédito, se inventa, se crea, en una palabra. Hemos dejado totalmente atrás los últimos resabios



colonialistas para empezar tal vez, en día no muy lejano, a ser colonizadores, o por lo menos, si se prefiere una expresión menos ingrata, descubridores<sup>75</sup>.

### 3. BIENAL Y ANTI-BIENAL

En 1966, acosada por los conflictos gremiales y por la crisis que ya afectaba a sus empresas, Kaiser se propuso organizar una Bienal fastuosa<sup>76</sup>. La importancia que atribuyó a este objetivo quedó demostrada en las presiones que ejerció para traer a una figura que se asociaba al surgimiento del nuevo centro internacional de arte en Nueva York. Alfred Barr, quien había sido el primer Director del MoMA, era una figura prestigiosa, ligada a la organización del arte moderno en esta ciudad, pero no era, a esa altura, alguien determinante<sup>77</sup>. Era, más exactamente, una pieza de museo y como tal, podía colocarse como elemento explicativo de un argumento mayor. Algo de esto jugaba en el interés y en la obstinación que demostró J. F. McCloud, presidente de las industrias Kaiser, por traerlo hasta Córdoba para que presidiera el jurado de la III Bienal. Alfred Barr, que probablemente cinco años atrás habría rechazado rápidamente la invitación, ahora veía algunos motivos para considerarla y sobre esto le escribió a René d'Harnoncourt, entonces director del MoMA, explicándole porqué le parecía importante asistir y pidiéndole su consejo<sup>78</sup>:

In my opinion (before I received the invitation) the Córdoba show is the best organized of the 3 L. A. biennials - Sao Paolo, Esso and Córdoba - and the best in quality in Latin-American art<sup>79</sup>. Organized in Córdoba, 500 miles from B. A., it appears to be free of local politics such as handicap Sao Paolo. The Esso show is not as good - I saw it in Washington.

I would be inclined to accept the invitation:

1. I saw the edited show for U.S. circulation at the A.F.A. galleries. It was very good.
2. I'd like to learn more, see more L. A. art which seems to be on the way up.

<sup>75</sup> Córdoba Iturburu, "Argentina en el mundo", *El Mundo*, 2 de enero de 1966, p. 30.

<sup>76</sup> En 1962/63 la empresa atraviesa una profunda crisis que se agudiza en 1965, cuando compra la fábrica de automotores Siam Di Tella.

<sup>77</sup> Primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York desde su fundación, en 1929, hasta 1943. En 1947 Barr es nombrado Director de Colecciones del Museo mientras René d'Harnoncourt asume, en 1949, el cargo de director del Museo.

<sup>78</sup> Sobre este tema Barr dirige al menos tres cartas más: a Elizabeth Bliss Parkinson, Presidente del International Council y del Board of Trustees; a James Thrall Soby y a William H. Weintraub, las tres con fecha del 14 de julio de 1965. A todos incluía su correspondencia con McCloud -la invitación y las explicaciones de Barr sobre las dificultades que tenía para aceptarla- y les pedía opinión sobre el asunto. MoMA Archives: Alfred H. Barr, Jr. Papers [AAA:2193;366,367,368].

<sup>79</sup> Barr conocía muy bien el Premio Esso porque había integrado su jurado. Este premio se realizó en abril de 1965, como parte de los festejos de 75 aniversario del Sistema Interamericano. Participaron 18 países latinoamericanos entre los que, por supuesto, no estaba Cuba.

3. I'd like to do a favor to the New York Kaiser agent William Weintraub because he is leaving, he says, his collection to us and has already given us legally 4 very good paintings (retaining a life interest)<sup>80</sup>. He's very eager to have me go<sup>81</sup>.

Entre junio y diciembre de 1965 la correspondencia entre Barr y McCloud fue intensa. Este último no podía renunciar fácilmente a algo que representaba la coronación de sus largos esfuerzos, iniciados ocho años atrás, por colocar a Córdoba, al arte argentino y al arte latinoamericano en la ansiada vidriera internacional. Desde su primera carta, McCloud dejaba percibir cierta ansiedad, y si bien no exponía los motivos por los que la presencia de Barr le resultaba casi imprescindible, podríamos llegar a imaginarlos. Aunque Barr ya no detentaba el cargo de Director del MoMA, su nombre estaba tan asociado a la historia del Museo, que podía considerársele su mejor representante. Por otra parte, como Director de Colecciones, podía incidir sobre el ingreso de obra latinoamericana al Museo que reunía a los máximos baluartes del arte moderno<sup>82</sup>.

McCloud, además de recurrir a la presión insistente, directa y bastante inescrupulosa de Weintraub, el representante de las Industrias Kaiser en Nueva York, implementó estrategias más sutiles, pero probablemente más efectivas. En la carta de invitación que le dirige a A. Barr el 5 de junio, le explica que el panel de los jurados ya no va a estar constituido, como en las bienales anteriores, por un representante de cada país, sino por un Presidente y 4 o 5 jurados adicionales, todos reconocidos especialistas en el campo del arte. Los artistas invitados de cada país tampoco tendrían un número preestablecido, sino que la selección se haría, exclusivamente, de acuerdo a su calidad<sup>83</sup>. Los argumentos de McCloud apuntaban a poner en un primer plano aquellos valores sobre los que Barr había fundado la fama de su gestión: la selección y la calidad. Lo cierto es que su método fue bastante efectivo, porque después de múltiples consultas y considerando que, si el arte latinoamericano estaba en alza, éste parecía ser el mejor lugar para comprobarlo, Barr aceptó la invitación.

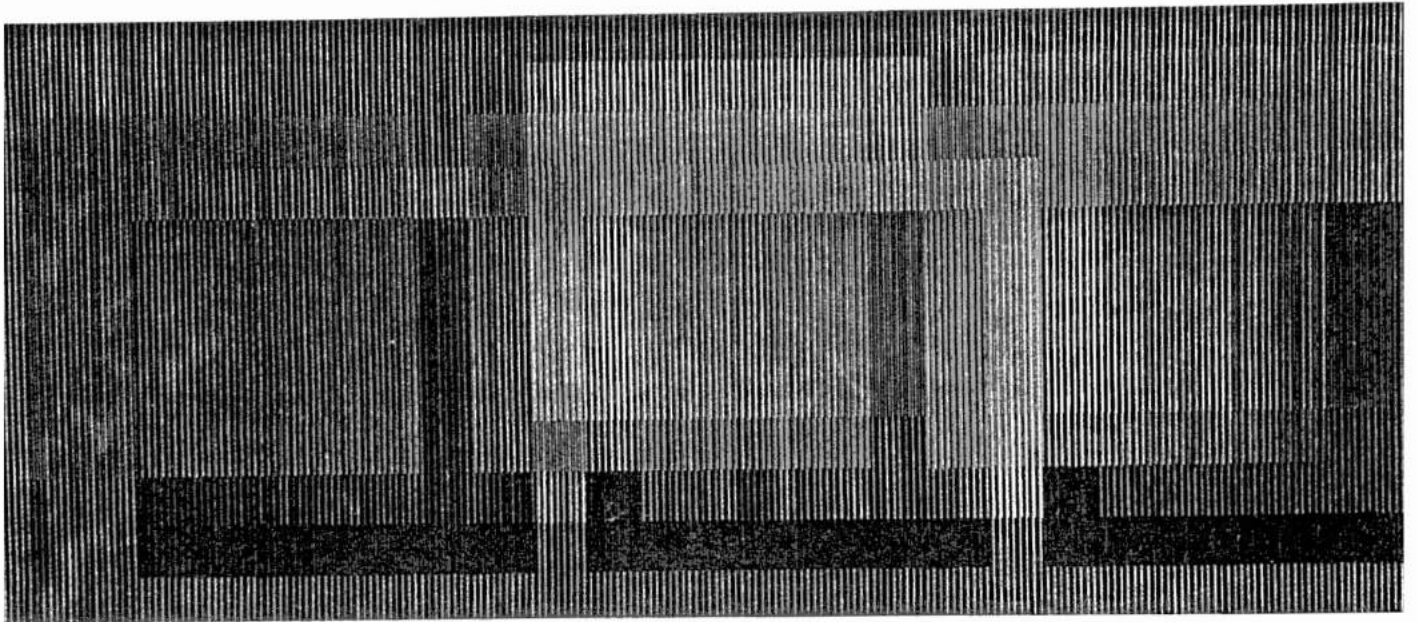
---

<sup>80</sup> Estas eran, de Jean Dubuffet, *Marriage Vows*, óleo de 1955 y *Georges Dubuffet in the Garden*, óleo de 1956; de Fernand Léger, *Circus Family*, tinta de 1941 y de Joan Miró *Opera Singer*, pastel de 1934. MoMA Archives: AHB Papers [AAA:2193;382].

<sup>81</sup> MoMA Archives: AHB Papers [AAA:2193;356].

<sup>82</sup> De hecho, durante la bienal seleccionó obras que luego el Museo compró. Las adquisiciones incluyeron trabajos de Jorge Eielson de Perú, Rodolfo Mishaan de Guatemala y Eduardo MacEntyre, Rogelio Polesello y César Paternosto de Argentina. Estos trabajos y otros de la colección del Museo se presentaron en 1967 en la exposición *Latin American Art: 1931-1966*. Véase Waldo Rasmussen, "Introduction to an Exhibition", en *Latin American Artists of The Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 15

<sup>83</sup> MoMA Archives: AHB Papers [AAA:2193;344].



Carlos Cruz-Diez  
*Physichromy No.*  
252  
Gran Premio III  
Bienal Americana  
de Arte, 1966

Arnold Bode,  
Christian  
Sörenson y Alfred  
Barr en las  
oficinas de IKA,  
Córdoba, octubre  
de 1966



Los preparativos se fueron entretejiendo como el montaje de un acto destinado a la definitiva consagración del arte del continente. Sin embargo, desde el momento en que los artistas norteamericanos no participaron ni del certamen ni de la distribución de los premios, el programa de esta última Bienal no coincidió con aquél que se había anunciado en la primera edición de 1962, en la que se establecía que el objetivo final era reunir, en un mismo espacio y en iguales condiciones, a todos los artistas del continente. En este sentido, habían mediado los consejos de Lawrence Alloway quien, al regresar a los Estados Unidos, después de su desempeño en la II Bienal, envió una extensa carta a McCloud, sintetizándole los puntos que él y Robert Wool habían conversado en el avión que los llevó de regreso a Nueva York.

Después de seleccionar (junto a Robert Wool y Paul Mills) el conjunto de obras que integraron la versión circulante de la Bienal que se envió a otros países de Latinoamérica y a los Estados Unidos, Alloway advertía a McCloud sobre los peligros de hacer de la Bienal un encuentro en el que el internacionalismo diluyera el aporte latinoamericano:

If you add North American and European artists to the list, what is going to happen is that, on the one hand, the exhibition will look like all the Biennales and, on the other hand, public discussion will be centered in South America on the foreign contribution, especially on North America.

It may be that these facts do not go against your plans for the future, in which case there is nothing to be said. However, there are other ways in which you could extend the Biennale without losing its particularly valuable South American characteristics. One way would be to restrict the exhibition to artists under a certain age, such as 35. The exhibition would then sample a newer generation in the whole continent. I think everyone was struck by the excellence of the new work [...]. If you did this, or, as an alternative to this, it might be possible to conceive of the exhibition in terms other than that of the single painting. There is a great interest among artists in working in terms of a larger environment at present. This applies both to the geometric and to the expressionistic ones. There is a great desire to build rooms to extend the painting out into the three-dimensional occupied by the spectator at the present time in South America, as in the world. My feeling is that there is more than enough talent anxious to work in this particular direction to make it either a section of a future Biennale, or possibly even the whole theme.

[...]Robert Wool and I discussed all this in some detail on the flight back, and this is why I am recording our conversations of that time. I hope you will not think I am interfering in your Biennale plans. On the contrary, my letter is prompted simply by the interest that your second Biennale has roused in me, and I do feel, especially after seeing all this summer's crop of big international shows in Europe, that one of the great strengths of your Biennale is its continental limits. It would be a shame if the specific South American values should be dissipated into an over-familiar internationalism<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Carta de Lawrence Alloway a James McCloud, Nueva York, 16 de octubre de 1964. ABAA, CACC (II Bienal).

Los consejos de Alloway se concentraban en dos puntos: acentuar la presencia de los aspectos más renovadores del arte latinoamericano y evitar que éste se diluyera en el panorama internacional. El primer punto podría haberlo firmado Romero Brest, pero el segundo estaba en las antípodas de su programa. Romero Brest no sólo estaba empeñado en confrontar el arte argentino con el internacional, sino que tenía la seguridad de que las cartas con las que contaba le servían, al menos, para empatar la partida. Pero, como vemos, las cosas eran bastante distintas para los críticos norteamericanos. Las prevenciones de Alloway nos hacen pensar que no confiaba demasiado en la calidad del arte latinoamericano. Pero había otro problema subyacente, ¿a qué público estaban dirigidos estos premios y exhibiciones, al latinoamericano o al norteamericano? ¿qué se pretendía demostrar con ellos? Como señalamos, para Kaiser la Bial tenía como propósito máximo reunir las expresiones artísticas de *todo* el continente americano, con la intención de desplegar el discurso de la hermandad interamericana sobre las paredes y hacerlo circular por el continente. La persuasión de las imágenes estaba dirigida a actuar tanto en el orden interno (ya sea Córdoba, Buenos Aires o la Argentina) como en el internacional (es decir, todos aquellos puntos en los que pudiera aterrizar la Bial en su marcha central hacia los Estados Unidos).

Las palabras de Alloway muestran que, o bien para él la internacionalización del arte latinoamericano no entraba en consideración, o que era una opción imposible, en tanto no podía competir con el arte verdaderamente “internacional”, ya sea por su inferior calidad o por un paralizante complejo de inferioridad<sup>85</sup>. Los consejos de Alloway prueban que él no entendía muy bien las razones de McCloud y que, en definitiva, estaban hablando de distintos modelos de internacionalismo. No es que el término cambiara de sentido, dando lugar a un proceso de resemantización, sino que, en la medida en que disminuyeron las tensiones internacionales que habían marcado la necesidad de aunar esfuerzos, más allá del conflicto de intereses sobre los que se trababan los acuerdos, estos últimos fueron desdoblándose en todas sus contradicciones y mostraron su vinculación con programas muy diversos.

Desde mediados de la década y dando lugar a procesos no sólo diferentes, sino incluso enfrentados, el término *internacionalismo* fue perdiendo paulatinamente su poder convocante. Por razones que iban desde el reconocimiento de su imposibilidad hasta su total impugnación,

---

<sup>85</sup> De ahí que en su carta aventure la hipótesis de que quizás, lo que en verdad le interesa a Mc Cloud, casi como un objetivo secreto, es afirmar la superioridad del arte europeo o norteamericano.

toda la adhesión que había despertado a comienzos de los sesenta tomó la forma de una gran acusación o de la más decidida prescindencia.

En 1964 las relaciones entre Estados Unidos y América latina iniciaban una nueva etapa. En la Reunión Consultiva de Ministros Extranjeros sostenida en Washington, en julio de 1964, quedaban suspendidas, por quince votos contra cuatro, las relaciones comerciales de los gobiernos americanos con Cuba. Al mismo tiempo, a mediados de 1964 la mayor parte de las tropas soviéticas abandonaban la isla y se acordaba con los Estados Unidos el reconocimiento aéreo. Desde entonces, para los Estados Unidos, el frente abierto en Vietnam fue más prioritario que el de Cuba. Ante la nueva coyuntura internacional, las urgentes necesidades que habían impulsado la Alianza van a disminuir, paulatinamente, en coherencia e intensidad.

El enfático e insistente discurso que afirmaba la definitiva abolición de los "centros" en un continente en el que todas las capitales dialogaban en pie de igualdad, que periódicamente Gómez Sicre reiteraba en las páginas del *Boletín de Artes Visuales* de la OEA, revelaba, poco a poco, su estructura ficcional. Las consideraciones de Alloway separaban a los Estados Unidos de América latina y reforzaban los centros tradicionales. La fuerza propagandística de una gira que llevara a los Estados Unidos una muestra en la que los artistas sudamericanos y norteamericanos se mostraran en pie de igualdad perdía terreno no sólo en los términos de *necesidad* en los que hasta ahora había sido propuesto, sino también de *posibilidad*. El "internacionalismo" ya no era un imperativo, ni marcaba la posibilidad de diálogo, sino, más precisamente, el terreno de las diferencias, las jerarquías y las desigualdades. Sus articulaciones discursivas podían ahora ser desmontadas y reordenadas en la búsqueda de aquellos "valores específicamente sudamericanos" que se señalaban como marcas de *identidad*.

Los errores reiteradamente señalados por la crítica argentina en cuanto a la selección de artistas de la II Bienal -que eran demasiados por país y con sólo tres obras cada uno- tenderían a superarse en la III Bienal con una sustancial modificación de su reglamento. El cambio se introdujo en la representación de cada uno de los países para la que no se estableció ya la necesidad de una participación equitativa: la excelencia primó sobre las estadísticas y los números<sup>86</sup>. Pero probablemente la modificación más significativa fue la relativa a los jurados: se

---

<sup>86</sup> Se establecieron comités de selección en cada país para que propusieran una lista de pintores. La selección final estaría a cargo de la Dirección de la Bienal que podía, incluso, invitar a artistas no incluidos en las nóminas propuestas por los Comités. La participación de cada artista debía incluir como mínimo dos obras y como máximo cinco, todas adquiribles y al menos dos inéditas.

eliminó totalmente el criterio de equidad que había dominado en las dos primeras ediciones del premio para contar exclusivamente el de calidad. Ya no estaría representado cada uno de los países participantes en el espacio de las decisiones consagratorias, sino que éstas dependerían ahora de los arbitrios de cinco jurados: dos norteamericanos (Alfred Barr y Sam Hunter, Director del Museo Judío de Nueva York), uno europeo (Arnold Bode, iniciador y organizador de la Documenta de Kassel desde 1955), un latinoamericano (Carlos Raúl Villanueva, arquitecto venezolano) y un argentino (Aldo Pellegrini, médico, crítico y fundador del surrealismo argentino). En relación con los premios, la tercera Bienal saldó sólo parcialmente la deuda adquirida por la segunda en términos de la internacionalización del arte nacional. Si bien los artistas argentinos estuvieron ahora más cerca del esperado reconocimiento (seis de sus doce pintores recibirían premios aunque no, por cierto, los más anhelados<sup>87</sup>), el Gran Premio nuevamente recayó, como en la Bienal anterior, en un artista cinético venezolano: Carlos Cruz Diez.

Aunque, como señalaba Romero Brest, las imágenes que la Bienal colgaba en las paredes estaban bastante lejos de lo que los artistas estaban haciendo como vanguardia, estas últimas expresiones literalmente invadieron la Bienal provocando situaciones de escándalo y desconcierto. Los numerosos *happenings* que realizaron los artistas, trasladaron al apacible certamen de Córdoba el clima agitado por las actitudes vanguardistas en las que se unieron artistas de Buenos Aires y de Rosario<sup>88</sup>. Bajo el título de "Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas" figuraron, en un encuentro paralelo, aquellos "representantes del *arte-ignorado-por-la-Bienal*"<sup>89</sup> que, presentados por Romero Brest, se reunieron en el piso superior de una mueblería del centro de la ciudad de Córdoba. Este encuentro ponía definitivamente en claro la distancia que, en términos de promoción, existía entre la Bienal -tendiente a consagrar para el museo obras que, sin duda, todos podían todavía colocar en el territorio del "arte"- y lo que premiaba y exponía el Di Tella.

---

<sup>87</sup> El balance de premios permitía destacar que las preferencias del jurado se orientaban, como en el premio anterior, hacia la abstracción: Cruz-Diez lograría el Gran Premio Bienal Americana de Arte; el argentino César Paternosto el Primer Premio; Ernesto Deira -también argentino- el Segundo; Abraham Palatnik, brasileño, el tercero; el chileno Rodolfo Opazo el cuarto y el argentino Eric Ray el quinto. Jorge de la Vega recibió el Premio Especial a un pintor argentino y el premio especial Ministerio de Relaciones Exteriores el artista cordobés Marcelo Bonevardi.

<sup>88</sup> Desde mediados de los sesenta se conforma una activa generación de vanguardia en la ciudad de Rosario. Después de esta colaboración trabajarán cada vez más en proyectos conjuntos con los sectores de vanguardia de Buenos Aires. Volveremos sobre las actividades de la vanguardia rosarina en el capítulo 8 y, sobre todo, en el 9.

<sup>89</sup> *Primera Plana* núm. 200, 25 de octubre de 1966, p. 76.

Hugo Parpagnoli dedicaba un texto del catálogo ("Vanguardia vital y móvil") a la caracterización de las "corrientes poderosas" que agitaban al arte de Buenos Aires<sup>90</sup>. Toda su presentación era una sostenida argumentación en favor de un arte nuevo y actualizado que, en su opinión, se producía en un medio que aún permanecía indiferente. Junto a los signos de una estética residual, marcada por reminiscencias del *fauve* y de cierto cubismo, "hoy -decía- se producen, no ya con días de diferencia sino a la misma hora, en Nueva York, Berlín o Buenos Aires acontecimientos organizados o improvisados por artistas argentinos y de otros países que viven igual dinamismo renovador"<sup>91</sup>. Su texto encerraba una defensa acrítica y reiterativa de la vanguardia entendida en términos de anticipación: "...todos sentimos que entre el antes y el después, la dirección de la flecha es hacia adelante"<sup>92</sup>. Y aunque Parpagnoli llegaba a reconocer hasta qué punto el anhelo de sorprender al público llegaba a ser una conducta predecible ("Es difícil que el espectador se sacuda realmente cuando sabe que lo van a sacudir. El que "va a ver" ya sabe que algo le espera"<sup>93</sup>), participaba de la necesidad de suscribir todo aquello que pudiera identificarse como nuevo, que podemos encontrar en casi todos los gestores de los programas institucionales. Todos estos argumentos le servían al director del MAM para establecer que ninguno de los "últimos saltos al vacío" dados por los artistas argentinos podía encontrarse suficientemente representado en la Bienal. La disputa entre modelos de promoción institucional era, en forma relativamente encubierta, una disputa por el control de la dirección del arte argentino.

Los objetos, las ambientaciones, los espectáculos de danza y los *happenings*, que rompían los formatos establecidos por la Bienal, abrían, sin proponérselo, espacios para que se filtrara en su ámbito el conflictivo clima político que se vivía en el país. Así sucedió con el *happening* en el que los artistas encerraron a gran parte del público durante una hora al cabo de la cual ingresaron, junto con un grupo de estudiantes, cantando consignas como en una manifestación<sup>94</sup>. Obviamente, las agitaciones que sacudían a la Bienal no se generaban exclusivamente en las acciones estéticas.

---

<sup>90</sup> Desde 1963, cuando Rafael Squirru es nombrado Director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA en Washington, Hugo Parpagnoli queda a cargo de la dirección del MAM.

<sup>91</sup> Parpagnoli, Hugo, "Vanguardia Vital y Móvil", *3a. Bienal Americana de Arte* (Cat. exhib.), Córdoba, 1966, s/p.

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> Algunas de las obras de la Antibienal las describe Guillermo Fantoni en "Tensiones hacia la política: del Homenaje al Viet-nam a la Antibienal", *SiSi*, año 2, No.2, Rosario, 1990.



Cuando Alfred Barr llega a Córdoba en octubre de 1966, para actuar como presidente del jurado, la situación del país que lo recibía estaba bastante lejos de aquella que había imaginado cuando decidió aceptar la invitación. El clima de democracia relativamente estable cedió ante diversas presiones que cuajaron en el golpe de estado que derrocó al presidente radical Illia el 28 de junio de 1966. Bajo la gestión de la dictadura militar presidida por el general Juan Carlos Onganía, el 29 de julio la policía violó la autonomía universitaria, irrumpiendo con violencia en los claustros, golpeando y apresando a cientos de profesores y dando lugar a lo que hoy se conoce como *la noche de los bastones largos*. La presencia entre los atacados de Warren Ambrose, Profesor de Matemáticas en el Massachusetts Institute of Technology y también en la Universidad de Buenos Aires y la convocatoria a una protesta internacional que lanzó por medio de una carta publicada en el *New York Times*, dio a estos hechos una resonancia inesperada<sup>95</sup>. Aquella atmósfera apacible, alejada de los conflictos políticos, a la que Barr se refería en su carta a René D'Harnoncourt, era cotidianamente contestada por las noticias que difundían la violenta ocupación de las Universidades. Los sucesos de recortes de artículos y de fotos periodísticas registrando la violencia de la policía, que se encuentran en el archivo de Alfred Barr, revelan hasta qué punto debía preocuparle la situación de ese país al que pronto viajaría.

La Bienal no podría quedar al margen de estos conflictos. Las protestas estudiantiles llegaron hasta sus puertas para colocar ante las miradas internacionales la nueva realidad de un país que ya no podría mantener el tono utópico de un progreso sostenido<sup>96</sup>.

En 1966 ni la situación económica de la empresa ni su relación con los trabajadores eran asuntos sencillos. Difícilmente los trabajadores, que pedían mejores salarios y mejores condiciones de trabajo, podían comprender y suscribir el desmesurado gasto que implicaban las bienales. Los comunicados internos de la empresa revelan todas estas tensiones:

Existe una idea preconcebida, en el estrato de obreros y operarios de IKA y también en forma general dentro de ese mismo grupo, de que el [sic] dinero invertido en la Bienal se le podría dar un destino más eficaz. O sea utilizar[1]a para obras de carácter social. La imagen negativa existe, debe combatirse<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Reproducida en Sergio Morero, *La noche de los bastones largos*, Buenos Aires, Biblioteca Página 12, 1996, pp. 93-94.

<sup>96</sup> Sam Hunter llamaba la atención sobre estos hechos: "During the preceding week, scattered student groups demonstrated in the streets of Córdoba, and the acrid smell of tear gas hung in the air; the Under Secretary of Culture came out publicly for "virtue", traditionalism and intelligibility in the arts, a declaration that carried the ring of hysterical nationalism". Sam Hunter, "The Cordoba Bienal", *Art in America* núm. 2, marzo-abril de 1967, p. 84. La III Bienal se organizaba en la sede de la Universidad de Córdoba; era imposible, por lo tanto, que estos acontecimientos no ingresaran en su ámbito.

<sup>97</sup> "Difusión imagen institucional - Bienal Americana de Arte". ABAA, CACC (III Bienal: Correspondencia interna).

Los directivos de la empresa pensaban que la forma más efectiva de cambiar esta aversión consistía en organizar una cuidadosa campaña de "difusión interna" tendiente a "demostrar que el operario que produce 600 baguetas por día, lo hace para una serie de cosas importantes (desarrollo industrial, económico, social y también en un aspecto cultural). El contribuye a poner a la Argentina a la vanguardia de la cultura latinoamericana"<sup>98</sup>.

A pesar de la crisis política del país, a pesar de la crisis económica de la empresa y a pesar de los reclamos de los trabajadores, en septiembre de 1966 los directivos de IKA todavía hacían una evaluación positiva de la situación del país. En una carta que le dirige a Eduardo Torres, redactor cultural de la revista *Visión* -revista de información sobre América Latina que se editada en los Estados Unidos- el Jefe del Departamento de Publicaciones de la División de Relaciones Públicas de IKA, José Pérez Abella, hacía una apreciación personal de la empresa y del país:

Personalmente entiendo que la actitud con que se trabaja en esta compañía es muy parecida a la que implantó el extinto Presidente Kennedy en algunas de sus tareas; similar, también, a la que asumieron en varios casos el Presidente Betancourt de Venezuela, el Presidente Kubitschek en Brasil, entre otros; parecida, en fin, a la que despliega hoy el arquitecto Belaunde Terry en Perú.[...] en América Latina ha surgido por lo menos un nuevo estilo. En nuestro país el gobierno del Dr. Frondizi fue uno de los intentos más audaces para imponerlo, independientemente de las opiniones políticas que nos merezcan los episodios conocidos de su gestión<sup>99</sup>.

El optimismo y la confianza no sólo abarcaban a la empresa, al país y a América latina, sino que se extendían, incluso, a las instituciones militares de Latinoamérica, en cuya evolución también veía un "síntoma del cambio". Aquellos que ejercían una profesión hasta ahora identificada con el "oscurantismo", la "irracionalidad" o la "brutalidad", hoy asumían el "inalienable derecho a pensar":

Tengo algún conocimiento de lo que ocurre en las Fuerzas Armadas de la Argentina, y me atrevo a pensar que en los próximos diez años los sectores militares constituirán grupos de altísimo nivel intelectual y cultural, compitiendo abiertamente con los actuales núcleos creadores de las capas medias<sup>100</sup>.

Estos comentarios y la carta exponen con claridad, no sólo la confianza casi mesiánica que empujaba a la empresa hacia una marcha indeclinable y que permanentemente trasladaba a

---

<sup>98</sup> *Idem*.

<sup>99</sup> Probablemente se refiera a su negativa a votar la expulsión de Cuba. [J.Pérez Abella], carta a Eduardo Torres, Córdoba, 17 de septiembre de 1966. ABAA, CACC (III Bienal). La revista *Visión* publica el 28 de octubre de 1966 el artículo "Capitales para el Arte", en el que ensalza el apoyo de las empresas privadas a la cultura.

sus comunicados públicos, sino también la facilidad con la que podían intercambiar un sistema político por otro, en tanto se aseguraran las condiciones del “progreso”. Sin embargo, ni la propaganda, ni la Bienal, lograrían poner entre paréntesis la crisis que ya se precipitaba sobre la empresa y sobre muchas de las industrias metalmeccánicas.

La hipotética continuidad de las Bienales fue afectada, en primer lugar, por las dificultades económicas de IKA. En 1967 el directorio de la empresa va a pasar íntegramente a manos de Renault, que no tuvo ningún interés en continuar el poco rentable proyecto americanista. Pero también habría que agregar que tampoco hubo intenciones por parte del Estado -como sí había sucedido en el caso de la Bienal de San Pablo<sup>101</sup>- de sostener la Bienal con su apoyo económico. El desmesurado proyecto que aspiraba a colocar al arte argentino “en el mundo” dio, desde entonces, cada vez mayores pruebas de su fractura y de su imposibilidad.

#### **4. LA SEMANA DE LOS AMERICANOS**

En tanto las industrias Kaiser se iban del país, dejando a la deriva los cuadros, los archivos y todo lo vinculado al proyecto interamericano al que habían dedicado tanto dinero, buenas intenciones y campañas masivas de promoción<sup>102</sup>, el Instituto Di Tella buscaba caminos para continuar con su programa, pese a la crisis que también afectaba a la fundación y a la empresa<sup>103</sup>. En 1966 el premio internacional tuvo que interrumpirse por razones económicas<sup>104</sup>. El premio nacional se realizó, como en las ediciones anteriores, con jurados extranjeros, pero ahora, en lugar de una beca, se otorgó una suma de dinero que implicó la compra de la obra. De las líneas que predominaban en el envío -pop, minimalismo, geometría y luminocinetismo-, el premio correspondió al pop representado, entre otros, por Susana Salgado y Dalila Puzzovio, que

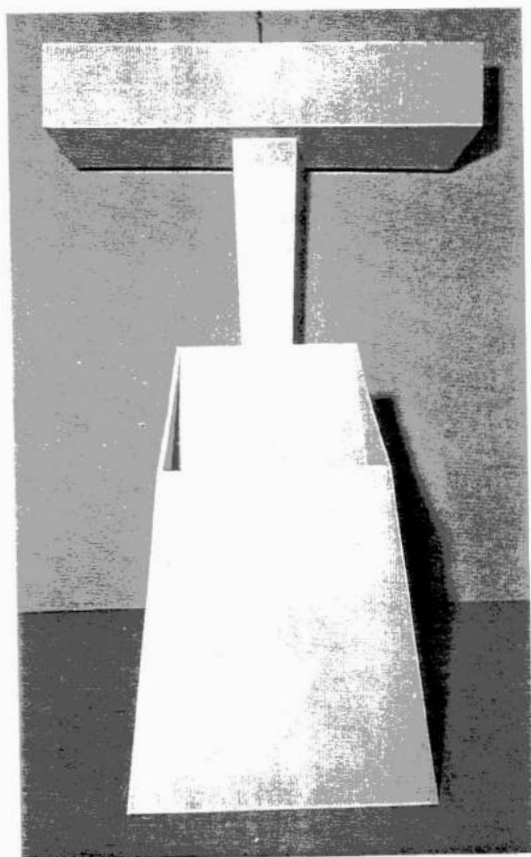
---

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> En 1963 la Bienal de San Pablo se desvincula del Museo de Arte Moderno para transformarse en fundación, pasando a ser sostenida por partidas de los gobiernos municipal, estatal y federal, sus únicos recursos fijos. Véase Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, p. 129.

<sup>102</sup> Aunque hoy las obras y los archivos son patrimonio provincial, se encuentran en condiciones prácticamente inaccesibles para el público. El Centro de Arte Contemporáneo es una institución fantasma, a cargo de una única persona a la que hay que acceder para ver la colección.

<sup>103</sup> La crisis económica también afectaba a esta empresa, motivo por el cual habían vendido a Kaiser la parte automotora, pero por el momento no se planteó la liquidación del proyecto cultural, aunque sí hubo una reducción de las actividades del Instituto. Este año sólo se realizó el Premio Nacional que, por otra parte, no consistió en una beca sino en una suma de dinero para el Primer y Segundo premios, que implicaba también la adquisición de una de las obras presentadas. El jurado estuvo integrado por Romero Brest, Otto Hahn, crítico húngaro residente en París, que colaboró en *Les Temps Modernes* y en revistas internacionales de arte, y por Lawrence Alloway, curador del Guggenheim y activo defensor del pop.

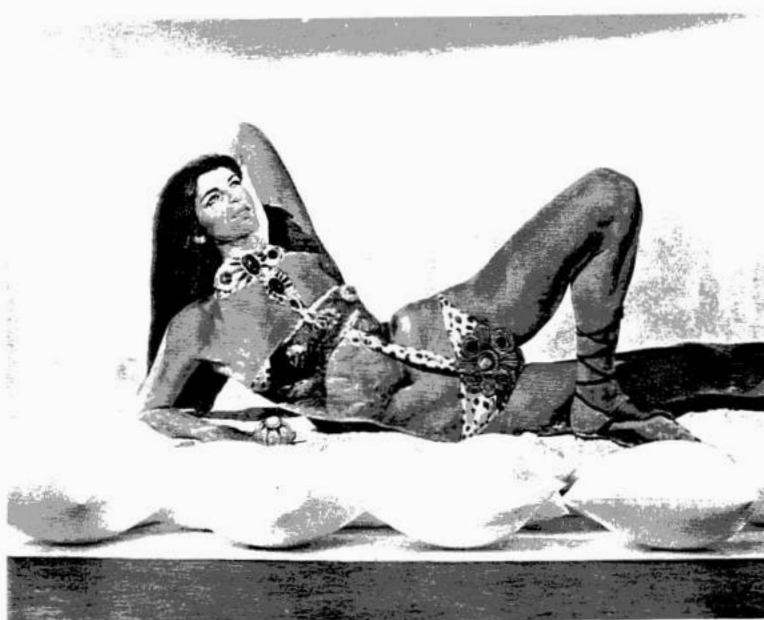


**Premio Nacional ITDT 1966**

Susana Salgado, *Margaritas*, acrílico y materiales diversos, 1966, 250 x 250 cm. Primer premio

Dalila Puzzovio, *Dalila*, poster panel, técnica mixta, plástico, luz eléctrica, 1966, 500 x 700 x 200 cm. Segundo premio.

David Lamelas, *Piel rosa*, madera, 1966, 260 x 200 cm. Premio especial.



recibieron el primer y segundo premio respectivamente<sup>105</sup>. Si consideramos que en el jurado estaba Lawrence Alloway<sup>106</sup>, activo y temprano defensor del pop, el premio era casi previsible. En relación con la Bienal de Venecia –con la que sabemos que Romero Brest siempre buscaba establecer comparaciones–, el premio Di Tella parecía moverse en la misma dirección, pero con cierto retraso. En tanto el pop se había consagrado en Venecia en 1964, en la Argentina se lo premiaba en 1966.

El resultado de estos premios y bienales permite considerar que el internacionalismo era un verdadero tornado de formas que itineraban por espacios altamente estandarizados, con reglamentos, procedimientos, intenciones y jurados que se reiteraban hasta el cansancio y en los que, alternativamente, las tendencias que se consideraban “internacionales” (distintas modalidades del pop, del cinetismo y del minimalismo, que se sucedieron casi siempre en este

---

<sup>104</sup> A fines de 1965 Romero Brest viaja a Europa y Estados Unidos y establece contacto con galerías y artistas europeos para organizar el premio internacional del año siguiente que, como señalé, se canceló a comienzos de 1966 por falta de recursos.

<sup>105</sup> Aunque también se dio un premio adicional a la obra de David Lamelas, en la línea de un minimalismo conceptual.

<sup>106</sup> En verdad, en lugar de Alloway había sido invitado James Fitzsimmons, director de *Art International*, revista que, desde 1965, publicaba en su sección de actualidad internacional, las “cartas desde Buenos Aires” que le enviaba Romero Brest. Éste, sin embargo, pretendía más que esa sección: “In these days I have finished a new letter from Buenos Aires. That I shall send you soon. I would like hear your opinion about this letter since I hope a future number of *Art International* might be dedicated to Argentine Art. Would you consider this idea? [...] As for choosing somebody to take your place in the jury, which was not easy, I have thought of Alloway and have cabled him and expect you will agree on my decision.” Evidentemente Romero Brest quería traerlo como jurado para convencerlo sobre la necesidad de realizar ese número que, pese a todo, nunca logró. Carta de Romero Brest a James Fitzsimmons, Buenos Aires, 28 de julio de 1966. Archivo ITDT. CAV. Caja 7, exposiciones 1966-1967. Estas “letters from” eran una estrategia más dentro del repertorio que instrumentaba el crítico para poner el arte argentino en el mundo. Y al parecer fue una de las más efectivas porque en la correspondencia internacional son continuas las felicitaciones que recibe al respecto. Por ejemplo, Godula Buchhloz, de la Galería Buchhloz de Munich le dice: “...he leído un comentario suyo sobre artistas argentinos en *Art International*, muy interesante!” (Munich, 12 de octubre de 1967. En Archivo ITDT, CAV, Caja 7, exposiciones años 1966 a 1967). En la carta a Alloway Romero Brest explicitaba esto: “I must tell you why is this invitation done at the last moment, we had thought of you but finally invited Fitzsimmons for political reasons; now it seems that he is not able to come, and I must admit that I would be very glad to have you as member of the jury and also your visit could give us a chance to go back to our idea of doing the art magazine. I gather our friendship will permit me to expect you to understand and excuse this situation. [...] Must I add once more that your visit would make me very happy and I honestly think you shall not be disappointed with what you may see here.” Carta de Romero Brest a Lawrence Alloway, Buenos Aires, 27 de julio de 1966. Archivo ITDT, CAV, Caja 7, exposiciones años 1966 a 1967. Evidentemente, Alloway, que conocía muy bien las reglas del juego, entendió las razones y aceptó inmediatamente. La escena artística local debía interesarle desde el momento que era ésta la segunda vez que visitaba el país, después de haber actuado como jurado de selección de la gira internacional de la II Bienal Americana de Arte. En la entrevista con John King, cuando éste le pregunta: “¿Qué impresión le causó el mundo artístico de Buenos Aires?”, Alloway responde: “Yo me sentía a mis anchas. Conocía la música, reconocía las modas. [...] La Argentina es el único país latinoamericano que podría tener un arte pop y fue el que lo tuvo, así que yo lo disfruté por esa razón pues seguía el pop con gran fervor. [...] aprendí mucho en Buenos Aires. Esos eran días optimistas. Los jurados formábamos parte del mercado de arte internacional, tal como lo definíamos. Todos éramos miembros alegremente optimistas”. J. King, *op. cit.*, pp. 255-262.

orden), recibían premios. Frente a este funcionamiento serializado que establecía qué era lo más actual en el arte, las posiciones no coincidían. En una entrevista publicada en el semanario *Marcha* de Montevideo, el escultor uruguayo Germán Cabrera, después de visitar la III Bial Americana de Córdoba, afirmaba:

Las bienales se parecen todas y los concurrentes suelen ser los mismos. Una gran familia, como se dice. No es extraño que las tendencias, en líneas generales, sean las internacionales: post-popismo por un lado y op por el otro. [...] De mi parte apruebo el arte de las bienales, acaso porque se adecúa a mi manera de ver el arte. Gonzalito me dice: Vos cambiaste veinte veces. Le contesté que si sólo lo hice veinte veces fue porque no pude hacerlo más que veinte veces. Hoy, el gesto, la actitud, es la obra artística<sup>107</sup>.

Como contracara de esta actitud que quería responder de un modo afirmativo al mandato de actualización que marcaba el período, las críticas hacia el dirigismo y la dictadura de los estilos internacionales arreciaban, sobre todo, desde las publicaciones de izquierda<sup>108</sup>.

El premio Nacional de 1967 demostró que el arte argentino había cambiado y que la nueva generación que había surgido con los *happenings* y el pop tenía otros requerimientos. Romero Brest se mostró flexible ante los pedidos de los artistas y accedió a cambiar los criterios del premio aceptando que el Instituto, en lugar de otorgar una beca, distribuyese el dinero entre los participantes para que realizaran una obra experimental. Desde entonces y hasta 1969, el premio Nacional pasó a llamarse “Experiencias”<sup>109</sup>.

Lo que en principio, debido a la crisis económica, pareció más difícil organizar, fue el Premio Internacional. Para resolverlo, Romero Brest buscó la manera más operativa para hacer

---

<sup>107</sup> “Bial de Córdoba. El testimonio de Cabrera”, *Marcha*, 4 de noviembre de 1966.

<sup>108</sup> La oposición fue más fuerte después de la denuncia de las relaciones entre la CIA y el Congreso por la Libiertad de la cultura (volveremos sobre este punto en los próximos capítulos). En este sentido, revistas como *Cuadernos de Cultura* denunciaban los subsidios y el aporte de fundaciones locales, junto al “estímulo de los institutos de promoción artística inspirados en el desenfreno irracionalista y en la desnacionalización de las tradiciones culturales”. Héctor P. Agosti, “Las nuevas condiciones de la batalla por la hegemonía cultural”, en *Cuadernos de Cultura* núm. 85, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1967, pp. 24-25. También desde la revista *La Rosa Blindada* se cuestionaba la actividad del ITDT (véase el capítulo 9)

<sup>109</sup> En una carta que le escribe a Samuel Paz, mientras éste se encontraba en los Estados Unidos y en Europa haciendo los preparativos del premio internacional, le explica: “No le escribí antes [...] porque esperaba poder darle la noticia sobre el Premio Nacional. Que por cierto no se realizará, por razones largas de explicar pero que se resumen en una: que ni los Mesejean-Cancela ni Stoppani y Rodriguez Arias estaban muy dispuestos a participar.

En lugar del premio y en la misma fecha se hará una exposición con los jóvenes que de alguna manera realizaran nuevas experiencias, cuya lista va al pie [Mesejean-Cancela, Stoppani, Rodriguez Arias, Gimenez, Carreira, Suarez, Lamelas, Palacio, Trotta y Bony]. Probablemente se llame “Experiencias visuales 1967”, pero habrá tiempo para discutir el título y el prólogo. Cumple a mi hidalguía confesarle que he lamentado mucho su ausencia estos días, porque hubiera necesitado de su sensato consejo antes de tomar la medida, pero no había tiempo ni siquiera para requerirle la opinión por carta. El Ingeniero está totalmente de acuerdo”. Carta de Romero Brest a Samuel Paz, Buenos Aires, 30 de mayo de 1967, Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones.

de los problemas ventajas. Jugando con el prestigio que habían ganado el certamen y el Di Tella, Romero Brest propuso a las galerías extranjeras que colaboraran en la organización del premio. Estas pagarían el envío y el seguro de las obras y el ITDT los 3000 dólares del premio, el catálogo y los gastos de aduana en Buenos Aires. Que las galerías aceptaran un trato como éste, prueba que la situación era muy diferente a la de 1960, cuando Guido Di Tella tenía que mandar la carpeta de fotos a Venturi para ver si Pogliani accedería a exhibir a alguno de los artistas del premio<sup>110</sup>. A esta altura, la actividad del Di Tella era conocida en el exterior; los jurados del “equipo internacionalista” arribaban continuamente al país para dirimir premios en Córdoba y Buenos Aires, Romero Brest viajaba y también actuaba como jurado en el exterior<sup>111</sup>, publicaba sus “cartas desde Buenos Aires” en *Art International*, y los artistas argentinos, por su parte, estaban tanto en los “centros” que los curadores que llegaban a Buenos Aires para ver sus obras, muchas veces tenían que volver a buscarlos a las ciudades de las que habían partido<sup>112</sup>. Todos habían aprendido con esmero los pasos del protocolo para acceder al circuito internacional.

Las cosas, en principio, parecían haberse hecho tan bien, que las galerías norteamericanas empezaron a vislumbrar la posibilidad de que Buenos Aires fuese un buen mercado para sus artistas y, eventualmente, un espacio de aprovisionamiento de nuevos talentos. En el ascendente interés por el arte latinoamericano, los artistas argentinos ofrecían condimentos especiales: Buenos Aires, la versión sudamericana de París, reunía la cuota de cultura europea, de internacionalismo y de exotismo necesarios. Todo este conjunto de expectativas permite entender que los galeristas aceptaran estas condiciones, e incluso que Leo Castelli se ofreciera

---

<sup>110</sup> Las cartas de respuesta eran entusiastas. De Park Place Gallery, por ejemplo, le responden: “Samuel Paz was here yesterday with very exciting news. We are very pleased that you have selected Dean Fleming to represent Park Place at the fall exhibition at the Instituto Di Tella [...] When you were in New York this past winter, you mentioned that the artists represented would be flown to Buenos Aires. I am wondering if this is still true. Mr. Fleming speaks Spanish and is most eager to visit Buenos Aires –if possible.” Carta de Jane F. Umanoff, Assistant Director de Park Place, New York, a Romero Brest, 3 de mayo de 1967. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones. Por su parte, a los recuerdos de Romero Brest (I always remember the good time spent together at that New Year’s Eve...) Betty Parsons responde: “I wish we were dancing together”. Cartas de Romero Brest a Betty Parsons y viceversa, del 8 y 21 de febrero de 1967 respectivamente. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones.

<sup>111</sup> Desde 1951 Romero Brest participó en varios jurados internacionales: 1951, I Bienal de San Pablo, 1953 Concurso para el Prisionero Político Desconocido, ICA de Londres; 1953, II Bienal de San Pablo; 1961, VI Bienal de San Pablo; 1962, XXXI Bienal de Venecia; 1965, Bienal de Jóvenes de París; 1966, Festival de Lima; 1966, Jurado de la Fundación para las Artes de Lima; 1966-67, Bienal de Grabado de Tokio. A esto hay que sumar, por supuesto, los premios internacionales Di Tella, desde 1962. En cuanto a sus viajes, cabe destacar que en 1965 viajó a los Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado.

<sup>112</sup> Thomas Messer, comentando su gira por Latinoamérica a la revista *Visión*, explicaba que cuando llegaba a los países latinoamericanos, buscando a los artistas de primera línea, éstos no estaban en su patria y para encontrarlos tenía que ir a París, Londres y Nueva York. *Visión*, 11 de diciembre de 1964.

para organizar el envío de las demás galerías<sup>113</sup>. A los atractivos se sumó la propuesta de trasladar el premio al Museo de Bellas Artes de Caracas que los galeristas norteamericanos aceptaron encantados, ya que no solo permitía una mayor difusión de la obra de sus artistas, sino que abarataba los costos del regreso de la obra a Nueva York.

La buena disposición de los norteamericanos no tuvo equivalente entre los galeristas europeos, razón por la cual casi no hubo artistas de Europa en la exposición. Esto provocó el expreso desagrado del jurado holandés E. De Wilde, director desde 1963 del Stedelijk Museum, que se encontró dirimiendo un premio “internacional” en el que sólo participaban artistas de los EE.UU. y de Argentina. Ante una carta en la que le expresaba a Romero Brest su molestia por no haber participado en la selección de los artistas, éste le explicó que en Buenos Aires, las cosas se hacían *igual* que en otras partes del mundo y que en la elección de los concursantes habían pesado su propio criterio y algunas razones prácticas:

Dans aucun cas antérieur, non plus dans d'autres Institutions où j'ai intervenu personnellement, on a l'habitude de communiquer la liste d'invités aux membres du Jury. D'autre part les artistes ont été choisis par moi-même, d'accord à la politique que j'imprime à tout l'activité du Centre d'Arts Visuels que c'est celle de notre Institut. Finalement, je dois vous dire que les artistes et les galeries n'ont pas été choisis par des raisons économiques, tel que Samuel Paz vous l'a dit, mais, spécialement parce qu'ils sont dans la ligne de notre intérêt. Naturellement, j'aurais été très heureux si les Galeries qui s'occupent de promouvoir à Martial Raysse, Philip King et Alain Jacquet avaient accepté l'invitation que je leur ai fait<sup>114</sup>.

Enredado en las disculpas y, probablemente, considerando que no era ésta ni la mejor ocasión, ni el mejor escenario para resolver la batalla artística entre Europa y los Estados Unidos,

---

<sup>113</sup> En una carta a Alfredo Bonino, quien finalmente no participó del envío, Romero Brest le explicaba: “Leo Castelli has kindly offered himself to coordinate the shipment, I beg you to get in touch with him”. Carta de Romero Brest a A. Bonino, Bs.As., 27 de enero de 1967. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, exposiciones. En una carta que envía al Instituto desde Nueva York, donde se encontraba coordinando el premio de 1967, Samuel Paz le dice sobre Leo Castelli: “Un padre, encantador, fino, + calidad, ojalá hubiera + gente como él. Cuando llegué me dijo que las cosas no habían sido movidas pues faltaba aun tiempo y que yo hiciera la ronda. Bueno, le consulté varias veces y le agradecí con verdadero reconocimiento lo que estaba haciendo. Manda una pieza –es grande- de Robert Morris”. Carta de Samuel Paz a Romero Brest, Nueva York, 14 de [mayo] de 1967. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, exposiciones. Los galeristas que participaron en la organización del premio y los artistas que enviaron fueron: Fischbach Gallery (Allan d’Arcangelo); Park Place Gallery (Dean Fleming); Richard Feiten Gallery (Charles Hinman y Bridget Riley); Dwan Gallery (Sol Lewitt); Leo Castelli (Robert Morris); Betty Parsons (Robert Murray); André Emmerich (Jules Olitski); Charlette Gallery (León Polk Smith); Robert Elkon (John Wesley).

<sup>114</sup> Carta de Romero Brest a E. De Wilde, Buenos Aires, 12 de junio de 1967, Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones.



de Wilde decidió tomar el viaje y aprovecharlo para ir luego a Perú a pasar unas cortas vacaciones<sup>115</sup>.

El ITDT y las demás instituciones artísticas de Buenos Aires, enterados de que algunos galeristas, artistas y representantes de otras instituciones norteamericanas vendrían a la inauguración del premio (Leo Castelli, Sol Lewitt, Virginia Dwan<sup>116</sup>) decidieron prepararles un espectáculo multiestelar que se llamó *Semana de Arte Avanzado*, con la intención de mostrarles a través de un circuito preestablecido, todo lo que el arte joven de Buenos Aires tenía para ofrecer al mundo:

I know that you were planning to come and I want to inform you that I have scheduled and organized some other exhibitions with the Directors of the National Museum of Fine Arts, the Museum of Modern Art, the Sociedad Hebraica Argentina and about the Galleries for you to be able to realize what happens among the young artists of this country<sup>117</sup>.

La *Semana de Arte Avanzado*, que figura en los archivos del CAV como *Semana de los americanos*, fue un conjunto de exhibiciones realizadas entre el 25 y el 30 de septiembre, en las que las galerías y museos mostraron “a los amigos del exterior las manifestaciones avanzadas del arte en la Argentina”<sup>118</sup>. Entre estos “amigos” también viajaron Stanton Catlin, del Center for Inter-American Relations<sup>119</sup>, y Miss Lois Bingham, directora del International Art Program de la Smithsonian Institution, Washington D.C., que había sido especialmente invitada por el ITDT<sup>120</sup>.

---

<sup>115</sup> Casi disculpándose, de Wilde le explicaba: “En effet j’ai regretté l’absence des artistes européens et de plus forte raison que la situation américaine me semble aujourd’hui moins vivante que celle d’Europe où l’art a trouvé un nouvel élan. Pour sûr New York est un centre important et je ne doute pas que vous avez réuni des artistes des mouvements les plus vitaux. Je tiens tout de même à vous dire que mon séjour à Buenos Aires m’attire surtout à cause de la situation argentine. Vous m’en avez parlé avec tant d’enthousiasme quand vous étiez à Amsterdam. Je me réjouis beaucoup d’avoir l’occasion de faire connaissance avec la jeune peinture de votre pays. J’ai, en effet, l’intention d’aller au Pérou pour prendre quelques jours de vacances”. Carta de E. De Wilde a Romero Brest, Amsterdam, 22 de junio de 1967, Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones.

<sup>116</sup> Virginia Dwan (quien enviaba la pieza de Sol Lewitt) le dice a Romero Brest en una carta: “I, personally, am very excited about this show and will be coming down for my first trip to South America, stopping off at Sao Paolo. Quel aventure!”, y al final le agregaba “Do you know the writer, Borges?”, Carta de Virginia Dwan a Romero Brest, 23 de junio de 1967, New York. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones.

<sup>117</sup> Carta de Romero Brest a Richard Feingen Gallery, Buenos Aires, 29 de agosto de 1967, Archivo ITDT, CAV, Caja 9, Exposiciones.

<sup>118</sup> Jorge Romero Brest, “Semana del Arte Avanzado en la Argentina”, cat. exhib., 1967, s/p.

<sup>119</sup> Stanton Catlin había sido uno de los organizadores de la exposición *Latin America since Independence* para la Argentina había prestado obras por intermedio del ITDT. Organizada por las universidades de Yale y de Austin, y que había estado acompañada de un simposio. Catlin se había desempeñado como Assistant Director. Desde el 1.º de julio de 1967, Catlin deja Yale para pasar a ser Director de la galería de arte del Center for Inter-American Relations, de Nueva York.

<sup>120</sup> El 19 de julio Romero Brest le envía una carta en la que, recordándole que en la galería Leo Castelli le había manifestado su interés por visitar el premio Internacional Di Tella, la invitaba a la Argentina después de la

Lo que los argentinos tenían para mostrarles, si consideramos el conjunto de obras que cubrieron las paredes de los museos y las galerías de Buenos Aires, debió resultar bastante desconcertante para la comitiva internacional: a excepción de la instalación de Antonio Berni en la galería Rubbers (“Ramona en la caverna”), casi todo lo que se exhibía era *demasiado parecido* a lo que se mostraba en la selección del Premio Internacional ITDT: en todas las exposiciones dominaban la geometría, las estructuras mínimas y ciertos residuos del pop. El interés por demostrar los vínculos con la escena norteamericana fue llevado hasta tal extremo que una de las exposiciones (*Estructuras Primarias II*) se presentó como la segunda parte de *Sculpture by Younger British and American Sculptors*, realizada entre abril y junio de 1965 en el Museo Judío de N.Y., y que se había difundido con el título de *Estructuras Primarias*. Sin embargo, aunque esta exposición resultaba por su título y por el conjunto de obras que reunía, demasiado cercana a lo que en ese momento se realizaba en los Estados Unidos, muchos de los artistas que participaban llevaron su obra hacia caminos conceptuales y formales muy diferentes. La exhibición introducía elementos de conceptualización del espacio y de las formas que se desviaban de la autorreferencialidad para introducir, en esa forma de reflexión sobre el propio hacer artístico que proponía el conceptualismo, connotaciones que en poco tiempo derivaron a propuestas que vinculaban el arte con la política<sup>121</sup>. En esta exposición, por otra parte, además de exponerse por primera vez en Buenos Aires un número importante de obras de artistas de la vanguardia de Rosario<sup>122</sup>, se consolidó el acercamiento entre sectores de la vanguardia artística de Rosario y de Buenos Aires que se había iniciado en el Festival de formas contemporáneas de Córdoba en 1966. Este hecho tuvo consecuencias que excedieron a la organización de esta exposición y sobre las que volveremos más adelante.

La presencia de Stanton Catlin, que había sido Assistant Director of Yale Art Gallery y que desde el 1.º de julio se encontraba a cargo de la dirección de la galería del Center for Inter-American Relations, fue beneficiosa para el ITDT<sup>123</sup>. Ante tal despliegue de geometría, Catlin

---

inauguración de la Bienal de San Pablo el 22 de septiembre. Carta de Romero Brest a Miss Lois Bingham, Buenos Aires, 19 de julio de 1967. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, exposiciones.

<sup>121</sup> Por ejemplo, la obra de Juan Pablo Renzi, “Grados de libertad de un espacio real”.

<sup>122</sup> Había también artistas de Mar del Plata, como Mercedes Esteves, Marta I. Edreira, que expusieron en otras galerías. Los artistas que expusieron en *Rosario 67*, en el MAM fueron: Osvaldo Mateo Boglione, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Mario Alberto Escriña, Eduardo Favario, Tito Fernandez Bonina, Carlos Gatti, Ana María Gimenez, Martha Greiner, José María Lavarello, Lía Maisonnave, Rubén Naranjo, Norberto J. Puzzolo, Juan Pablo Renzi. Algunos estaban también en la exposición *Estructuras Primarias II*: Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Eduardo Favario y Juan Pablo Renzi

<sup>123</sup> Sobre el Center for Inter-American Relations véase el capítulo ocho.

ofreció realizar una exposición en Nueva York que diera cuenta del éxito de esta tendencia en Argentina y que sirviera, al mismo tiempo, para rendir homenaje al Instituto Di Tella, en los diez años de su fundación.

Los resultados del premio, por otra parte, ratificaron la red de intercambios que operaba como un registro paralelo a la calidad. Para Leo Castelli, enterarse que Robert Morris, artista de su galería, había obtenido el primer premio, debió recompensar una parte de las molestias de la organización del envío. Romero Brest no dejó de subrayarlo: "It is an added pleasure to me that a work of your gallery should figure among the prize winners. Thanks to your kind offices, Buenos Aires has a chance to see what is being done abroad now"<sup>124</sup>.

En 1967 había motivos para pensar que Buenos Aires había logrado establecerse como un centro más. Permanentemente arribaban personalidades y comitivas que se costeaban viáticos y estadías para ver en que consistía el arte de este "nuevo centro". Es ilustrativa, en este sentido, la minuciosa operación de pequeños intercambios que se trabó en torno a la exposición de papeles de Arshile Gorky y de *collages* de Robert Motherwell, enviada por el International Council del MoMA. Ante las dificultades que el Instituto tenía para aceptar la muestra, por no contar con el dinero necesario para financiar su parte de los costos, el MoMA le ofrece asumir mayores responsabilidades económicas a cambio de otros servicios:

...it might be possible to waive the fee in this instance if we were able to make the following special arrangements. 1) Are you planning to print a catalogue of the exhibition? If so, would it be possible for us to obtain 175 copies of the catalogue without costs, as partial reimbursement for the fee? 2) Mrs. Straus will be writing you about the plans of the International Council to come to Buenos Aires during the week of May 13, 1968 when the exhibition CEZANNE TO MIRO opens at the Museo Nacional. If the business meeting of the International Council is arranged at your Instituto, or any other special events arranged in connection with their visit, we could also consider these as reimbursement for the fee<sup>125</sup>.

Aunque, como veremos en el próximo capítulo, la tan esperada visita del International Council terminó siendo una pesadilla para los artistas y para el Instituto, por el momento sirvió para sembrar esa placentera sensación de éxito.

Pero la máxima confirmación del triunfo del arte argentino provino del sorpresivo premio otorgado a Julio Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966. La exposición de sus obras en el

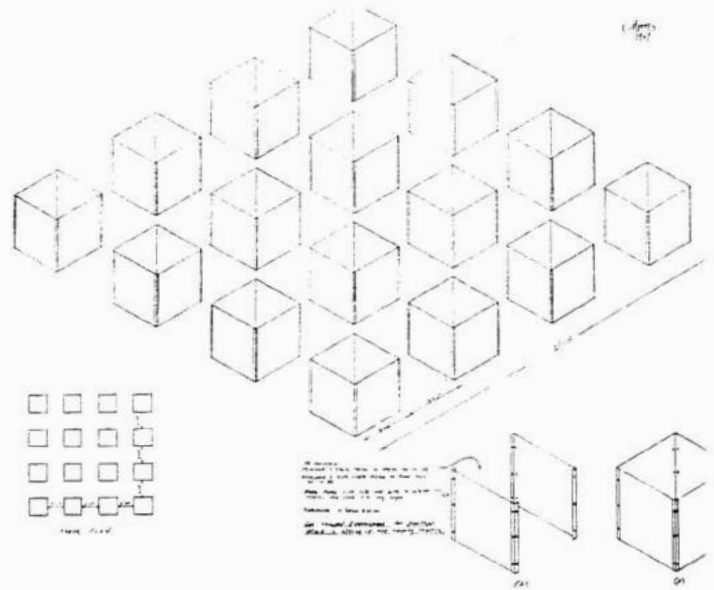
---

<sup>124</sup> Carta de Romero Brest a Leo Castelli, Buenos Aires, 6 de setiembre de 1967. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, exposiciones.

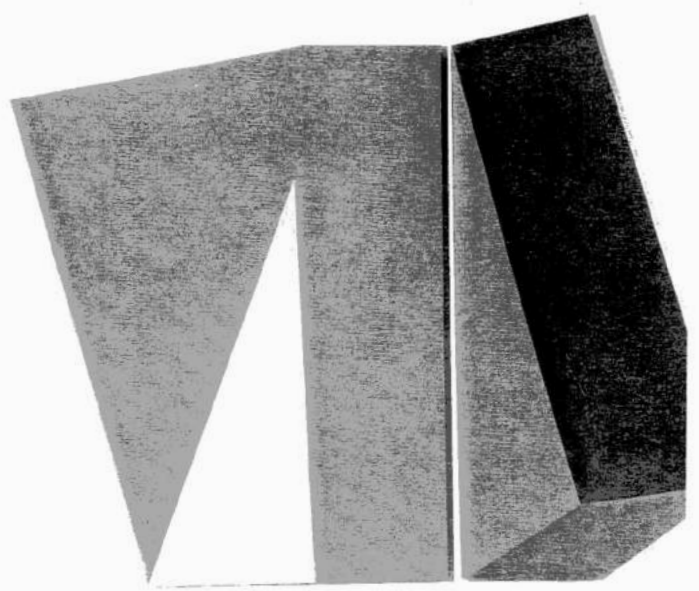
<sup>125</sup> Carta de Waldo Rasmusen, Director Circulating Exhibitions, MoMA, a Jorge Romero Brest, N.Y., 21 de julio de 1967. Archivo ITDT, CAV, Caja 9, exposiciones.

**Premio Internacional ITDT 1967**

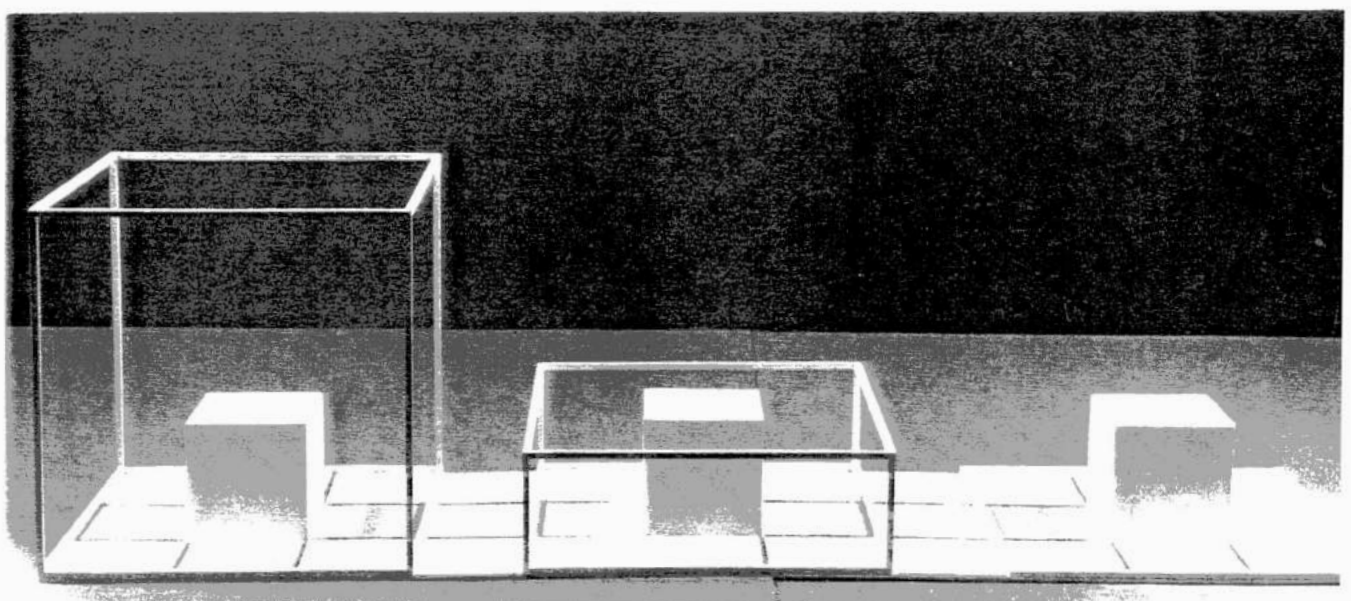
Robert Morris, *Sin titulo*, acero, 1967, 630 x 630 x 90 cm. Enviada por Leo Castelli, N.Y. Primer premio



Charles Hinman, *Blue Painting*, acrílico sobre tela, 1967, 250 x 327 x 25 cm. Enviada por Richard Feigen Gallery, N.Y. Segundo premio.



Sol Lewitt, *B 2 - 3 - 4*, aluminio con pintura blanca, 1967, 205,74 x 759,46 x 205,74 cm. Enviada por Dwan Gallery, Nueva York.



ITDT, en agosto de 1967, logró la mayor afluencia de público en toda la historia del Instituto<sup>126</sup>. Con esta exposición el Di Tella mostraba ante el público el mayor reconocimiento internacional que el arte argentino había obtenido en los años sesenta.

---

<sup>126</sup> Julio Le Parc le cuenta a Denise René que en los seis primeros días la exposición había sido visitada por 44.126 personas. Carta de Julio Le Parc a Denise René, Buenos Aires, 11 de agosto de 1967. Archivo ITDT. CAV, Caja 8, exposiciones 1967.

## S I E T E

### APORÍAS DEL INTERNACIONALISMO

La idea de “centros internacionales”, o de un arte “universal” que sostenía Gómez Sicre desde la OEA, puede hacernos pensar en intercambios simétricos en los que se diluyen las conocidas relaciones de poder. Intercambios culturales y acuerdos políticos son dos de las formas en las que esas relaciones pueden materializarse. Tal es la línea de argumentación que sostiene la tradición liberal de la ética internacional hasta el presente<sup>1</sup> que ve en este tipo de programa un modo para reforzar la paz y la seguridad internacional en la post guerra fría<sup>2</sup>.

Como señala Martin J. Medhurst, la guerra fría fue una guerra de palabras, imágenes y acciones simbólicas, y el discurso retórico fue una de sus más preciadas armas de combate. Un discurso intencionalmente diseñado con el objeto de lograr determinados efectos ante determinadas audiencias<sup>3</sup>. Una guerra de metáforas entre las que se establecieron sistemas de identificación. Las imágenes del arte, tanto como sus instituciones y discursos legitimadores, también formaron parte de esta guerra en la que el poder simbólico fue un terreno permanentemente disputado. En este sentido, el término “internacionalismo”, en la escena artística de postguerra, más

---

<sup>1</sup> Cf. M.J.Smith, “Liberalism and international reform”, en T. Nardin y D. R. Mapel (eds.), *Traditions of International Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

<sup>2</sup> Tal es, por ejemplo, la posición que sostiene Kjell Goldmann en *The Logic of Internationalism. Coercion and Accomodation*, London y New York, Routledge, 1994.

<sup>3</sup> Martin J. Medhurst, “Rethoric and Cold War: A Strategic Approach”, en Martin J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander and Robert L. Scott, *Cold War Rethoric. Strategy, Metaphor, and Ideology*, New York, Connecticut y London, Greenwood Press, 1990, p. 19.

que intercambio, significó éxito de un modelo estético sobre otro, y este modelo estuvo representado, fundamentalmente, por el arte abstracto, entendido como el antagónico absoluto de “realismo” socialista y fascista<sup>4</sup>. El enfrentamiento entre realismo y abstracción no fue sólo una batalla entre artistas que se disputaban el terreno de la legitimidad y del reconocimiento; fue también la representación en imágenes del enfrentamiento entre dos bloques en el que cada uno se convirtió en el protagonista, promotor y defensor de uno u otro estilo. En esta batalla de representaciones, algunas palabras jugaron un papel clave. Es sabido todo lo que significó el concepto de “libertad” en su asociación con el arte del mundo “libre” u “occidental”, sobre todo cuando se la utilizaba para contraponer sus representaciones artísticas a las del mundo carente de libertad representado por la Unión Soviética y el comunismo.

Lo que podemos preguntarnos es cómo se constituyó y cómo funcionó el mapa de poder subyacente al uso aparentemente neutro de estas categorías y cómo comprometió los circuitos del arte latinoamericano en los años sesenta, momento en el que esta parte del continente tuvo un rol importante en la dinámica de la guerra fría.

¿Hasta qué punto un término en apariencia poco connotado y neutral, en el que parecerían disolverse las tradicionales dicotomías (este-oeste, primer mundo-tercer mundo, desarrollo-subdesarrollo, centro-periferia), llegó a formar parte del aparato ideológico de un programa imperial articulado en el contexto de la Alianza para el Progreso y de la revolución cubana durante los años sesenta? Los distintos usos y significados que se asignaron a esta palabra-clave (o *keyword* en términos de Raymond Williams<sup>5</sup>), permiten comprender algunas de las formas que las relaciones culturales entre centro y periferia asumieron en el campo artístico latinoamericano durante los años sesenta. Al examinar el campo semántico de este término en el contexto de la crítica norteamericana del arte latinoamericano durante el período que analizamos, las prácticas discursivas que se articularon en torno al concepto de internacionalismo y la diseminación de sus significados, podemos ver cómo fue configurándose la perspectiva norteamericana respecto del arte latinoamericano y qué rol jugaron las artes visuales en el mapa del poder cultural de occidente en un momento en el que, después de la revolución cubana, Latinoamérica entraba a la historia mundial como un

---

<sup>4</sup> Cf. Eva Cockcroft, “The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1979,” en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, The Bronx Museum and Harry N. Adams, Inc., 1988.

espacio atravesado por conflictos que repercutían en la dinámica del poder internacional. En este contexto, un término como internacionalismo se constituyó en un lugar productivo y denso de articulación del discurso colonial en relación con el arte contemporáneo, llegando a convertirse en un lugar desde el cual es posible comprender cómo se produce la construcción imaginaria de Latinoamérica, en su *locus* de enunciación<sup>6</sup>. Las disputas trabadas en torno a la definición y a la aplicación de este término permiten analizar su uso instrumental y considerarlo como una de las estrategias del discurso colonial. Entendido como un lugar epistemológico, este término permite también introducirse en los desplazamientos y las reconfiguraciones de las relaciones de poder en el campo artístico internacional durante los años sesenta.

Para las nuevas instituciones artísticas latinoamericanas, adquirir el rango de internacional no era un problema demasiado complicado, que exigiera la definición de un estilo específico. La cuestión pasaba, fundamentalmente, por lograr el reconocimiento de las producciones locales en los centros hegemónicos, y esto tenía más que ver con la posibilidad de establecer una red sin centros y periferias, en la que las producciones artísticas circularan con la misma falta de impedimentos que se pretendía para las inversiones económicas. Para las instituciones argentinas, por ejemplo, el estatuto “internacional” se lograba a partir del reconocimiento del nuevo arte argentino, producción que ya no era sentida como una copia anacrónica y deslucida, sino como expresión de la más absoluta vanguardia, producida al mismo tiempo y con la misma carga de originalidad que en los tradicionales focos de creación artística. El problema central era que las instituciones más prestigiosas del circuito mundial reconociesen esto. La crítica norteamericana, sin embargo, no se mostró dispuesta a conceder el pasaporte internacionalista con tanta facilidad.

En 1959, poco después de finalizada la gira que mostraba el “triumfo” de la nueva pintura norteamericana en ocho países de Europa<sup>7</sup>, se inauguraba en los Estados Unidos un conjunto de exposiciones que mostraba distintas expresiones del arte de América Latina. Durante los meses de verano, y en relación con los juegos panamericanos, se organizaron en

---

<sup>5</sup> Cf. Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1985.

<sup>6</sup> Cf. Walter Mignolo, “Are Subaltern Studies Postmodern or Postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural Locations”, *Dispositio/n* XIX, 46, University of Michigan, pp. 45-73, p. 55.

<sup>7</sup> La exposición era *The New American Painting* y fue organizada por el International Program del MoMA de Nueva York, bajo los auspicios del International Council de este mismo museo. Entre 1958-1959 se presentó en museos de Basilea, Milán, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París y Londres.



las ciudades de Chicago, Denver y Dallas tres Festivales de las Américas, en los que tuvieron un fuerte protagonismo las exposiciones de arte<sup>8</sup>. Si bien esta orquestada reunión cultural no dejaba de vincularse a la ola de inversiones que se estaba produciendo en varios países latinoamericanos, lo cierto es que todas estas exposiciones estaban llevando a diversas instituciones de los Estados Unidos obras latinoamericanas de diferentes países y épocas en una intensidad que, prácticamente, no tenía precedentes. Ante esta invasión de imágenes la revista de artes visuales *Art in America* dedica un *dossier* completo al arte de esa región del planeta que al parecer se encontraba en un momento de renacimiento:

This year, possibly more than any previous period, has brought an intense interest in all things Pan American. The recurrence of the word “Renacimiento” in South America periodicals confirms our awareness of a regeneration, perhaps a true Renaissance, of the American arts at this time<sup>9</sup>.

El artículo intentaba una revisión del lugar que hasta entonces había ocupado Latinoamérica en la escena artística de occidente, y a este fin hacía desde el comienzo un completo replanteamiento del significado tradicionalmente asignado en los Estados Unidos a la palabra “América”:

This Pan American issue of *Art in America* reflects an editorial definition of American art in terms of the entire Western Hemisphere. We do not interpret America as synonymous with the United States. America is all the land stretching from Canada’s bleak Arctic Circle to the southernmost tip of the Tierra del Fuego. It embraces the 50 United States from Alaska to Florida, all of the Caribbean, and Central and South America<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Las actividades y las exposiciones fueron: en Chicago, huésped de los juegos Panamericanos, se organizó entre agosto y septiembre el Festival de las Américas que reunió actividades representativas de Canadá, los Estados Unidos, América Central y el Caribe; los museos y galerías de la ciudad planearon exhibiciones y hubo también presentaciones de arquitectura, música, teatro, cine, literatura y educación a fin de introducir a los ciudadanos de Chicago al arte y la cultura de Canadá y América Latina. El Museo de Arte de Denver, por su parte, abrió en septiembre una exhibición que coincidía con la séptima convención nacional de la UNESCO, titulada *Latin América – Then and Now*, en la que se mostró arte precolombino y colonial de América Central y del Sur, junto a trabajos contemporáneos de artistas latinoamericanos. En Dallas, finalmente, se presentó una profusa actividad que, con el título de *South American Fortnight*, reunió exhibiciones y actividades culturales con la visita de celebridades de los países de Sudamérica. En esta se presentó una exposición de arte contemporáneo organizada por José Gómez Sicre en el Museum of Fine Arts y también una colección de arte folklórico sudamericano reunida por Grace Line colocada en el negocio de Neiman-Marcus. Esta última reunión contaba también con almuerzos, cenas y bailes en honor de los Embajadores de Sudamérica presentes en la reunión en la que, por cierto, también se realizaba un foro organizado por las revistas *Visión* y *Time-Life International*, con programadas charlas de distinguidos hombres de negocios de Sudamérica. Como vemos, las iniciativas económicas y culturales avanzaban, desde un principio en un fraternal abrazo.

<sup>9</sup> Editorial, “Where is America?”, en *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p.20

<sup>10</sup> *Idem*.

Esta resemantización de los términos implicaba la voluntad de rediseñar también el mapa del poder. América no eran los Estados Unidos, sino un continente integrado, en pie de igualdad, por un conjunto de naciones. En esta nueva mirada estaba también implícita la reconsideración del arte de esa parte del continente que, sobre todo después del éxito del expresionismo abstracto, había sido relegado a un segundo y deslucido plano. Ante el despliegue de imágenes que estas exhibiciones proponían y frente a las cuales había que expedirse, la revista optó por buscar impresiones entre los asistentes preguntándoles qué diferencias encontraban entre el arte de América del Sur y el de América del Norte. Las respuestas fueron sorprendentes para los editores:

Their comment focused on the striking lack of basic differences, the extraordinary coincidence of approach and style.

The fact that the idiom throughout the entire Western Hemisphere is so clearly related proves how close are the ties that bind all the Americas together. As the world shrinks and in truth becomes “one world,” art will increasingly be accepted as a universal language<sup>11</sup>.

Esta idea de unidad continental demostrada desde la “extraordinaria” coincidencia de estilo, no hacía más que reproducir la idea de unidad mundial constituida, por supuesto, desde la perspectiva y los intereses de la hegemonía norteamericana. Un mundo, un estilo, un lenguaje, que se definían desde un único poder regulador. Esto no era más que la reconfirmación de los fundamentos ideológicos que habían legitimado la primera arremetida del internacionalismo en plena guerra mundial, cuando aparece el popular libro de Wendell Willkie *–One World–* publicado después de la gira mundial que éste realiza con la aprobación de Roosevelt en 1942<sup>12</sup>.

Los aspectos destacados por la revista señalaban un punto de inflexión en la valoración del arte latinoamericano dominante en los años cincuenta. Después del éxito que los artistas mexicanos habían tenido en los Estados Unidos durante los años treinta, en el momento de máximo apogeo del muralismo, el arte norteamericano había elaborado su proyecto modernista eliminando todo aquello que no permitiera entender las formas como lo

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 21.

<sup>12</sup> Entre 1941 y 1943, en tiempos de Roosevelt, Estados Unidos abandona su tradicional aislacionismo. Como señala Serge Guilbaut, nacionalismo e internacionalismo fueron, en una contradicción sólo aparente, dos preocupaciones coexistentes en los EE.UU que se sentían guardianes de la paz mundial y líder indiscutido del mundo. Es en estos años cuando surge el debate en torno al internacionalismo, más o menos nacionalista según cuáles fuesen sus fundamentos ideológicos, y cuyas matrices ideológicas también filtrarán los discursos relativos a América Latina en un momento de amenaza comunista como el que había abierto la revolución cubana. Cf. Serge Guilbaut, *How New York...., op. cit.*, pp. 61-62.

que estas finalmente “debían” ser, puras formas, sin narrativismos, indigenismos y, por supuesto, sin contenidos sociales. En este proceso de autoconstrucción de la historia del arte norteamericano éste había expurgado su propio pasado y el pasado de los artistas que ahora integraban el nuevo panteón del arte moderno representado por el estilo del expresionismo abstracto (Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Hans Hofmann, etc.). Estos artistas, algunos de los cuales habían estado vinculados a los muralistas mexicanos y a su ideología política<sup>13</sup>, que habían participado del Federal Art Project dependiente de la Work Progress Administration implementado en 1935 durante el New Deal (como Gorky, Pollock, de Kooning, Baziotés, Gottlieb, Rothko, Guston), y que habían sido simpatizantes del Partido Comunista, eran ahora los representantes de la última vanguardia que había generado occidente. Artículos como “On the Fall of Paris” de Harold Rosenberg<sup>14</sup> o “The Decline of the Cubism” de Clement Greenberg<sup>15</sup>, formaron parte del aparato ideológico que contribuyó a distribuir por el mundo la convicción de que París no era ya el centro artístico de occidente y que éste se encontraba ahora en Nueva York.

Los artistas de la famosa “Action Painting” habían elaborado un lenguaje que erradicaba todo vestigio de la contaminación con el compromiso y la política que había caracterizado el arte norteamericano del período de la Depresión<sup>16</sup>. El verdadero arte era aquel que se expresaba por medio de formas que evitaban toda peligrosa vinculación con la retórica social.

---

<sup>13</sup> Además de los murales y de la actividad que habían desarrollado en Estados Unidos en los años treinta, cuando las dificultades durante el régimen conservador de Calles llevó a los muralistas a trabajar en los Estados Unidos (Diego Rivera pintra murales en San Francisco y Detroit, Orozco en Pomona College de Claremont (California), y en la biblioteca de Dartmouth College (Hanover, New Hampshire); y Siqueiros enseña pintura al fresco en la Escuela de Arte Chouinard de Los Angeles y en 1936 organiza el Taller Experimental en Nueva York del que participa Jackson Pollock), también varios artistas norteamericanos (como Lucienne Bloch, Marion Greenwood o Philip Guston) realizan murales en los Estados Unidos.

<sup>14</sup> Harold Rosenberg, “On the Fall of Paris.” *Partisan Review* 7, núm. 6, diciembre de 1940, pp. 440-48.

<sup>15</sup> Clement Greenberg, “The Decline of the Cubism,” *Partisan Review* 15, no. 3, marzo de 1948, pp. 366-69.

<sup>16</sup> Para alguien como Irving Sandler, que escribe un libro con un título tan significativo como *The Triumph of American Painting*, los artistas americanos fueron, durante los años de la depresión, como marionetas de los comunistas: “Los comunistas presionaron a los artistas no sólo para que dedicaran todo su tiempo y energía a la política, sino también para que adoptaran una postura realista social. [...] Los artistas de izquierda americanos tomaron como modelo a los revolucionarios sociales mexicanos, que eran conocidos y admirados en los Estados Unidos. [...] La postura severa de los realistas sociales y de los regionalistas resultaba más irritante que amenazadora para la naciente vanguardia americana. Esta actitud antiestética rechazaba de plano las modernas tendencias europeas por razones ideológicas e intentaba hacer del provincialismo y de la falta de gusto una virtud; de ese modo daba lugar a pinturas de una vulgaridad penosa, de una rusticidad afectada y nada energética, desprovista de todo interés formal.” Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 37-40.

En el proceso de construcción del relato de la historia del arte norteamericano, Clement Greenberg, aunque no fue la única figura que trabajó en este sentido, fue la más radicalizada y la que más influencia tuvo en la crítica y en la enseñanza artística norteamericana posterior. “Avant-Garde and Kitsch” (1939), “Towards a New Laocoonte” (1940), “‘American Type’ Painting” (1955), o “Modernist Painting” (1960)<sup>17</sup>, son algunos de los artículos en los que se define la trayectoria de Greenberg desde un trotskismo teñido de cierta crítica social, a la especialización en la crítica de arte (definida por el purismo y los intereses especializados) que llegó a integrarse positivamente en la retórica de la guerra fría. La definición del modernismo como proyecto autocrítico articulado en torno a un conjunto de prácticas irreductibles a otras, se inscribe plenamente dentro del proyecto de la civilización occidental y de la tradición estética establecida por Kant y la Ilustración. Greenberg enfatiza la idea de continuidad y de tradición (una tradición que para el modernismo podría comenzar en Courbet o en Manet) que establece un orden de hallazgos y transformaciones en el que una expresión supera a otra. Este énfasis en la continuidad fue un elemento central en la argumentación que proponía a los nuevos artistas americanos como herederos y superadores de una tradición pictórica gestada en Europa.

Para Greenberg el modernismo representaba la salvación de la vanguardia artística. Después de la guerra, elaboró una teoría de la práctica modernista en artes visuales y desde 1948 (cuando publica “The Decline of Cubism”) está seguro de que el arte producido por Gorky, Pollock y otros ha emergido como superior al producido por Europa. Aunque sabe que esta supremacía artística no está al margen de la política y económica, después de su artículo “Avant-Garde and Kitsch” ya no va a hacer un análisis de las relaciones entre cultura y poder político.

A fines de los años cincuenta el expresionismo abstracto era el símbolo de la “libertad”, enfrentado al comunismo y a su estilo, el “realismo socialista”. El arte era así otra forma de lucha entre las democracias capitalistas de Occidente y el totalitarismo comunista soviético, y en esta conflagración los Estados Unidos no dejaban de proclamar su éxito. En la introducción de *The New American Painting*, con la satisfacción y el orgullo que podían

---

<sup>17</sup> Los tres primeros fueron publicados en *Partisan Review* y el último fue una conferencia por radio pronunciada en 1960 y editada ese mismo año por Voice of America como *Forum Lectures*. Cf. John O’Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collect Essays and Criticism*, 4 vol., Chicago, London, The University of Chicago Press, 1995. Véase también T. G. Clark, “Clement Greenberg’s theory of art”, *Critical Inquiry*, vol. 9, no.1, 1982.

proporcionarle la sensación de un deber cumplido, Alfred Barr felicitaba a sus “soldados” por el triunfo:

To have written a few words of introduction to this exhibition is an honour for an American who has watched with deep excitement and pride the development of the artists here represented, their long struggle –with themselves even more than with the public- and their present triumph<sup>18</sup>.

La historia oficial del arte norteamericano se construía como un discurso celebratorio en el que las formas se vaciaban de contenido y se ordenaban en la lógica de un desarrollo pautado por la autonomía del lenguaje. Un proceso que había sido posible porque la nueva legitimidad de la expresión individual le permitía al artista hacer su obra al margen del requerimiento del compromiso social que había dominado en el arte norteamericano de los años treinta. Toda esta “libertad” la habían ganado los artistas en el contexto de la postguerra y del McCarthyismo.

El camino del éxito no había sido recorrido por el arte latinoamericano cuyos artistas no habían integrado, hasta ese momento, las filas de la avanzada del arte moderno. Pero esto estaba cambiando y el mundo tendría que reconocerlo. En este sentido argumentaba en el mismo número de *Art in America* José Gómez Sicre:

To some, Latin American art is the carnival-type, descriptive and superficial pictorial chronicle of South American people and customs that appeal to visiting tourists. This limited concept can damage the reputation of valid Latin American art among serious collectors everywhere. Possibly an explanation for this continuing concept of a picturesque art with no hope of evolution rests in the failure (within various countries) to establish a set of artistic values that recognizes and includes –rather than ignores- some of the interesting *new* art movements. Somehow, it seems that the experimental artist dissatisfied with the old expressions and eager to try out the new has been and is outnumbered and out-exhibited by artists who, protected by political parties or by organizations, have found ways to fight attempts to change the situation<sup>19</sup>.

En esta implícita acusación el que estaba en el banquillo de los acusados era el muralismo mexicano: un arte de estado que todavía en los años sesenta encargaba murales a los artistas. Gómez Sicre fue, desde el comienzo de su gestión, una pieza central en la condena del muralismo y en el recorte de una generación de artistas separados del legado de los “tres grandes” -Orozco, Rivera y Siqueiros. Los epígonos del muralismo, casi un “arte

---

<sup>18</sup> Alfred H. Barr, Jr., “Introduction”, *The New American Painting*, Museum of Modern Art, 1958-59, p. 19.

<sup>19</sup> José Gómez Sicre, “Trends-Latin America”, en *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, pp. 22-23, 22.

para turistas”, no son, a sus ojos, los que lograrán entrar en las colecciones importantes<sup>20</sup>. Y aunque este no es todo el arte de Latinoamérica, es, sostiene Gómez Sicre, el que sus gobiernos se empeñan en mandar al exterior. “El momento del arte de América no es de indigenismos, campesinismos, obrerismos ni demagogias. Es de afirmación de valores continentales de esencia universal”<sup>21</sup>, había afirmado Gómez Sicre. La nueva situación internacional creaba para el empleo de la OEA las condiciones necesarias para mostrar otro tipo de arte en el exterior:

Rich in tradition, Latin America is using the international language of art much as it used in the United States. Whether figurative or non-objective, the new Latin American painters are in search of a style that can be shared by the entire hemisphere. The United States, as the richest and most developed country must be a major source of leadership and the natural center in the culture that will benefit all nations of the continent. With the broadening of all frontiers of art, there may be increasing opportunities for the exhibition and dissemination of the work of serious artists who are active throughout Latin America (...)

With reference to two major shows of Pan American art, held this Fall at the Art Institute of Chicago and the Museum of Fine Arts in Dallas, both exhibitions represent the new Latin America without compromise, and without that orthodox,

---

<sup>20</sup> Una posición semejante asumía Gómez Sicre en 1956 en la *Introducción de la Gulf-Caribbean Art Exhibition* presentada en el Museum of Fine Arts de Houston, cuando, tratando de encontrar las causas por las que el arte latinoamericano no ingresaba en el mercado de Nueva York afirmaba: “I do not think that blame for this situation is to be imputed to critics, dealers, or the public. The fault lies, rather, in the fact that during the late 30’s and early 40’s only the more superficially picturesque aspects of Latin American artistic output (“tourist art” we might term it) received attention in the United States. The representatives of foundations and semi-official institutions and the so-called technicians who were sent to Latin America to select works for exhibition in the United States brought back almost exclusively examples of forced sentimentality and the consciously picturesque.

Nevertheless, ever since the latter part of the 1930’s, there have been important **progressive** artists in Latin America engaged in a serious effort to **elevate** their production to the point that it can compete on the international plane with work from any other part of the world.” (El destacado es mío).

Al explicar cuales habían sido los criterios que guiaron la selección que él mismo había realizado para la muestra argumentaba: “My principle was to select work of high rank, as judged by international standards, whether or not it was “typical” of its place of origin.

“It will be apparent from this exhibition that even among the Mexicans, who previously went in for works of social content or the purely picturesque, there are now those who show a high degree of competence in still lifes and landscapes. This can be seen from the intricate composition “Forbidden Labyrinth,” by Gerszo, “The fish,” by the young Trinidad Osorio, the somber drawings of José Luis Cuevas, and the lush watermelons of Alfonso Michel.”

Todos estos artistas, cabe señalar, estaban bien lejos del modelo estético propuesto por el muralismo mexicano. En la justificación de su selección, Gómez Sicre terminaba señalando:

“No concessions have been made to “tourist art,” to provincial picturesqueness. The goal pursued in making the selection has been to single out work which can compete, on the basis of its own intrinsic worth, at the international level.”

Hay que destacar, por otra parte, que en la selección de Gómez Sicre lo dominante era la abstracción o la figuración abstractizante. Cf. José Gómez Sicre, “Introduction”, *Gulf-Caribbean Art Exhibition*, Museum of Houston, 1956.

<sup>21</sup> José Gómez Sicre, “Nota editorial”, *art. cit.*, p. 3.

descriptive taste of a souvenir of a holiday across the border or a memento of a honeymoon<sup>22</sup>.

Este artículo que cito tan extensamente, es una construcción ideológica sofisticada que lleva implícito un programa. Si el arte latinoamericano quería encontrar un lugar en el mundo debía dejar de lado lo más fuerte de su legado moderno, el arte social; debía, al mismo tiempo, aceptar el liderazgo de la nueva potencia que comandaba el arte del hemisferio.

Para completar este conjunto de argumentaciones, el *dossier* incluía un breve comentario de Lloyd Goodrich<sup>23</sup> en el que hacía una síntesis del desarrollo del arte moderno norteamericano de la que podían extraerse algunas moralejas. Como en América latina, tampoco en los Estados Unidos el arte contemporáneo tenía una larga vida, y había recibido tardío apoyo del Estado debido a las posiciones ideológicas que sus artistas modernos habían sostenido en los años treinta<sup>24</sup>. La expansión internacional del arte norteamericano había estado en manos del capital privado y, sobre todo, del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sin embargo, todo ese cuestionable pasado ideológico de los artistas norteamericanos no debía contar a la hora de promocionar el arte nacional porque “that is not the artists who are being exhibited, but their works; and that their works must be judged on their merits, not on the artists’ personal lives”<sup>25</sup>. Las formas del arte eran, por lo tanto, puro lenguaje, puras formas capaces de diluir todos los conflictos que la vida pública de estos artistas podía acarrear a su valoración y de saltar por encima de contextos y situaciones históricas específicas. Las formas capaces de cumplir esta tarea eran, por supuesto, las formas del arte abstracto y no las de la figuración. El consejo implícito hacia América latina era que si el estado no apoyaba a los artistas capaces de llevar adelante esta tarea de modernización, era el capital privado el que debía hacerlo.

---

<sup>22</sup> José Gómez Sicre, “Trends...”, art. cit., p.23.

<sup>23</sup> “Comment, Lloyd Goodrich”, *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p.23. Goodrich, además de miembro del comité editorial de *Art in America* era, en ese mismo momento, miembro del National Council on Arts and Government, tenía por lo tanto relación directa tanto con el proyecto de la revista como con las organizaciones del gobierno que se ocupaban de las artes visuales. Su postura liberal respecto al arte había sido, ya desde su gestión en el Whitney Museum, en los tiempos de la tácita batalla que se planteó entre el modelo estético sostenido por el MoMA y por el ICA de Boston, a favor de la libertad artística, del arte internacional y en contra del nacionalismo. Véase Serge Guilbaut, “The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art”, en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1989, pp. 55-93.

<sup>24</sup> Lo que Goodrich sintetiza en su nota es la situación del arte moderno durante el McCarthyismo, que obstaculizó e incluso prohibió exhibiciones de artistas norteamericanos en el exterior por haber estado vinculados al Partido Comunista.

<sup>25</sup> *Art. cit.*, p. 23

Este extenso suplemento publicado poco antes de 1960 ponía algunas cuestiones en claro: en primer lugar que el arte debía abrir sus fronteras tradicionales; por otra parte, que había un modelo y un líder a seguir y que éste ahora se encontraba en el arte de los Estados Unidos.

A comienzos de los años sesenta, Thomas Messer, director en ese momento del Institute of Contemporary Art de Boston, dio muestras de un interés creciente por el arte latinoamericano que lo llevó a convertirse en el mayor organizador de muestras panorámicas de estas regiones del continente. Aunque de ambiciones continentales, las exhibiciones de Messer no abarcaban todo. Sus intereses estuvieron, desde un principio, claramente orientados hacia la abstracción. En la exposición itinerante que organizó entre 1961 y 1962 en el Instituto que dirigía en Boston *-Latin America, New Departures-*, Messer, contando seguramente con los interesados consejos de Gómez Sicre, quien también colaboraba en el catálogo, seleccionó un grupo de artistas que trabajaban dentro de la abstracción o de una figuración abstractizante<sup>26</sup>. Su presentación en el catálogo comenzaba con un anuncio que al parecer estaba recorriendo casi simultáneamente varias instituciones artísticas de los Estados Unidos y que daba cuenta de una situación favorable para el arte de Latinoamérica:

As recently as half a decade ago, the mention of Latin American art brought, to the general observer of the international art scene, visions of basket-bearing peasant women. This and other clichés had about them the air of the bureau rather than the artist's studio. Even after the names of a few pioneers have become well established in the United States, the existence of an art situation that is active, creatively intelligent, and through its top achievements, notable, has largely been ignored in this country before the late fifties.

In 1959 a Pan American wave swept across the art world in form of magazine articles and museum exhibitions, giving special attention to the situation in Latin America<sup>27</sup>.

En un artículo que publicaba en *Art in America*, en ese mismo año, Messer explicaba los fundamentos de su selección. El argumento central apuntaba a destacar que en el arte latinoamericano podían encontrarse múltiples tendencias y un lenguaje de alta calidad que establecía diversas relaciones entre la figuración y el arte abstracto. En su larga y precursora gira, Messer había recogido, en cada país, aquello que consideraba representativo de un

---

<sup>26</sup> Entre los primeros, Alejandro Otero (Venezuela), Manabú Mabe (Brasil), Fernando de Szyszlo (Peru), Alejandro Obregon (Colombia) y José Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, todos de Argentina. Dentro de la figuración abstractizante sólo se encontraba Ricardo Martínez de México y Armando Morales de Nicaragua. Nótese la importancia de la representación argentina en lo que se supone que era una visión de Latinoamérica.

<sup>27</sup> Thomas Messer, *Latin America: New Departures*, Institute of Contemporary Art and Time, Inc., 1961-62, n/p.



cambio y que le permitía hablar de un verdadero “punto de partida”. Lo que quedaba absolutamente en claro al ver su selección es que ese nuevo rango la pintura latinoamericana lo había logrado a partir de esta nueva generación de artistas abstractos cuyas formas, legitimadas por sus parentescos con la escena internacional y purificadas de toda contaminación narrativa eran, a su juicio, las formas del éxito. En esta batalla entre las formas y los contenidos, en la que los críticos norteamericanos estaban tomando posiciones influyentes, el aspecto que había que eliminar del repertorio del arte latinoamericano era, ante todo, la política. La escena ejemplificadora en este sentido era México y el legado negativo del muralismo que había ubicado en el centro de la escena a los “tres grandes” muralistas y había provocado la marginación de Rufino Tamayo por no adherir a su retórica.

El camino de la consagración, no estaba, sin embargo, tan libre de obstáculos como estos comentarios de Messer podrían hacernos pensar. De esto daba clara cuenta Rafael Squirru, en ese momento Director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, en un artículo que publicaba en 1964<sup>28</sup>.

Such an article as this one must first answer a long-standing accusation that deeply disturbs our artists, an accusation summed up in a word: derivative. What does this accusation mean?

Obviously, used in the pejorative sense, “derivative” implies lack of authenticity, personality, originality. Some observers feel cheated when, confronted with either an Argentine or Peruvian painter, they can relate him to the abstract movements current in the United States or Europe. The fact that there was such an important school as that of the Mexican muralists, Rivera, Orozco, Siqueiros, has prejudiced these critics, giving them the notion that all Latin American art should be based on similar colorful anecdotes<sup>29</sup>.

El arte latinoamericano, sostenía Squirru, no era sólo el muralismo, su legado era mucho más amplio, más rico y se construía, como toda la tradición del arte moderno de Occidente, a partir de múltiples y cruzadas influencias. “All art is in a certain sense derivative” –sostenía Squirru<sup>30</sup>. Apropiándose de ese modo de operar que el modernismo europeo había utilizado, por ejemplo, cuando incorporaba soluciones formales del arte africano, el arte latinoamericano no sólo tenía derecho a nutrirse del aporte de la cultura europea, sino que también contaba con el del arte prehispánico, que pertenecía, por otra parte,

---

<sup>28</sup> Rafael Squirru, “Spectrum of Styles in Latin America”, *Art in America*, vol. 52, no.1, Feb. 1964, pp. 81-86. Squirru fue, por otra parte, fundador y primer director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, entre 1956 y 1962.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 81.

<sup>30</sup> *Idem.*

a una tradición propia y no usurpada como sucedía en el caso de la vanguardia europea. Todo esto redundaba en un sentido enriquecedor y positivo:

... one can perceive in Latin American artists an awareness of the richness of these cultures and an increasing incorporation of their forms into their art. This is no condemnation of Latin American art; it is a phenomenon that may have a significance equal to the cubists' discovery of African art. The important thing is, I think, to scrutinize a given work for the characteristics of valid originality and authenticity instead of being thrown off the track by whatever relationships it has with other cultures.

Is a Latin American version of abstraction, whether lyrical or geometrical, the same as that of Europe, the United States, or Japan?

No! The forms of expression are international but the Latin American artist handles them in a new, different, original manner all his own<sup>31</sup>.

Lo que Squirru implícitamente señalaba es que en la distribución internacional del trabajo artístico no había porqué aceptar el lugar de importadores de ideas gestadas en los espacios centrales. Por el contrario, atribuía a Latinoamérica el derecho de valerse de cualquier tradición disponible, europea o no europea, para gestar la materia de expresión que se requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podía arrogarse para sus producciones, tan mezcladas y aprovisionadas en diversas tradiciones como lo era el arte latinoamericano, peyorativamente calificado de “derivativo”. Esa “falta de identidad” – sostenía Squirru- no era más que aparente, ya que era justamente la mezcla, esa capacidad de sintetizar y reelaborar elementos de distintas tradiciones, la que constituía su especificidad y diferencia.

Después de enumerar tendencias y artistas que consideraba valiosos e importantes en distintos países de América Latina, Squirru concluía: “The variety of sources that inspire it, the many rich traditions, the multiplicity of styles, add up to a new Latin American art that is certainly one of the vital forces in the world today”<sup>32</sup>. Esta necesidad de contestar acusaciones y de contraatacar nos muestra que no eran los discursos celebratorios del “renacimiento” latinoamericano los únicos que estaban circulando.

Los términos del debate no eran nuevos y las posiciones sobre la valoración del arte latinoamericano no eran muy diferentes de aquéllas que se planteaban en todo momento en que lo que se consideraba periférico pugnaba por entrar en la escena principal. Pero lo que sí era nuevo, o al menos no demasiado frecuente, era la intensidad y recurrencia con que se

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 80-84.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 86.

producían estas tomas de posiciones ante lo que el arte latinoamericano era o no era y el prestigio de las figuras que fueron tomando intervención en el tema.

En junio de 1965 Lawrence Alloway, curador del museo Salomon Guggenheim, escribió un extenso artículo sobre la selección de la II Bienal Americana de Arte<sup>33</sup>, que con el título de *20 South American Painters* se presentaba en la American Federation of Arts<sup>34</sup>. Alloway no estaba al margen del conjunto de apoyos institucionales que desde los Estados Unidos se ofrecían al arte latinoamericano. El premio Guggenheim que organizaba su museo, era un espacio que en 1964 se había mostrado particularmente generoso hacia el arte de los países del sur al incluir en algunas de sus ediciones varios artistas latinoamericanos y, muy especialmente, argentinos<sup>35</sup>. Al titular su artículo “Latin America and International Art”, Alloway se zambullía en lo más profundo del problema que planteaba escozor ante la invasión de imágenes sudamericanas que podía verse en los últimos años.

“When a block of artists from an area regarded as artiscally underprivileged moves into wider recognition, a general problem is precipitated for both the movers and the receivers”<sup>36</sup>. Así empezaba Alloway su argumentación, sin dejar de plantear, al mismo tiempo, que tal posibilidad de emergencia de escuelas nacionales, sólo había sido posible a partir del momento en que la normatividad y la supremacía de la “canónica” Escuela de París había sido jaqueada. Sin conductores, el arte de distintos puntos del planeta podía emerger en cualquier sitio, de acuerdo a su calidad, y esto es lo que estaba sucediendo con el arte latinoamericano.

At present, Latin American artists are receiving increased attention (and painting better than at any previous time, fortunately) and the problem, often argued in Latin America but also heard outside, takes a slightly different form. Can or should Latin

---

<sup>33</sup> Lawrence Alloway, “Latin America and International Art”, *Art in America* vol. 53, no. 3, junio de 1965, pp. 65-77.

<sup>34</sup> Embarcada en las polémicas por el establecimiento del arte moderno en Nueva York durante los primeros años de la guerra fría, la American Federation of Arts había caído en un desdibujado tradicionalismo y no formaba parte de la escena de la vanguardia neoyorquina. No era, por ende, la mejor ruta para que el arte latinoamericano hiciera una entrada triunfal en una escena tan exigente.

<sup>35</sup> En el premio de 1960 los países representados eran Argentina (José Antonio Fernández-Muro, Alberto Greco, Juan del Prete, Mario Pucciarelli, Clorindo Testa), Brasil (Maria Leontina, Lygia Clark, Manabú Mabe, Loio Persio, Flavio Shiro Tanaka), Chile (Emilio Hermansen, José Balmes, Pablo Buchard, Rodolfo Opazo, Iván Vial), Colombia (Fernando Botero, Ignacio Gómez-Jaramillo, Enrique Grau Araujo, Alejandro Obregón, Armando Villegas López). La representación latinoamericana en el premio de 1964 consideraba más países pero a la vez era más selectiva: incluía obras de artistas de Chile (Roberto Matta, Ricardo Yrarrazabal), Cuba (Wifredo Lam), México (Arnold Belkin, Francisco Ikaza, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo), Perú (Fernando de Szyszlo), Venezuela (Alejandro Otero) y Argentina (Ernesto Deira, José A. Fernández-Muro, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega). La selección de 1967 era bien diferente: el único artista latinoamericano era Edgar Negret de Colombia.

<sup>36</sup> Lawrence Alloway, *art. cit.*, p. 65.

American art be international in ambition, in style, or does its truth and subject reside in its geography?<sup>37</sup>.

La exposición planteaba, desde las imágenes, la conocida polaridad entre modernidad y raíces, y fuese cual fuese la posición que se adoptase (por el arte internacional como superficial o poderoso; por el arte nacional como fuerte o provincial) lo que era evidente fue que lo que estaba presente en ese conjunto de imágenes era un problema que atravesaba el arte del siglo veinte: la relación que existía entre el arte primitivo (en este caso la tradición indígena) y el amplio patrón del arte moderno. Frente a esto algunos artistas proponían soluciones como, por ejemplo, la que podía encontrarse en José Gamarra, que en una aparente adherencia a los principios internacionales de la pintura matérica (sobre todo en la versión española que aportaba Antoni Tàpies), mantenía una secreta relación con lo local. Otra versión de este tipo de síntesis –explicaba Alloway- era la que ofrecían las pinturas de Fernando de Szyszlo quien, usando una sofisticada organización pictórica, aludía a los dioses nativos, a Machu Pichu, y creaba lo que el crítico denominó “cubismo Inca”. De esta manera, el arte latinoamericano resolvía lo que parecía un problema insoluble: el viejo conflicto entre obligaciones locales y fuentes internacionales. La clave para la superación de esta disyuntiva pasaba por las posibilidades que el imperio de las comunicaciones ponía a su disposición:

An art like that of Latin America, which developed, so far as easel painting and personal (non-tribal) sculpture are concerned, later than that of Europe or the U.S., naturally experienced acutely the conflict of local obligations and international resources. The search for models was not notably productive, partly because of the inexperience of the artists and partly because of the distance, physical and psychological, between Latin America and the rest of the world. Today, however, the average age of practicing artists in Latin America has dropped considerably, in line with the rest of the world, and information about the rest of the world reaches them easily and endlessly<sup>38</sup>.

Todo ese caudal de información, capaz de penetrar los lugares más recónditos, no impedía, sin embargo, que junto al “estímulo internacional”, se preservaran los elementos nativos. Esta glorificada mezcla entre lo local y lo internacional fue adquiriendo el carácter de un brebaje diabólico cuya fórmula nadie podía encontrar. ¿Cuánto tenía que haber de local y cuánto de internacional? ¿Cómo debía realizarse la mezcla? ¿Cuál era su adecuada expresión en imágenes? El esfuerzo por encontrar la respuesta se justificaba por las promesas

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.65-66.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 66.

de reconocimiento que aparejaba lograrlo. Tal como la crítica no dejaba nunca de remarcar, el estilo internacional aparecía como la solución de todos los problemas:

An advantage of international art as it exists today is that in the absence of verbal cues and aids we can face any painting in a known style, within a framework which we share at least in part with the artist. The artist, as he shapes and inhabits the work, is more accessible in internationally viable art than he is in exotic, local art, where the shared culture, without which contact cannot take place, is unknown to strangers<sup>39</sup>.

Pero no bastaba con expresarse en el “estilo conocido”, sino que también había que incluir referencias a lugares precisos. Si esto se lograba, era posible dar un paso más, que permitiría romper la trillada generalización que volcaba el arte de más de veinte países en la gran bolsa del Arte Latinoamericano. En una extraña comparación que equiparaba a países con un subcontinente, Alloway sostenía:

We speak and think of New York and Paris as units of cultural identity, and not of the U.S. or France, but we still use Latin America as a comprehensive term. As information increases about the subject, however, such high-level generalization is bound to subside to closer references to countries and cities. It is already possible to make internal discriminations within the different countries of South America, rather than accepting one massive continental label<sup>40</sup>.

Sin embargo, establecer diferencias entre el arte de los países latinoamericanos no era más que alcanzar una etapa intermedia en el logro del verdadero objetivo, el “Arte”, aquella expresión capaz de saltar todas las barreras, continentales y nacionales:

The next step must be the analysis and discussion of these artists, free of the continental allegiance to which they are at present bound. Then, the internationalism which has changed the art of Latin America will have affected the identity of the artists, beyond even their present levels of energy and imagination. For instance, Matta is an artist, not a Chilean artist. Enrique Castro Cid, though born in Chile, declined to participate in “Magnet: New York”<sup>41</sup> because he wished to exhibit in New York as an artist and not as a national.

Presumably this attitude will spread, with the increase of critical self-consciousness in Latin America, and it is a reminder that national and continental shows, patriotic or paternal, are interim stages in the development of anybody’s art. The stronger Latin American artists become, the less they will need special patronage or encouragement even though such acts are currently bringing their art to public attention and acclaim<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> Exposición organizada por la galería Bonino de Nueva York, entre el 21 de septiembre y el 10 de octubre de 1964, en la que se reunieron a los artistas latinoamericanos residentes en Nueva York. Véase el capítulo 8.

<sup>42</sup> Lawrence Alloway, art. cit., p. 76.

Este esquema de análisis, atravesado por una implícita preceptiva y por consejos paternalistas, se repite en muchos de los artículos que analizan el impacto del arte latinoamericano en los Estados Unidos. El itinerario estaba claramente especificado: el arte latinoamericano tenía que perder, paulatinamente, su identificación continental y nacional para entrar al panteón del arte sin fronteras; y en este recorrido el ejemplo a seguir, el paradigma, era la glorificada escuela de Nueva York que había permitido a esa ciudad constituirse como el nuevo centro hegemónico del arte de occidente, algo que, por otra parte, los artistas latinoamericanos todavía no veían con la debida claridad<sup>43</sup>.

Así como las iniciativas institucionales que estimulaban el arte en cada uno de los países latinoamericanos guardaban estrechos vínculos con el mundo de los negocios y de la economía, también la inédita acogida del arte latinoamericano en los Estados Unidos se relacionaba de distintos modos a las inversiones que se hacían en este continente. La mayor expresión de esta maratón de recepciones fue el premio organizado y financiado por la Standard Oil Company, el *Salón Esso de Jóvenes Artistas*, una exposición de 59 jóvenes pintores y escultores seleccionados en 18 países latinoamericanos de los que, por supuesto, estaba excluida Cuba. Thomas Messer, probablemente el crítico y curador de arte latinoamericano más importante en los Estados Unidos durante los años sesenta<sup>44</sup>, escribía una reseña de esta exposición, atravesada por el entusiasmo que le proporcionaba una victoria de la que no se sentía ajeno:

Latin American painting, a discredited tourist label not so long ago, a shy and tentative inquiry in the mid-Fifties, has emerged on the international scene in such numbers and with such vitality as to become threatened by its own group success<sup>45</sup>.

El entusiasmo de Messer provenía del hecho de que algo que la crítica norteamericana había señalado como paso necesario en el camino hacia la consagración, finalmente se había producido: el arte latinoamericano ya no era un conjunto indiferenciado, un magma de artistas unidos por una geografía o una problemática común, sino que habían surgido artistas individuales. Este éxito se había logrado después de una dura batalla en cuya descripción Messer no eludía los términos militares:

---

<sup>43</sup> "Awareness of New York is important in Latin America now, but is not generally regarded as the successor to Paris; rather, it is an addition to it, an alternative city in which to study [...]" *Ibid.*, p. 75.

<sup>44</sup> Thomas M. Messer, "Latin America: Esso Salon of Young Artists", *Art in America* vol. 53, núm. 5, Oct-Nov. 1965, pp. 120-121.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 121.

Their emergence in groups under an imaginary Latin American banner, therefore, seems as inevitable as I believe the ultimate dissolution of this battle formation is.

This quasi-military terminology is not without significance. Anyone who has observed the closely knit identity of any art world (say, Paris, London or New York) knows that great individual exertions are necessary to capture its attention. Groups often fare better than single artists, particularly when they have in common a stylistic motto or a geographic identity with stylistic overtones. The group objective, then, is, quite legitimately, to draw attention to itself<sup>46</sup>.

En los sesenta, para Messer la “década emergente” del arte latinoamericano, países como Argentina, México, Venezuela y Brasil habían logrado crear un clima que había impulsado el “progreso” de la producción artística. En estas naciones, que habían logrado saltar al plano internacional, el objetivo ahora era lograr la disolución de los grupos en pro de una total reafirmación del artista individual. Messer proponía una serie de pasos a seguir que, por cierto, contaban con precedentes históricos: después de establecer un patrón capaz de funcionar en los límites locales, regionales y eventualmente continentales, era necesario compararse con los modelos internacionales, formar alianzas que permitieran establecer una imagen colectiva y, finalmente, cuando el reconocimiento colectivo se hubiese logrado (momento definido como “la victoria”), abocarse a borrar la imagen de grupo intentando desprenderse del vehículo que había permitido el reconocimiento inicial, así, “the emphasis will return to a point where, in the last analysis, it has always belonged –on individual artist and particular works.”<sup>47</sup> Convertido en consejero de guerra, Messer quería también formar parte activa de los batallones de avanzada. Esta necesidad lo llevará a organizar exposiciones y a escribir con tono prometedor sobre el futuro del arte latinoamericano. Su estrategia para el éxito consistía en romper con los marcos de referencia regionales y nacionales para considerar exclusivamente las diferencias entre un artista y otro. La única manera de ingresar al ansiado internacionalismo era el “Arte”, esa expresión suprema, sin fronteras y sin naciones, definible en términos tan absolutos y universales como desligados de la historia.

Estos años marcaron un punto culminante en la avanzada y en la buena recepción del arte latinoamericano en los Estados Unidos. En 1965, guiada por el afán de conocimiento que se expandía por las instituciones norteamericanas, la Universidad de Cornell organizó un “experimento” llamado Cornell University Latin American Year (CLAY) a fin de explorar las características de la cultura latinoamericana contemporánea para compararla con las de

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Idem.*

América del Norte<sup>48</sup>. Junto a una serie de reuniones académicas, la universidad encargó a Thomas M. Messer (quien en 1961 había pasado a ser Director del Museo Guggenheim), la selección de un conjunto de pinturas para una exhibición de arte latinoamericano contemporáneo financiada por el Guggenheim y por la Universidad. Después de dos largos viajes exploratorios realizados en 1964, Messer hizo una selección que, con el título de *The Emergent Decade: Latin American Painting* comenzó su recorrido en el Museo de Bellas Artes de Venezuela y terminó en el Guggenheim. El libro-catálogo, editado por la Universidad de Cornell, incluía un ensayo introductorio de Messer, cartas de críticos latinoamericanos, y una serie de imágenes tomadas por el foto-periodista Cornell Capa mientras acompañaba el itinerario de Messer, en las que se mostraba a los artistas trabajando y en situaciones familiares. El catálogo no era entonces solo un tradicional registro de obra, sino también un relato de experiencias vividas que demostraban que lo que se estaba exhibiendo era el más absoluto presente, cargado de inminencia y de vitalidad. Como en la exposición de 1961, Messer se refería en el libro-catálogo al amplio espectro estilístico abarcado por esta muestra en la que se reunía expresionismo, constructivismo, surrealismo y manifestaciones primitivistas, realizadas por viejos maestros, maduros contemporáneos y jóvenes experimentadores. Como el mismo Messer destacaba, el tiempo, el dinero y el esfuerzo puestos en este proyecto regional, eran ejemplo de una inversión inusual en esa era de museos orientados hacia lo global<sup>49</sup>. En la introducción, sin embargo, él sentía la necesidad de defenderse de las acusaciones que suponía que vendrían de Latinoamérica: la ausencia de algunos países o de géneros como el grabado o la escultura. Pero arbitrariedad no significaba capricho, su selección estaba basada en los criterios de identidad y de calidad que, según

---

<sup>48</sup> El encuentro se organizó entre mediados de 1965 y mediados de 1966. Comprendió seis conferencias que reunieron aproximadamente 20 participantes de Latinoamérica y 20 del Cornell Latin American Studies Committee sobre temas como: "The Role of the City in the Modernization of Latin America", "Race and Class During the National Period" and "The Next Decade of Latin American Economic Development". Durante las conferencias hubo presentaciones sobre temas como el crecimiento de la Democracia Cristiana en América Latina (por Radomiro Tomic, Embajador de Chile en los Estados Unidos), o una crítica de las políticas de los Estados Unidos en el Hemisferio a cargo de Risieri Frondizi, ex-rector de la Universidad de Buenos Aires. En el campo del arte el esfuerzo también consistió en llevar a los artistas y a sus producciones al campus. Entre quienes participaron estuvieron el compositor chileno Juan Oregó-Salas; el Departamento de Drama seleccionó la obra de teatro "Medusa" del mexicano Emilio Carballido; The Andrew D. White Museum of Art organizó una exposición de arte pre-hispánico y conferencias de André Emmerich de New York y George Kubler de Yale; el Department of Romance Studies organizó seminarios sobre literatura hispanic-american durante los cuatro meses de residencia del escritor Octavio Paz. Cf. William H. MacLeish, "Cornell's Latin American Year", in *Art in America*, may-june 1966, no.3, pp.102-105. MacLeish era el director del "Latin American Year" en Cornell y luego será director ejecutivo del Center for Inter-American Relations. Ver capítulo 8.

<sup>49</sup> Tomas M. Messer, "Introduction", en *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1966, p. XIV.



Messer permitían determinar, sobre todo, que el arte latinoamericano no era pictórico sentimentalismo para oficinas de turismo, lenguaje referido a las emociones, preocupaciones, problemas y temas vinculados a sus orígenes. Nuevamente, el arte latinoamericano se definía en una mezcla imprecisa pero necesaria:

An imitative, international style deprived of its indigenous substance will not do this. Therefore, both –picturesque unreality and its opposite, neutral abstraction- must be rejected.

A true Latin American art, if it exists, will be rooted in the realities of Latin American life. If these realities are coherent, their formal equivalents may emerge as a visually identifiable form language. A style, in other words, may come into being.

The concept of a Latin American art must be rooted in a grasp of the Latin American identity. That identity, however, resists definition. An adequate definition would have to be impossibly comprehensive, for it would embrace geography, history, economics, religion, psychology, politics, and many other factors as well. Reason and emotion, facts and ideas, the past with its memories and its conditioning force, the present in all its fluid immediacy, and an indiscernible future foreshadowed in terms of vague aspirations would all need to be part of it. It would have to be applicable simultaneously to the individual and to the larger entities of family, nation, continent, and world.

Only the artist is equipped to evoke this identity<sup>50</sup>.

La responsabilidad de dar forma a aspiraciones tan vagas pero que se presentaban como ineludibles era inmensa. El problema estaba, al parecer, en encontrar la mezcla en la que se expresara lo auténtico del arte latinoamericano sin renunciar a lo universal: “In the end, the problem of the Latin American artist is to find an authentic posture, one that is equally distant from self-conscious isolation and rootless universality”<sup>51</sup>.

No eran, sin embargo, estos discursos confiados en el futuro del arte latinoamericano los únicos que estaban circulando. Las críticas de Cannaday a la exposición *New Art of Argentina* demostraban que no todos pensaban lo mismo. El había considerado que muchas de las obras que allí se exponían no eran más que la repetición “hasta la náusea” de “maneras familiares”<sup>52</sup>. Después de todos los esfuerzos que se habían hecho para colocar el arte argentino en el primer mundo, tratando de descubrir cuál era la mejor manera de que alcanzara la necesaria etiqueta de “internacional”, el calificativo pasaba a funcionar casi como un peyorativo.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. XIV-XV.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. XV.

<sup>52</sup> John Cannaday, “Hello, Sr. Brest. A Dialogue on Art, Half Imaginary”, *The New York Times*, 13 de septiembre de 1964, Art X.27.

El tono celebratorio y entusiasta que había dominado en la recepción de las primeras exposiciones de arte latinoamericano fue dejando paso a otro de crítica y desencanto. En 1967, poco después de participar como jurado en la tercera Bienal Americana de Arte organizada por Industrias Kaiser en la ciudad de Córdoba, Sam Hunter (director del Museo Judío de Nueva York) escribía un artículo capaz de clausurar todas las expectativas. Por empezar, su descripción del contexto socio-político argentino era lo suficientemente dramática como para desalentar no solo el deseo de contemplar ese arte, sino también de visitar el país en el que se mostraba:

Unfortunately, as it turned out, the exhibition's organizers persisted in their plan for staging the Bienal on the deserted Córdoba campus. The University is the main center of academic resistance to the ugly and violent repressions of the militaristic Onganía regime, and it has been abandoned by both the militant student body and the faculty, many of whom were peremptorily dismissed by a government that seems determined to crush dissent and bully intellectuals into submission.

High policy and the battle of ideologies, both political and artistic, provided the exhibition with a dramatic background on its opening night, which the more enthusiastic artists were later heard to describe with fair accuracy as a "happening." During the preceding week, scattered student groups demonstrated in the streets of Córdoba, and the acrid smell of tear gas hung in the air; the Under Secretary of Culture came out publicly for "virtue," traditionalism and intelligibility in the arts, a declaration that carried the ring of hysterical nationalism. [...]

The somewhat buffo atmosphere of conspiracy and futile intrigue persisted through the official opening and prizegiving ceremonies, where artists in far-out mod dress appeared before the assembled military, state and church dignitaries, and dedicated their awards to the university students while pointedly snubbing a tightlipped and obviously baffled provincial governor by refusing to shake his hand. Bienal galleries were littered with student leaflets protesting the exhibition as a collaboration of totalitarian government and American imperialism, denouncing the "art of the elite" and proposing an authentic if undefined "popular" art—a statement which began to echo the sentiments, so it seemed, of the cultural minister. (Far left and far right cultural positions may be less incompatible than many of the younger South American intellectuals are prepared to believe.) But the tensions of the moment later dissolved in high spirits as artists, students and dignitaries tangoed until dawn in a festive setting at the hospitable Kaiser plant, which carries a *Bienvenido* sign over its main entrance<sup>53</sup>.

Evidentemente sorprendido y excitado por esta experiencia que probablemente nunca había soñado tener (inimaginable, por otra parte, en un espacio artístico), Hunter mostraba al mundo que las repúblicas latinoamericanas habían vuelto a su incivilizado estado original. La era del progreso ininterrumpido, de las fórmulas para el éxito seguro y del reconocimiento

---

<sup>53</sup> Sam Hunter, "The Córdoba Bienal", art cit., p.85.

internacional, sucumbían ante este espectáculo en el que el arte, muy lejos de aquellos objetos puros y luminosos que había que lograr, capaces de atravesar sin conflictos todas las fronteras, se arrastraba ahora por la más inmediata realidad. Como si esto fuera poco, su sentencia apuntaba también hacia el otrora celebrado internacionalismo:

The bitter if intermittent struggle for political freedom is matched in the exhibition itself by the evident, somewhat uncritical embrace of the ideology of “advanced” art as a cultural “cause” and form of individual liberation. Rarely, I think, has an exhibition so dramatically demonstrated the erosion of local and provincial traditions and their supression by international styles that range somewhat erratically from a convincing maturity to the most naive and shallow imitation<sup>54</sup>.

Las críticas de Hunter se dirigían, como un dardo certero, al corazón de las redes institucionales que habían impulsado y articulado todo el proyecto internacionalista: la comunicación internacional, los premios con jurados internacionales, los curadores internacionales...

Lacking the originals, the emerging artists alertly make contact with the “tradition of the new” through the reproduction and slide lectures of peregrine critics and curators who, like missionaries, descend regularly from the United States, Paris or London to convert the natives to the latest innovations<sup>55</sup>.

En este irónico artículo, lo único que Hunter consideraba valioso entre lo que veía, era el arte abstracto, tanto el del grupo cinético de París y de Venezuela como el de los artistas generativos de Buenos Aires. Y en esto Hunter no se alejaba de la política que había guiado las decisiones de todos los críticos y curadores que habían emprendido el viaje sudamericano: reconocer en lo que veía, exactamente lo mismo que les interesaba en su propio país y en el contexto internacional. En este sentido hay que recordar que Hunter acababa de presentar una gran muestra de arte abstracto en el Museo Judío de Nueva York que dirigía. El mismo señalaba en su artículo, al destacar los trabajos de los más jóvenes geométricos argentinos, como Alejandro Puento y César Paternosto, su semejanza con la Escuela de Nueva York. El problema principal era, según podía inferirse de la lectura de este artículo, que los países latinoamericanos no habían entendido el internacionalismo. De esto resultaba que, a excepción de las cuatro naciones que destacaba en ese decepcionante panorama (Argentina, Brasil, Venezuela y Chile), el resto era absolutamente desechable: “Elsewhere, achievement falls off rapidly into folk art, a mild provincial expressionism or mawkish, badly contrived

---

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 86.

imitations of current international idioms”<sup>56</sup>. La condena de Sam Hunter hacia el internacionalismo era terminante: “The third biennial exhibition of Latin American Art, sponsored by Kaiser Industries of Argentina, dramatically demonstrated the erosion of local traditions and their replacement by an international style emanating from New York, London and Paris”<sup>57</sup>.

Esta frase, muy parecida a un acta de defunción, pone en claro hasta qué punto esa potencialidad de los estilos internacionales de conformar un mundo sin fronteras había caído ahora en descrédito y funcionaba como un término descalificador. Evidentemente, en 1967, ni para Argentina ni para Latinoamérica la situación era la misma que a comienzos de los años sesenta. La situación no era políticamente igual. Después del conflicto de los misiles y aparentemente controlada la amenaza de estallidos revolucionarios en el continente sudamericano, el esfuerzo por conocer y valorar el arte latinoamericano no partía de los mismos presupuestos prácticamente incondicionados que encontrábamos a comienzos de la década, cuando se celebraba el “renacimiento” de América Latina. Ahora se pedía un estilo original y marcas de identidad que permitiesen reconocer la originalidad de este arte con sólo verlo. Algo que, evidentemente, la crítica norteamericana no encontraba, ni tenía motivaciones suficientes para buscar. Si las formas del arte latinoamericano eran las mismas que podían encontrarse en los centros (estos sí, “internacionales”), entonces ¿cuáles eran los motivos para querer conocer este arte? La situación era doblemente irreparable si, como sostenía Hunter, el internacionalismo dominante en las producciones estéticas de los años sesenta había logrado erosionar todas las tradiciones locales.

Para el arte latinoamericano no parecía haber, a fines de los sesenta, posibilidad alguna de ingresar en la gran narración de la historia del arte de Occidente. Desde el momento que este relato se organizaba a partir de un orden en el que sólo contaban los cambios y las transformaciones que implicaban avances en el desarrollo “progresivo” del lenguaje del arte moderno, entonces no parecía haber razones para incorporar en esta historia una producción que se calificaba como una copia deslucida. Desde entonces el término “internacional”, aplicado al arte latinoamericano, funcionó como un mecanismo de exclusión y de subalternización que sirvió para colocarlo fuera de “la” historia del arte. Los términos “derivativo”, “dependiente” o “epigonal” reemplazaron a “internacional” a la hora de hacer

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 89.

<sup>57</sup> Ibid., p. 84.

clasificaciones y calificaciones. En definitiva, si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno, lenguaje al que, por otra parte, no había agregado nada nuevo, podía entonces quedar fuera de su historia.

O C H O  
**CIRCUITOS  
PARA EL DIÁLOGO  
INTER-AMERICANO**

... When we first put forward the concept of the Alliance for Progress, one of the proposals... called for a much greater flow, back and forth between North and South, of the intellectual, artistic and cultural life... the signs of the vitality of a society. I think that too often we... look more to Europe and not enough to the South... Latin America also looks to Europe for its inspiration in these areas and not to North America.

So I am glad now, instead of our all looking East, which we must on many occasion, that we now look North and we look South. And we hope from this current back and forth, there will be greater stimulation.

John F. Kennedy, President of the United States.

You will find amongst Latin American intellectuals, one out of four or five, maybe more, who think that America has not added anything to de culture of the world. They say this in all candor and seriousness. They do believe that. But there is a greater degree of ignorance in the United States about the quality of some important creations and high culture of Latin America.

Carlos Delgado, anthropologist, Peru.

North American intellectuals know nothing, really, of Latin America. I know nothing of Latin America. I am ashamed of myself.

Gore Vidal, writer, U.S.

I know the Chilean phenomena rather well, but the rest of South America very, very vaguely. We are more disconnected than you can imagine. Transportation is extremely difficult. Communication is very hard. It is easier in Santiago, Chile, to find out what is happening in Ecuador or Venezuela. We are really quite out of touch and we suffer because of it.

Jorge Elliott, painter, Chile.

Almost all intellectuals in Latin America belong to the left. There are many different situations in this left from the communist who follows Moscow, to the Catholic who wants reform. But the main thing, the most important factor is very clear – the difference between the communist and non-communist intellectual.

Fernando Szyszlo, painter, Peru.

All Latin American are politicians.

Alfredo Pareja, historian, Ecuador<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> "The Inter-American Committee, Inc.", folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, Rockefeller Brothers Foundation Papers (RBF Papers), Rockefeller Family Archives, RAC.

Con este encadenamiento de expresiones de ignorancia, voluntarismo y vergüenza, se introducían, en 1963, los propósitos del *Inter-American Committee* (IAC), una fundación para el desarrollo del intercambio cultural entre los Estados Unidos y América latina. La idea había surgido en el apacible clima de las islas Paradise en las Bahamas donde, financiado por Huntington Hartford (presidente de la revista *Show Business Illustrated*<sup>2</sup>), se había organizado el Primer Simposio Inter-Americano. En éste, pintores, escritores, compositores, arquitectos y educadores de Norteamérica y Sudamérica, se habían reunido en un ámbito cerrado a la prensa y al público, para discutir, personalmente, sobre los problemas de los intelectuales latinoamericanos:

For North Americans, it was their first chance to hear personally of the artistic problems and the social and political concerns of their colleagues of South America; and to be exposed first hand to explanations for the mistrust and political antipathy in which the United States is held in many areas of Latin America<sup>3</sup>.

Si el objetivo era conocer las causas del malestar latinoamericano con los Estados Unidos, las expresiones de los invitados aclararon algunos puntos. Organizados en grupos de diez personas, los treinta y dos participantes debatieron durante tres días, en sesiones dirigidas por importantes personalidades, sobre los siguientes temas:

1. *El artista y los usos del pasado en el presente*, dirigida por Rafael Squirru y Arthur Schlesinger, Jr. (historiador norteamericano y asistente especial del Presidente).
2. *El intelectual y el estado*, dirigida por Carlos Delgado (antropólogo peruano) y Max Lerner (escritor norteamericano).
3. A. *La brecha entre el artista y su público*, dirigida por Jorge Elliot (pintor chileno).  
B. *El problema de la comunicación inter-americana*, dirigida por Richard Morse (Estados Unidos).

Las discusiones se organizaron alrededor de preguntas bastante precisas. Las más reveladoras eran las que conducían el debate sobre las relaciones entre los intelectuales y la sociedad:

- Is the intellectual's place in his society, ie, as a social or political activist, or is it outside his society, ie, from a critic's perspective and vantage point?
- [...] At what point does politics interfere with art? (Orozco said: "No artist has, or ever has had, political convictions of any sort. Those who profess to have them are not artists"; ie, the artist's concern should be for humanity at large.)

---

<sup>2</sup> Cf. capítulo 6.

<sup>3</sup> "The Inter-American Committee, Inc.", p. 2, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

- [...] intellectuals in S.A. have potential political power that is disproportionately far greater than their number. Why? Do they sense it? Do they assume it responsibly?
- [...] Where there is anti.U.S. feeling among intellectuals in South America, what are the reasons?
- [...] What is the general political attitude in your intellectual community toward Castro? Toward the Peace Corps? Toward the Alliance for Progress?<sup>4</sup>

Como vemos, el temario no era liviano y la discusión tampoco lo fue. Llevados por el calor del diálogo y la frontalidad de la convocatoria, los latinoamericanos no ahorraron explicaciones. En una de las reuniones, el antropólogo peruano Carlos Delgado afirmó que, si se quería modificar la visión latinoamericana de los Estados Unidos, los cambios debían ser importantes:

The prerequisite for finding any way out, [...] it seems to me, would have to be on your part, on the part of the American government, the clear and ever-present realization that the image of the United States, the prestige of the United States, is pretty low. It is pretty well down as a result of our misconceptions and your mistakes. [...] You will have to make a lot of investments in good will, good deeds, before you can convince the people of the good nature of your intentions<sup>5</sup>.

Frente a los cargos de intervenciones militares, apoyo a dictadores y paranoia anticomunista, los representantes norteamericanos sostenían la existencia de un cambio. A la intervención de pintor chileno Jorge Elliott, explicando que el comunismo era la única doctrina que proyectaba a los latinoamericanos hacia un futuro, Arthur Schlesinger, Jr. (historiador, Asistente Especial del Presidente y autor del célebre libro *The Vital Center*, fundamental en el avance de la ideología liberal de postguerra en los Estados Unidos y en el sustento ideológico de la *política de la libertad*<sup>6</sup>), respondía con vehemencia:

---

<sup>4</sup> "The Inter-American Committee, Inc.", p. 18, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>5</sup> "The Inter-American Committee, Inc.", p. 24, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>6</sup> En *The Vital Center: The Politics of Freedom* (Boston, Riverside Press, 1962, 1era. Ed. 1946) Arthur Schlesinger, Jr. establecía las bases del nuevo liberalismo, situado a mitad de camino entre el fascismo y el comunismo. La derrota del partido progresista de Wallace y de los comunistas en las elecciones de 1948 destruyó los vestigios del viejo Frente Popular y dio paso a una coalición de liberales agrupados alrededor de lo que Truman llamó el "Fair Deal" y Schlesinger "vital center". Este "centro vital" fue el fundamento de un nuevo clima político centrado en el rechazo al comunismo. En su discurso inaugural Truman presentó un programa que llamó *The Fair Deal*, una versión conservadora del *New Deal* adaptada al análisis formulado en *The Vital Center*, un libro que fue la biblia de los nuevos liberales. Cf. Serge Guilbaut, *How New York...*, *op. cit.*, p. 188. Alonzo Hamby explica que ese centro vital era un giro a la derecha: "Implicit in the new liberal self image were a slight tendency toward moderation, a decline of utopian hopes and aspirations, a somewhat stronger suspicion of powerful government, increasing doubts about the goodness of human nature", en *Beyond the New Deal: Harry S. Truman and American Liberalism*, New York, Columbia University Press, 1973, p. 277 (cit. por Serge Guilbaut, *Ibid.*, p. 245, n. 80).



Jorge suggested the communists have a great clear sense of purpose and vision of the future, and the Americans, the North Americans, do not. In fact, they appear indifferent, have no views of anything, which is a slightly different complaint from the one that they are all imperialists and try to work everything to their purpose. I think that the vision of the American government in 1960 is very clear about the kind of world we want. It is essentially a *pluralistic world*, a world *consisting of a community of many independent nations, with a diversity of economic systems, a diversity of political creeds, a diversity of religious and its own traditions, and its own values, and where nations are bound together by a deep sense of respect for the rights of other nations and for the world community.*

The essence of this is the *pluralistic view against the communistic view*, which is that of monolithic universalism: that all nations must traverse the same paths and supposes that in the end, the inexorable process of history will transform every nation into a communist society. That is one view, which assumes everything is moving the same, history is moving along the same road to the same end, and it is inexorable, and no one can escape<sup>7</sup>.

Estas afirmaciones, que estaban en la línea del programa que desde la postguerra habían lanzado los Estados Unidos, a fin de cambiar la mala opinión que tenían de ellos los europeos, iban también a servir para delinear las políticas culturales hacia América latina. Así como en 1950 Truman había hablado de “un plan Marshall a escala mundial en el campo de las ideas”<sup>8</sup>, en 1962 se exploraban las formas de una Alianza para el Progreso que actuara también en el terreno ideológico y que permitiera un cambio de posición en los países latinoamericanos respecto de sus “buenos vecinos” del norte.

El último día del simposio se planteó la necesidad de establecer una programa de intercambio y de crear una fundación que permitiera continuar la discusión. Así se estableció el *Inter-American Committee*, integrado por ciudadanos de América latina y Estados Unidos. Al regresar de las Bahamas el Presidente Kennedy recibió a los participantes y resaltó que hasta ahora los americanos del Norte y del Sur habían mirado demasiado a Europa en lugar de buscar en su propio continente. Por ese motivo, el punto 10 del programa de la Alianza establecía la necesidad de intensificar el intercambio cultural. Las ramificaciones políticas de este cambio de mirada fueron señaladas por el mismo presidente cuando declaró a los miembros fundadores del *Inter-American Committee*:

---

<sup>7</sup> “The Inter-American Committee, Inc.”, p. 32, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC. El destacado es mío.

<sup>8</sup> Cf. Serge Guilbaut, *How New York...*, *op. cit.*, p. 192.

We don't want to see the artistic and intellectual life used as a weapon in a cold war struggle, but we do feel that it is an essential part of the whole democratic spirit... The artist necessarily must be a free man<sup>9</sup>.

“Conocer”, “dialogar”, “intercambiar”, son palabras que se filtraron en todos los discursos que planificaban la transformación de las relaciones entre los Estados Unidos y América latina en esta década en la que se pretendió haber superado las políticas tendientes a la confrontación. Si bien el clima de apertura e intercambios venía planteándose en el terreno económico y en el cultural desde fines de los años cincuenta, a comienzos de los sesenta, ante la nueva situación que planteaba la revolución cubana, el diálogo y el intercambio no solo no tenían que evitarse sino que debían provocarse.

Esta reunión y las iniciativas que se tomaron desde entonces, marcaron un punto de inflexión importante en las relaciones entre los Estados Unidos y América latina. Señalaron con toda claridad que ante la nueva coyuntura, era imprescindible una reestructuración de las formas de intercambio político, económico y también cultural que hasta entonces habían regido. El propósito de este capítulo es revisar el lugar de Latinoamérica en los intereses de los Estados Unidos desde la segunda postguerra, con el objeto de redimensionar el proyecto de reestructuración que se organizó en los años sesenta, a fin de sembrar la convicción de que Latinoamérica era una prioridad y que su cultura, sus problemas sociales y económicos, despertaban un auténtico interés entre las personalidades más destacadas del mundo profesional norteamericano.

## **1. LATINOAMÉRICA Y ESTADOS UNIDOS EN LA SEGUNDA POSTGUERRA**

Después de 1945, la política norteamericana hacia América latina estuvo marcada por la creencia de que había una geografía, una historia y un destino común, y que las repúblicas latinoamericanas eran parte casi natural del frente que en Occidente luchaba por la democracia y contra el comunismo. Sin embargo, participar del mismo frente no implicaba que América latina tuviese los mismos beneficios que el resto de sus integrantes. Mientras Europa occidental recibía el 65% de la ayuda exterior de los Estados Unidos, a Latinoamérica sólo llegaba el 3%<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “The Inter-American Committee, Inc.”, p. 15, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>10</sup> Cf. Mark T. Berger, *Under Northern Eyes: Latin American Studies and U.S. Hegemony in the Americas, 1898-1990*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 67.

Como señala Elizabeth A. Cobbs, para las naciones que se habían unido en la Organización de los Estados Americanos en 1948, con la esperanza de entrar en los tiempos de posguerra en las relaciones inter-americanas, la gran cuestión era por qué no había un Plan Marshall para Latinoamérica. La constitución de la Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina (CEPAL) en febrero de 1948, junto a la adopción de la Carta de la Organización de los Estados Americanos en mayo de ese año, eran una forma de respuesta. Sin embargo, las condiciones en las que, para los Estados Unidos, debían plantearse las relaciones económicas con las repúblicas latinoamericanas, habían sido claramente expresadas por Dwight D. Eisenhower en una carta que le escribía en 1954 a su hermano Milton, entonces consejero en cuestiones latinoamericanas:

In the case of the Americas, I do believe that loans are more appropriate than grants... (W)e want to establish a healthy relationship that will be characterized by mutual cooperation and which will permanently endure. This will apply whether or not the Communist menace seems to increase or decrease in intensity. In Asia we are primarily concerned with meeting a crisis<sup>11</sup>.

La política de préstamos en lugar de ayudas va a modificarse a mediados de los años cincuenta cuando, en el contexto de procesos de democratización en varios países de Latinoamérica, acompañados por un intenso crecimiento económico, aumentaron las presiones para que se estableciera un programa de asistencia económica similar al Plan Marshall. Después de la hostil recepción de Richard Nixon en Venezuela en 1958, de las iniciativas del senador John Kennedy presionando por una nueva política exterior, y de la revolución cubana, se crearon las condiciones para la organización de un programa de ayuda. Las señales se vieron claramente a fines de la administración Eisenhower, cuando el cambio de la política exterior norteamericana, orientada hacia el desarrollo económico de las repúblicas del sur a través de un programa ampliado de préstamos y ayudas, fue simbolizado por el establecimiento del Inter-American Development Bank, en 1959.

La revolución cubana puso en claro que para los Estados Unidos resultaría imposible mantener el control del continente si no se asumía la urgente necesidad de asistencia para el desarrollo económico y social en Latinoamérica<sup>12</sup>. La respuesta a esta necesidad se materializó en la Alianza para el Progreso. Sobre la base de la carta que en 1958 el presidente

---

<sup>11</sup> Carta de Dwight Eisenhower a Milton Eisenhower, December 1, 1954, p. 1. FGV, CPDOC, Eisenhower Library Documents, Code 3, 54.12.01. Citado por Elizabeth A. Cobbs, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>12</sup> Cf. Federico G. Gil, *Latin American-United States relations*, Estados Unidos, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971, pp. 237-238.

brasileño Juscelino Kubitschek dirigió a Eisenhower proponiéndole una “Operación Panamericana” que revitalizara el sistema interamericano por medio de la cooperación política y económica, se presentó en la reunión de la OEA de setiembre de 1960 un conjunto de recomendaciones conocido como Acta de Bogotá<sup>13</sup>. En éstas los Estados Unidos apoyaban la necesidad de impulsar programas de desarrollo social y económico financiados por fuentes internas y por las que aportara una Fundación Especial Inter-Americana creada para el Desarrollo Social, en la que los Estados Unidos depositarian, inmediatamente, 500 millones de dólares, administrados por el Inter-American Development Bank.

En su discurso inaugural, el 20 de enero de 1961, el presidente Kennedy propuso, en los siguientes términos, la Alianza para el Progreso: “To our sister republics south of our border, we offer a special pledge –to convert our good words into good deeds- in casting off the chains of poverty”<sup>14</sup>.

Formalmente la Alianza fue lanzada en el discurso que Kennedy pronunció el 13 de marzo de 1961 ante el cuerpo diplomático latinoamericano en la Casa Blanca. La Alianza establecía, en diez puntos, un programa de asistencia de diez años, orientado al desarrollo económico, social y cultural y a difundir el conocimiento sobre Latinoamérica en los Estados Unidos<sup>15</sup>.

En agosto de 1961 el Consejo Inter-Americano Económico y Social de la OEA llamó a un encuentro en Punta del Este para firmar un documento en el que los Estados Unidos ofrecieron veinte mil millones de dólares durante los diez años subsiguientes, para financiar un plan de acción que preveía reformas económicas, políticas y sociales dirigidas por tres organizaciones (la OEA, el Inter-American Development Bank y la CEPAL) que, en ese mismo año, firmaron un Acuerdo Tripartito bajo el cual compartirían la responsabilidad de dirigir y ejecutar el programa de la Alianza.

El factor desencadenante de la Alianza fue Cuba. El acercamiento soviético a la revolución cubana y la “Primera Declaración de La Habana” que, como respuesta a la condena de la política cubana por la OEA, Fidel Castro leyó el 2 de setiembre de 1960,

---

<sup>13</sup> Cf. Connell-Smith, Gordon, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, F.C.E., 1977, p. 255.

<sup>14</sup> *The New York Times*, 21 de enero de 1961 (cit. por F. Gil, *op. cit.*, p. 240).

<sup>15</sup> En este sentido el punto diez establecía: “We want an expanded opportunity to learn more about Latin American culture, better access for “our young people... to your music, your art, and the thought of your great philosophers”. Citado por Edwin McCammon Martin, *Kennedy and Latin America*, Lanham-New York-London, University Press of American, 1994, pp. 53-54.

declarando a “Cuba, territorio libre de América”, implicó un claro posicionamiento<sup>16</sup>. La Declaración defendía el derecho de autodeterminación de los pueblos, repudiaba las invasiones e intervenciones norteamericanas y defendía la solidaridad soviética en caso de ataques del imperialismo. En la primera quincena de abril de 1961 la administración Kennedy llevó adelante la invasión en Bahía de los Cochinos que, planificada por el gobierno anterior, y realizada con apoyo de la CIA y de los exiliados cubanos, terminó en una espectacular derrota<sup>17</sup>. Esto demostró que, ante la amenaza de expansión del comunismo entre las repúblicas latinoamericanas (amenaza cuyo peligro pudo constatarse mejor cuando se vio que sus pobres territorios podían convertirse en bases de misiles apuntando hacia la Casa Blanca), debían buscarse otras soluciones. Ante esto, la ayuda económica finalmente llegó a aplicarse.

Hasta 1960, y en contraste con la política que mantenía con Europa, el gobierno norteamericano tuvo escasa cooperación con las élites latinoamericanas. Para los gobiernos norteamericanos de posguerra existía el convencimiento de que la libre empresa y el *laissez-faire* eran el mejor sistema y el mejor antídoto contra el comunismo.

En el rediseño de la misión civilizadora que los Estados Unidos asumieron en la última etapa de occidentalización que se inició en la inmediata postguerra, fue hegemónica la *ideología del desarrollo*. Como señala Arturo Escobar, ésta proveyó un espacio particularmente privilegiado para explorar la interconexión de prácticas y símbolos de razón, economía, representación, sociedad y modernidad<sup>18</sup>. Desde una perspectiva crítica, el desarrollo como ideología puede ser descrito como un aparato que vincula formas de conocimiento del Tercer Mundo con formas de poder y de intervención. Funciona, al mismo tiempo, como silenciador de otras realidades, tratadas como ajenas a sus presupuestos.

Entre 1945 y 1968, la teoría de la modernización fue central en la expansión norteamericana en el contexto de la guerra fría. Mark T. Berger analiza hasta qué punto los programas de áreas de estudio enfatizaron el lenguaje y la cultura como un espacio clave para

---

<sup>16</sup> Si bien los juicios a los criminales de guerra o la reforma agraria que afectó los intereses de las compañías azucareras norteamericanas, no implicaron la intervención militar de la administración Eisenhower, sí motivaron presiones económicas: ante la negativa de las refinerías inglesas y norteamericanas de refinar el petróleo soviético importado de acuerdo a un tratado firmado unos meses antes, el gobierno cubano las incautó. El gobierno de los Estados Unidos decidió entonces suprimir la cuota de importación de azúcar cubano y la Unión Soviética respondió ofreciendo su propio mercado. Esto implicó una clara reorientación de la economía cubana. Cf. Tulio Halperín Donghi, *op. cit.*, pp. 403-404.

<sup>17</sup> Frente a la experiencia cubana y al crecimiento de guerrillas en otros países de América latina la administración Kennedy impulsó el programa de contrainsurgencia que incluyó actividades de entrenamiento y escuelas de guerra especiales para latinoamericanos.

entender varias partes del mundo que a los Estados Unidos les preocupaban<sup>19</sup>. En este sentido, señala este autor, la comprensión de Latinoamérica desde los Estados Unidos sirvió para reforzar las relaciones inter-americanas de poder y para contribuir al manejo norteamericano de Latinoamérica<sup>20</sup>. Cuando el conflicto en Europa occidental, Turquía y el este de Asia (sobre todo Corea) fue superado, el foco de atención se dirigió al emergente Tercer Mundo. Después de la segunda guerra, la idea de modernización del tercer mundo basada en la propuesta de transferencia de valores e instituciones norteamericanos, fue considerada la solución a los problemas del subdesarrollo. Esta teoría dominó en los discursos profesionales, que fueron pensados como espacios en los que podía articularse una alternativa teórica al marxismo<sup>21</sup>. La convicción del gobierno norteamericano y de los círculos de producción intelectual vinculados a las áreas de estudio, era que la pobreza de las naciones subdesarrolladas facilitaba la expansión del comunismo internacional. La teoría de la modernización, cuyas raíces estaban en la revolución industrial, en la misión civilizadora francesa y cuyos presupuestos se ordenaban en una concepción lineal de la historia, era entendida como un período de tutelaje que terminaría con la sociedad colonial emergiendo como civilizada e independiente. Los especialistas en relaciones internacionales fueron, en esos años, generadores de políticas articuladas a partir de todos estos presupuestos.

Como en los estudios de áreas, la teoría de la modernización también fue la tendencia más influyente en el campo artístico de posguerra y el arte abstracto su más potente forma de visualización: para un modelo que promovía la internacionalización de la economía, era también necesaria la internacionalización de las formas por medio de un lenguaje estandarizado que impidiera toda contaminación localista. Como vimos en el capítulo anterior, lo que se le pedía al arte latinoamericano era, precisamente, que dejara de lado toda imagen de localismo, nacionalismo y folklorismo.

La otra forma en la que los presupuestos modernizadores impactaron en el campo artístico latinoamericano, fue la que se expresó a partir de su articulación institucional, circuito en el que los museos de arte moderno jugaron un rol fundamental. Esto es

---

<sup>18</sup> Cf. Arturo Escobar, "Imagining a Post-Development Era? Critical Thought, Development and Social Movements", en *Social Text*, nos. 31/32, 1993, pp. 20-56.

<sup>19</sup> Cf. Mark T. Berger, *op. cit.*, p. 74.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>21</sup> Dos libros fundamentales en relación con la teoría de la modernización fueron, el de Walt Whitman Rostow, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, New York, Cambridge University Press, 1960 y, en relación con Latinoamérica, el de John J. Johnson, *Political Change in Latin America: The Emergence of the Middle Sectors*, Standford, Standford University Press, 1958.

particularmente evidente en el caso de Brasil, donde el interés que Nelson Rockefeller mostró en promover el surgimiento de instituciones artísticas renovadoras, estimuló las iniciativas que condujeron a la fundación del Museo de Arte Moderno de San Pablo en 1948<sup>22</sup>. Sin embargo, como ya señalamos en el primer capítulo, a pesar del interés que Rockefeller tenía en el asunto, el museo se creó con una exposición organizada desde Francia y traída a San Pablo por el industrial de enlatados Ciccillo Matarazzo Sobrinho<sup>23</sup>. Aunque Matarazzo recibió muy bien a Rockefeller cuando éste visitó San Pablo (llegó incluso a regalarle una pintura por la que el millonario había mostrado entusiasmo), lo cierto es que el industrial brasileño utilizó toda la ayuda que desde el primer mundo se le proporcionó a la hora de articular su propio proyecto: dotar a la ciudad de San Pablo de una institución cultural que diera cuenta de su nuevo poderío económico. Esto va a lograrlo definitivamente en 1951, cuando inaugure la primera Bienal de San Pablo.

Por otra parte, el intenso proceso de transformación institucional que modificó el campo artístico en Brasil y, una década más tarde, en Argentina<sup>24</sup>, colaboró, durante los años

---

<sup>22</sup> Sergio Millet, director de la Biblioteca Municipal de San Pablo, fue un engranaje central en la fundación de este museo. En 1943 viajó a los Estados Unidos y publicó el libro *Pintura Norte-Americana*. En 1946, San Pablo recibió la primera donación de Nelson Rockefeller para la constitución de un museo que luego integrará el acervo del Museo de Arte Moderno de San Pablo. En 1946 Rockefeller le escribió a Millet: "Permitame agradecerle una vez más el haber reunido un grupo interesado en la formación de un Museo de Arte Moderno de San Pablo. Sé qué difícil es coordinar los diferentes intereses y cómo es necesario conducir las susceptibilidades [...]. Llevando a Brasil algunos ejemplos del arte producido en los Estados Unidos desde 1940, pensé que esto ayudaría a llamar la atención del público hacia su esfuerzo, del que ya me hablara Carleton Sprague Smith [agregado cultural del Consulado Americano en San Pablo y colega de Sergio Millet en el cuerpo docente de la Escuela de Sociología y Política]. Mi idea [...] no es fundar una colección ni sumar obras a una colección ya existente, sino acelerar un momento latente". Carta de Nelson Rockefeller a Sergio Millet, fechada en San Pablo, 25 de noviembre de 1946. Citada en Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sergio Millet, crítico de arte*, São Paulo, Perspetiva, Editora da Universidade de São Paulo, Coleção Estudos, 1992, p. 81. Traducción del portugués mía. Aracy Amaral da cuenta de la acción desarrollada a posteriori por el agregado cultural Sprague Smith, quien espera que el futuro Museo pauté su existencia y funcionamiento a partir del Museo de Arte de Nueva York y le ofrece a Millet enviarle desde Nueva York los estatutos, planos, cuadro de miembros, enfatizando la importancia de la reglamentación legal, sobre todo para facilitar la realización de exposiciones internacionales. Le manifiesta también que en Nueva York están ansiosos por establecer una cooperación activa con Brasil y que su organización es de suma importancia para el desarrollo cultural del hemisferio. Carta de Sprague Smith a Sergio Millet, 30 de noviembre de 1946, archivo Biblioteca Municipal Mario de Andrade, San Pablo. Citado por Aracy Amaral, *Museo de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo*, São Paulo, Techint, 1986, p. 14.

<sup>23</sup> La exposición fue organizada por el crítico belga residente en París Léon Dégand quien hizo una selección de pintura abstracta. Cf. Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 17-18 y Serge Guilbaut, "Dripping on the Modernist Parade: the Failed Invasion of Abstract Art in Brazil, 1947-1948", art. cit.

<sup>24</sup> De los dos países mejor ubicados por su incremento de la industrialización, Argentina y Brasil, el apoyo norteamericano lógicamente se orientó, durante la guerra, a este último. La primera misión técnica a Brasil, conducida por el administrador del New Deal Morris L. Cook en 1942, durante el Estado Novo de Getulio Vargas, concluyó en un préstamo de 20 millones del Export-Import Bank de los Estados Unidos, que no fue más que otra estrategia de la política de "buenos vecinos". Cf. E. Cobbs, *op. cit.*, p. 45. Este apoyo económico que también se materializó en proyectos culturales, recién tomó visibilidad en Argentina después de 1955. Los

cincuenta y sesenta, en el hecho de que el interés que en los años treinta y cuarenta los Estados Unidos habían tenido en el arte mexicano, se desplazara hacia Sud América. Este desplazamiento, como analizamos en el capítulo anterior, también respondió a la fuerte ofensiva que la crítica norteamericana lanzó contra el muralismo como arte ideológico.

Es verdad que, como señalaron Shifra Goldman<sup>25</sup> y Eva Cockcroft<sup>26</sup>, también en América latina el arte fue un “arma” de la guerra fría, y que fue utilizado como un instrumento más para frenar el avance del comunismo en el continente. Como señala Shifra Goldman, el Museo de Arte Moderno de Nueva York cumplió un papel central en el desarrollo de esta estrategia. Sin embargo, no fue el MoMA la única institución que actuó, ni fue la suya la única estrategia. Como extensamente analizamos, un verdadero alud de exposiciones de arte latinoamericano se precipitaron en los años sesenta sobre los Estados Unidos y éstas no sólo fueron organizadas por las instituciones norteamericanas, sino también por las nuevas y activas instituciones latinoamericanas.

La ayuda económica a Europa, instrumentada por medio del Plan Marshall, ya había sido practicada en América latina antes de la guerra, como una estrategia de alcance limitado. Bryce Wood demuestra cómo la administración Roosevelt experimentó con la ayuda económica, entendida como corolario de la política de buen vecino, a fin de atraer a las repúblicas latinoamericanas hacia el alineamiento con los Estados Unidos. Como resultado del viaje que Nelson Rockefeller realizó entre marzo y junio de 1937 por Latinoamérica, y del informe que presentó al Presidente Roosevelt, en 1939 se organizó la Office of the Coordination of Inter-American Affairs (OIAA), a cargo de Nelson Rockefeller. Con el Export-Import Bank (o Eximbank) y los préstamos dados en 1939 bajo los auspicios de la OIAA durante la segunda guerra, la administración exploró las posibilidades y las limitaciones de un sistema que le permitiera manejar las relaciones en el hemisferio, en un momento en que los Estados Unidos habían renunciado (al menos temporalmente) a la intervención militar en los asuntos internos de las otras repúblicas del continente<sup>27</sup>.

Desde un principio, la OIAA tuvo dos actividades diferentes pero estrechamente relacionadas: el desarrollo de programas económicos (centrados en problemas de alimento y

---

proyectos de modernización y de internacionalización del campo artístico argentino, como vimos en los capítulos anteriores, se articularon institucionalmente después del derrocamiento de Juan Domingo Perón.

<sup>25</sup> Shifra M. Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", art. cit.

<sup>26</sup> Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", art. cit.



salud pública) y la organización de la propaganda. Francis Jamieson (Premio Pulitzer y amigo de Nelson Rockefeller), encabezó la división de información de la OIAA, que llegó a ser un modelo para la Office of War Information y, más tarde, para la U.S. Information Agency. El equipo de Jamieson desarrolló un programa de radio, una revista ilustrada tomada del modelo de *Life* que alcanzó a medio millón de lectores, e imprimió una edición semanal del *New York Times* en español que se distribuyó por los países de América latina. Por otra parte, a iniciativa de Rockefeller (miembro también del Board del Museo de Arte Moderno de Nueva York), la Oficina envió en una gira por Latinoamérica la exposición *La Pintura Contemporánea Norteamericana* (1941)<sup>28</sup>. Dentro del mismo programa de propaganda cultural, esta oficina organizó, en 1940, la gran exposición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque, como señala E. Cobbs, Rockefeller tenía una auténtica pasión por la cultura hispánica y luso-brasilera, él mismo definió su posición como “psychological warfare in the Hemisphere”<sup>29</sup>. Como vemos, desde un principio las imágenes del arte jugaron un papel importante en el conjunto de políticas de buena vecindad de los Estados Unidos.

## 2. EL PODER DE LA CULTURA

En 1963, *The American Assembly* publicó los resultados de un encuentro sostenido en Columbia University el año anterior, con el título de *Cultural Affairs and Foreign Relations*<sup>30</sup>. Este volumen, que integra una larga serie de publicaciones semejantes que, con el objeto de diseñar políticas internacionales, se editaron en los Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta, contiene un resumen magnífico de las estrategias y de los objetivos desde los que se organizaron las políticas culturales norteamericanas en el contexto de la guerra fría. El libro concentra una argumentación dirigida, fundamentalmente, a incidir en la opinión oficial norteamericana, para crear conciencia de la necesidad y la importancia de la cultura en el

---

<sup>27</sup> Cf. B. Wood, *The Making of the Good Neighbor Policy*, New York, Columbia University Press, 1961, p. 334.

<sup>28</sup> La exposición recorrió, durante 1941, museos de Nueva York, México, La Habana, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Río de Janeiro, Santiago, Montevideo y Buenos Aires.

<sup>29</sup> Carta de Rockefeller al General George C. Marshall, August 28, 1942, p. 1. NA, R.G. 229, OIAA Department of Information, Content Planning Division, Box 1429, Folder: “Content Liaison”. Citado por Elizabeth A. Cobbs, *op. cit.*, p. 40.

<sup>30</sup> *The American Assembly* fue establecida en Columbia University por Dwight D. Eisenhower en 1950, con el objeto de analizar distintos problemas y elaborar informes con conclusiones y recomendaciones. El índice de las publicaciones marca con toda claridad que los problemas tratados se vincularon prioritariamente con la economía y las relaciones internacionales de los Estados Unidos: *United States-Western Europe Relationships*

mejoramiento de la posición de los Estados Unidos ante la mirada internacional. Esta acción fue iniciada en los años cuarenta, como una forma de combatir los esfuerzos realizados por los nazis antes de la segunda guerra, a fin de penetrar en América latina por medio de la propaganda cultural<sup>31</sup>. Tanto este peligro como la solución para neutralizarlo, fueron señalados por Nelson A. Rockefeller en el informe que presentó al presidente Roosevelt después de su viaje por América latina. El resultado más inmediato fue, como ya se señaló, la creación de la citada OIAA. Tempranamente, por lo tanto, se habían fijado las articulaciones fundamentales de una nueva estrategia de propaganda que, sin embargo, durante la inmediata postguerra, se implementaría, sobre todo, en relación con Europa y no con América latina.

Durante la guerra fría, la relación entre propaganda y cultura se presentó como una estrategia aprendida sobre todo de la Unión Soviética (más que de Alemania), que había encontrado en este vínculo una forma eficaz para establecer el dominio del comunismo en el mundo. En este sentido, el campo más fértil lo habían encontrado entre los intelectuales:

One of communism's most thoroughly tested methods was forming elites, usually comprised of unhappy and unemployed intellectuals in disaffected areas, so that through them propaganda carefully tailor-made for the purpose could be widely disseminated<sup>32</sup>.

La tarea se entendía como una ofensiva orientada a familiarizar a otras naciones con los valores de la democracia y a contrarrestar la propaganda comunista<sup>33</sup>. A partir del cambio que la administración Kennedy marcó en su política exterior, nombrando un Assistant Secretary of State for Educational and Cultural Affairs y formando una comisión consultiva (United States Advisory Commission on International Educational and Cultural Affairs), *The American Assembly* propuso un plan de trabajo para el futuro, basado en los presupuestos del "internacionalismo", entendido como "interacción":

In our time, every highly developed country has taken on an "international dimension" which means interaction with other countries and regions. The "international dimension" in cultural relation is the free flow of cultural goods<sup>34</sup>.

---

(1951), *Economic Security for Americans* (1953), *The United States and the Far East* (1956), *The United States and Africa* (1958), *The United States and Latin America* (1959), *Arms Control* (1961), etc.

<sup>31</sup> Philip H. Coombs, "The past and Future in Perspective", en *Cultural Affairs and Foreign Relations*, The American Assembly, Columbia University, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1963, p. 142.

<sup>32</sup> George N. Shuster, "The Nature and Development of U. S. Cultural Relations", en *Cultural Affairs...*, pp. 16-17.

<sup>33</sup> *Idem*. El informe contiene una detallada revisión de las diferentes actividades emprendidas en esta contraofensiva y del conjunto de instituciones que, desde la posguerra, se encargaron de organizarlas.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 34.

En septiembre de 1961 el gobierno norteamericano aprobó el *Fulbright-Hays' Mutual Educational and Cultural Exchange Act* que invitó a repensar toda la filosofía política de los programas de intercambio cultural y educacional. En relación con las artes, los planes ideales debían contemplar:

1. Spontaneous intercultural movement as a manifestation of the vitality and pervasiveness and needs of the arts and of the artist, without reference to foreign policy.
2. If such movement could not be spontaneous, but required public or private funds, then the use of such funds without reference to national foreign policies.
3. Public funds to use the arts as media by which to illuminate and reflect the Western ideal of the supremacy of the individual.
4. Public funds to reflect abroad a particularly American View of man, wherever it exists<sup>35</sup>.

Este informe subraya el hecho de que, hasta ahora, había prevalecido en los Estados Unidos una posición aislacionista que les había impedido ver la importancia de la “misión civilizadora”, algo que los franceses siempre habían comprendido muy bien. La idea de intercambio cultural recíproco se plantea en la nueva legislación *Fulbright-Hays*, que también autorizaba la utilización de fondos del gobierno para atraer personalidades destacadas de la cultura y el deporte a los Estados Unidos y para intercambiar libros, traducciones y exposiciones internacionales<sup>36</sup>. Francia y la Unión Soviética demostraban la utilidad que estas políticas tenían a la hora de “ganar amigos”<sup>37</sup>.

En su artículo en *Cultural Affairs...*, Philip H. Coombs reflexionaba sobre la nueva hegemonía de los Estados Unidos en el campo de la cultura de occidente<sup>38</sup>:

The United States has now become the world's largest cultural exporter, though we continue to be a large cultural importer, larger than ever (which is how to sustain our vigor). And the government has now entered the field with a myriad of official programs. [...] We need not here discuss the causes of our becoming a major cultural exporter, except to emphasize again that it was not the result of conscious public policy. Andre Malraux observed on a recent visit here that the United States was the first nation in history to become a dominant world power –culturally, politically, and economically- without design, without force, and without to conquer or colonize<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> W. McNeil Lowry and Gertrude S. Hooker, “The role of the Arts and the Humanities”, en *Cultural affairs...*, *op. cit.*, p. 42. Ambos autores eran miembros del Ford Foundation Program in Humanities and the Arts.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 47

<sup>37</sup> *Ibid.*, “The Soviet Union, in spite of withholding royalties, has for years won friends among foreign writers by translating their books systematically, often into several languages and usually long before other countries had discovered them, if indeed they ever did.”, p. 47.

<sup>38</sup> Philip H. Coombs, “The past and Future in Perspective”, *Cultural affairs...*, *op. cit.*, pp. 139-171.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

La administración Kennedy, sorprendida por esta “inexplicable” supremacía, pero dispuesta a hacer uso de ella, creó el puesto de Assistant Secretary of State for Educational and Cultural Affairs<sup>40</sup>. El eje del programa de su gobierno pasó por la ampliación de presentaciones culturales que, de acuerdo a los valores de los nuevos tiempos, pusieran mayor énfasis en los talentos jóvenes y, a la vez, buscó que estos programas se establecieran sobre la política de un ida y vuelta (“reverse flow”<sup>41</sup>) entre representantes de la cultura latinoamericana y norteamericana. Philip H. Coombs destaca el nuevo consenso nacional acerca de que los asuntos culturales y educacionales eran tan importantes como los políticos, los militares y los económicos en el logro de los altos objetivos norteamericanos en política exterior<sup>42</sup>. Entre las nuevas políticas para materializar los nuevos objetivos, Coombs destaca:

Give more emphasis in exchange programs to inviting foreign visitors who have been strong critics of the United States, and liberalize visa regulations to make this possible. Put more accent on youth in exchange programs, on labor, women and intellectual leaders, and on all the influential progressive elements of less developed countries. Increase our educational and cultural interchange with communist nations as rapidly as feasible even while political tensions prevail, taking care to safeguard our own vital interests but avoiding unproductive rigidity and quibbling in small matters<sup>43</sup>.

Citas como ésta, objetivos y programas semejantes, pueden encontrarse hasta el cansancio en libros, artículos o informes publicados a comienzos de los años sesenta. Estos propósitos dieron lugar a un conjunto de iniciativas institucionales cuyo rasgo más sorprendente fue el carácter reiterativo de sus esquemas de articulación y el enunciado de buenos propósitos. En este amplio programa de propaganda, las exposiciones de arte tuvieron un lugar importante. Como había sucedido en las relaciones con Europa, las imágenes artísticas fueron parte del aparato ideológico tendiente a demostrar al mundo la nueva supremacía norteamericana. La diferencia fue que, en el caso de América latina, el nudo de su estrategia más que en el envío de exposiciones de arte norteamericano, consistió en la organización y recepción de exposiciones de arte latinoamericano en los Estados Unidos.

### **3. EXHIBICIONES CIRCULANTES**

Para Romero Brest debe haber sido importante que David Rockefeller lo invitara a integrarse como miembro del *Inter-American Honorary Sponsoring Committee* del *International*

---

<sup>40</sup> El 27 de febrero de 1961, *Ibid.*, p. 153.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>42</sup> *Idem.*

*Council of The Museum of Modern Art*<sup>44</sup>. En julio de 1962 no quedaban dudas de que el espacio del Museo Nacional de Bellas Artes no era la institución desde la que se catapultaría al arte argentino al mundo. A las continuas penurias económicas que habían convertido a Romero Brest en un mendicante recolector de fondos, que apenas le alcanzaban para mantener abiertas las puertas del museo, pronto se sumaría la afrenta que significó que, mientras se encontraba en uno de sus viajes por el exterior, se aceptara la donación de las pinturas de gauchos de Bernaldo Cesáreo de Quirós. Todo ese rojo federal, todo ese nacionalismo cubriendo las inmensas superficies de sus cuadros, era lo contrario de lo que Romero Brest pretendía generar. Su renuncia fue un gesto público que lo convirtió en adalid de una intransigencia que, en los hechos, no le significó arriesgar nada del poder que había acumulado. Romero Brest, que con el cargo en el Museo había reconfirmado la centralidad amasada en los años precedentes con sus revistas y conferencias, se trasladó, con todo su capital de prestigio y con la oferta de Rockefeller bajo el brazo, a la dirección del CAV del ITDT<sup>45</sup>.

La “Preliminary Proposal for a Five-Year Program of Cultural Exchange between The United States and Latin America” que le enviaba Rockefeller, era un plan extremadamente ambicioso, que implicaba un giro importante en las políticas que hasta entonces habían orientado las actividades del Museo en América latina. A pesar de no contar con un programa específico para Latinoamérica, el MoMA había asumido hasta el presente la responsabilidad de organizar, en tres ocasiones, la representación de los Estados Unidos en las bienales de San Pablo. También había enviado también algunas exposiciones itinerantes a los países sudamericanos. Ante las nuevas demandas el MoMA decidía dejar de organizar los envíos a

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>44</sup> La lista de invitados a integrar este Comité eran: de Argentina, además de Romero Brest, Manuel Mujica Láinez; de Brasil: Paulo Bittencourt, Assis Chateaubriand y Francisco Matarazzo Sobrinho; de Chile: Agustín Edwards, Flaviano Levine; de Colombia: Hernán Echevarría y Gabriel Serrano Camargo; de Ecuador Galo Plaza; de Perú: Manuel Mujica Gallo y Felipe A. Thorndike, Jr.; de Venezuela: Alfredo Boulton y Eugenio Mendoza; de los Estados Unidos: J. Peter Grace, Edgar F. Kaiser, Robert W. Purcell, Arthur K. Watson y LE D. Welch. Como Chairman y Vice Chairman figuran David Rockefeller y Manuel Ulloa respectivamente. La propuesta del MoMA, tenía tres niveles de organización:

1. To cooperate with the International Council of The Museum of Modern Art in the planning of the various exhibitions to be shown in their countries and in those to be sent from their country to the United States.
2. To assist in their countries in organizing the actual presentation of these exhibitions, and
3. To raise in each country a certain portion of the funds needed to realize the entire project.”

Cf. “The Museum of Modern Art New York. Preliminary Proposal for a Five-Year Program of Cultural Exchange between The United States and Latin America”, 1 de junio de 1962 y las cartas de Nelson Rockefeller y Manuel Ulloa a Jorge Romero Brest fechadas, respectivamente, el 30 de julio de 1962 y el 15 de enero de 1963. Caja 1, sobre 6, Archivo JRB.

<sup>45</sup> Después de la renuncia de Romero Brest la dirección del MNBA quedó a cargo de Samuel Oliver.

San Pablo (de lo que notificaba a las autoridades del Museo, al Departamento de Estado y a la Agencia de Información de los Estados Unidos, USIA) y, con el objeto de desarrollar un programa de cinco años, amplio y equilibrado, estaba en la búsqueda de organizaciones e individuos que en Latinoamérica y en los Estados Unidos cubrieran la suma de dinero necesaria para implementarlo<sup>46</sup>.

El programa de exhibiciones tenía dos secciones, una extremadamente ambiciosa y otra más realista. En la primera se planificaba la organización de cuatro grandes exposiciones, dos enviadas desde los Estados Unidos, mayores en amplitud y calidad que cualquiera de las exhibiciones de arte norteamericano vistas hasta el momento en Latinoamérica: *Modern Paintings from Collections in The United States* (que reuniría aproximadamente 70 pinturas prestadas por las mayores colecciones públicas y privadas, con importantes obras de los artistas que lideraron los principales movimientos del arte moderno), y *Recent Painting: U.S.A* (que abarcaría las tendencias más recientes de la vanguardia norteamericana)<sup>47</sup>.

La segunda sección de la oferta, correspondiendo al creciente interés en el arte latinoamericano, estaría integrada por dos exhibiciones: *Recent Latin American Painting y Modern Watercolor, Drawings and Prints from Latin America*. La primera, integrada por 12 o 16 artistas importantes, organizada como una serie de exhibiciones individuales, se mostraría en Nueva York y luego circularía durante un año por cinco o seis museos importantes de ciudades clave de los Estados Unidos (en el proyecto se mencionan Washington, Chicago, San Francisco y Dallas). La segunda exhibición incluiría trabajos de una amplia variedad de medios y artistas y se mostraría durante dos años en 15 ó 18 instituciones distintas del itinerario de la primera exhibición.

La última parte del plan, mucho menos pretenciosa y, por lo tanto, más realizable, contemplaba una serie de exhibiciones circulantes por América latina<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> El presupuesto que calculaban era de 350 950 dólares. Solo consideraban transporte hacia y desde Latinoamérica. Los costos locales de instalación, transporte al lugar de exhibición y publicidad quedaban a cargo de las instituciones que recibieran cada exposición. "The Museum of Modern Art New York. Preliminary Proposal for a Five-Year Program of Cultural Exchange between The United States and Latin America", 1 de junio de 1962, p. 12. Caja 1, sobre 6, Archivo JRB.

<sup>47</sup> En la propuesta se aclaraba: "similar to THE NEW AMERICAN PAINTING shown in Europe in 1958-59, but more comprehensive in scope". Cf. "The Museum of Modern Art New York. Preliminary Proposal for a Five-Year Program of Cultural Exchange between The United States and Latin America", 1 de junio de 1962, p. 9. Caja 1, sobre 6, Archivo JRB.

<sup>48</sup> *Small Bronzes by Modern Artists; Abstract Drawings and Watercolors: U.S.A.; Twentieth-Century Master Prints; Recent Printmaking: U.S.A.; Visionary Architecture; Roads; Twentieth-Century Industrial Design; Masterworks of Photography; The Artist in his Studio*. "The Museum of Modern Art New York. Preliminary

Todas estas propuestas superaban el nivel de lo previsible y ponían en las manos del crítico y de las instituciones argentinas la esperada oportunidad de un intercambio como el que se daba entre los grandes centros del mundo, comparable al que había existido en los años cincuenta entre Europa y los Estados Unidos. Para Guido Di Tella, que con bastante dificultad había logrado comprar su pequeño Jackson Pollock en Europa, todo esto debía resultarle increíble y extremadamente tentador<sup>49</sup>. Sin embargo, el programa se cumplió a medias y la sección que más importaba a las instituciones argentinas (la gran exposición de pintura norteamericana) nunca llegó a realizarse<sup>50</sup>. A excepción de la gran exposición de pintura europea en las colecciones norteamericanas, *De Cézanne a Miró*, que se realizó en el MNBA en 1968<sup>51</sup>, el resto de las exposiciones que se realizaron correspondieron a la última sección del plan, la de las pequeñas exposiciones que se mostraron en el ITDT. El programa se inició en 1964 y comprendió un total de seis exposiciones hasta 1967<sup>52</sup>:

Por otra parte, el Di Tella no se comportó como un receptáculo abierto a exponer todo lo que le mandaran y, en algunas oportunidades rechazó exposiciones del paquete armado por el MoMA<sup>53</sup>. Como ya señalé, en 1967 el Instituto decidió no aceptar la exposición de obra sobre papel de Gorky y Motherwell, por no poder financiar su parte de los gastos. Ante esto, el Internacional Council le ofreció un intercambio: dado que el próximo año tenía proyectada

---

Proposal for a Five-Year Program of Cultural Exchange between The United States and Latin America", 1 de junio de 1962, p. 10. Caja 1, sobre 6, Archivo JRB.

<sup>49</sup> La oferta llegó, al mismo tiempo, a varias de las instituciones embarcadas en la aventura internacionalista. El documento se encuentra en el archivo de las Bienales Americanas de Arte de Kaiser, Córdoba y en el archivo Romero Brest, donde tiene un sello de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>50</sup> En 1965 Waldo Rasmussen, Director Ejecutivo de las exhibiciones circulantes, le describe a Samuel Paz el paquete de exhibiciones que están organizando (*Lettering by Modern Artists, Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers, Visionary Architecture, Roads*) y le anticipa que en 1966 lanzarían la gran exposición de pintura norteamericana que desde un principio prometían. Waldo Rasmussen a Samuel Paz, 19 de agosto de 1965. CAV, Caja 5, Exposiciones. Archivo ITDT. En una carta posterior Samuel Paz le recuerda: "I'd like to hear something more about the exhibition of American Painting you referred to in your letter of August 19, which I think can be very interesting for us". [Samuel Paz] a Waldo Rasmussen, 10 de noviembre de 1965, CAV, Caja 5, Exposiciones, Archivo ITDT.

<sup>51</sup> Se expuso entre mayo y junio y luego fue al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Santiago de Chile, y al Museo de Bellas Artes de Caracas.

<sup>52</sup> Las exposiciones fueron:

-*Josef Albers: Homenaje al Cuadrado* 9 de junio al 5 de julio de 1964.

-*Jacques Lipchitz, esbozos en bronce, 1912/62*, 12 al 30 de septiembre 1964

-*Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1964*, 30 de octubre al 29 de noviembre de 1964

-*Lettering by Modern Artists* (exhibida primero en La Plata), 14 de julio al 4 de agosto de 1965

-*Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers*, 31 de marzo al 8 de mayo de 1966

-*Motherwell and Gorky* 29 de noviembre a 23 de diciembre de 1967

El MoMA establecía como condiciones que la institución que recibía la exposición pagara el traslado de las obras y los catálogos que necesitaba al costo.

<sup>53</sup> En 1967, por ejemplo, el ITDT rechaza *Roads*.

una visita a la Argentina, le propuso que el ITDT tomara la exposición y en el momento del viaje asumiera una parte de los gastos de la comitiva. La anécdota es interesante en tanto subraya el complejo de intereses implicados en el intercambio. Obviamente, recibir una delegación del International Council que vendría a comprar obra para el MoMA era una gran oportunidad para el Instituto, para los artistas y para el arte argentino en general. Sin embargo, las cosas no resultaron tan maravillosas como parecían.

En mayo de 1968 llegó a Buenos Aires un grupo de miembros del International Council (Waldo Rasmussen entre otros). Después de hacer una selección de 27 grabados y dibujos que les fueron remitidos a Nueva York, terminaron comprando sólo 9 piezas. El cobro de las obras fue una odisea. Ante los reclamos reiterados de Samuel Paz, que llegó a perder la paciencia, finalmente, en diciembre de 1970 recibieron un cheque por 820 dólares: el 50% de los 1.680 que había facturado el Instituto. La venta, evidentemente, no fue un buen negocio para los artistas argentinos<sup>54</sup>.

El programa de exposiciones circulantes no sólo comprometió al MoMA. En 1968 se presentó en el Di Tella *La nueva veta: la figura*, organizada por el *International Art Program*, de la *National Collection of Fine Arts* (Smithsonian Institution, Washington D.C.<sup>55</sup>). Uno de los textos del catálogo, escrito por Edward F. Fry, más allá de los enredos conceptuales en los que el crítico quedó atrapado al tratar de establecer el complicado límite entre los estilos internacionales y los nacionales<sup>56</sup>, es interesante porque demuestra hasta qué punto este tipo

---

<sup>54</sup> Además de que el Museo llevó una cantidad de obra que, después de someter a la decisión del Board, compró parcialmente, el cheque demoró en salir, se perdió y finalmente, fue por la cifra que el Museo estableció de acuerdo a su política de compras. Véase la correspondencia entre el Di Tella y el MoMA, especialmente la carta de Miss Sarason, Registration Assistant del MoMA a Samuel Paz, Director Adjunto del Instituto Di Tella, del 19 de febrero de 1970 y la de Samuel Paz a Miss Sarason del 20 de febrero y del 8 de diciembre del mismo año. CAV, Caja 14, Asuntos relacionados con el exterior. Archivo ITDT.

<sup>55</sup> Expuesta del 12 de septiembre al 1ero. de octubre, fue vista por 4192 personas. Había sido previamente expuesta en Rio de Janeiro, Montevideo, Santiago, Lima, Quito, Bogotá, Caracas y México. Al ITDT esta exposición le costó aproximadamente \$ 850.000 CAV, Caja 11, Exposiciones 1968-69. Ellos pagan la impresión del catálogo. Una vez concluida la exposición se suceden las habituales cartas con discusiones acerca de los pagos. El Instituto envía una boleta al Smithsonian por 50 copias del catálogo, a 2 dólares cada uno. Escandalizados por el precio del catálogo y por el cobro, expresan a Romero Brest su desagrado: "It may be that your administrative office did not realize that we were the organizers of the "New Vein" and simply treated our request as one more commercial transactions" (Carta de William M. Dunn a Jorge Romero Brest, Washington D.C., 2 de enero de 1969). Romero Brest le responde que el cobro de los catálogos estaba pactado de antemano y agrega: "May I add that from our point of view we never treated this exhibition nor the publication of the catalog as a "Comercial transaction". Since it is quite out of the question to focus exhibitions of contemporary art that way in this country. Therefore, the retail price of the catalog does not cover the actual cost of production". *Idem*.

<sup>56</sup> La idea, bastante repetida a esta altura era que el espíritu nacional tenía, finalmente, el poder de atravesar toda homogeneidad internacional: "una sensibilidad cultural específica a través de la cual se filtra cualquier estilo internacional". Edward F. Fry, "Los estilos nacionales y la vanguardia internacional", en *La nueva veta: la Figura, 1963/1968*, Buenos Aires, CAV-ITDT, 1968, s/p.



de exhibiciones se utilizaban para reiterar a sus públicos que las “novedades” ya no había que buscarlas en Europa:

Con excepción de Fontana y posiblemente de Dubuffet y Vasarely, la contribución europea a la pintura contemporánea, a partir de la Segunda Guerra Mundial, ha sido escasa. El centro básico de las ideas “innovadoras” ha sido Nueva York en los últimos veinticinco años<sup>57</sup>.

Es destacable que, para demostrar la legitimidad de tal centralidad, no se enviara una exposición de artistas del grupo del expresionismo abstracto o del pop, cuyas obras, extremadamente difundidas en cientos de revistas, al menos hubieran colmado los deseos de ver en originales pinturas y esculturas que sólo se conocían por reproducciones. Por el contrario, la lista de artistas poco conocidos en Buenos Aires debió resultar desconcertante<sup>58</sup>.

La exposición *11 Pop Artists: The New Image* que organizó en el ITDT la empresa de tabaco Philip Morris Int., con los auspicios de la Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica y la USIA, en mayo de 1966<sup>59</sup>, funcionó en el registro inverso: trajo obras de los más famosos representantes del pop, pero en baratas copias serigráficas<sup>60</sup>. La gran exposición de arte norteamericano prometida, cuyo cumplimiento Samuel Paz no dejó de reclamar en sus cartas, nunca llegó a realizarse.

#### 4. THE AMERICAN FAMILY

Al mismo tiempo que se discutía en Columbia la necesidad de un programa de propaganda cultural que mejorara la imagen de los Estados Unidos y que el International Council del MoMA lanzaba su plan quinquenal para el diálogo inter-americano, se establecía en la ciudad de Nueva York el *Inter-American Committee*. Como ya analizamos al comienzo de este

---

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> Aldo Casanova, Enrique Castro Cid, George Cohen, Robert Cremean, Frank Gallo, Robert Hansen, Lester Johnson, Robert A. Nelson, Philip Pearlstein y Stephan Von Huene.

<sup>59</sup> Esta exposición también circuló por varios países: además de Argentina, Australia, Bélgica, Canadá, Inglaterra, Francia, Alemania, Guatemala, Líbano, Puerto Rico, España, Suecia, Suiza, Venezuela y Yugoslavia entre otros. El asesor artístico de la firma en Argentina era Jorge Feinsilber, coleccionista y rematador de cuadros.

<sup>60</sup> Por ejemplo Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Lichtenstein, Mel Ramos, Rosenquist, Warhol o Wesselman. Los precios oscilaban entre los 25 y 40 dólares. Archivo ITDT, CAV. Caja 5, Exposiciones. El envío de grabados era norma en la organización de exposiciones de arte norteamericano en Latinoamérica. Otro ejemplo es la exposición que se inaugura en mayo de 1964 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, *Grabados de Artistas Americanos*, que recorrió varias ciudades del continente, con el auspicio del Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos. Estaba integrada por treinta y cuatro obras de artistas residentes en América del Norte, entre ellos Leonard Baskin, Sam Francis, John Paul Jones, Misch Kohn, Mauricio Lasansky, Rico Lebrun, George Miyasaki, Robert Motherwell, Gabor Peterdi, Esteban Vicente y Adja Junkers. La exposición venía de San Pablo y luego se mostró en Montevideo.

capítulo, el IAC se había gestado al calor de las discusiones entre un grupo selecto de intelectuales latinoamericanos y norteamericanos<sup>61</sup>. Antes de que esta reunión se organizara, Wool ya estaba implicado en los asuntos culturales interamericanos. Como se señaló, fue por su intermedio que se llevó una selección de la I Bienal Americana de Arte a Washington, la cual fue presentada un día después de que el Presidente Kennedy recibiera en la casa Blanca al grupo de intelectuales que habían discutido en las Bahamas las estrategias para mejorar el diálogo<sup>62</sup>.

El programa del IAC para 1963 tenía objetivos parecidos a los que guiaban a otras instituciones de intercambio cultural: llevar a los Estados Unidos lo mejor de la creación latinoamericana y enviar a Latinoamérica lo mejor de la creación de los Estados Unidos. La intención, claramente enunciada, era utilizar toda esta política de intercambio como propaganda:

Developing ways to obtain broader distribution in Latin America of U.S. books and pamphlets to counteract the flood of same from China, Russia and other Communist countries. Projects #3, #4, #5 are intended as supplements to existing governmental programs<sup>63</sup>.

Esta cita, como muchos de los párrafos de la presentación de ésta y de otras instituciones creadas para mejorar el “diálogo” dicen, de distinta manera, lo mismo: ante la amenaza comunista era necesario juntar fuerzas. Éstas provenían tanto de inversores, como de agentes culturales u organizaciones del gobierno, entre ellas, como pronto se supo, la CIA. No voy a detenerme entonces en el caudal inagotable de fuentes que demuestran hasta qué punto la cultura fue entendida en los años sesenta como un arma de la guerra fría. Lo que sí me

---

<sup>61</sup> Robert Wool pasa a presidir la nueva organización el 1ero. de enero de 1963. Los miembros de la organización eran: Board of Directors: Chairman, Huntington Hartford; Vice Chairman, Flavian Levine. Directors: Edward Albee, John Harrison, Israel Klabin, Richard M. Morse, Rodman C. Rockefeller, Robert Rossen, William Styron, Gore Vidal, Robert M. Wool. Officers: President and Founder, Robert M. Wool; Vice President, Charles C. Bergman; Treasurer, Rodman C. Rockefeller; Secretary, Richard M. Morse. “The Inter-American Committee, Inc.”, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>62</sup> El Presidente los recibió el 17 de noviembre: “The next evening, SHOW Magazine and Kaiser Industries of Argentina opened an art show at the Pan American Union. The paintings, representing the best contemporary works of Argentina, Brazil, Chile, and Uruguay, had been selected from the First Cordoba (Argentina) Biennial by a symposium participant, Dr. Rafael Squirru, Director of the Museum of Modern Art, Buenos Aires. These paintings had been shown earlier in November in New York at the American Federation of Arts. At the Pan-American Union opening, more than 800 people attended, including Mrs. John F. Kennedy, symposium member Arthur Schlesinger and other prominent White House and Administration dignitaries, several Ambassadors to the Organization of American States, Latin American Ambassadors and other high-ranking U.S. and Latin American government officials”. Cf. “The Inter-American Committee, Inc.”, p. 6-7, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>63</sup> Se refiere a los rubros que se establecían para el intercambio: músicos, compositores, traducciones y producciones de obras de teatro, de novelas, etc. Cf. “The Inter-American Committee, Inc.”, p. 10, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

interesa considerar es cómo se fueron sumando todos estos esfuerzos y cuál fue el grado de compromiso de las artes visuales en esta intrincada red institucional.

Entre los objetivos del IAC estaba servir de centro de información, brindando asistencia y organización sobre los asuntos culturales inter-americanos a otras instituciones. Aunque en la presentación se destacaba que no había hasta ahora ningún grupo cumpliendo la tarea que ellos se proponían, sabemos que pocos meses antes el MoMA había lanzado su programa internacional para Latinoamérica. Sobre esta superposición de funciones se trabaron conflictos que afectaron la armonía de los Rockefeller. Cuando el IAC pidió un subsidio a la Rockefeller Brothers Fund, David Rockefeller observó la competencia de intereses que había entre el programa internacional del MoMA (de cuyo consejo él formaba parte) y el IAC (en el que se encontraba Rodman Rockefeller)<sup>64</sup>. La ayuda se condicionó a un acuerdo entre el MoMA y el IAC en el que se aclarase a qué parte del “diálogo” se dedicaría cada institución. En el *Memorandum of Understanding* entre el MoMA y el IAC quedó establecido que este último se abocaría a todas las áreas de la cultura, pero que reconocería la experiencia y capacidad profesional del MoMA en el campo de las artes gráficas, pintura y escultura<sup>65</sup>. El IAC reconocía también el programa para Latinoamérica del MoMA y expresaba su voluntad de cooperar con él. El establecimiento de áreas de incumbencia era relevante para evitar que ambos programas compitieran buscando fondos para idénticos proyectos. En este sentido el

---

<sup>64</sup> En un report interno de la RBF informan: “As you know, Rodman Rockefeller is Chairman of the Executive Committee and Treasurer of the Inter-American Committee. David Rockefeller is Chairman of the Inter-American Honorary Sponsoring Committee of the Museum of Modern Art. Both organization are, apparently, trying to raise funds from many of the same people in South America.

David is very eager to have this conflict resolved and asks that you discuss this conflict resolved and asks that you discuss this with Rene d’Hamoncourt. Cf. DSC to DD, Re: The Inter-American Committee, Inc., December 20, 1963, folder 1, box 49, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC. La correspondencia revela que había varias instituciones trabajando en los proyectos de intercambio y que a la RBF le preocupaba estar dando dinero a distintas organizaciones para proyectos similares. Un memorandum de James H. Hyde a la RBF aporta más elementos en este sentido: “Robert M. Wool, President of IAC, described a some length the interest of a group of Latin American intellectuals who attended a conference sponsored by Huntington Hartford at Paradise Island [...] I mentioned other initiatives in this field, including the Stanford seminar, whose report has not yet been published, the Latin American Information Committee, and Frank Tannenbaum’s seminars at Columbia. While I was not entirely certain that the Stanford seminar covered the cultural area including the performing arts, I said that it was my impression that it had.” Cf “Memorandum to RBF Files from James N. Hyde, subject: Inter-American Committee”, September 16, 1963, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>65</sup> “Memorandum of Understanding between The Museum of Modern Art and The Inter-American Committee”. To RBF Files, from Dana S. Creel, Subject The Inter-American Committee, January 3, 1964, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

IAC se comprometía a no buscar dinero para exposiciones durante los cinco años que duraría el plan del MoMA<sup>66</sup>.

Entre el 9 y el 14 de noviembre de 1963 el IAC organiza el segundo simposio en el Hotel Barranquitas de Puerto Rico, sobre el tema "The Individual as Artist and Citizen in the Americas Today". En este encuentro participaron ocho países de América entre los que, obviamente, no estuvo incluida Cuba. La reunión se organizó en tres mesas redondas que trabajaron sobre los siguientes temas: "The Individual as an Artist"; "The Artist as a Political Citizen"; "The Citizen as a Social Critic". En estos paneles, a su vez, se integraron al debate temas que, con toda claridad, vinculaban el campo cultural con el político (por ejemplo, "Intervention -military and foreign- and the Development of Democracy"<sup>67</sup>). El temario no era muy diferente del que se había tratado en el primer encuentro, pero ahora se dedicaba una sesión entera a analizar la cuestión del artista como ciudadano político ("The Artist as a Political Citizen"). Los puntos propuestos para la discusión no sólo se vinculaban a cuestiones políticas, sino también militares. Éstas eran algunas de las preguntas planteadas:

1. What form of government do you feel best serves the individual's needs in your country? [...]
3. In Latin America, what is the line between aid and intervention, so far as the U.S, Russia or any other foreign country is concerned?
5. Should the military in most Latin American countries be looked on as a political party?
6. Do you feel there is more the United States can do to prevent military take-overs of democratically-elected governments?
7. Or, do you think the United States should not intervene under any circumstances?
8. Assuming the central position of the military in Latin America, is there anything intellectuals can do to develop greater communication with military leaders?<sup>68</sup>

El interrogatorio demostraba que, además de buscar formas para establecer mejoras en los intercambios culturales entre los Estados Unidos y Latinoamérica, en estas reuniones también se quería conocer la opinión de los intelectuales ante las intervenciones militares en Latinoamérica y ante los militares de sus propios países. La confianza de los norteamericanos en el poder de la cultura (mayor en los años sesenta que en los años precedentes y en los que

---

<sup>66</sup> La RBF finalmente les da, el 10 de enero de 1964 los 30 000 dolares que habían pedido en septiembre para gastos administrativos. Cf. Robert M. Wool to Mr. Creel, January 14, 1964, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>67</sup> "The Second Inter-American Committee Symposium. The Individual as Artist and Citizen in the Americas Today", November 9-14, 1963, punto II, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>68</sup> *Idem*.

siguieron), no implicaba dejar de lado la confianza en el más rápido y efectivo poder de las armas.

Sin embargo, como una manera de recalcar que el verdadero eje de su programa de intercambios pasaba por la cultura, el 20 de febrero de 1964 el IAC cambió su ambigua denominación por *The Inter-American Foundation For The Arts* (IAFA), nombre con el que funcionó hasta su disolución dos años más tarde<sup>69</sup>. La explosión de iniciativas destinadas a promover el conocimiento, el intercambio, las ayudas y las mejores predisposiciones, tuvo específicas formas de visibilidad en el espacio de las artes visuales que, por supuesto, contaron con el respaldo de la IAFA. Como resultado de un proyecto co-participativo, en septiembre de 1964 se presentó en Nueva York una exposición cuyo título probaba que, finalmente, los artistas latinoamericanos habían comprendido que el nuevo centro del arte moderno estaba en Nueva York. Si a comienzos de 1962 había tantos artistas argentinos en París que Germaine Derbecq podía organizar la exposición *30 Argentins de la nouvelle génération* (dejando afuera, tal como había señalado Damián Bayón, a otros tantos artistas), ahora podía hacerse algo semejante en Nueva York, incluyendo no sólo artistas argentinos, sino también latinoamericanos<sup>70</sup>. *Magnet: New York*, organizada por la sede que la galería Bonino tenía en Nueva York y por la IAFA, con una selección de los artistas latinoamericanos que residían en esta ciudad, fue comentada por el *New York Times* como si se tratase de una verdadera invasión<sup>71</sup>. Recurriendo a su característica ironía, John Cannaday la comentaba en términos auspiciosos:

It is not exactly an invasion, but there is at least a strong Latin-American infiltration into the international strongholds so largely cornered by New York galleries. The exhibition currently at the Galeria Bonino [...] arranged by the Inter-American Foundation for the Arts, might have been called "Target: New York", in which case the comment would be in order that a sound hit, although not a bulls eye, has been scored.

But the exhibition is more tactfully called "Magnet: New York," since all the 28 artists represented have been lured from their homelands to residence in this

---

<sup>69</sup> Su sede estaba en 39 West 55<sup>th</sup> Street, New York.

<sup>70</sup> Recordemos las declaraciones de Thomas Messer a la revista *Visión* cuando explicaba que, cuando viajaba a los países latinoamericanos para ver a los artistas, se encontraba con que tenía que ir a buscarlos a París, Londres y Nueva York. *Visión*, 11 de diciembre de 1964.

<sup>71</sup> Entre los proyectos que respaldó la IAFA también estuvo el año Inter-Americano que se preparó en 1964 y se celebró durante 1965. La IAFA también colaboró, en este sentido, con la Universidad de Cornell que, durante este año recibió a un gran número de intelectuales y artistas latinoamericanos. Cf. Carta de Robert M. Wool a Mr. Dana S. Creel, Rockefeller Brothers Fund, agosto 28, 1964, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

wonderful and terrible city [...] Let us say immediately that the visitors are welcome and that they have put on a good show”<sup>72</sup>

A Cannaday no le faltaban motivos para referirse a una “invasión”: en ese mismo momento se estaba mostrando *Buenos Aires 64* en los edificios de Pepsi-Cola y, poco antes, se había expuesto *New Art of Argentina* en Minneapolis. Más que de arte latinoamericano, en verdad, parecía una invasión de arte argentino.

En la presentación de *Magnet: New York* que Robert M. Wool hacía en el catálogo, expresaba con toda claridad cuáles eran las razones de esta “epidemia” de interés por Latinoamérica que se había desatado en los Estados Unidos:

One reason of course is political necessity: Fidel Castro made us realize that it was imperative to learn something of our so-called neighbor to the South and pay her some attention. Another reason is manifest in this art exhibition: the level, the quality and the contemporaneity of the message that is reaching us through the creative work of Latin America<sup>73</sup>.

La exposición también se presentó en México en la sala nacional del Palacio de Bellas Artes, en el contexto de su tercer simposio de la IAC (o primero de la IAFA), organizado sobre el tema “Urban Development, and the Role of the Artist and the Intellectual” (realizado en noviembre de 1964 en Yucatán). El Simposio se desarrolló junto a un Festival Interamericano de las Artes en el que participaron más de cincuenta intelectuales y artistas de América latina y de los Estados Unidos, y en el que también se presentó la selección de la II Bienal Americana de Arte (como *Veinte Pintores Sudamericanos*)<sup>74</sup>.

La presentación de la selección de la Bienal en México tuvo una intensa difusión periodística. Mientras diarios como *El Universal*, *El Nacional*, *El Día*, o el suplemento *Novedades* comentaban el encuentro en términos informativos e incluso favorables, el periódico

---

<sup>72</sup> La exposición se realizó del 21 de septiembre al 10 de octubre de 1964 y participaron 12 argentinos (Marcelo Bonevardi, Antonio Fernández-Muro, Sarah Grilo, Kennety Kemble, Luis Felipe Noé, Stella Newbery, Liliana Porter, Kazuya Sakai, Carlos Basq, Alberto J. Castagna, Zulema Damianovich, Rodolfo De Luca), 3 colombianos (Fernando Botero, David Manzur, Pablo Agudelo), y 2 artistas de cada uno de estos países: Cuba (Waldo Diaz-Balart, Julio Girona), Guatemala (Abularach, Rodolfo Mishaan), Uruguay (Julio Alpuy y Luis Camitzer) y Bolivia (Alfredo Da Silva, María Luisa Pacheco) y un representante de México (Amado Aldaraca), Chile (Juan Gómez-Quiroz), Venezuela (Gerd Leufert) y Nicaragua (Armando Morales). La exposición había contado con un jurado de selección formado por Stanton L. Catlin (director asistente de la galería de arte de la Universidad de Yale), Thomas M. Messer (director del Museo Salomon R. Guggenheim) e Ida E. Rubin (directora de artes plásticas de la IAFA y ex curadora de la colección de John Rockefeller) Véase la crítica de John Cannaday, “Art: A Hit Scored by 28 Painters Lured From Latin America”, *New York Times*, 23 de septiembre de 1964.

<sup>73</sup> Robert M. Wool, “The Attraction of Magnet”, en *Magnet: New York*, New York, galería Bonino, 1964, n/p.

<sup>74</sup> El festival contó con el apoyo de Adolfo López Mateos que financió el 50 % de los 100.000 dólares que costó el encuentro.

*Ovaciones* dirigió una activa ofensiva. En una serie de artículos ubicó la exposición dentro de los ataques a la escuela realista mexicana dirigidos por Gómez Sicre y por los favorecedores de una obra (el abstraccionismo y el "monstruismo") llena de "aberraciones":

Es indudable que la promoción de tales "artes" lleva un marcado fin político; ellos aseveran que la pintura abstracta es universal, de gran impacto, etc. El Señor Gómez Sicre lleva quince años que con escritos y conferencias en toda América hace su movimiento reaccionario en contra de las ideas progresistas de Rivera, pues se piensa que la pintura muralista que sirvió para temas de denuncia es de carácter peligroso<sup>75</sup>.

La mayor dificultad para la selección de la Bienal radicaba en el apoyo que le brindaba José Gómez Sicre quien, en verdad, no desperdiciaba ninguna oportunidad para atacar al muralismo. En este sentido, los debates que desataron los Salones Esso un año más tarde, no tuvieron equivalente en el resto de los 17 países de Latinoamérica en los que se realizaron<sup>76</sup>.

Durante 1964 las iniciativas de diálogo interamericano fueron incesantes, y el Salón Esso fue una de las más promocionadas en el campo de las artes. Auspiciado por la OEA y financiado por Standard Oil Company, de Nueva Jersey y sus compañías afiliadas en América latina, el "Premio Salón Esso de Artistas Jóvenes de América Latina" abarcó dos etapas: la primera de selección, de exposiciones locales y de premios nacionales (durante 1964), y la segunda de exhibición en la sede de la OEA en Washington y de adjudicación de los premios internacionales (en 1965). Como en las bienales Americanas de Arte de IKA, también en este caso el premio fue para la abstracción, otorgándose al joven artista argentino, Rogelio Polesello.

Lo que todas estas iniciativas demuestran es el grado de densidad que habían logrado en 1964 las redes de intercambio<sup>77</sup>. Los proyectos en común y las colaboraciones entre empresas y organizaciones culturales eran constantes. Pronto se vio que la superposición creaba cierta confusión y que era necesario contar con proyectos más unificados y, sobre todo, con instituciones más poderosas.

En mayo de 1965 comenzó a analizarse la posibilidad de unificar en una misma sede distintas instituciones que estaban trabajando en el área de intercambios con Latinoamérica. Entre ellas el *Council for Latin America*, integrado por políticos y hombres de negocios, que

---

<sup>75</sup> "Destruyen conscientemente los valores estéticos", *Ovaciones*, México, 12 de noviembre de 1964.

<sup>76</sup> Véase Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crítica y recuento*, México, Sámara, 1992.

<sup>77</sup> Como vimos, una misma reunión podía comprometer a la IAFA, a Bonino, a las Bienales de Kaiser e incluso al gobierno mexicano.

se acababa de crear y detrás del cual estaba David Rockefeller. En una reunión del consejo directivo de la Rockefeller Brother Fund, se discutió con Rodman Rockefeller el futuro del IAFA, en el momento en que ésta volvía a pedir un subsidio a la RBF<sup>78</sup>. Como había sucedido dos años antes, nuevamente se objetó la superposición de funciones. En relación con el Council, Rodman señaló una diferencia fundamental respecto de la IAFA:

RR pointed out that some of the Council members are anti-communist in their approach, mentioning particularly Spruille Braden and Balgooyen, and the approach of the Foundation has been contacts among intellectuals, many of whom have Marxist leanings, but approaching them on the basis of ideas rather than political doctrine<sup>79</sup>.

En cuanto al conflicto con el programa internacional del MoMA, Rodman Rockefeller informaba que las posibles competencias no se mantendrían por mucho tiempo, dado que René d'Harnoncourt le había anticipado que el programa para Latinoamérica estaba llegando a su fin<sup>80</sup>. Los proyectos de la IAFA en relación con las artes visuales no eran, por otra parte, los mismos que los del MoMA: entre sus planes estaba organizar una selección de la Bial de San Pablo para que se exhibiese en los Estados Unidos, y la publicación de un periódico inter-americano que, efectivamente, comenzó a editarse en enero de 1966 con el nombre de *Mirador*<sup>81</sup>. Dos cuestiones merecen destacarse de esta áspera reunión. En primer lugar, el interés de Rodman por establecer una diferencia ideológica entre los programas institucionales: a sus ojos había organizaciones mucho más obsesionadas con la cuestión del comunismo que la IAFA, a pesar de los temarios que ésta pudiera organizar para sus foros de discusión interamericanos. En segundo lugar, revela la limitación en el tiempo de los planes del MoMA que, concluida su programación inicial, no consideró reformular los proyectos de exportación de arte norteamericano a Latinoamérica.

---

<sup>78</sup> En mayo de 1965 la IAFA pide a Rockefeller Brother Fund 20 000 dólares para 1965 y 15 000 para 1966. Cf. Carta de Rodman C. Rockefeller a Mr. James N. Hyde, Rockefeller Brothers Fund, May 19, 1965, p. 4, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>79</sup> "Memorandum to RBF Files, from James N. Hyden, Subject The Inter-American Foundation for the Art – conversation with Rodman Rockefeller", May 19, 1965, p. 1-2, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>81</sup> La publicación contó con una donación inicial de 5000 dólares de la Estándar Oil Company de New Jersey. Carta de Rodman C. Rockefeller a Mr. James N. Hyde, Rockefeller Brothers Fund, May 19, 1965, p. 2, folder 1, box 49, series 4, Inter-American Foundation for the Arts, 1963-1965, RG 4, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.



La relación entre este conjunto de instituciones finalmente quedó resuelta cuando en 1966 se estableció el Center for Inter-American Relations<sup>82</sup>. El objetivo de este nuevo Centro (el presidente de cuyo consejo era David Rockefeller) fue examinar los principales temas políticos y económicos en las relaciones interamericanas y apoyar los logros de los escritores, músicos y artistas latinoamericanos<sup>83</sup>. Sus miembros provenían de la comunidad académica, de los negocios y de las artes.

Evidentemente los intereses que respaldaban el Center for Inter-American Relations eran mucho más poderosos que los que se habían movido detrás del IAFA y esto se vio claramente en la cantidad de dinero que lograron reunir, y que demostraba que se había entrado en un juego diferente<sup>84</sup>. Después de la restauración del edificio que, además de oficinas, cuartos para seminarios, biblioteca, cuartos de cena y recepción, contaba con una galería de exposiciones<sup>85</sup>, el Centro comenzó su actividad pública en septiembre de 1967<sup>86</sup>. En la cena inaugural, el 18 de septiembre, el vicepresidente Humphrey pronunció un discurso que comprometió este espacio con las confrontaciones políticas que atravesaban el continente:

---

<sup>82</sup> Se estableció en un edificio donado por la Marquesa de Cuevas, ubicado en el 680 de Park Avenue (enfrente del edificio del Council on Foreign Relations y donde hoy se encuentra Americas Society)

<sup>83</sup> En mayo de 1967 formaba parte del Board William E. Barlow, presidente de *Vision*, una revista sobre América latina editada en los Estados Unidos, que se distribuía en Latinoamérica, y el Presidente era William D. Rogers, abogado de 40 años, hasta poco tiempo atrás Deputy Coordinator of the Alliance for Progress.

<sup>84</sup> El 1ero de mayo de ese año habían reunido 1 350 000 dolares provenientes de distintas fuentes (500 mil de 50 corporaciones y 850 mil de la familia Rockefeller le da una subvención de 500 000 dólares) para el primer año; para el programa específico a desarrollar por la institución Ford Foundation les otorga 500 mil dolares iniciales, y 1 millón para los años siguientes). Si comparamos estas cifras con las sumas de dinero que manejaba la institución anterior, es evidente que se había entrado en un juego bastante diferente. Cf. "From Agenda & Docket for RBF Annual Meeting - 5/18/67. Request: A grant for general purposes, including building renovation and furnishing. Appendix I", folder 2, box 24, RBF Grant Files, Center for Inter-American Relations 1966-67, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>85</sup> En su plan de operaciones, el centro cooperaba con otras instituciones como el Council on Foreign Relations, el Foreign Policy Association y el MoMA. La galería estuvo dirigida por Stanton Catlin, quien previamente había sido Assistant Director of Yale Art Gallery donde se acababa de organizar la mayor exposición de arte latinoamericano realizada en los años sesenta en los Estados Unidos (*Latin American Since Independence*), presentada también en Austin.

<sup>86</sup> La dirección del Centro era la siguiente: Honorary Trustees: Hon. Hubert H. Humphrey, Hon. Nelson A. Rockefeller, Hon. Jacob K. Javits, Hon. Robert F. Kennedy, Hon. Robert F. Kennedy, Hon. John V. Linowitz, Marquesa de Cuevas. Officers: David Rockefeller, Chairman of the Board; William D. Rogers, President; William H. McLeish, Executive Director; Jack B. Collins, Vice President-Development; William S. Ogden, Treasurer, Forrest D. Murden, Jr., Secretary. El consejo de dirección estaba integrado por veinte representantes vinculados al mundo de la cultura, la industria y las finanzas: entre ellos René d'Harnoncourt, Lincoln Gordon (Assistant Secretary of State for Inter-American Affairs), Edgar F. Kaiser, Thomas C. Mann, etc. Muchas de estas personalidades tenían una larga trayectoria en los asuntos inter-americanos. William H. Macleish, Director Ejecutivo, era quien había organizado el Latin American Program en Cornell en 1965 y previamente había estado vinculado a la revista *Vision*. Cf. "Inter-American Unit Names Aide", *New York Times*, May 17, 1968,

“What concerns me, as I look forward into the next decade,” Mr. Humphrey said, “is that progress may not be fast enough to sustain the hopes that have been aroused [...] that the newly awakened millions will reject the alternatives of peaceful change and accept instead the leadership of those who glorify violence and seek not to change society, but to destroy it. [...] I would like to be more confident that the spreading guerrilla movement in some countries, the ‘radicalization of the left’ in others, represent a temporary phase and not a long-range condition.”

“I would like to be more confident that the increase in gross national product is improving the lives of those who are most in need; that the majority of the coming generation sees in progressive political democracy a system to be preserved and perfected –and not a vestige to be discarded.”

Mr. Humphrey said he hoped for a return of the Good Neighbor Policy to the Caribbean. But it will not return, he said, until the policy of “leaving one’s neighbors alone” is adopted by Cuba.

“Until Cuba is prepared to leave her neighbors alone, to suspend the activities and the connections that led to her expulsion from the American family, there can be no return to participation in the inter-American system<sup>87</sup>.”

Sus palabras anunciaban, con toda claridad, que la confianza en el poder de las democracias y del progreso para contener la subversión y el comunismo en Latinoamérica, estaba decreciendo aceleradamente.

Desde un principio el Centro demostró interés en las artes. En el mismo momento de su inauguración presentó una exposición cuyo título *-Artists of the Western Hemisphere: Precursors of Modernism, 1870-1930-* era extremadamente ambicioso, pero cuya recepción, si consideramos la crítica que escribió John Cannaday –quien a esa altura era ya casi un experto en juzgar el arte latinoamericano en Nueva York-, fue desastrosa:

It would be a pleasure to report that the exhibition is a success, and it is rather an embarrassment to report an opinion that it is not, since generous citizens, such as David Rockefeller, chairman of the board, and admirable scholars of Latin American art, such as Stanton L. Catlin, director of the gallery, and Ida E. Rubin, his assistant, are involved.

To summarize the course of art from 19<sup>th</sup>-century realism to 20<sup>th</sup>-century abstraction over a period of 70 years in 11 countries on 2 continents with only 35 paintings, prints and drawings, as is attempted in this exhibition, would tax the ingenuity of any scholar, but it just might have been done if all concessions to

---

folder 2, box 24, RBF Grant Files, Center for Inter-American Relations 1966-67, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>87</sup> Homer Bigart, “Humphrey Finds Latin Parallel to U.S. Racial Strife”, en *The New York Times*, September 19, 1967, folder 2, box 24, RBF Grant Files, Center for Inter-American Relations 1966-67, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

diplomacy had been rejected. Nothing but the sacrifice of quality to tact can explain the inclusions of some of the paintings<sup>88</sup>.

Para Cannaday la exposición era casi perniciosa para el arte latinoamericano. Lo más inexplicable para el crítico era que no se hubiese incluido al muralismo mexicano, “the strongest school of painting that the Americas saw during the years of the 20<sup>th</sup> century”. Para un centro “internacional” como el que presentaba la exposición, el muralismo era, obviamente, demasiado nacional.

La exhibición no sólo fue mal recibida por Cannaday, sino también por muchos de los artistas latinoamericanos residentes en Nueva York que sintieron que en esta reunión de artistas latinoamericanos y norteamericanos se habían elegido ejemplos que desmerecían el arte latinoamericano, ya sea por su mala calidad o porque acentuaban la dependencia en lugar de la contribución original<sup>89</sup>.

Alrededor de veinticinco artistas se organizaron para mandar una carta de protesta al *New York Times*, que tuvo tal impacto que las autoridades del Center for Inter-American Relations los llamaron a una reunión para conocer los motivos de sus quejas. Éstas, más que en la exhibición, estaban focalizadas en cuestiones políticas. Los artistas sentían que muchos de los miembros del consejo de directores del Center tenían antecedentes objetables y que, por lo tanto, no eran un sponsor aceptable para la cultura latinoamericana<sup>90</sup>. Para muchos artistas, trabajar bajo los auspicios de personas responsables de la expulsión de Cuba de la OEA y de los golpes militares en Brasil y la República Dominicana, no era aceptable<sup>91</sup>. Pero no sólo los artistas latinoamericanos residentes en Nueva York vieron las contradicciones de un diálogo

---

<sup>88</sup> John Cannaday, “Art: From the Americas”, *The New York Times*, 14 de septiembre de 1967, folder 2, box 24, RBF Grant Files, Center for Inter-American Relations 1966-67, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

<sup>89</sup> Agradezco esta información a Luis Camnitzer quien generosamente me facilitó una copia de su artículo “The Museo Latinoamericano and M.I.C.L.A.”, mimeo, inédito.

<sup>90</sup> Por ejemplo, Lincoln Gordon, Sol Linowitz y John Whete (Vicepresidente y Presidente de la Standard Oil Company respectivamente), David Rockefeller (Chairman del Chase Manhattan), Andrew Heiskell, (Chairman del Time Inc.), George Moore (Chairman del First National City Bank), Rawleigh Warner (Presidente del Mobil Oil Corp.), etc. Todos eran, para los artistas que cuestionaban la representatividad del Center for Inter-American Relations, símbolo de la actividad imperialista de los Estados Unidos en Latinoamérica. *Idem*.

<sup>91</sup> *Idem*. Las relaciones entre las autoridades del Center for Inter-American Relations y la política norteamericana hacia Latinoamérica quedó nuevamente ratificada cuando el 16 de mayo de 1968 se anunció que el nuevo director del Center era David Bronheim, joven de 36 años, anteriormente Deputy United States Coordinator of the Alliance for Progress. Cf. “Inter-American Unit Names Aide”, *New York Times*, May 17, 1968, folder 2, box 24, RBF Grant Files, Center for Inter-American Relations 1966-67, RBF Papers, Rockefeller Family Archives, RAC.

cuyos albaceas eran, en gran parte, responsables de las crisis políticas, sociales y económicas del continente.

En 1969 Nelson Rockefeller, gobernador en ese momento del estado de Nueva York y precandidato presidencial, emprendió, por directivas del presidente Nixon, una serie de viajes por los países de América latina. El objetivo era establecer las bases de una política coordinada de los Estados Unidos hacia Latinoamérica. Estos viajes de “redescubrimiento”, que el periodismo pronto empezó a denominar “misión imposible”<sup>92</sup>, confrontaron al equipo norteamericano con un continente opuesto a las políticas de los Estados Unidos. La exposición de afiches *Malvenido Rockefeller*, con la que los artistas argentinos recibieron al millonario, fue una de las tantas evidencias que demostraron que nociones como “diálogo” e “intercambio” habían perdido su disponibilidad, su campo de utilización y su eficacia para constituir un discurso capaz de organizar instituciones y prácticas.

---

<sup>92</sup> “La misión de Rockefeller, en busca de una política. Cara a cara con la América Latina”, *Life* vol.33, núm. 12, 16 de junio de 1969.

N U E V E  
**LA VANGUARDIA  
ENTRE EL ARTE Y LA  
POLÍTICA**

La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario.

El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca.

El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un arte total.

*Tucumán Arde*<sup>1</sup>

No todos compartieron el entusiasmo y la certeza de Romero Brest acerca de que la destrucción de todas las estructuras que entorpecían el desarrollo y el progreso permitiría la instauración de un mundo más feliz<sup>2</sup>. A mediados de los sesenta la realidad internacional y nacional ofrecían datos suficientes para desconfiar de todas estas seguridades. En 1965 las promesas de la Alianza para el Progreso se habían derrumbado: la muerte de Kennedy, la invasión a Bahía Cochinos, la invasión a Santo Domingo (1965) eran hechos que mostraban la imposibilidad de un diálogo sin conflictos como el que propiciaba la Alianza. Junto a esto, los golpes de estado en Brasil (1964) y, un poco después, en Argentina (1966), demostraban que la era de las democracias modernizadoras estaba llegando a su fin en Latinoamérica. En 1964 Th. Mann, secretario adjunto de asuntos

---

<sup>1</sup> Declaración de la muestra de Rosario, 1968. Mimeo. Véase la versión completa en el anexo I.

<sup>2</sup> Jorge Romero Brest, "Arte 1965: del objeto a la ambientación a propósito de La Manesunda", conferencia citada.

latinoamericanos de los Estados Unidos anunciaba una rectificación de la política norteamericana hacia América latina: más importante que establecer la democracia representativa en la región, era contar con aliados seguros<sup>3</sup>. Los ejércitos fueron vistos como instrumentos políticos e, incluso, modernizadores, y los golpes militares como una herramienta más eficaz en la contención del avance comunista en el continente.

Las revelaciones que publicó el *New York Times* entre 1964 y 1967, denunciando los métodos de espionaje cultural implementados por el estado norteamericano, que financiaba fundaciones e investigaciones en América latina por medio de la CIA, actuaron como un detonante más del clivaje que en esos años condujo de la teoría de la modernización a la teoría de la dependencia<sup>4</sup>. Desde entonces, la denuncia y la sospecha se extendieron sobre la vida pública de los intelectuales, y entre éstos, se tejieron modelos: mientras Sartre aparecía como ejemplo de conducta al negarse a ir a los Estados Unidos, Neruda era condenado por asistir al XXXIV Congreso del P.E.N. Club (realizado en Nueva York en junio de 1966). Publicada en forma de una “Carta abierta a Pablo Neruda” por *Casa de las Américas* (fecha en La Habana el 25 de julio), esta impugnación fue firmada por más de ciento veinte intelectuales (entre los que figuraban Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marianello, José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar) y republicada, casi inmediatamente, por *Marcha*<sup>5</sup>: ante un frente como éste, cada vez será más difícil eludir el juicio y la sospecha sobre las posiciones públicas de los intelectuales.

---

<sup>3</sup> Cf. Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América latina*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1986, p. 412.

<sup>4</sup> En 1964 una investigación impositiva realizada por el diputado Wright Patman demostraba que desde 1959 la fundación J. M. Kaplan de New York recibía, en forma encubierta, fondos de la CIA, dinero que se canalizaba por medio de otras fundaciones privadas utilizadas como pantalla. El 4 de septiembre, el *New York Times* publicó un editorial atacando los métodos de espionaje cultural utilizados por el estado. En abril de 1966 cinco artículos del *New York Times* investigaban las actividades de la CIA y en uno de ellos (del 27 de abril) se revelaba que la CIA había financiado centros de investigación en América latina, que a su vez también recibían apoyo de la Agencia para el Desarrollo Internacional, de la Fundación Ford y de universidades como Harvard y Brandeis. A través de cauces similares, la CIA también había apoyado a grupos de exiliados cubanos y refugiados comunistas en Europa, y a organizaciones de intelectuales anticomunistas y liberales como el Congreso por la Libertad de la Cultura. El 6 de mayo el semanario *Marcha* de Montevideo comenzó a publicar la traducción completa del material del *New York Times* y, acompañando las notas, Angel Rama publicó cuatro artículos en los que explicaba las relaciones CIA-Congreso por la Libertad de la Cultura-ILARI y la revista *Mundo Nuevo*. La serie de artículos, como era de esperar, tuvo impacto en la intelectualidad de izquierda latinoamericana y, también, en los artistas. Cf. María Eugenia Mudrovcic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, pp. 28-33 y Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York, The Free Press, 1989, pp. 219-222.

<sup>5</sup> Eugenia Mudrovcic, *op. cit.*, pp. 68-70.

En un contexto sensibilizado por invasiones militares, financiaciones sospechadas y denuncias<sup>6</sup>, que a su vez era cotidianamente reforzado por la escalada norteamericana en Vietnam, fue casi imposible abstenerse. Las impugnaciones de los sectores de izquierda a una institución como el Di Tella, acusada de importar modas, de propiciar el colonialismo y que, además, contaba con financiación de fundaciones como Rockefeller y Ford, pronto arreciaron<sup>7</sup>.

Sin embargo, a pesar de que este caudal de acusaciones dio lugar a una disputa por el control de la cultura internacional (cuyas bases de operaciones estaban representadas por los Estados Unidos y Cuba) que también incidió en el campo intelectual local, la división de dos momentos, con fechas precisas (1966, 1968 o 1969, según los autores<sup>8</sup>) en las producciones artísticas: uno festivo y afirmativo respecto del proceso renovador, y otro, claramente crítico, puede resultar un tanto artificial. Es incuestionable que el movimiento renovador de comienzos de los sesenta no tuvo una dominante preocupación política; sin embargo, la politización de los artistas fue un proceso paulatino que respondió a una redefinición de situaciones que no se vincularon exclusivamente con el orden de la política, sino también con la dinámica del propio campo artístico. Por otra parte, si bien es cierto que la revolución cubana funcionó como un horizonte de identificaciones en el orden político, no requirió, al menos en los primeros años, la formulación de prácticas artísticas que dieran cuenta del compromiso. Desde las “Palabras a los intelectuales” pronunciadas por Fidel Castro en 1961 (y prolijamente publicadas en Buenos Aires por los *Cuadernos de Cultura* al año siguiente<sup>9</sup>), la revolución había abierto un margen de indeterminación respecto del lugar que cabía al arte dentro de la misma. Para los artistas argentinos que a comienzos de los sesenta buscaban una

---

<sup>6</sup> A las denuncias del *New York Times* pronto se sumarían las de los planes “Camelot” en Chile, “Simpático” en Colombia, “Job 430” y “Marginalidad” en Argentina.

<sup>7</sup> Desde 1963 el ITDT publicó en sus memorias una sección de “Información económica sobre el Instituto Torcuato Di Tella”, en la que da cuenta de sus gastos y recursos. Los aportes de las citadas fundaciones fueron: 1963: Ford: \$23.116.452,45 (destinados al Centro de Investigaciones Económicas), Rockefeller, \$16.376.566,25 (destinado al Centro Latinoamericano de Estudios Musicales) y Harvard, \$557.975 (destinados a la co-financiación del proyecto “Aspectos sociales y Culturales del Desarrollo”). Todos estos aportes representaban más del 50% de los recursos totales del ITDT. Estos aportes disminuyeron al 25% en 1964, un porcentaje semejante en 1965 (aunque ahora se sumaron los aportes del Departamento de Salud Pública, Educación y Asistencia Social, USA; la Agencia para el Desarrollo Internacional, el Banco Interamericano y el American Economic Association y la OEA). En 1966 los aportes de estas instituciones subieron, alcanzando más del 30%. Cf. Memorias del Instituto Di Tella años 1963-68.

<sup>8</sup> En tanto Oscar Terán propone el año 1966, Silvia Sigal ve el quiebre en 1969. Desde la articulación del campo artístico, si tuviésemos que establecer una fecha, esta sería 1968, cuando se produce el enfrentamiento de los artistas a las instituciones.

<sup>9</sup> Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, *Cuadernos de Cultura* núm. 55, enero-febrero de 1962, pp. 13-43.

definición nacional de la vanguardia, la relación entre el arte y la política no representaba un problema sobre el cual hubiera que expedirse; carecía de problemática y, por ende, también de programa. La vanguardia no incluía por el momento en su agenda la cuestión de la política, lo cual no implicaba que los artistas no incluyeran intenciones críticas en sus propuestas: las chapas de Kemble, las alusiones a la guerra fría que se filtraban en los textos de la exposición de *Arte Destructivo*, las series narrativas de Noé o los *collages* de Berni sobre Juanito Laguna y Ramona Montiel, eran ejemplos que se inscribían en un discurso ajeno al tono de celebración con el que se asimiló, en bloque, a la primera generación de artistas que pugnaban por definir el lenguaje de un arte nuevo.

Nuestra hipótesis es que la decisión de unir vanguardia estética y vanguardia política, cuyos primeros síntomas podríamos ubicar a mediados de la década, pero cuyas más extremas demostraciones se verán en 1968, fue una decisión que no respondió a una circunstancia única proveniente del campo de la política. Más que los resultados finales, es necesario analizar los sucesivos quiebres y reposicionamientos, que respondieron a coyunturas de la política nacional e internacional, pero también a condiciones inherentes a la constitución del campo, a su grado de institucionalización y, muy especialmente, a los debates que, en el terreno de la estética, buscaban elaborar una fórmula que superara todos los errores cometidos en la larga y conflictiva historia de la relación entre el arte y la política.

El problema requiere revisar al menos tres instancias: el momento en que el *artista* se convierte en *intelectual*, es decir, aquél en el que decide *comprometer* sus prácticas con la realidad política; el *debate* que se abrió en el terreno de la estética acerca de las *formas correctas* para dar cuenta de esta necesidad; y, finalmente, las *formas*, los repertorios visuales y conceptuales que elaboraron en su búsqueda de una solución que superara todas las contradicciones.

## 1. EL ARTISTA COMO INTELLECTUAL

“No, no queremos “comprometer también” a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera”. Con esta afirmación en negativo, el mismo Sartre había liberado a los artistas de los dilemas del compromiso<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>Jean-Paul Sartre, “¿Qué es escribir?”, en *Qué es la literatura* (1ª ed. en francés como *Situation II*, 1948), Buenos Aires, Losada, 1991 (8ª ed.), p. 45. No es casual que Sartre comience este texto a modo de respuesta a uno de los tantos cuestionamientos que recibe y que también publica con este texto: “Los peores artistas son los más comprometidos: ahí tiene usted a los pintores soviéticos”; “¿Y la poesía? ¿Y la pintura? ¿Y la música?”



En la presentación de *Les Temps Modernes*, el filósofo francés establecía la noción de compromiso no como el servicio político en un partido, sino como la necesidad de restablecer en la literatura una *función social*<sup>11</sup>. La responsabilidad del escritor radicaba en analizar los problemas de la actualidad y, con este fin, el mismo Sartre sustentaba la legitimidad de recurrir a todos los géneros literarios que hicieran posible comunicar con *eficacia*. “El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio”<sup>12</sup>; esta inclusión de la política en el arte no debía, sin embargo, inducir al olvido de la literatura<sup>13</sup>.

Pero “una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras”, sostenía Sartre, y con esta limitación del compromiso determinada por las especificidades del lenguaje, se liberaba al artista de la necesidad de reflexionar públicamente sobre su propio tiempo, por medio de sus prácticas específicas.

Raymond Williams define como intelectuales a aquellos sectores que constituyen una especialización respecto de un cuerpo más general de productores culturales; específicamente, “ciertos tipos de escritores, filósofos y pensadores sociales, que mantienen relaciones importantes pero inciertas con un orden social y sus clases principales”<sup>14</sup>. Excluye a los artistas, intérpretes y productores culturales que no pueden ser definidos como intelectuales, (aun cuando contribuyen a la cultura general) y también excluye a aquellos intelectuales instalados en las instituciones políticas, económicas, sociales o religiosas<sup>15</sup>.

El artista estaría, de acuerdo a lo expuesto, doblemente excluido, como intelectual y como intelectual comprometido. Sin embargo, esta conceptualización excluyente necesita revisarse en aquellas coyunturas en las que los artistas no sólo deciden comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas, sino también en aquellos momentos en que asumen una posición pública, en tanto buscan ser agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social<sup>16</sup>, a través de

---

¿También quiere usted comprometerlas?”. *Ibid.*, p. 43. Un poco más adelante Sartre afirma: “No se pintan ni se traducen en música los significados ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan?”. *Ibid.*, p. 49.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1981, p. 201.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Cf. F. Borricaud, *Essai sur les intellectuels et les passions démocratiques*, Paris, PUF, 1980, p. 8 (cit. por S. Sigal, *op.cit.*, p. 19)

intervenciones públicas por las cuales ellos mismos (y no otros) se incluyen en la esfera ideológica y política. En determinadas coyunturas el artista puede ser visto como un actor social provisto de la facultad de “poder garantizarse la escucha por sus ideas, de influir, para bien y para mal, en la opinión pública”<sup>17</sup>.

En tanto se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y en tanto demuestran una voluntad de intervención en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales y en este reconocimiento incluyen también sus prácticas estéticas específicas.

Esta decisión, que compromete contenidos y formas de inscripción del trabajo artístico, implica atentar contra el concepto de autonomía estética en un doble sentido: en lo que hace a su antinarratividad y, también, en lo relativo a su pertenencia a una esfera regida por sus propias instituciones y normas. Es éste el momento en que el arte reclama por su inserción en la vida: en un sentido, la aspiración máxima de la vanguardia.

¿Cuál fue el grado de *eficacia* que los artistas concedieron a sus propias intervenciones? ¿Cuál fue el marco de legitimidad que llevó a plantear la necesidad de poner el arte en función de la política? El rasgo novedoso era que, en una coyuntura que a fines de la década se sentía como pre-revolucionaria, los artistas llegaron a entender sus prácticas no como una *expresión* de la revolución, sino como un *detonante*, como un motor más de la misma.

El segundo elemento a considerar es la doble necesidad que abrigaron de ser revolucionarios en los contenidos y en las formas. En este sentido ellos no pretendieron avanzar a partir de las conquistas de un movimiento tradicional como el muralismo, sino desde todo el capital de experiencias acumulado por la vanguardia local. Un capital que no sólo los proveía de nuevas técnicas, sino también de un prestigio y un poder. El grado de centralidad alcanzado por los artistas y por las instituciones era tal que la expresión de sus posiciones podía alcanzar un impacto público sin precedentes: nunca como hasta entonces, habían llegado a tantas personas, ni los medios periodísticos habían difundido con tal

---

<sup>17</sup> Tomás Maldonado, *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 22.

intensidad sus acciones<sup>18</sup>. La centralidad y el carácter público que habían alcanzado, fueron rasgos que los artistas politizados no desdeñaron.

La conversión del *artista de vanguardia* en *intelectual* y en *artista/intelectual comprometido* es un proceso cuyas primeras señales pueden ubicarse a mediados de la década y que se consuma aceleradamente en 1968.

Es interesante destacar que la escisión se gestó en el seno de la misma formación de vanguardia como una disputa por la definición de un sentido *otro* de vanguardia, cuyos rasgos no pasaron por una discusión sobre los estilos, ni por una disputa generacional, sino por la necesidad de vincular su obra a la política y, también, por el grado de adhesión o de enfrentamiento a las instituciones que hasta ese momento los habían legitimado.

Hay, por lo tanto, determinantes externos, de orden estrictamente político (desde las invasiones de Estados Unidos a Santo Domingo o Vietnam, hasta el golpe militar de 1966, la muerte del Che Guevara o el Mayo francés), y otros inherentes a la nueva estructura del campo artístico argentino en los años sesenta. Ellos querían actuar sobre el orden social atacando el prestigio de las instituciones y de la vanguardia.

Los términos que entraron en consideración en la nueva economía simbólica de la vanguardia, fueron establecidos por las polémicas acerca de la relación entre el arte y la política establecidas por los sectores de izquierda, por las formas que asumía la politización de los escritores, por el curso de los debates sobre arte y revolución en Cuba, por los datos cambiantes de la realidad política, por el alto grado de institucionalización de la vanguardia y, también, por todo el capital de experiencias acumulado por los artistas que se identificaban con la vanguardia artística durante los años precedentes.

La constitución de una escena de vanguardia autónoma, autorregulada por sus propios circuitos institucionales y sus propios gestores, es lo que posibilitará la escisión y el enfrentamiento de un sector (la vanguardia politizada) con ese otro sector de la vanguardia a la que se acusa de institucionalizada y falsa. En esta ruptura, los artistas, convertidos en intelectuales, se autorrepresentaron como portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética<sup>19</sup>. Esta ruptura visionaria se hizo en nombre de la autonomía que habían ganado como artistas, en tanto no respondían orgánicamente a un mandato partidario y

---

<sup>18</sup> De acuerdo al prolijo cómputo de público que el ITDT difundía en sus memorias, éste se incrementó año a año: en 1963, 112.466 personas; en 1964, 149.000; en 1965, 214.195; en 1966, 271.326; en 1967, 353.885; en 1968, 152.042.

exhibían su independencia. Su autoridad, en principio, no provino del campo de la política, sino del de la vanguardia artística. Según sostiene Bourdieu, es la autonomía, el quietismo político, el repliegue hacia el arte por el arte, definido contra el “arte social”, lo que da lugar a la “curiosa inversión” por la que, apoyándose en la autoridad específica conquistada, escritores como Zola -como un ejemplo paradigmático- pudieron, a causa de sus diferencias políticas, romper con sus predecesores para intervenir en el propio campo político pero con unas armas que no eran las de la política (tal como hizo Zola en el caso Dreyfus)<sup>20</sup>.

## 2. UN CRIMEN “PLÁSTICO”

¿Cuáles fueron los límites de politización que el arte admitió durante los años sesenta? La pregunta no reconoce una respuesta única, porque esta relación, articulada más como tensión que como tránsito sin conflicto, tuvo distintas soluciones y se materializó en formas que también batallaban con la insatisfacción que producía la convicción de que, al vincularse con la política, algo se perdía del arte.

En 1961 los nudos del debate artístico ya no se centraban en normativas mutuamente excluyentes como las que planteaban la abstracción y el realismo. La discusión pasaba, principalmente, por encontrar las claves que permitieran ser, al mismo tiempo, modernos, nacionales e internacionales, y el realismo fue una de las respuestas.

Dos peligros se agitaban como fantasmas: el realismo socialista, incondicionalmente execrado (tanto por los sectores liberales como por la intelectualidad crítica) y, por razones semejantes, aunque en un grado menor, el muralismo mexicano. *Realismo* fue un término central en el debate estético a comienzos de los sesenta, sobre el que se trazó un terreno de disputas trabadas a partir del esfuerzo por establecer una forma capaz de dar respuesta a todas las objeciones que pudieran plantearse en torno a su legitimidad. Para los sectores de la intelectualidad crítica, éste debía ser un realismo comprometido pero, a la vez, moderno.

El realismo socialista funcionaba, en términos generales, como una imagen en negativo: nadie quería cargar con el peso de lo que todos coincidían en señalar como horribles producciones. Más difícil de neutralizar era la estética del muralismo mexicano,

---

<sup>19</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 197.

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 199-200. Como señala Bourdieu, “el defensor de Dreyfus es el mismo que defendía a Manet contra la Academia, el Salón y el buen tono burgués, pero también, y en el nombre de la misma fe en la autonomía del artista, en contra de Proudhon y de sus lecturas “humanitarias”, moralizadoras y socializantes, de la pintura...” *Ibid.*, p. 200.

una escuela surgida en Latinoamérica, en el contexto de una revolución que había puesto al artista en el lugar social de un trabajador, de un asalariado que, deponiendo todos sus privilegios, había asumido la tarea asignada por Vasconcelos: pintar mucho y hacerlo rápido. El sueño del arte público, del arte fuera de los museos, del arte integrado a la vida cotidiana, presente en las escuelas, en los edificios, en las calles y capaz de desplegar sobre las paredes la historia de la primera revolución moderna de América latina: no era éste, en verdad, un capital fácilmente descartable. Sin embargo, también el arte de la revolución había sido y era hoy más que nunca, un arte de Estado, sobre el cual podían pesar las acusaciones de haber caído en una retórica repetitiva y de acomodarse a los requerimientos que le marcaba una revolución institucionalizada.

A comienzos de los sesenta el muralismo no podía ser un modelo para los sectores de vanguardia. Sin embargo, el grupo Espartaco sostenía esta propuesta.<sup>21</sup> Aunque su representante central, Ricardo Carpani, afirmaba “la auténtica obra de arte únicamente surge cuando el artista goza de libertad en la elección de sus medios expresivos”<sup>22</sup>, su propuesta para un arte revolucionario en América latina se fundaba en una serie de exclusiones (desde el arte abstracto, “expresión de la burguesía imperialista en retirada”<sup>23</sup>, hasta el realismo socialista, “triunfo de la reacción burocrática en la Unión Soviética”<sup>24</sup>). Todos sus “no” dejaban un único camino para el arte revolucionario:

En el terreno de la plástica, el medio más eficaz para el logro de objetivos artístico-revolucionarios lo constituye el arte mural. Su carácter monumental y público, su presencia en los medios habituales de concurrencia del hombre común, restablecen obligatoriamente el contacto secularmente perdido, entre el arte y la sociedad<sup>25</sup>.

Pero ni la propuesta de un arte mural, ni las imágenes que producía Carpani, con la representación de obreros que parecían esculpidos en piedra, podían tener aceptación entre los sectores que buscaban un arte *nuevo*, aunque no por eso menos *nacional* de lo que lo pretendía Carpani. Luis Felipe Noé contestando un cuestionario de *Hoy en la Cultura*,

---

<sup>21</sup> Después de la generación “histórica” de muralistas argentinos (Berni, Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa), surge en Buenos Aires un grupo de artistas dispuestos a sostener esta propuesta. En 1957 Ricardo Carpani realiza su primer mural, “Mosona con YPF” (Movimiento de Solidaridad Nacional con YPF en su 50 aniversario) en la Sociedad Rural. En 1959 funda, junto a otros artistas (Mollari, Sánchez, Esperilio Bute, Carlos Sessano y Raúl Lara. Luego se suman Elena Diz y Pascual Di Bianco), el *Movimiento Espartaco*, que integra hasta 1961.

<sup>22</sup> Ricardo Carpani, *Arte y revolución en América latina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1961, pp. 72-73

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 53.

consideraba que el muralismo estaba vigente quince años atrás, pero que era imposible sostenerlo en la actualidad<sup>26</sup>.

La pintura mexicana, según Noé, había quedado encerrada en sus propias cosmovisiones y no había servido para ampliar la mirada del arte latinoamericano. Sus fallas principales habían consistido en un “dogmatismo temático limitativo de la libertad de expresión necesaria para el aporte de una voz nueva” y, también, en un “descuido de los valores puramente plásticos, que son los que dan valor a la pintura como medio de comunicación”<sup>27</sup>. Estas fallas, sin embargo, no alcanzaban, a su juicio, para justificar la objeción esteticista: “Entre la moda del muralismo mexicano y del antimuralismo mexicano, la verdad sobre él está a mitad de camino”<sup>28</sup>. Noé utilizaba este argumento para sostener su preocupación por encontrar las claves de una pintura propia y, sobre todo, para defender la legitimidad del *tema*<sup>29</sup>. Por otra parte, y más allá de todas estas limitaciones, el muralismo tenía para Noé la gran virtud de haber fundado la tradición del compromiso en el arte latinoamericano.

En tanto Carpani entendía que el arte revolucionario podía tener una acción revolucionaria sobre las masas<sup>30</sup>, para Noé, la posibilidad de un arte político, de un arte revolucionario, no podía plantearse fuera de una revolución. Los ejemplos, en este sentido, eran la revolución mexicana y, más recientemente, la revolución cubana:

...es explicable que la pintura de todo país americano que viva una [r]evolución repita la experiencia mexicana. Así lo estamos viendo en Cuba. Una pintura que nos habla de pintura no engendrará revoluciones (ésta se hace con armas), pero, es lógico, que revoluciones engendren una pintura política, porque el artista, como he dicho, es hijo de su medio y de su tiempo<sup>31</sup>.

El problema central consistía, para Noé, en establecer parámetros que sirvieran para definir un arte de vanguardia nacional. Cómo lograrlo, se preguntaba, “una vez desechado lo

---

<sup>26</sup> Luis Felipe Noé, “La pintura en Latinoamérica”, respuesta a un cuestionario de la revista *Hoy en la Cultura*, núm. 1, Buenos Aires, noviembre de 1961, pp. 14-15, 14.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> “...a este problema de la expresión propia pareciera que deliberadamente lo han querido ignorar la mayoría de los pintores argentinos liberados de lo temático. En consecuencia, nunca han tenido conciencia del problema que aquí se trata”. *Idem*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 67. Para Carpani el arte revolucionario, además de ser público, debía tener una temática de intención política revolucionaria, basada en las victorias y ofensivas del proletariado, en contraposición con aquellos “artistas sociales” que ofrecían una visión “sensiblera y llorona”. Las luchas obreras proporcionaban un “material temático estupendo, sugerente para el artista, positivo y eficaz en la agitación política. Adecuado a nuestra realidad y a las tareas que ella impone para el logro de objetivos revolucionarios”. *Ibid.*, pp. 43-44. Para una selección más amplia de los escritos de Carpani, véase el anexo I.

anecdótico, político o indigenista, y lo arqueológico o folklórico”<sup>32</sup>. La solución que ofrecía era, por ahora, escasamente traducible en términos de un programa estético: “Se trata de que los hombres de América tomen conciencia de ella. Luego, que se vayan expresando simplemente como hombres. Si así lo hacen harán un arte americano”<sup>33</sup>. Noé buscaba una forma de expresión nacional que no desechara los lenguajes internacionales. La voluntad modernizadora no implicó, al menos en su caso, falta de compromiso, aun cuando éste se expresara en términos mucho menos apremiantes que los que caracterizaron los discursos artísticos después del ‘68. En su programa, el compromiso consistía en encontrar un lenguaje nacional y de vanguardia y no en poner el arte al servicio de la política.

A mediados de los sesenta, la discusión tuvo un nuevo momento de inflexión y se abrió a una reformulación de sus términos que, unos años más tarde, terminaría colocando a los artistas ante la perentoria necesidad de elegir entre el arte y la política. Me interesa establecer el estado de situación del debate tal como éste se articulaba en el campo artístico argentino en ese momento. La intención de circunscribir un momento en el que esta relación se traduce como tensión irresuelta, permite medir la magnitud de lo que estaba en juego y, también, hasta qué punto lo que se escribió y se dijo al respecto actuó sobre las voluntades forzando definiciones.

Para todas las posiciones, tanto las que defendían la legitimidad de vincular el arte con la política, como aquellas que sostenían su más completa autonomía, la respuesta la daba Picasso y, entre todos sus cuadros, el *Guernica* era, prácticamente, el fundamento de una normativa. En 1963 Luis Cardoza y Aragón escribía en *Casa de las Américas*:

[En *Guernica*] todas las querellas sobre arte y política, formalismo y realismo, contenido, etc., quedaron magistral y pictóricamente resueltas, dando una lección altísima, concreta y exacta. Volved a ella los que tengáis dudas<sup>34</sup>.

Este cuadro condensaba soluciones capaces de superar todas las objeciones: no trabajaba desde formas vacías pero tampoco se justificaba por el tema, sino por el hecho de constituir, *con el tema*, un artefacto, una máquina en la que la realidad, aun siendo dramática, era recorrida por la configuración y la articulación interna de la obra. Toda heteronomía

---

<sup>31</sup> Luis Felipe Noé, *art. cit.*

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Luis Cardoza y Aragón, “Picasso”, *La rosa blindada* núm. 1, octubre de 1964, pp. 16-21 (tomado de *Casa de las Américas*, La Habana, año III, nums. 20-21, setiembre-diciembre de 1963)

quedaba, por lo tanto, supeditada a la autonomía, a la mimesis secundaria que en esta obra se producía<sup>35</sup>.

El hecho de que este artículo de Cardoza y Aragón, como muchos otros en los que se discutía el estilo capaz de dar cuenta de la “responsabilidad” del artista, se publicará en La Habana en 1963 y se republicará en Buenos Aires al año siguiente, revela que había en torno al realismo un debate que interesaba en distintos lugares del continente y que tenía una de sus sedes administrativas en Cuba. Las respuestas no iban, por el momento, más allá de los términos tradicionales: encontrar un equilibrio entre forma y contenido que eludiera tanto las impugnaciones de “formalismo”, como las de “literalidad”. Las discusiones se trababan en torno a la búsqueda de una redefinición del realismo: no el inconducente y dogmático realismo socialista, ni el agotado muralismo, ambos estilos retóricos administrados por el estado. Picasso renacía, otra vez, como ejemplo en el que podían encontrarse todas las respuestas. Si analizamos el *corpus* de revistas que publicaba la intelectualidad de izquierda en Latinoamérica en los sesenta, encontraremos, una y otra vez, la oda laudatoria a la vida y a la obra de Picasso:

La pintura no admite explicaciones. Se impone sola. Por mi parte, nunca explico y tampoco busco aquiescencia para mis palabras sino la reflexión del lector, y me importa, sobre todo, su desacuerdo. La verdad y la vida de Picasso son la misma cosa. Su verdad y su vida hecha de raíces y deslumbramientos son el arte de Picasso<sup>36</sup>.

Fragmentos como éste, se reproducían en distintas revistas para explicar lo mismo: Picasso y el *Guernica* daban la mejor, la única solución, a la inagotable polémica acerca de cómo y hasta qué punto podía el arte mezclarse con la política. ¿Cuál era el problema que en este cuadro se resolvía revelando el equívoco de otras soluciones?

En 1961 Sartre publicó el artículo “El pintor sin privilegios” en *Meditations*, con motivo de una exposición del pintor Lapoujade, titulada “Muchedumbres”. De lo que se trataba, centralmente, era de aislar un modelo para el realismo, aplicable al pintor que exponía:

Después de Goya, los asesinos no han dejado de matar ni las buenas almas de protestar [...] pero tal indignación no llega a su pincel.

---

<sup>35</sup> Cf. Adorno, *op. cit.*, pp. 253-254.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 18.



La empresa de Lapoujade es de muy distinta índole. No se trata, por cierto, de congelar el arte para ponerlo al servicio del pensamiento burgués, sino de interrogar a la pintura, desde dentro, acerca de su pasión y su alcance<sup>37</sup>.

La cuestión pasaba por dilucidar hasta qué punto era posible mostrar “el mal que unos hombres hacen a otros”, sin traicionar ni a la pintura en beneficio de la Moral, ni a la cólera o el dolor merced a la belleza<sup>38</sup>. En el conjunto de respuestas hasta ahora dadas por la historia del arte, que irremediamente caían de uno u otro lado, sólo había dos excepciones: Goya y Picasso en el *Guernica*:

...el más afortunado de los artistas ha aprovechado la suerte más asombrosa. De hecho, el lienzo reúne cualidades incompatibles. Sin esfuerzo. Inolvidable rebelión, conmemoración de una matanza, el cuadro, todo al mismo tiempo, parece haber buscado sólo la Belleza. La encontró por añadidura. La áspera acusación permanecerá, pero sin modificar la calma belleza de las formas. Inversamente esta belleza no traiciona: *ayuda*. La guerra de España, momento capital de la preguerra, estalla – justamente- cuando *esa* vida de pintor y esa pintura alcanzan su momento decisivo. La fuerza negativa de un pincel quitaba valor a lo “figurativo”, preparando su destrucción sistemática. [...] un procedimiento de investigación llegaba a ser el sentido singular de una rebelión y la denuncia de una matanza. Las mismas fuerzas sociales habían hecho de un pintor la negación del orden de tales fuerzas, las mismas habían preparado desde lejos las destrucciones fascistas y *Guernica*. Ese golpe de suerte permitió al artista no halagar lo Bello. Si el crimen continúa siendo odioso al volverse “plástico”, es que explota y que la belleza de Picasso es permanentemente explosiva, para emplear la expresión de Breton. El milagroso golpe de fortuna no puede repetirse: cuando el pintor quiso –después de la guerra de 1939- recomenzar, su arte había cambiado, el mundo también, y no se reencontraron<sup>39</sup>.

Este texto merece citarse tan extensamente porque ofrece una de las formulaciones más extraordinarias de todo aquello a lo que *Guernica* daba respuesta: el límite en el que la forma lograba dar cuenta del contenido (político) y exaltarlo, el equilibrio insuperable en el que la realidad no se perdía en el esteticismo, sino que se potenciaba por obra del lenguaje. Esta solución única, que Sartre expresaba con tanta precisión, llevó a explicar de distintas maneras, en cada ensayo que abordaba esta difícil relación (entre arte y realidad, o, en su expresión más conflictiva, entre arte y política), el ejemplo paradigmático del *Guernica*.

En 1964 se tradujo en Buenos Aires un libro que, desde el prefacio, Aragón presentaba (por lo que decía y por quién lo escribía), como un “acontecimiento”. *Hacia un realismo sin*

---

<sup>37</sup> Jean-Paul Sartre, “El pintor sin privilegios”, en *Literatura y arte, Situations IV* (1ª ed. en francés, 1964; traducido y publicado en español por Cristal del Tiempo, en 1966), Buenos Aires, Losada, 1977, pp. 281-298, 282.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 284.

*fronteras*, de Roger Garaudy, había sido editado por primera vez en francés un año antes de ser traducido en Buenos Aires<sup>40</sup>. En este texto, que fue leído a la manera de un cuaderno de bitácora, Garaudy explicaba por qué Picasso era realista y por qué no lo era, y reinterpretaba la obra de Saint-John Perse y de Kafka desde el marxismo. En sus consideraciones sobre Picasso, Garaudy recortaba el lugar de su revolución, el hecho capital de haber partido de la tradición para quebrarla. El cubismo era el corte que había permitido que la pintura, “liberada de la tutela de la literatura”, conquistara su “autonomía”<sup>41</sup>. El paso siguiente Picasso lo había dado con el *Guernica*:

*El sentido está en íntima unidad con la forma.* Fue necesario que el color se hiciera allí dolor, la línea cólera o terror y que la composición tuviese tal maestría que la obra significase a un tiempo un veredicto y el grito del hombre en trance de vencer. [...]

Sin embargo, en virtud de su expresión formal, ese osario y ese caos no nos inspiran un sentimiento de derrota y de desesperación<sup>42</sup>.

*Guernica* no era literatura ni tampoco era formalismo, triunfaba en todos los análisis, superaba todas las impugnaciones y en un momento en que las discusiones sobre arte y política arreciaban, el cuadro era esgrimido como *la única respuesta correcta*. Además, Picasso era comunista: pero no como un acto de ingenuidad, de oportunismo o por una confusión momentánea, tal como querían explicarlo algunos de sus biógrafos<sup>43</sup>, sino porque a esta decisión lo había conducido su pintura:

Picasso se hizo comunista respondiendo a su propio centro, porque sus rebeldías de artista, el ritmo del de su vida, habían llegado a concordar con el ritmo del desarrollo del mundo. Siguiendo el movimiento ascendente de su propia marcha se encontró con el movimiento ascendente de nuestra época. Es lo que expresa en esta fórmula transparente: “He venido al comunismo como se va a las fuentes”<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Roger Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras. Picasso – Saint-John Perse – Kafka*, Buenos Aires, Lautaro, 1964.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 46. En la entrevista publicada por la revista norteamericana *New Masses* y republicadas por la *L'Humanité* el 29 y 30 de septiembre de 1944 (como “Pourquoi j'ai adhéré au parti communiste”) Picasso explicaba: “Mon adhésion au parti communiste est la suite logique de toute ma vie, de toute mon oeuvre... Comment aurais-je pu hésiter? Le peur de m'engager? Mais je me suis senti plus libre au contraire, plus complet”. Cf. “Débats autour du réalisme socialiste”, cronología establecida por Sarah Wilson, en *Paris-Paris*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 57 y 58. Destacado en el original.

<sup>43</sup> En este sentido podría citarse, por ejemplo, la biografía de Pierre Cabanne cuando considera que la afiliación de Picasso al Partido Comunista francés, el 4 de octubre de 1944, fue casi un acto de comodidad: “Cierto que Picasso no puede ser sospechoso de insinceridad cuando habla de su amor al pueblo y de los sentimientos que le han animado a afiliarse al partido, pero por encima de todo, lo mismo que durante la ocupación, él lo único que desea es poder trabajar con tranquilidad, y en esos tiempos de violencia y de reversiones en gestación, ¿quién podría portarle mejor y más eficazmente que los comunistas?”. Cf. Pierre Cabanne, *El siglo de Picasso. Parte III. La guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 153.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 62.

Lo que Garaudy decía es que el arte no tenía que someterse a las necesidades de la revolución, ni tampoco tenía que esperar a que ésta se produjese, porque las revoluciones en el arte respondían *a los mismos principios*, a las mismas matrices transformadoras, que las revoluciones en pintura o en literatura<sup>45</sup>. La relación no era forzada sino que guardaba un vínculo *natural*.

El debate acerca de las relaciones entre el arte y la política era conocido, pero retomaba nueva fuerza porque la coyuntura lo requería. Si en 1961 Noé podía deshacerse del problema utilizando como argumento que la politización del arte era admisible sólo en el contexto de una revolución y que, en tanto ésta no se produjese, el artista debía pensar sólo en el arte (aunque buscando encontrar para las nuevas expresiones una formulación nacional), ahora, por el contrario, parecía indeclinable “tomar posición” respecto de la realidad. Roberto Broullón señalaba la fuerza de este requerimiento:

El pintor necesita hoy más que nunca tomar posición en el proceso histórico-crítico del cual es partícipe, y este proceso se asienta sobre una perspectiva política. Como pintores nuestra participación en esa perspectiva está supeditada al desarrollo general de la lucha política y al crecimiento del partido revolucionario (que, como sabemos, por el momento no existe). La toma de conciencia se realiza entonces en dos tiempos, respecto a los cuales también son posibles retardos parciales de la conciencia: uno es el tiempo estético (o “antiestético”) y otro es el tiempo político. [...] De la lucidez con que se participe en esta doble toma de conciencia y de acuerdo también con las contradicciones propias de un momento histórico bien determinado, lucha política y lucha artística pueden coincidir. Pero esta coincidencia en el terreno específicamente artístico será siempre MEDIATA (pienso en “GUERNICA” como símbolo de la barbarie nazi)<sup>46</sup>.

La *toma de posición* respecto del proceso político-social, o, en otras palabras, la *conversión del artista en intelectual*, no implicaba, por el momento, someter las prácticas artísticas a los mandatos de la política; éstas podían, a lo sumo, coincidir, siempre y cuando esta coincidencia fuese “mediata”. Esta mediación es la que podía establecer el lenguaje como sistema autónomo. Lo que aquí está en juego, en definitiva, es la *noción de autonomía* en un

---

<sup>45</sup> Desde este principio, Garaudy podía leer a Saint-John Perse en Cuba: “Recientemente en un viaje a Cuba, he llevado tan sólo dos libros: los dos volúmenes de las poesías de Sain-John Perse. Hasta entonces había visto revoluciones ya hechas; por primera vez me encontré en Cuba con una revolución que se estaba realizando con ritmos jadeantes de combate. Y cuando, a la noche, después del trabajo diario yo releía en mi habitación los poemas de Perse, poemas animados de una fe tan plena en el hombre, encontraba un ritmo bastante alegre y bastante imperioso como para escander la marcha de una revolución”. *Ibid.*, p. 101.

<sup>46</sup> Roberto Broullón, “Apuntes sobre el vanguardismo”, *Literatura y sociedad* núm. 1, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1965, pp. 107-111, 109. Esta revista, dirigida por Ricardo Piglia y Sergio Camarda, fue, en su único número, una de las tantas intervenciones sobre el tema. La publicación de artículos de Sartre, Gramsci, della

sentido doble: en cuanto a su *vinculación con el tema* (en este sentido *Guernica* planteaba el máximo y más perfecto forzamiento del lenguaje) y en cuanto a su *función social*<sup>47</sup>. Estos dos problemas, que a finales del período se resolverán, no por la vía de la resignación, sino por la eliminación de sus contradicciones y la radicalización del cambio de paradigma, no podían por el momento ser resueltos teóricamente, ni por las posiciones afirmativas respecto del cambio (como la que suscribe acriticamente Romero Brest), ni por las negativas (que también acriticamente suscriben los análisis de la intelectualidad crítica). A los límites que establecía la normativa del modernismo, se sumaban las impugnaciones de los sectores de izquierda, fundadas en la teoría de las “modas” y de la “dependencia”. Desde esta perspectiva, Broullón diferenciaba entre la interpenetración de las culturas (algo asimilable a los conceptos de “universalismo” o “internacionalismo” en términos positivos) y la penetración económica y política de los países más desarrollados sobre los menos desarrollados, es decir, la “penetración imperialista” o “colonialista”. Una tentativa que en el plano de la cultura se llamaba “colonización cultural” o “penetración ideológica”, y cuyo caballo de Troya, estacionado en el Di Tella y conducido por Romero Brest, estaba representado por el “vanguardismo”<sup>48</sup>.

Todas estas prevenciones y advertencias, fundadas en objeciones que provenían tanto del campo de la estética como del de la política, situaron la producción de los años sesenta en un terreno minado por impugnaciones cruzadas. Imposibilitados para pensar el cambio, y situados, al mismo tiempo, frente a su irrefrenable advenimiento, los sectores ideológicamente en pugna (aquellos que todavía suscribían el proyecto modernizador, y aquellos que lo impugnaban) optaron por celebrarlo o condenarlo sin desagregar críticamente sus componentes, ni tratar de explicar en qué consistía. En estas interpretaciones hay, sin embargo, un punto en común: sus valoraciones dependían, en ambos casos, de un sistema que estaba en crisis. Ni el pop, ni los *happenings*, ni el arte de los medios, podían pensarse desde el canon modernista; no era una cuestión de evolución o de ruptura en la que se lograba expandir el sistema de base, se trataba de un nuevo estado del arte en el que éste ya no podía ser pensado en términos de lenguaje, composición o equilibrio. Desde ahora, también se

---

Volpe y Lukács invocaba un criterio de autoridad que recorría todas las publicaciones de la izquierda en Latinoamérica.

<sup>47</sup> Para una problematización del concepto de autonomía véase Claudia Gilman, “La autonomía, como el ser, se dice de muchas maneras”, en VV.AA, *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997, pp. 131-139.

<sup>48</sup> Roberto Broullón, *art. cit.*, pp. 109-110.

consideraba arte a un sistema cuyas matrices comunicativas no dependían del plano, sino de los materiales que habían invadido su territorio: desde la cultura popular hasta las nuevas tecnologías, las nuevas ciencias del lenguaje o los nuevos medios de comunicación. Para quienes se presentaron y fueron reconocidos como representantes de la “vanguardia” (tanto la vanguardia ligada a la política como la vanguardia artística a secas), fue imposible encontrar una materia unificadora que organizara el sentido. Éste comenzó a gestarse a partir de apropiaciones, simulaciones y citas de otras realidades: es decir, desde la más absoluta heteronomía. El arte dejaba de ser una *máquina visual* para convertirse en una *máquina conceptual*. La realidad invadía su territorio de manera cruda, directa y sin mediaciones del lenguaje, funcionando en la obra a partir del montaje. El sentido se producía en el lugar de esta confrontación.

### **3. LA POLÍTICA DEL MONTAJE** <sup>49</sup>

La decisión que en agosto de 1965 León Ferrari tomó sobre el rumbo que hasta ese momento había tenido su obra, podía rastrearse en los indicios que ofrecían algunos trabajos anteriores. En sus caligrafías obsesivas, en las que hacía del grafismo un objeto plástico y de la imagen una narración escrita, algunos textos precisos tendían a definir un sentido en la ambigüedad. Con la frase clara, casi descriptiva -"Carta a un general"- que en 1963 escribió debajo de una sucesión de apretados e ilegibles registros, Ferrari introducía un pantallazo de realidad y, también, de ironía<sup>50</sup>. El acto era, ante todo, una interrupción que sacudía los patrones que él mismo había establecido desde los primeros registros de sus simulaciones narrativas y que, por otra parte, no le había resultado sencillo decidir. Los cuadernos de anotaciones de esos años capitales en su producción, demuestran que, al mismo tiempo que Ferrari pensaba sobre cuestiones técnicas (qué tipo de tinta o de papel utilizar en sus caligrafías), o formales (el grosor de las líneas o la intensidad de sus superposiciones), anotaba posibles palabras para mezclar con sus grafismos<sup>51</sup>. Ferrari reflexionaba sobre aspectos vinculados al lenguaje artístico y, al mismo tiempo, sobre cómo podía mezclar esas líneas abstractas con un contenido vinculado a la realidad política

<sup>49</sup> Esta sección ha sido parcialmente publicada como "La política del montaje. León Ferrari y 'La Civilización Occidental y Cristiana'" en VV.AA., *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 299-314.

<sup>50</sup> Sobre todo de una realidad diariamente sacudida por los conflictos entre militares. Cf. Robert A. Potash, *El ejército y la política en la Argentina. 1962-1973 De la caída de Frondizi a la restauración peronista. Primera parte, 1962-1966*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

<sup>51</sup> Por ejemplo, palabras como "generales, capitanes, sargentos, cabocomodoros, ... U\$S, petróleo, Esso, al paredoncito, ministros, ministrillos, FMI, OEA, La Prensa...". León Ferrari, 28 de noviembre de 1962, Cuaderno de notas No. 1, pág. 15 reverso. Archivo León Ferrari.

28/11/62

21 x 29,5

8

C-84. Líneas muy grues, colores a p. p. p. p.  
me parece bueno

29/11/62



Verde número 1 (Squache Lefranc)  
+ Bismella Talens (P. Kakkaatinkit).



Verde Turquesa N°3  
Squache Lefranc



Verde N°3 + Pop Serial Temp alba



Verde N°3 + Pop Serial  
+ Squache Lefranc



Temp Bismella  
+ Ac Negro marfil  
+ Ac Azul Co  
+ 10 g PC



Bismella + Verde Turquesa + PC



Temp Turquesa  
Talens



Temp Turquesa  
+ Negro marfil  
+ Violeta mineral  
N°1 Lefranc  
+ 10 g PC

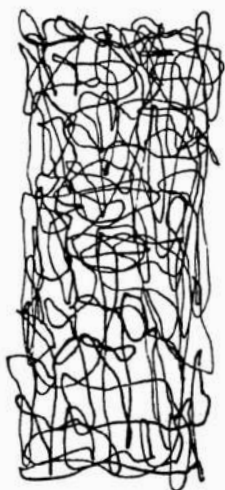
~~C-85~~  
C-T-85

Primer tela terminada.  
Tela por enmaderación; plastificada, fileada  
en bermis acilios (ver pag 7-11).  
La pluma como pero no tan bien como  
parece

45 x 53

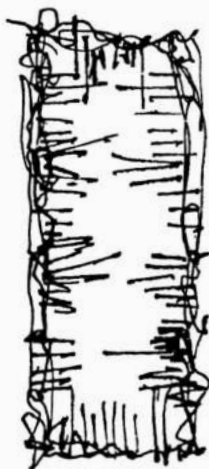
Idea para una pieza de aluminio

"funda para un general" o "celda para un  
almacenamiento"



La pieza sería hueca, es decir  
en partes de aluminio en  
varias capas y adentro  
el lugar para el general  
(pero sin el general)

O quizás apuntando para  
adentro y sin volver a salir  
por afuera, una serie de  
alambres rectos como  
espinas



↳ Vista en corte

inmediata. También sus estructuras en alambre, cuya apariencia es totalmente abstracta, las pensaba como proyectos de “trampas para generales”: “Una podría ser como esas trampas para ratones donde entran pero no pueden salir, jaulitas con un cono en un extremo. Otra podría ser como esas para cazar zorros o tigres.... otra puede tener un gran peso sostenido por un hilo de nylon que es cortado por una tijera accionada por un complejo mecanismo, como esos aparatos que dibuja Oski”<sup>52</sup>. Mientras describía estas construcciones, bastante obvias y casi ridículas, Ferrari seguía dibujando. Lo que estos cuadernos nos permiten ver es hasta qué punto las preocupaciones estéticas y las preocupaciones políticas se procesaban en forma paralela aunque sin poder unirse en una única solución formal. En este sentido, demuestran que la política no fue un *plus*, algo que se agregó en su obra, que torció su curso como consecuencia de la politización del campo cultural, sino una preocupación a la que no podía darle una forma satisfactoria debido, justamente, a los elementos de los que partía. Por el momento, la mejor respuesta la encontró en la escritura, ya sea mezclando en esos registros enmarañados y abstractos algunas frases difícilmente identificables, como introduciendo otras claramente legibles. Al mismo tiempo que proponía demorarse en aspectos marcadamente perceptuales, los ocupaba con elementos que interrumpían el ritmo del grafismo abstracto y que, más que apuntar a un sentido preciso, parecían preguntarse por los lugares del sentido.

En 1965, cuando Romero Brest lo invitó a participar en el Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella, Ferrari vió en ese escenario la mejor oportunidad para el lanzamiento de una obra que interviniera en los mismos discursos que desde esta institución convocaban su participación: los de la vanguardia y los del internacionalismo. Romero Brest, que todavía no había implementado la financiación de proyectos (como dos años después lo haría con las “Experiencias”), en los que había un previsible margen de sorpresa, seguramente esperaba que Ferrari presentara el tipo de obra que le había valido un incipiente y rápido reconocimiento<sup>53</sup>. Es decir, las escrituras y las esculturas en alambre que había expuesto en varias oportunidades en Buenos Aires y con las que había sido invitado a participar, en 1964, en la exposición organizada por Hugo Parpagnoli para el edificio de Pepsi Cola de Nueva York. Ferrari contaba, por lo tanto, con un capital de éxito y reconocimiento nada desdeñable que apostó, en su totalidad, al enviar las piezas que envió al premio Di Tella.

---

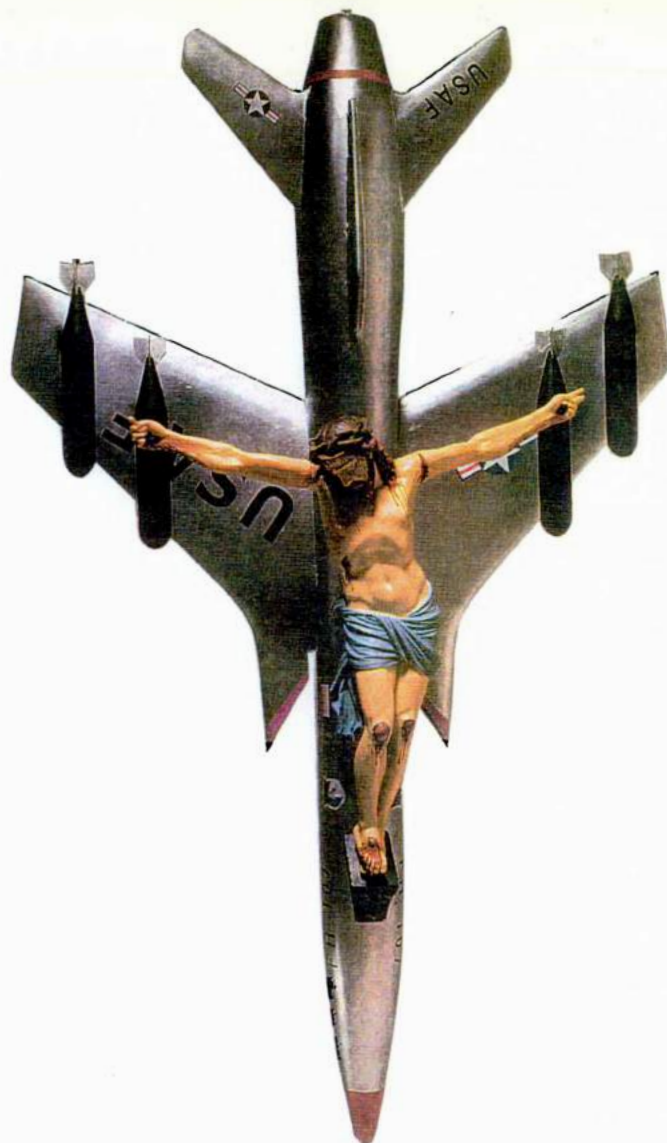
<sup>52</sup> León Ferrari, 28 de agosto de 1963, Cuaderno de notas No. 2, págs. 4 verso y reverso. Archivo León Ferrari.

<sup>53</sup> Ferrari expuso en Buenos Aires desde 1962, y a pesar de no formar entre los jóvenes, un requisito prácticamente ineludible en esa década que hacía de la juventud un valor, logró ser reconocido dentro de los artistas renovadores.



**León Ferrari**

*Carta a un general*  
Dibujo sobre papel, 1963



*La Civilización Occidental y  
Cristiana*  
Poliéster, madera y cartón  
1965  
200 x 120 x 60 cm  
Colección del artista

En lugar de mezclar sus abstracciones con alusiones a la realidad, de introducirla en forma enmascarada, simulada entre los enredos de la línea y del alambre, Ferrari decidió trabajar con la realidad misma. La estrategia compositiva sobre la que tramó la operación central de su obra se arraigaba en una práctica intensamente transitada por el surrealismo y el dadaísmo: la aproximación de dos realidades en una misma y nueva situación; un procedimiento del que, a esta altura, el arte de Buenos Aires ofrecía ejemplos que ya habían logrado establecer una tradición local. El recurso se basaba en el montaje y en la confrontación de dos realidades, en principio, ajenas: sobre la réplica en escala reducida de un avión FH 107, colocaba la imagen de un Cristo de santería; ambos estaban, a su vez, suspendidos, definiendo, con su posición absolutamente vertical, el sentido de una amenazante caída. Una crucifixión contemporánea que tenía un referente inmediato en la guerra de Vietnam, un conflicto lejano y en apariencia ajeno que, con su cotidiana presencia en los medios periodísticos, se haría ineludible para cualquier habitante de Buenos Aires. La frase que le servía de título (*La civilización occidental y cristiana*) también iba, en poco tiempo, a implicar activamente la trama de acontecimientos locales: la defensa de la civilización occidental y cristiana con la que se justificaba la escalada militar norteamericana en el territorio asiático, funcionaría también como lema legitimador para decisiones en el terreno de la cultura nacional<sup>54</sup>. La guerra de Vietnam, por otra parte, reactualizaba temas que implicaban a un continente preocupado por desarrollar redes de solidaridad que se expresaban ante cada avance por quebrar su derecho de autodeterminación: las acciones norteamericanas en Cuba (1961), Panamá (1964) y Santo Domingo (1965), hacían necesario el rechazo de toda forma de incursión. El otro elemento sobre el que se sustentaba el discurso de esta obra radicaba en la conflictiva relación que el artista señalaba en la frase breve que acompañaba su reproducción en el catálogo: "El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política". El repertorio al que recurría Ferrari abrevaba en un conjunto de materiales y estrategias disponibles que él recogía en una mezcla insostenible, tanto por los elementos que agitaba -la vanguardia con la política y con la religión- como por el espacio institucional en el que quería colocarla.

Si algún elemento vinculaba esta obra con el espíritu dadaísta y surrealista, con el que obviamente lo vinculó la crítica, éste pasaba, no tanto por el hecho de unir realidades distantes,

---

<sup>54</sup> El teniente general (R) Juan Carlos Onganía, al definir los objetivos políticos de la autodenominada "Revolución Argentina" apelaba también a la "civilización cristiana occidental" en la que incluía a la "cultura nacional". Tal lema le serviría también para justificar sus reiteradas intervenciones en el campo cultural, orientadas a evitar que, "bajo el

sino por el de hacerlo con una intención socialmente transgresora<sup>55</sup>. Un programa que requería la cuidadosa selección de los materiales y que daba al objeto un sentido más cercano a aquel que Benjamin había señalado en el surrealismo, que al que destacaba Duchamp: frente al desinterés absoluto que según éste último tenía que orientar la selección de los objetos a utilizar, Benjamin prefería enfatizar aquel "embrión dialéctico" que había desarrollado el surrealismo<sup>56</sup>.

Ferrari reciclaba temas y estrategias, seleccionaba y saqueaba procedimientos, pero más que por los recursos que utilizaba, la fractura se producía por su decisión de extremarlos y de ubicarlos en el mejor escenario que en ese momento podía proporcionarle la ciudad. Al proponer una pieza que por su tamaño, por su disposición y por los temas que mezclaba, recurría a la hipérbole y a la denuncia, para introducirla con su fuerza de choque en un espacio público que le garantizaba una amplia recepción, su obra quería ser una intervención y una declaración polémica: una imagen-manifiesto. Fue la posibilidad de presentarla ante un público numeroso la que lo incitó a jugar, en una única apuesta, en un único acto, todo el prestigio que había acumulado, violando las reglas del juego que el circuito de instituciones planteaba. Aunque Ferrari volvió a exhibir en el Di Tella dos años más tarde<sup>57</sup> (lo que demuestra que su problemática central no pasaba por el ataque y la renuncia a las instituciones), las obras que entonces él quería mostrar no tenían cabida en las mismas. Por eso su actividad iba a transcurrir, desde ese momento, principalmente fuera del circuito de las instituciones oficiales.

Es destacable que, aunque esta obra no llegó a ser expuesta al público, y que su existencia sólo quedó registrada por la foto de la maqueta incluida en el catálogo, para las revisiones históricas y críticas del período representó un fuerte quiebre en los discursos que hasta entonces dominaban en el ámbito del Instituto. Tanto Oscar Terán como John King coinciden en

---

concepto impreciso de arte se atente contra nuestras costumbres y normas tradicionales." Citado por Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983* (tomo 1), Buenos Aires, CEA, 1986, p.78-80.

<sup>55</sup> Este era el sentido que Breton enfatizaba en el *Segundo manifiesto del Surrealismo*: "Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión". En *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1980, p.168.

<sup>56</sup> "Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo la social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. [...] La treta que domina este mundo de cosas (es más honesto hablar aquí de treta que de método) consiste en permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la política". Véase Walter Benjamin: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1991, p. 44 y p. 49. También Ricardo Ibarlucía enfatiza esta diferencia en "Benjamin y el surrealismo", en VV.AA. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza-Goethe, 1993, p.154.

<sup>57</sup> En la exposición *Surrealismo en la Argentina*, realizada en junio de 1967 en el ITDT.

destacar esto<sup>58</sup>. León Ferrari retiró la pieza después de que Romero Brest le ofreciera dejar las otras tres cajas que integraban el envío pero retirar el avión por lo conflictiva que resultaba “para la sensibilidad religiosa del personal del Instituto”<sup>59</sup>. La temática era la misma, pero la construcción no lograba equiparar su densidad. Para el crítico implicaba evitar la piedra del escándalo y para el artista sacrificar la pieza más fuerte pero dejar las otras en las que los temas y los objetivos eran los mismos: introducir una denuncia en la institución más importante de la vanguardia y sobre la que pronto caería una avalancha de acusaciones.

Aunque el impacto que hubiera provocado aquel avión de dos metros, exento, suspendido y amenazante, no podía ser comparado con el que producían las tres cajas que finalmente se mostraron<sup>60</sup>, la crítica no dejó de percibir las. Casi todos los comentarios coincidieron en lamentar que Ferrari se hubiera apartado de las caligrafías y de las esculturas de alambres que le habían valido el reconocimiento, para caer en esa especie de “libelos visuales” que tanto se alejaban del “verdadero arte”. En este sentido, las observaciones más significativas y que llegaron a ser programáticas, fueron las que publicó Ernesto Ramallo: después de negar todo valor artístico al envío, expresaba su asombro ante la admisión de esos “artefectos” en las “salas de una institución seria”<sup>61</sup>. Más allá de esta condena que encerraba un pedido de censura previa (que, como destacamos, en verdad había existido), Ramallo estaba señalando un ingrediente importante en el programa que definía Ferrari: su intención de intervenir no sólo desde el contenido o la retórica de su montaje, sino también desde el conflicto con la institución que la mostraba. Las intenciones de la obra se continuaron en una carta (género propicio para el manifiesto y que Ferrari empezó a cultivar a partir de este momento) que el artista publicó en la revista *Propósitos*<sup>62</sup>. Si el arte no se debía mezclar con la política, tampoco debía hacerlo,

---

<sup>58</sup> Mientras John King (*op. cit.*, p. 63) destaca las reacciones que provocó la obra (“El único estremecimiento de furia fue causado por la pintura [sic] anti-Vietnam de Ferrari y su Cristo crucificado en un avión de caza F 107”), Oscar Terán (*op. cit.*, p. 155) pone el énfasis en la vinculación que establecía entre vanguardia artística y vanguardia política. Partiendo de la reproducción del catálogo ambos describen la obra como una pintura y no señalan que la misma no fue finalmente exhibida.

<sup>59</sup> Carta del artista a la autora, 7 de agosto de 1993.

<sup>60</sup> Estas eran tres cajas de iguales medidas (70 x 100): “Cristo murió” y “15 votos en la OEA” y “La Civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, Han Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa”. En las tres se abordaba la relación entre política, violencia y religión.

<sup>61</sup> “Debe admitirse -escribía Ramallo- que pueda resultar por lo menos curioso el que se haya permitido colocar en las salas de una institución seria esos artefactos que comportan una actitud de crítica acre -quizás corrosiva- en la que se pretende enjuiciar nada menos que a la civilización occidental y cristiana”. E. R. [Ernesto Ramallo], “Los Artistas Argentinos en El Premio Di Tella 1965”, Buenos Aires, *La Prensa*, 21 de septiembre de 1965. Ver el texto completo en el anexo I.

<sup>62</sup> León Ferrari: “La respuesta del artista”, Buenos Aires, *Propósitos*, 7 de octubre de 1965. Ver el texto completo en el anexo I.

entonces, la crítica. Esta desautorización se basaba en una objeción política, fundada en el rechazo del contenido y no de la calidad artística: "Los cuadros son buenos, malos o mediocres, son fuertes o débiles, son renovadores o tradicionales, independientemente de que aparezca o no la evidencia de la filiación política o de los fines que persigue el autor"<sup>63</sup>. Pero si la intención del comentarista era hacerlo optar, Ferrari elegía la política: "...es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte, y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa"<sup>64</sup>.

La importancia del giro que Ferrari imprimió a su obra es que éste no constituyó un gesto aislado, sino que formó parte de un amplio debate que comprometió a todo el campo intelectual, provocando una multiplicidad de artículos que recorrieron las páginas de las revistas de la intelectualidad crítica. En éstos se discutía para encontrar la fórmula perfecta que sirviera para unir el arte con política, atravesando con éxito un precipicio al que rodeaban dos peligros: el realismo socialista y el esteticismo. Y aunque la fórmula de Ferrari podía encontrarse cerca del primero, lo importante es que él daba desde una imagen que continuaba en un texto, una forma de respuesta.

En 1965, en el único número de la revista *Literatura y sociedad*, Ricardo Piglia intervenía en este largo debate abocándose a una tarea doble: intentaba, por un lado, definir el lugar de la neo-izquierda argentina, alejada de aquella "vieja izquierda" a la que entendía como irremediabilmente separada del pueblo bajo la consigna de "combatir al nazi-peronismo"; neo-izquierda que, favorecida por la revolución cubana, había iniciado una "dolorosa toma de conciencia"<sup>65</sup>, replanteando la necesidad de un camino nacional para el marxismo en la Argentina. Por otra parte, Piglia quería discutir también la posición de esta izquierda en el terreno cultural. En este sentido, al mismo tiempo que buscaba diferenciarse de sectores dogmáticos que sistemáticamente desechaban a algunos escritores por su posición política<sup>66</sup>, se oponía a toda

---

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Idem.* Ferrari también cuestionaba profundamente en su carta las manipulaciones de la realidad que hacían los medios de comunicación. Esta crítica merece destacarse por la importancia que tendrá en algunas experiencias posteriores, en especial *Tucumán Arde*. Véase Sueldo-Andino- Sacco, *Tucumán Arde*, Rosario, SACCO-SUELDO, 1987 y Longoni, A., Mestman, M. "Tucumán Arde. Una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta", en *Causas y azares*, Año I, núm. I, Buenos Aires, 1994, pp. 75-89.

<sup>65</sup> Sus referentes son el grupo *Contorno* y la nueva conciencia acerca de aquello que Ismael Viñas había descrito como la necesidad dolorosa pero imprescindible de darse "vuelta como un guante" en relación con la posición adoptada frente al peronismo. Sobre el lugar que buscaba definir *Contorno* puede verse el capítulo de Silvia Sigal, "Un punto de origen: Contorno", en *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991, pp. 134-140.

<sup>66</sup> El caso discutido era, generalmente, Borges: "El problema es -decía Piglia- analizar las razones específicas que hacen de *El muerto* un gran cuento a pesar de las pautas políticas y la concepción del mundo que tiene Borges."

preceptiva: "Es luchando por una nueva cultura y no violentando los "contenidos" o alienando a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo"<sup>67</sup>.

Un año antes que la revista de Piglia, *La rosa blindada* también intervenía en estos debates. Carlos Alberto Brocato -director, junto con José Luis Mangieri, de esta revista- intentaba desde sus páginas la redefinición de la conflictiva categoría de "realismo socialista". El problema era, ante todo, separarla de la "literatura realista producida por soviéticos"<sup>68</sup>.

En varios sentidos esta revista quería retomar el esquema de definiciones y separaciones del campo que trazaba la revista *Contra* en la década del treinta. Al colocar como "director de Honor" a Raúl González Tuñón y al utilizar el título de un libro de poemas -*La rosa blindada*- en el que el escritor proponía un programa a la vez político y estético, la revista buscaba ser reconocida como continuadora de ambos<sup>69</sup>. Existían, sin embargo, marcadas diferencias. El paradigma ya no era Rusia, punto de confluencia en la década del treinta, sino los nuevos acontecimientos -como la revolución cubana o la guerra de Vietnam- que aparecían definiendo el horizonte de identificación y de convocatorias internacionales para los sectores de izquierda.

*La rosa blindada* buscaba, trabajosamente, fijar una posición dentro del debate estético de izquierda, discutiendo con posturas programáticas y dirigistas y defendiendo la "especificidad del hecho artístico" y de la "emoción estética". Pero al mismo tiempo, al arte se le pedía que fuese más allá de lo exclusivamente formal. En este sentido, Carlos Gorriarena escribía un artículo sobre el Premio Internacional ITDT de 1964 desde una posición que no partía de la tradicional impugnación de la izquierda al Instituto, sino que centraba su análisis en el texto de Pierre Restany publicado en el catálogo y, en alguna medida, en las obras que allí se exponían. El crítico francés reconocía en los *Pops* y en los *Nuevos Realistas* el poder de "actuar" más que de hacer "objetos bellos", recurriendo para esto a la apropiación, selección, acumulación o ruptura de los materiales de la realidad. Con este procedimiento, los artistas entregaban el mundo para ser visto "con otros ojos", exaltando las "posibilidades expresivas de un contexto cotidiano empañado, borrado por el uso y por el hábito"<sup>70</sup>. Gorriarena, tratando de buscar nexos entre este

---

Ricardo Piglia, "Literatura y sociedad" en *Literatura y Sociedad*, Bs.As., año 1, octubre-diciembre, 1965, p.1. Destacado en el original.

<sup>67</sup> *Ibid.* p.11. Destacado en el original.

<sup>68</sup> Carlos Alberto Brocato, "Defensa del realismo socialista", *La Rosa Blindada*, N.3, diciembre de 1964, p.3

<sup>69</sup> Sobre la intervención de González Tuñón y el debate político-cultural en la década del treinta se puede consultar el libro de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 138 y ss.

<sup>70</sup> Pierre Restany, "El Arte, virtud moral, al fin!", en el catálogo del Premio Nacional ITDT de 1964, p.14.

texto y la obra que se exponía en el Di Tella, no encontraba por ningún lado ese poder de "actuar" que el crítico francés les atribuía<sup>71</sup>. Difícilmente Gorriarena podía encontrar algo parecido a una crítica en la abigarrada acumulación de cajas de fósforos que había enviado Arman: sus "inventarios", exentos de "segundas intenciones perceptibles", aceptables, a lo sumo como "ejercicios de buen gusto" o como un "ingenioso juego"; el dadaísmo "domesticado" de Rauschenberg, totalmente ajeno al "desafío" no le permitían ver en esas obras nada comparable a un crítica social o a una polémica<sup>72</sup>. Gorriarena pedía algo más y las cajas que León Ferrari exponía un año más tarde se ubicaban, precisamente, en el foco de estos requerimientos. Frente a esto no deja de sorprender que, mientras las cajas de Ferrari no dejaron de ser percibidas y en algunas ocasiones, incluso, impugnadas por diarios y revistas de los sectores liberales, las publicaciones de la intelectualidad de izquierda no llegaron siquiera a registrarlas. De esto podría extraerse, como una rápida y obvia conclusión, que el peso de la institución y los argumentos que daban origen a su invalidación -sobre todo que tuviese financiación del extranjero y que actuara como un centro de importación de "modas"- parecían mucho más poderosos que las obras que allí pudieran llegar a exponerse.

En 1965, la vinculación del arte con la política se dirimía en el campo artístico de Buenos Aires entre opciones conocidas: mientras los sectores representados por el grupo *Espartaco* proponían salir de las instituciones artísticas para hacer murales en sindicatos desde un lenguaje heredero del muralismo mexicano, otros iban a utilizar estas mismas instituciones como un espacio desde el cual también era posible cuestionar el sistema. Ubicarse en el lugar que en ese momento capitalizaba todas las miradas tanto nacionales como internacionales depositadas sobre el acontecer cultural argentino, implicaba ocupar un escenario que los sectores de izquierda, al menos en 1965, había desechado.

La obra de Ferrari era un manifiesto individual que no se alzaba todavía en representación de un grupo; su programa, más que *convocatoria*, era *intervención*. La guerra de Vietnam provocó, poco después, actitudes frentistas para las que participar era sentar una posición frente a los hechos, más allá de que el programa de la obra se vinculara o no al motivo

---

<sup>71</sup> Eran Yaacov Agam, Arman, Enrico Baj, Lee Bontecou, Chryssa, Alberto Gironella, Jasper Johns, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Takis y Joe Tilson.

<sup>72</sup> Carlos Gorriarena, "Tres pintores, tres tendencias. Premio Internacional Di Tella 64", *La Rosa Blindada* núm. 3, diciembre de 1964, pp. 20-22.

convocante<sup>73</sup>. Tres años más tarde, las "Experiencias 68" realizadas en el ITDT plantearon opciones comparables a las que Ferrari introdujo con su montaje: tanto el enfrentamiento como la ocupación de las instituciones. Pero en 1968 la situación era definitivamente otra y la toma de posición era un acto mucho más generalizado, provocado por una politización tan intensa del campo que llevó a que nada pudiese discutirse fuera del marco de la política, tampoco el arte.

#### **4. LA VANGUARDIA ENTRE DOS PERIFERIAS**

El "1° Festival Argentino de Formas Contemporáneas", realizado en Córdoba en 1966 como un hecho paralelo y enfrentado al programa estético que avalaba la Bienal Americana de Arte organizada por IKA, no sólo fue significativo porque demostró que no había una, sino muchas maneras de hacer aquel arte nuevo cuyas formas todos buscaban encontrar, sino también porque fue en este ámbito de disputas donde se produjo el primer contacto significativo entre sectores que militaban por un arte de vanguardia en Rosario y en Buenos Aires. "Militaban" es una noción que intenta traducir, de un modo casi literal, el sentido que, cada vez con mayor fuerza, caracterizó a la vanguardia desde mediados de la década, desde el que se pretendía convertirla en una fuerza de choque y dotarla de un sentido de avanzada. El proceso de politización que, como señalamos, existía como una preocupación latente en algunos artistas, fue tomando una forma mucho más evidente y manifiesta en la segunda mitad de los sesenta cuando el interés por la renovación del lenguaje compitió con la preocupación por hacer del arte un instrumento activo en la transformación de la sociedad.

La relación entre los sectores de vanguardia de Rosario y de Buenos Aires consistió en la gestación de un espacio de discusión acerca del sentido del arte, en el que los artistas generaron formas de intercambio que fueron acelerando, en su doble registro, estético y político, la ruptura del '68.

El proceso de Rosario tuvo un foco inicial autónomo, originado, en parte, en torno al taller de Juan Grela, un artista reconocido en Buenos Aires. Desde los años cuarenta Grela había alimentado un ámbito de discusiones sobre el arte internacional, a partir de información actualizada a la que accedía por medio de su librería<sup>74</sup>. Juan Pablo Renzi señala la importancia

---

<sup>73</sup> El ejemplo sería la exposición de "Homenaje al Vietnam" realizada en la galería Van Riel en 1966, que reunió diferentes líneas estéticas y políticas: desde la Nueva Figuración a los artistas del Di Tella, desde los geométricos a los realistas críticos.

<sup>74</sup> Como miembro del grupo Litoral, Grela era conocido en Buenos Aires desde la primera exposición del grupo en la galería Bonino a comienzos de los años cincuenta. Juan Pablo Renzi describe el clima que había en el taller y hasta qué punto este espacio funcionaba como una biblioteca de imágenes en la que él y otros artistas como



de esta biblioteca en la que encontraban un repertorio de imágenes sobre el cual realizaban sus propias selecciones<sup>75</sup>. Como alumno de Grela, quien jerarquizaba el rigor formal y entendía que para el arte era pernicioso todo elemento literario, Renzi admiraba el fauvismo y el cubismo, y sentía menos interés por el surrealismo. Es comprensible que un artista como Renzi, que declaraba haber sufrido un *shock* la primera vez que vió el “Retrato con la raya verde” de Matisse (*reproducido* en uno de los tantos libros en los que Payró se había esforzado por explicar *en español* en qué consistía el arte moderno), firmara en 1966 el manifiesto “A propósito de la cultura mermelada”<sup>76</sup>. Con este texto un grupo de artistas emergía marcando su irrupción con establecidas estrategias de diferenciación (grupo, manifiesto, críticas), pero sin programa, o con un programa tan clásico, que difícilmente podría entenderse como el camino de esa nueva vanguardia que querían protagonizar. Las ideas que se exponen en este texto, dan cuenta de un modelo de intervención estética más cercano al canon clásico del modernismo, que a todo el experimentalismo que había sacudido la escena de Buenos Aires y de las metrópolis con las que querían medirse.

La definición de una cultura convencional y almibarada, opuesta a la verdadera problemática de la creación, el uso de términos como “decorativo” o “superficial”, o el reclamo de adoptar el sentido profundo y no el externo de las últimas tendencias, habla, precisamente, de esa preocupación por ir más allá de la tradición pero no negándola sino forzando sus propios fundamentos. Es desde esta matriz que podemos entender la elecciones que los artistas rosarinos fueron haciendo: el *happening* como proceso mental y no como espectáculo; el espectador como un interlocutor reflexivo y no como un operador manual; el minimalismo en lugar del pop o el *Nouveau Réalisme*<sup>77</sup>; Kenneth Noland o Sol Lewitt, en lugar de Oldenburg o Rauschenberg. Dentro del arte moderno, ellos eligieron la opción analítica que,

---

Bortolotti, Favario o Gatti, accedían a información siempre renovada. Véase Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998, pp. 26-29.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>76</sup> Es comprensible, porque este retrato era una obra central del arte moderno en la que podían encontrarse rasgos que suscribía el manifiesto: antidecorativismo, antinarratividad, antiacademicismo, un ejemplo de la pintura “seria, profunda, creadora” que estos artistas reclamaban. Para una cronología del proceso de la vanguardia rosarina véase la que incorpora Guillermo Fantoni en “Rosario: opciones de la vanguardia”, en VV.AA., *Cultura y política en los años '60, op. cit.*, pp. 296-298. Véase el texto de éste y otros manifiestos publicados entre 1966 y 1968 en el anexo I de esta tesis.

<sup>77</sup> Y cuando se interesaron por este grupo lo hicieron, de un modo también previsible, por Piero Manzoni y por Yves Klein, en lugar de Arman o Spoerri. Ver G. Fantoni, *Arte, vanguardia...*, p. 33.

en un sentido evolutivo, pasaba por la proposición de un sistema de la pintura de Seurat, por el aniconismo de Malevitch y llegaba hasta la proposición analítica del conceptualismo<sup>78</sup>.

Para Renzi era posible generar una vanguardia, pero ésta pasaba por extremar la ruptura dentro de la tradición de las vanguardias y no por negarlas; el corte era a la vez continuidad del sistema y no radical substitución. Para él había un lenguaje en el que quería inscribir sus búsquedas con la intención de *continuar el proceso de la vanguardia*; desde esta perspectiva, *más que como opción que clausuraba el arte, la política fue entendida como un elemento más de radicalización del sistema artístico*.

Los sectores de la vanguardia rosarina trabajaban en el marco de una doble competencia, con la escena internacional y con la de Buenos Aires, pero a la vez sostenían la necesidad de considerar la tradición local: esto permite entender que un artista como Renzi se interesara por conocer las últimas expresiones del arte internacional y, al mismo tiempo, buscara difundir los valores de la obra de Schiavoni.

En el panorama artístico de los sesenta, Rosario constituye un caso excepcional, en tanto permite aislar un momento distinto en la inscripción problemática de la vanguardia. Su constante medición de fuerzas con la doble escena nacional e internacional, la necesidad de acelerar un proceso que se sentía retrasado frente a ambas, la inscripción modernista de todos sus parámetros de acción, fueron elementos activos en la fusión que se produjo entre algunas formaciones de la vanguardia de Rosario y de Buenos Aires.

En la bienal de Córdoba se perfilaron los sentidos y los sectores sobre los que podía gestarse una colaboración entre los artistas de Rosario y de Buenos Aires (Pablo Suárez, Carpiera, Renzi, Bony, Eduardo Costa, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario), y se produjo también la primera acción conjunta en un *happening* (“En el mundo hay salida para todos”) generado al calor de las conversaciones y de los intercambios que compartieron durante dos días. El encierro de los espectadores y la participación de los estudiantes que, al finalizar el encierro pronunciaron un discurso, unieron, por primera vez, acciones estéticas y políticas.

El ingreso de Rosario en Buenos Aires, en el orquestado despliegue de exposiciones que durante la *Semana de Arte Avanzado* se organizó para recibir al equipo de visitantes norteamericanos, fue visualizado por todos los sectores. Aunque, como ya señalé, lo que se les mostró a los extranjeros fue bastante parecido a lo que podía encontrarse en los espacios artísticos internacionales, los artistas rosarinos sentían que su obra guardaba diferencias

---

<sup>78</sup> Cf. Filiberto Mena, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

respecto de lo que se hacía en Buenos Aires y, también, en relación con la escena internacional<sup>79</sup>. Más que afirmar la certeza de este sentimiento, lo que me interesa subrayar es la voluntad de no dejar afuera ninguno de los elementos que necesitaban para tener la seguridad de que extremaban las condiciones de expresión de su propio tiempo: partir de los últimos “avances” del arte internacional y del de Buenos Aires y, a la vez, tratar de superar ambos. Sobre esta base se gestó una relación de colaboración y de competencia con los grupos de Buenos Aires en la que se generó una poderosa energía movilizadora y, también, parte de las condiciones que hicieron de los acontecimientos del '68, el momento de clausura de un proceso.

Lo cierto es que durante 1968, durante el proceso en el que parte de las producciones artísticas dejaron de materializarse en *soportes* para hacerlo exclusivamente en *acciones*, los artistas discutieron infinidad de proyectos que nunca llegaron a realizar<sup>80</sup>, pero que tuvieron la importancia de generar precisamente eso, un ámbito de discusión de ideas cuya problemática seguía siendo cómo generar un arte de vanguardia. El punto de confluencia entre vanguardia artística y vanguardia política se definió a partir de la unión de distintos intereses que vieron en esta transitoria alianza la respuesta a preocupaciones diferentes. No era lo mismo la preocupación de Ferrari por entretejer referencias políticas en sus escrituras, que la de Renzi por lograr una vanguardia de tan alto impacto que no pudiese ser ignorada:

Empezamos a tomar conciencia de la relación entre la vanguardia estética y la vanguardia política y de las posibilidades de unirlas, porque veíamos que [...] había obras muy audaces que eran asimiladas y aceptadas, pero cuando tenían un contenido político la cosa era resistida<sup>81</sup>.

Frente a esto es posible preguntarse ¿cuál fue el objetivo prioritario, hacer un arte de vanguardia o unir la vanguardia con la política con el objeto de hacer más eficaz y potente el planteo de la vanguardia?

---

<sup>79</sup> Dice Renzi: “...nosotros decíamos que el grupo de La Plata, Puente, Paternosto, los objetistas como Dalmiro Sirabo y demás, eran visualistas y hedonistas, y que nuestras obras eran objetos geométricos, nada más, que pasaban por ser austeros, pero que en realidad, eran ya planteos conceptuales. [...] De alguna manera, siempre consideraron que por ser un grupo provinciano era subsidiario, no de Buenos Aires exclusivamente, porque teníamos características distintas, sino de ideas exteriores. [Aldo Grinberg en *Primera Plana*] nos fustigó muchísimo, criticó nuestros trabajos e incluso después dijo que algunas obras, como por ejemplo las mías, tenían influencias de Sol Lewitt. Cosa después desmentida ante él mismo por el propio Sol Lewitt, ya que existían parecidos exteriores pero no de conceptos, de fondo”. Cf. G. Fantoni, *op. cit.*, p. 47.

<sup>80</sup> Como “1000 litros de agua, 1000 litros de aire” de Renzi. *Ibid.*, p. 51.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 54.

El grado de ruptura que se produjo en 1968 no se explica exclusivamente por la voluntad de politización, sino también por la búsqueda de una experimentación extrema desde la cual los artistas se propusieron pensar *también* la politización. En definitiva, las respuestas no provinieron *sólo* de las necesidades de la política, sino que fue desde la compactación y superación de todo el capital de estrategias simbólicas que habían acumulado en la experimentación vanguardista, que se propusieron pensar las acciones estéticas como una energía capaz de colaborar en la transformación del orden social. La convicción a la que finalmente llegaron, fue que el arte no tenía que esperar a la revolución para adquirir un sentido político, sino que podía aspirar, también, a integrar las fuerzas capaces de provocarla.

## 5. EL ARTE COMO ACCIÓN COLECTIVA Y VIOLENTA <sup>82</sup>

Nuestra preocupación era... que el arte entrara por los ojos y los distintos sentidos, pero que fuera una fuente de reflexión, un impacto que luego durara en el pensamiento, de ahí todo lo conceptual de nuestra producción.

Juan Pablo Renzi<sup>83</sup>.

1968 fue un año incandescente. Todo hacía sentir que en distintas ciudades del mundo se estaba jugando una partida crucial, capaz de determinar el curso ulterior de la historia. Las acciones de estudiantes y obreros se encadenaron en las insurrecciones urbanas que estallaron en las calles de París, Berlín, Madrid, Río de Janeiro, México, Montevideo y Córdoba<sup>84</sup>. En Argentina distintos aspectos permitían preveer que el entusiasmo sesentista estaba llegando a su fin. El golpe militar que había colocado al general Onganía en el gobierno, al mismo tiempo que intervenía coactivamente en el campo intelectual y cultural, extremaba, en el terreno económico el mesianismo modernizante precedente, basándose ahora en una estrecha asociación entre fuerzas armadas y gran capital<sup>85</sup>. El proyecto de modernización del

---

<sup>82</sup> Esta sección forma parte del capítulo "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en José Emilio Burucúa (ed.), *Historia de las artes en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana. En prensa. Algunos aspectos de este apartado también los desarrollé en el artículo "Bodies of History. Avant-Garde, Politics and Violence in Contemporary Argentine Art", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *Cantos Paralelos/ Parallel Cantos: Experimental Art from Argentina*, Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 1999, pp. 130-165.

<sup>83</sup> Juan Pablo Renzi, en Guillermo Fantoni, *op. cit.*, p. 59.

<sup>84</sup> El '68 sucedió, de maneras diferentes, en distintas partes. Para una revisión de los hechos del '68 véase Nicolás Casullo, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

<sup>85</sup> Cf. Guillermo A. O'Donnell, "Estado y alianzas en la Argentina, 1956-1976", en *Desarrollo Económico*, XI, 64, Buenos Aires, enero-marzo de 1977, pp.523-554.

capitalismo argentino, administrado ahora por el estado represor, agudizó la crisis social, cultural y política y creó las condiciones para que, en 1969, la sociedad avanzara decididamente contra el gobierno con la insurrección popular conocida como Cordobazo.

En 1968 todo parecía indicar que el arte argentino no ocuparía, al menos por el momento, los anhelados escenarios internacionales. Después del viaje exploratorio de Leo Castelli en septiembre 1967 y del “desembarco” en bloque del equipo del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en mayo de 1968, la realidad ofrecía cada vez mayores pruebas de que Buenos Aires no brillaría como París o como Nueva York.

La obra colectiva que en ese año realizaron un grupo de artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, con el título “Tucumán Arde”, se inscribió en una zona de múltiples fracturas. Por una parte, las provocadas por las profundas escisiones del campo político, social y económico, producidas por la inviabilidad de un modelo de país en pos del cual se habían invertido inmensas energías. Por otra, aquéllas que marcaron los sucesivos quiebres que se produjeron en la avanzada artística de la vanguardia, generados por el conjunto de acciones encadenadas que, durante 1968, hicieron del campo artístico y de sus instituciones, un virtual campo de batalla.

A comienzos de 1968 era evidente que si la vanguardia quería seguir siendo un elemento perturbador, no podía ya actuar dentro del marco de las instituciones. En este sentido, un punto de extrema fricción lo había marcado el acto colectivo protagonizado por los artistas el 23 de mayo, cuando ante la clausura policial de una obra en las “Experiencias 68”, organizadas por el ITDT, destruyeron sus obras en la puerta del Instituto. La acción implicaba una ruptura pública (e intensamente publicitada) con la institución que había sido el escenario privilegiado de la vanguardia en los años anteriores. Lo destacable es que la represión policial no se había originado en las obras claramente políticas, que aludían en forma directa a la guerra de Vietnam, presentadas por artistas como Jorge Carballa o Roberto Jacoby<sup>86</sup>. Lo que en este caso se había censurado, más que la obra, era la respuesta del público, el acto espontáneo que había llevado a quienes asistían a las experiencias, a escribir

---

<sup>86</sup> La obra de Carballa (“El poder de las llaves”) era un panel forrado en terciopelo negro con una puerta reversible: de un lado decía “Vietnam” y había tres palomas disecadas; del otro estaba cubierto con cuentas de vidrio. Se accedía a una u otra por medio de una de las llaves disponibles. La presentación de Jacoby incluía, bajo el título general de “El mensaje”, un pizarrón con el texto “Mensaje en el Di Tella” (cf. anexo I), un teletipo que transmitía información política internacional de cada día (huelgas, el Mayo francés, etc.) y la foto de un negro norteamericano manifestando contra el racismo.

leyendas de contenido erótico y político, en las paredes del baño simulado que había realizado Plate. El *público*, que en el transcurso de la década había sido un elemento central en el diseño de las estrategias institucionales del Di Tella, era un factor *activo* y que podía llegar a ser *determinante* para quienes estaban decididos a *hacer del arte un factor capaz de intervenir en la realidad*.

La acción, por otra parte, también se incorporaba como un ingrediente central en la confección de una obra que ya no aspiraba a la contemplación. Esto volvió a confirmarse el 30 de junio, cuando Ruano y sus amigos ingresaron en el Museo de Arte Moderno durante la inauguración del premio *Ver y Estimar* y rompieron al grito de "Fuera yanquis de Vietnam", la vidriera en la que el mismo Ruano había colocado, con un cuidado cercano a la adoración, una foto de John F. Kennedy. El impacto público de esta acción fue, a los ojos de Renzi, mucho más potente que el que podía lograrse con una obra que se pretendiera de vanguardia exclusivamente artística<sup>87</sup>.

El momento más conflictivo de esta ruptura escalonada fue el premio Braque organizado por la embajada francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes. En una abierta reacción ante los condicionamientos del gobierno francés, tendientes a evitar proclamas o posicionamientos alusivos a los hechos de Mayo, los artistas -entre ellos muchos de los participantes- invadieron el 16 de julio las salas del museo y terminaron en la cárcel después de lanzar una proclama en favor de "los estudiantes franceses en lucha contra el régimen fascista" y del pintor argentino Julio Le Parc, expulsado de Francia por su solidaridad con el movimiento francés<sup>88</sup>.

Las acciones no eran demasiado elaboradas, estaban basadas más en los efectos que en un diseño o en una compleja concepción, pero las consecuencias que se sacaron de ellas fueron mayúsculas. Como señalé, las razones para querer unir la vanguardia artística con la vanguardia política no eran en todos los casos las mismas. Mientras para Renzi parecía pesar más la necesidad de radicalizar la vanguardia, para otros, como León Ferrari, lo central era el componente político. Esto no implica afirmar que a Renzi le importara solo la vanguardia a secas. Como él mismo afirmaba:

La ideología revolucionaria de ese momento, generalmente el marxismo, coincidente con ciertas posiciones como las del mayo francés o como la Revolución cubana, que creaba la idea de revoluciones puntuales en Latinoamérica, esto es, la actitud de

---

<sup>87</sup> G. Fantoni, *op. cit.*, p. 54.

<sup>88</sup> Cf. G. Sacco y otros, *op. cit.*, pp. 49-51.

vanguardia política, y por otra parte, la forma vanguardia estética, juntas, creíamos que eran un punto muy importante, que no tenían por qué estar separadas. Eso era lo que nos diferenciaba de la primera vanguardia del Di Tella, la más asociada con el pop, en el sentido que ellos entendían que se podía ser de derecha y de vanguardia. Nosotros sosteníamos que no se podía pensar de derecha y ser de vanguardia, y además, si se era de izquierda eso se tenía que hacer explícito también<sup>89</sup>.

Desde la perspectiva de Renzi, la posición de Ferrari era problemática: "...si bien tenía actitudes de vanguardia, pensaba que lo más importante era el problema ideológico"<sup>90</sup>. Esto permite entender que esa vanguardia que buscaba una doble inscripción, diera respuesta a intereses que no eran en todos los casos exactamente los mismos, ni en el sentido estético ni, tampoco, en el político.

Lo cierto es que, para los distintos grupos que buscaban una intervención más radicalizada, el conjunto de enfrentamientos con las instituciones los había llevado a un punto frente al cual no podían plantearse un tranquilo retorno a las mismas. Para estos sectores lo prioritario fue, de ahora en más, establecer puntos de acuerdo y una forma de trabajo. En agosto se reunieron en Rosario artistas de esta ciudad y de Buenos Aires para discutir, en lo que llamaron "Primer encuentro nacional del arte de vanguardia", los puntos centrales de la acción futura: entre éstos "la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales" (premios, galerías de arte) y "la inserción de los artistas en el campo de una 'cultura de la subversión' que acompañara a la clase obrera en el camino revolucionario"<sup>91</sup>.

Si la urgencia pasaba por hacer un arte colectivo, que actuara directamente sobre la realidad, y que denunciara las situaciones políticas, sociales y económicas que aquejaban al país, un lugar propicio para comenzar parecía ofrecerlo la candente crisis que afectaba a la provincia de Tucumán. Sus problemas fueron leídos como un paradigma del desparpajo con el que desde el gobierno se instrumentaban proyectos tendientes a favorecer a los grandes monopolios: con el plan de "saneamiento" que promocionaba el gobierno militar, lo que en verdad se proponía, era "racionalizar" la producción destruyendo la pequeña y mediana empresa y protegiendo a los grandes industriales azucareros. Estas políticas redundaban en el cierre de ingenios y en un creciente aumento del desempleo. En tanto, y como un tragicómico componente de ironía, el gobierno publicitaba el "Operativo Tucumán" como un proyecto de acelerada industrialización:

---

<sup>89</sup> G. Fantoni, *op. cit.*, p. 57.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>91</sup> Cronología, 1969 (mimeo). Archivo León Ferrari.

en verdad, la sustitución de la burguesía nacional por el capital norteamericano. El objetivo central del proyecto de los artistas era denunciar la distancia entre la realidad y la publicidad, y para esto concibieron su acción como un instrumento de *contrainformación*<sup>92</sup>

Desde la publicación de *Understanding Media* de Marshall McLuhan, en 1964, el poder de los medios de comunicación se había instalado como problema<sup>93</sup>. La importancia y el poder de los medios, su capacidad para construir acontecimientos que todos podían aceptar como reales aunque no hubiesen existido, habían sido tematizados por un *happening* realizado por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. Ellos habían difundido información en los periódicos, acerca de un *happening* que nunca se había realizado y que, por lo tanto, sólo había existido *en los medios*<sup>94</sup>. Esta obra de investigación dio lugar al manifiesto “Un arte de los medios de comunicación” que firmaron en julio de 1966<sup>95</sup>. Roberto Jacoby, reflexionando sobre la posibilidad de un arte que utilizara los medios de comunicación de masas, escribía un texto en el que preanunciaba el programa de “Tucumán Arde”:

Sabemos bien que los medios de comunicación de masas son fundamentales en el control de una sociedad y que por lo tanto son instrumentados –no menos que la escritura, en otro tiempo- por los grupos que hoy detentan el poder. [...] Esto exige por un lado a los futuros artistas un conocimiento muy profundo del material con el que van a trabajar, y por el otro, estar ligados a grupos sociales con suficiente poder como para que sus mensajes culturales sean escuchados [...] Además el viejo conflicto entre arte y política (“El arte debe reflejar la realidad”. “Todo arte es político”. “Ninguno lo es”, etc.), al que siempre se quiso superar introduciendo “contenidos” políticos en el arte, tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva<sup>96</sup>.

De este modo, distintas experiencias y necesidades, gestadas en diferentes espacios, tiempos e instituciones, confluyeron en esa acción colectiva en la que se jugaron, prácticamente en una única apuesta, el conjunto de recursos acumulados a lo largo de la década. Por otra parte, aunque la vanguardia quería unirse a la política, esta necesidad no implicó subordinación a un

<sup>92</sup> Para un análisis de los distintos aspectos implícitos en la poética de “Tucumán Arde”, véase el texto de Elsa Flores Ballesteros, “Notas sobre la poética de ‘Tucumán Arde’”, en Graciela Sacco y otros, *op. cit.*, pp. 9-12.

<sup>93</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Nueva York, Mc Graw-Hill, 1964.

<sup>94</sup> Sobre este *happening* véase María José Herrera, “La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: El ‘happening para un jabalí difunto’”, en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 249-254. Sobre arte y medios de comunicación en Argentina ver, de la misma autora, “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60”, en VV.AA., *Arte argentino del siglo XX*, Premio Telefónica de Argentina en la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Buenos Aires, 1967, pp. 71-114.

<sup>95</sup> Véase la transcripción completa en el anexo I.

<sup>96</sup> Roberto Jacoby, “Contra el happening”, en Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p. 129-130.



programa político. Todos estos compromisos fueron transitorios. Desde la perspectiva del arte esta experiencia, atravesada por todos los discursos de la desmaterialización estética, se concretó más como proceso que como un objeto visualizable.

Desvinculados por el momento de las instituciones artísticas, y buscando desarrollar su trabajo en el lugar en el que pudiera lograr máxima efectividad, decidieron realizar su acción en la CGT (Central General de los Trabajadores) de los Argentinos. Esta elección implicaba posicionarse en un campo de conflictos y fracturas aún más intensos que los que atravesaban el campo de las artes. Desde el lanzamiento del “Programa del 1ero. de mayo”, en 1968, la CGTA puso en claro su enfrentamiento al sector vanguardista del sindicalismo peronista, que depositaba su confianza en una renovada alianza militar-sindical. Antivanguardista y combativa, esta nueva CGT no sólo repudiaba abiertamente al régimen militar sino que proponía apoyarse en los potentes vínculos que se producían entre movimiento obrero, estudiantes universitarios y clero activista<sup>97</sup>.

“Tucumán Arde” fue una mezcla conflictiva que recurrió a los datos e informes proporcionados por las ciencias sociales, a los recursos de la publicidad y a una organización de la acción según pautas que provenían de la política de izquierda. Realizada con el apoyo de sociólogos e investigadores, esta experiencia quería reinventar un concepto de vanguardia que, a la vez que se nutría de técnicas y procedimientos desarrollados por todo el experimentalismo de la década, recurría a los nuevos materiales que le proporcionaban los medios de comunicación y a su poder para reconfigurar, incluso, el concepto de cultura popular existente hasta entonces. El objetivo central era la *eficacia*, y para lograrla fusionaban todos los elementos de provocación de los que disponían. El objetivo era crear un circuito *sobreinformativo* y *contrainformativo* orientado a desenmascarar la campaña de ocultamiento montada por la prensa oficial, y a “crear una cultura paralela subversiva” que desgastara “el aparato oficial de la cultura”<sup>98</sup>.

En la discusión acerca de cuáles eran los medios adecuados para lograr estos objetivos es evidente que había términos que ya no entraban en el debate. Aquel paradigma modernista que en la crítica local había consolidado la reflexión estética de Romero Brest o Payró a comienzos de los cincuenta, ya no constituía un término activo en el debate. A esta altura no era posible sostener que el arte debía legitimarse por la autonomía del lenguaje. Por el contrario, ahora la realidad misma era la arcilla en la que había que hundir las manos sin prejuicios esteticistas;

---

<sup>97</sup> Véase James P. Brennan, *El Cordobazo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, pp. 163-164.

<sup>98</sup> Primer documento del grupo. Citado en Graciela Sacco y otros, *op. cit.*, pp. 60-61.

contra una estética de la negatividad, proponían una estética que sostenía la heteronomía y el compromiso. La vanguardia debía renovarse no sólo en sus formas, sino también en sus significados:

El arte no será ni la belleza ni la novedad -escribía León Ferrari-, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo [al] de un atentado político en un país que se libera<sup>99</sup>.

Los contenidos del arte tenían que ser claros y definidos. Lo que urgía no era el reemplazo de un estilo por otro, sino cuestionar la organización del campo artístico, sus instituciones y las estrategias simbólicas de las clases dominantes<sup>100</sup>.

Desde ahora, según sostenían los artistas en el texto con el que se presentaban, la creación estética se postulaba como una acción *colectiva y violenta*:

La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario<sup>101</sup>.

El plan de acción se organizó en varias etapas<sup>102</sup>. Primero, la investigación y recolección del material que realizaron en la misma provincia de Tucumán. Previo al viaje de los artistas a la provincia, un equipo del Centro de Investigaciones Sociales (CICSO) había realizado un informe preciso sobre la economía tucumana, que les serviría de referencia. Antes de partir montaron un operativo de difusión en dos instancias: primero cubrieron las paredes de Rosario y Santa Fé con la palabra "Tucumán" y antes de salir le agregaron "arde"<sup>103</sup>.

La intención del viaje era producir material testimonial que luego se utilizaría en la muestra como un elemento probatorio. En este viaje de investigación y documentación los

---

<sup>99</sup> León Ferrari, "El arte de los significados", ponencia presentada en el Primer Encuentro de Artistas de Vanguardia", Rosario, agosto de 1968. Cf. anexo I.

<sup>100</sup> Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 136.

<sup>101</sup> María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, "Tucumán Arde", declaración de la muestra de Rosario, 1968.

<sup>102</sup> Los artistas, ideólogos y comunicadores sociales que participaron fueron: de Rosario: Noemí Escandell, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Marta Greiner, María Elvira de Arechavala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, José Lavarello, Edmundo Giura, Rodolfo Elizalde, Jaime Rippa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Emilio Ghiloni, Juan Pablo Renzi, Carlos Schork, Nora de Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Bidustwa, Raúl Pérez Cantón, Sara López Dupuy; de Buenos Aires: León Ferrari, Roberto Jacoby, Beatriz Balbé; de Santa Fé: Graciela Borthwick, Jorge Cohen y Jorge Conti.

<sup>103</sup> Juan Pablo Renzi explica el origen del título: "...la idea del nombre "Tucumán Arde" deviene de "Arde París", una película que estaba en cartelera, y que fue propuesto por Margarita Paksá. Una idea muy buena, que decidimos usarla por su fuerza, por su eficacia, a pesar de que después Margarita no participó totalmente del proceso, no firmó la obra como se dice". Juan Pablo Renzi en G. Fantoni, *op. cit.*, p. 61. La película era "¿Paris brûle-t-il?" de René Clement, rodada en 1966.

artistas articularon su accionar recurriendo a un juego entre lo oficial y lo clandestino que les permitió obtener el apoyo necesario. Mientras unos entraban en contacto con los sectores oficiales de la cultura a los que les decían querer producir "información artístico-cultural" sobre la provincia, otros fotografiaban, filmaban y grababan entrevistas a trabajadores y dirigentes sindicales a fin de entrar en el mundo de los ingenios y de los trabajadores.

La muestra se inauguró el 3 de noviembre en la sede de la CGTA de Rosario. Los afiches callejeros la anunciaban como una "Primera Bienal de Arte de Vanguardia" que, en lugar de realizarse en una prestigiosa institución, se presentaba en el edificio de un sindicato. Los materiales que se habían logrado con el trabajo de campo -filmaciones, grabaciones, fotos- se dispusieron junto a afiches y cuadros explicativos en la planta baja y en los distintos pisos de la central obrera<sup>104</sup>.

La información reunida se ordenaba y se ofrecía al espectador -no obviamente el habitual espectador de arte sino los militantes y trabajadores que acudían al edificio de la CGT- de acuerdo a dos intenciones centrales: desenmascarar a la prensa oficial contraponiendo los datos que ésta aportaba con los de la realidad y, por otra parte, ofrecer suficientes garantías acerca de la veracidad de lo que mostraban. Las fotos recogidas en el lugar en el que sucedían los hechos denunciados, junto a los datos estadísticos ordenados por los sociólogos, actuaban en este último sentido.

La idea era atrapar a los asistentes en un bombardeo de imágenes y sonidos, apelar a sus sentidos y a su conciencia, provocar en ellos una *toma de posición*. Recurrían a la insistencia y a la reiteración de la publicidad; las palabras "Tucumán" y "Tucumán Arde" tapizaban el pasillo de ingreso en el que también se desplegaba un montaje de noticias periodísticas tendiente a demostrar que una lectura atenta y concientizada de la prensa cotidiana, podía revelar la falacia del discurso oficial. Como si se tratase de dos mundos diferentes, el periódico difundía en distintas secciones los dos aspectos de la realidad tucumana: mientras los discursos oficiales proclamaban "Esta revolución la podemos hacer en Libertad" o que "Una de las Preocupaciones de la Revolución Argentina es la Buena Administración de la Justicia", las secciones policiales

---

<sup>104</sup> Para un análisis detallado de esta experiencia véanse Ana Longoni, "Entre París y Tucumán: La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta", en VV.AA., *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA-FFyL, 1993, pp.183-193; "La intervención política como programa estético: Una lectura de "Tucumán Arde", en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, 261-268; "Acciones de arte, acciones de violencia", en *El Rodaballo* núm. 2, 1995; "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en VV.AA. *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 314-327; y, en colaboración con Mariano Mestman, "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta", *Causas y azares* núm.1, 1994, pp. 75-89.

informaban la muerte de un obrero en manos de la policía o los enfrentamientos entre los sectores obreros y las fuerzas represivas. A la luz de esta contraposición, la información debía tomar una dimensión nueva y reveladora. Las imágenes y las palabras querían provocar un *cambio en la conciencia de los espectadores*. Los visitantes tenían obligadamente que "pisar" las genealogías del poder que, organizadas en cuadros sinópticos que cubrían el piso, revelaban los nexos entre el gobierno y los ingenios. Se proyectaban las filmaciones y las diapositivas tomadas en los ingenios, se transmitían las entrevistas, y se requería también la opinión de los concurrentes sobre lo que veían. Sus expresiones se retransmitían y se incorporaban como material vivo y activo al circuito informacional, retroalimentándolo con los mismos efectos que la muestra había producido en el público entrevistado. "Visite Tucumán, jardín de la miseria", "No a la tucumanización de nuestra patria", "No hay solución sin liberación": el discurso se saturaba con la reiteración, con los cruces de imágenes y de palabras, con la retórica del afiche político, del estandarte y de la valla. Finalmente, al salir, y para que los asistentes confirmaran que todo lo que allí habían visto era "verdad", grupos de trabajadores y de estudiantes universitarios les entregaban un folleto de 18 páginas realizado por los sociólogos, explicando las causas de la situación tucumana.

Después de dos semanas de exhibición en Rosario, la muestra se inauguró el 25 de noviembre en Buenos Aires, en el local de la Federación Gráfica Bonaerense. Como máxima expresión del quiebre que se había producido en el campo artístico, no sería el discurso de un crítico el que serviría de apertura, sino la voz y la figura carismática de Raimundo Ongaro, secretario general de la CGTA:

Hemos caminado mucho por el país, por nuestra tierra. Hemos estado en las ollas populares. Hemos visto el grado de humillación y vejación que significan. Nuestra palabra no podía transmitir todos esos dramas [...] Gracias a estos artistas es posible que más trabajadores en todo el país conozcan lo que pasa en la Argentina...Ellos tienen los tanques, las ametralladoras, tienen perros. Nosotros tenemos hoy este pedacito de lienzo y esta casa modesta y nos basta mostrar estas imágenes para que tengan miedo, porque saben que no podrán contra el despertar de las conciencias que nosotros convocamos para liberarnos...<sup>105</sup>

Confirmando lo que anunciaban sus palabras, la muestra se canceló casi inmediatamente bajo las presiones del gobierno y de la policía.

---

<sup>105</sup> Reproducido en Sacco, *op. cit.*, p. 75.

Se ha señalado la relación de “Tucumán Arde” con el conceptualismo o, más precisamente, con la variante “ideológica” del conceptualismo<sup>106</sup>. Este nexo requiere, sin embargo, algunas puntualizaciones. En varios aspectos (la exploración de la interacción de los lenguajes, la centralidad de la actividad requerida al espectador, el carácter inacabado, procesual y el valor dado al proceso comunicativo, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor, el cuestionamiento del sistema artístico y de las instituciones que lo legitiman) “Tucumán Arde” se emparenta con el repertorio del arte conceptual. Pero no en su forma tautológica y autorreferencial en la que, desde cierto punto de vista, podría encontrarse la reconfirmación del paradigma modernista<sup>107</sup>. Por el contrario, el desvío hacia lo contextual es tan fuerte, que la realidad ya no se piensa como un espacio de reflexión, sino como un campo para la acción tendiente a la transformación del orden social. Es un vaciamiento del sentido original de los recursos conceptuales en función de la eliminación de toda posible sutileza o juego con el lenguaje. Por lo tanto, es simplificador y reductivo explicar el conjunto de estrategias de esta obra colectiva partiendo del repertorio del conceptualismo, y no porque los artistas a esta altura no lo conocieran o no hubieran, incluso, transitado por él<sup>108</sup>, sino porque el momento requería considerar otros elementos. Como sostiene Rubén Naranjo,

Antes tal vez nos hubiera bastado representar un gran cubo de azúcar, recorrible, con los textos incluidos en él, y exhibirlos en el Di Tella. Eso podría habernos dejado conformes: la realización de una estructura primaria, que exigía una intervención activa del espectador y que llevaba implícita, sin ninguna duda, la denuncia de una situación objetiva<sup>109</sup>.

Había un conjunto de experiencias que habían agitado el medio artístico de Buenos Aires y de Rosario desde mediados de los sesenta que los artistas no podían ignorar. No sólo aquellas experiencias que requerían la participación del espectador en los *environments* y *happenings* realizados en Buenos Aires, o en obras como las de Le Parc, presentadas en el Instituto Di Tella

---

<sup>106</sup> Véase al respecto Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1988, pp. 267-271; sobre conceptualismo en América Latina, Mari Carmen Ramírez, "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America" en Waldo Rasmussen (Ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, Museum of Modern Art, 1993, pp. 156-167 y Jacqueline Barnitz, "Conceptual Art and Latin America: a Natural Alliance" en Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams, *Encounters/Displacements*, Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, 1992, pp.35-48; sobre conceptualismo en Argentina, Andrea Giunta, "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en VV.AA., *Arte, historia e identidad en América*, Mexico D.F., IIE-UNAM, 1994, pp. 875-889.

<sup>107</sup> Véase al respecto Benjamin H. D. Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique", en *l'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-53.

<sup>108</sup> Prueba de ello son, por ejemplo, las obras que Juan P. Renzi hace desde 1966, como *Cubo de Hielo* y *Charco de Agua*.

<sup>109</sup> Citado en Sacco, *op.cit.*, p.63.

en 1967, sino también el impacto que estas obras habían producido en el público, en los medios de comunicación e incluso el poder que estos medios habían demostrado en relación con el arte y sobre el cual, como vimos, artistas como Jacoby habían reflexionado<sup>110</sup>. Todos estos elementos, junto a la presión de una coyuntura política y social por la que se sentían requeridos, actuaron en la formulación del nuevo programa como un estímulo mucho más significativo que Duchamp.

Cuando se analiza la prolífica producción de textos y manifiestos que acompañó a esta acción, no deja de sorprender la absoluta confianza que los artistas tuvieron en la posibilidad de incidir e incluso de modificar la conciencia de las personas. Las acciones que pugnaban desde las organizaciones políticas por transformar radicalmente las estructuras de poder demostraron que no eran los únicos depositarios de tales certezas. Si tuviésemos que evaluar la experiencia en términos de público, los resultados no superaron los promedios de las exhibiciones del ITDT<sup>111</sup>. Romper con los circuitos oficiales no les permitió entrar en contacto con un público mayor aunque si, muy probablemente, diferente.

“Tucumán Arde” fue el último y más contundente episodio de una vanguardia que en su ritmo vertiginoso llevó al extremo todas sus opciones. Después de lo que evaluaron como una experiencia traumática, muchos artistas dejaron de trabajar en el terreno del arte y, en algunos casos, pasaron a actuar en el terreno de la política. En tanto, las acciones colectivas y violentas con las que las multitudes avanzaban por las calles, cotidianamente realizaban, y excedían, las máximas aspiraciones de su programa.

---

<sup>110</sup> León Ferrari señala esta relación entre las experiencias locales y la formulación de un nuevo programa estético. León Ferrari, “El arte de los significados...”, *doc. cit.*

<sup>111</sup> Si tomáramos como parámetro las cifras que da Renzi, de aproximadamente 1000 espectadores diarios, llegaríamos a un máximo de 25.000, mientras que a exposición de Le Parc en el Di Tella (la exhibición que más público convocó) había sido visitada por 159.287 personas.

## **CONCLUSIONES**

Los años sesenta fueron años de transformaciones y certezas radicales. Tan poderosa como la convicción de que era necesario poner en crisis todos los sistemas para transformar la realidad hasta sus últimas consecuencias, fue la seguridad de que era posible hacerlo. Los contextos políticos, económicos, sociales y culturales, estuvieron marcados por rasgos recurrentes entre los que destacaron la predisposición para formular programas que provocaran y condujeran el cambio. El futuro era la meta nebulosa pero augural de un tiempo más perfecto: tan extraordinario, que cualquier gasto de energía que se requiriera al presente, estaba por demás justificado.

En el campo artístico argentino, las condiciones generales del período adquirieron un grado de radicalidad específico. Las tensiones de la historia reciente del peronismo (ésas que Noé quería condensar y comprimir en la superficie de sus telas), agudizaban la urgencia por formular proyectos tan articulados y exactos, que permitiesen maximizar todo los esfuerzos necesarios para su concreción. Para los sectores liberales, los años del peronismo habían sido un tiempo perdido. La pretensión de restablecer el ritmo de la historia (de acuerdo a como ellos querían escribirla), y de romper los parámetros que hasta el presente habían pautado el desarrollo cultural, explican hasta cierto punto el carácter de urgencia que asumieron los proyectos en el campo artístico. Las trayectorias institucionales analizadas (MAM, MNBA, ITDT, Bienales Kaiser) demuestran el grado de articulación que, por primera vez, se produjo en la

historia argentina a fin de lograr la consagración internacional del arte nacional.

¿Cómo debía ser el arte argentino para alcanzar el estatuto “internacional”? ¿Cuáles eran las imágenes con las que lograría la deseada consagración? ¿Cuál fue, en términos estilísticos, la fórmula del éxito? La pregunta, formulada de distintas maneras, estaba instalada como problema. Prácticas, eficientes e imaginativas, las instituciones argentinas dejaron que los artistas y, eventualmente, los críticos, se ocuparan de responderla, en tanto ellas se abocaron a diseñar políticas para las que el “internacionalismo” fue, sobre todo, la búsqueda de reconocimiento y de un intercambio equitativo con las capitales del arte. Los envíos al exterior se caracterizaron, en términos estéticos, por la ausencia de una apuesta definida. Se trató, en general, de mostrar *todo* lo más reciente y *todo* aquello que, se pensaba, podía tener buena recepción en los centros que administraban el mandato de lo nuevo. El resultado final fue que los envíos terminaron pareciéndose más a un catálogo de ventas generales, que al lanzamiento de la colección de modelos exclusivos que se pretendía.

En cuanto al estilo que las instituciones norteamericanas ligadas al proyecto inter-americanista tendieron a favorecer y a reconocer como “internacional”, éste fue, en términos generales, la abstracción. El premio a Rogelio Polesello en el certamen organizado por Esso, o la exposición *Más allá de la geometría* organizada por el Center for Inter-American Relations como homenaje al arte argentino y al ITDT, son ejemplos demostrativos al respecto.

Sin embargo, no deben deducirse de este hecho consecuencias absolutas. Si bien es cierto que la preferencia que algunas instituciones norteamericanas demostraron por la abstracción en lugar del realismo, no fue ajena a una confrontación que ya había librado (y ganado) su batalla inicial en el primer momento de la guerra fría, durante la inmediata postguerra, el éxito de la abstracción no tenía ahora el mismo significado. En la batalla entre abstracción y realismo (que esquemáticamente representaba el enfrentamiento entre capitalismo y comunismo) lo que había que impugnar en Latinoamérica, no era tanto el realismo socialista, sino el muralismo. Pero demostrar la inviabilidad de una propuesta como la del muralismo no era, a esa altura, una verdadera victoria. En los años sesenta nadie podía sostener con argumentos contundentes la propuesta de un arte mural como una opción renovadora o legítima. Pero tampoco representaba un triunfo defender y obtener el éxito de la abstracción. Esta había sido una batalla ganada quince años atrás en el mundo internacional del arte. Todas estas cartas eran, en definitiva, demasiado conocidas como para estimular una verdadera confrontación de imágenes. Si como señalaba Clement Greenberg, lo que ahora



dominaba en el panorama internacional era una “babilonia” de estilos, la abstracción había perdido todo su poder para demostrar nada verdaderamente importante. No podía defenderse como un estilo superador, ni como la última vanguardia, ni como una solución que permitiera sostener el sentido evolutivo del modernismo. El éxito de la representación, del tema, del figurativismo, e incluso de los aspectos más banales de la realidad, que se había instalado en la escena neoyorquina con el triunfo del pop art, eliminó todo el significado que la abstracción pudo tener como arma ideológica en la primera etapa de la guerra fría. Desaparecida la necesidad de establecer un único estilo legítimo, la abstracción podía competir en las mismas condiciones que el realismo. Por lo tanto, no creo posible atribuir más que una importancia relativa al apoyo que las instituciones norteamericanas hicieron de la abstracción en sus políticas hacia las artes visuales en Latinoamérica durante los años sesenta.

En esta década América latina reingresó en la historia como esperanza y como conflicto. Frente a la amenaza del comunismo, la retórica de la guerra fría en relación con las artes visuales, no se caracterizó por la circulación de determinadas imágenes, por la imposición de un estilo, ni tampoco por tratar de demostrar la supremacía de los Estados Unidos en la escena artística mundial, tal como había sido en el caso de Europa y, más específicamente, de París. A esta altura ésta era una realidad tan conocida e incuestionada, que tratar de probar tal poderío era, en verdad, un despilfarro de energía inútil. En este sentido, es demostrativo que nunca haya llegado a Buenos Aires una exposición de arte norteamericano de vanguardia verdaderamente importante y representativa. El esfuerzo de los Estados Unidos consistió en articular un sistema de propaganda tendiente a exhibir, continuamente, pruebas de buena vecindad. La saturación del discurso con nociones como “intercambio”, “amistad”, “interés” o “pluralismo”; la sucesión de reuniones tendientes a favorecer el diálogo, a conocer los problemas latinoamericanos y a valorar sus producciones culturales, constituyeron el nudo central de la estrategia norteamericana para neutralizar la incidencia de la revolución cubana en el medio artístico e intelectual latinoamericano.

Sin embargo, la revolución cubana no convocó, en un principio, a los artistas plásticos, de la misma manera que lo hizo con los escritores y con los intelectuales. Si bien los artistas argentinos pudieron adherir a la revolución, no tuvieron todavía que preocuparse por comprometer sus prácticas. Cuba no tuvo, hasta mediados de la década, poder suficiente para desviar a los artistas de la ruta que los conducía a buscar la consagración en Nueva York. Para ser más precisos: ellos viajaron primero a París, un poco después a Nueva York y recién,

desde mediados de los sesenta, a La Habana. En términos de un programa estético-visual, no hubo, por otra parte, mucho que discutir en los primeros tiempos de la revolución. Ni aún en Cuba se había planteado la urgencia por definir un “estilo de la revolución”. El presupuesto era que la misma revolución, al modificar las condiciones de producción, daría un estilo propio; sólo era necesario esperar que éste surgiera<sup>1</sup>.

Esta situación comenzó a modificarse a mediados de la década cuando los artistas fueron convocados desde La Habana para exponer o para participar como jurados de premios. En 1966, la artista argentina Lea Lublin viajó a Cuba para participar como jurado del concurso de grabado de Casa de las Américas y decidió quedarse una breve temporada en La Habana, donde, como se relataba en la revista de *Casa de las Américas*, “anduvo un poco por todas partes”<sup>2</sup>. El artículo daba cuenta, ya desde esta frase, del proceso de conversión que se había operado en ella, sólo por el hecho de permanecer un tiempo *viviendo en la revolución*. En ese “andar por todas partes” (que contestaba la posible acusación de haber sido llevada *por aquellos sitios que podían mostrarse de la revolución*), Lublin había cambiado la temática de su obra. Sin embargo, más que este cambio, lo que verdaderamente demostraba su compromiso con la revolución, era la actitud pública que había asumido y que *Casa de las Américas* no dejaba de destacar:

Habíamos conversado en el Habana Riviera. Veinticuatro horas más tarde, Cuba entraba en estado de alerta. Y, ante la propuesta de abandonar el país amenazado, Lea Lublin decidía permanecer entre nosotros, en disposición de tomar las armas si fuera necesario”<sup>3</sup>.

Desde mediados de los sesenta, la politización del arte se planteó como problema. Su expresión pasó, inicialmente, por la adhesión a causas que convocaban a un frente (como el rechazo de las intervenciones de los Estados Unidos en Vietnam o en Santo Domingo) en el que los artistas comprometían sus expresiones públicas más que las formas o los temas de sus obras. Esta solución fue perdiendo efectividad en tanto las condiciones de emergencia revolucionaria se fueron radicalizando. Ante la creciente politización del campo cultural, fue cada vez más perentorio no sólo adherir a principios revolucionarios, sino encontrar formas también revolucionarias. En este sentido es destacable que la discusión no pasara

---

<sup>1</sup> Sobre la promoción de una determinada forma de producir literatura por parte de la Revolución, véase Claudia Gilman, “Las ‘literaturas’ de la política en Cuba”, en De Paepe y otros (Eds.), *Literatura y poder*, Leuven University Press, 1995, pp. 153-162.

<sup>2</sup> Graziella Pogolotti, “Conversación con Lea Lublin”, *Casa de las Américas* núms. 36-37, mayo-agosto de 1966, p. 201.

exclusivamente por hacer del arte un instrumento político, sino también por encontrar las formas de unir la vanguardia artística con la vanguardia política.

La forma de expresión de esta nueva situación consistió, en un primer momento, en la impugnación de las instituciones artísticas, en tanto éstas no eran capaces de dar cabida a la vanguardia *verdadera*. Pero, como señalé, las condiciones de emergencia de esta nueva situación no dependieron exclusivamente de la politización del campo. La existencia de esta impugnación y su visibilidad, también fueron posibles debido al grado de institucionalización que había alcanzado el campo artístico a fines del período.

En 1968, la revolución se sentía tan real, tan inminente, que parecía imposible no sumarse a su convocatoria. Entre 1965 y 1968 los artistas arriesgaron el capital de éxito y reconocimiento que habían logrado acumular. Cuando fue necesario hacer del arte un arma de la revolución, muchos decidieron poner sus cuadros y el arte mismo en el campo de batalla.

Una cuestión que intencionalmente he dejado sin responder es si hubo o no un arte de vanguardia en la Argentina de los años sesenta. Más que contestar en forma afirmativa o negativa, preferí proporcionar materiales para pensar las condiciones que provocaron en los artistas la necesidad de generar una vanguardia y los programas que elaboraron para materializarla. En este sentido, he buscado reconstruir a qué tradiciones se vincularon y con cuáles discutieron, a qué materiales y poéticas recurrieron y cómo se gestó, entre los artistas, un ámbito de intercambios. Lo que he pretendido, ante todo, evitar, fue un planteo que abordara el problema de la vanguardia en términos esenciales o absolutos, partiendo de definiciones preestablecidas a las que los objetos deberían ajustarse para ser colocados o no en las coordenadas de “la vanguardia”. Por el contrario, mi intención fue considerar de qué manera los distintos actores se fueron situando *históricamente* frente a la vanguardia, considerándola, principalmente, como un problema a resolver.

Los proyectos de modernización, internacionalización y politización del campo artístico que abordé, no fueron exclusivos del arte argentino, sino que también se registraron en otros países de América latina. La necesidad de estudiar el proceso artístico de los sesenta desde una perspectiva nacional se justifica a partir de la radicalización que estos proyectos alcanzaron en el caso argentino. En ningún país de Latinoamérica hubo tal grado de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 202.

institucionalización en relación con la necesidad de gestar una forma de reconocimiento internacional. Sin embargo, contra todos los pronósticos que aseguraban el éxito, el arte argentino no logró instalarse en la escena internacional. Este hecho fue vivido, por todos aquéllos que estuvieron comprometidos con el proyecto internacionalista, como un estrepitoso fracaso, cuyas causas y responsables, todavía se siguen buscando. Los relatos acerca del período se tiñen, siempre, de un entusiasmo energizante y, también, del sabor amargo de una derrota.

En el diálogo con los actores del período es frecuente encontrarse ante un campo de acusaciones cruzadas que quieren encontrar un responsable. Para los artistas, la oportunidad de colocar al arte argentino en la escena internacional fue un hecho tan tangible, que no logran entender el por qué del fracaso. En sus evaluaciones la responsabilidad recae en la incompreensión internacional acerca del proceso de renovación que aquí se estaba produciendo, en la incapacidad de las instituciones argentinas para dar los pasos adecuados y necesarios para instalar al arte nacional en la escena internacional y, muy especialmente, en la imposibilidad de la crítica argentina de reconocer el valor del arte local, de analizarlo y de defenderlo<sup>4</sup>.

Para protagonistas del período como Enrique Oteiza, en el caso específico del cierre de los centros de artes del ITDT, las causas fueron políticas y económicas y, en gran medida, respondieron a los intereses de la familia Di Tella. El clima de libertad y creatividad que, desde 1958, posibilitó el restablecimiento democrático, se clausuró violentamente con el golpe de estado de 1966. Las autoridades castrenses, culturalmente reaccionarias, no podían admitir la existencia de un espacio de libre expresión como el Di Tella. En tanto Guido Di Tella sostiene que la causa del cierre fue la imposibilidad económica de seguir financiando las actividades de los centros<sup>5</sup>, Oteiza afirma que se cerraron porque ésta fue la condición que puso el gobierno militar para salvar a las empresas Di Tella de la quiebra, asumiendo el estado su deuda: desde su perspectiva hubo una negociación entre la familia y el gobierno que terminaron decidiendo, en privado, sobre el futuro de una institución que formaba parte de la vida pública. Oteiza considera que nunca debería haberse accedido al cierre voluntario del Di Tella, sino que las mismas fuerzas militares deberían haberlo hecho en un acto de público

---

<sup>4</sup> Una síntesis de estas evaluaciones puede encontrarse en el artículo citado de Kenneth Kemble, "Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte", en *Pluma y pincel* núm 9, 2 de agosto de 1976, p. 10.

<sup>5</sup> Cf. Guido Di Tella, entrevista con John King, en *El Di Tella...*, *op. cit.*, p. 204-205.

autoritarismo. Paradójicamente, un final como éste hubiese puesto un broche de oro a la historia del Di Tella, cerrado por la dictadura de la misma manera que la Bauhaus lo había sido por el nazismo. La Argentina habría vivido, según esta visión de los hechos, su propia y esplendorosa República de Weimar<sup>6</sup>.

Desde la perspectiva de Romero Brest, las causas definitivas del cierre no respondieron ni a razones económicas, ni a razones políticas, sino a la transformación del campo artístico, modificado por la actitud experimental de los artistas, y a la decisión que él tomó, de no ceder ante esta transformación. Según expresa el crítico, en el momento del cierre era necesario reestructurar el CAV. Su propuesta era instalar un estudio de televisión en la última sala del Instituto, para explorar las distintas posibilidades de este medio de comunicación en un sentido experimental y “moderno”<sup>7</sup>:

Pero, cuando presenté el proyecto a las autoridades del ITDT, cuando empezaba el desbaranco económico-financiero, me contestaron que no había dinero ni para intentar la nueva empresa. Tal vez, solamente tal vez, de haberme conformado con seguir como antes, se hubiera podido evitar la clausura del CAV. ¿Podía conformarme? Era ceder a otro academicismo<sup>8</sup>.

Durante esta década ambiciosa, los proyectos fueron tan extremos, que la única opción que admitieron fue su “cumplimento”. Este factor explica que, ante la evidencia de su imposibilidad, sus protagonistas y organizadores prefiriesen abandonarlos antes que modificarlos. Es ejemplificador que después de la última Bienal el proyecto de Kaiser se clausurara en su totalidad, sin que nadie se mostrara dispuesto a continuarlo. Cabe también pensar, tal como hemos propuesto, que la Bienal nunca fue pensada como un programa estable, sino como un proyecto en tres etapas que se realizaría en su totalidad en el momento en el que todos los países de continente estuviesen participando, *en las mismas condiciones*, en una confrontación por la calidad artística. Logrado esto, continuar la Bienal era una posibilidad, pero no un punto indeclinable del proyecto inicial. Sin embargo, aún en estos términos, el proyecto quedó incumplido, desde el momento que el diálogo nunca llegó a ser horizontal. Las instituciones norteamericanas conservaron, siempre, la mayor parte del control de los circuitos y su poder arbitral.

<sup>6</sup> Cf. Enrique Oteiza, “El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella”, en VV. AA., *Cultura y política en los años '60*, op. cit., pp. 77-108.

<sup>7</sup> Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 207.

<sup>8</sup> *Idem*. Véase también la entrevista con John King, *El Di Tella...*, op. cit., pp. 214-224.

A pesar de esto último, el análisis del período desdibuja totalmente la idea de que, culturalmente, la Argentina era un país pobre y desamparado, rendido ante las voluntades del imperio. Por el contrario, las estrategias que las instituciones argentinas diseñaron fueron consecuentes, articuladas y, hasta cierto punto, agresivas. Claro que las condiciones para el triunfo internacional difícilmente podían sostenerse en un contexto de crisis económica, política, militar y social como el que caracterizó el final del período. Las causas de su abrupto cierre fueron, en primer lugar, estructurales, y estuvieron vinculadas a la crisis nacional. Este contexto, por otra parte, tampoco fue ajeno al internacional. El fracaso de la Alianza para el Progreso, junto a la radicalización de la crisis económica, social y política, diluyeron la posibilidad de concebir un desarrollo gradual para Latinoamérica y plantearon la urgencia del cambio revolucionario. Ante la nueva situación, el gobierno norteamericano no dudó en buscar nuevos aliados: no ya políticos vulnerables, ni representantes de las nuevas burguesías industriales ligadas al proyecto modernizador, sino los militares y las dictaduras que dominaron el sistema político latinoamericano durante los años setenta. La clausura de los dorados sesenta en la Argentina, como en Latinoamérica, también estuvo vinculada a condiciones internacionales que habían contado como condiciones de posibilidad de emergencia del período.

Para aquellos artistas que buscaron insertar su obra en el prometedor torbellino del cambio revolucionario, la voluntad de politización no sólo consistió en comprometer sus obras, sino, incluso, su propia vida. El grado de disolución al que llegaron los colocó frente al hecho doloroso de ver cómo el arte se les escurría entre los dedos, en tanto la ilusión de la revolución era devorada por una realidad que no sólo no se transformaba, sino que, día a día, era ocupada por las pruebas de la derrota.

En cuanto a la posibilidad de que América latina ingresara de un modo protagónico en la narración de la modernidad artística de occidente, tal como el discurso interamericano prometió en los sesenta, tampoco esto se produjo. Desde el momento en que “internacional”, aplicado al arte latinoamericano, terminó siendo equivalente de “epigonal” o “derivativo”, la palabra funcionó más como un mecanismo de exclusión y subalternización respecto del gran relato del arte moderno, articulado sobre los cambios y las transformaciones del lenguaje.

Si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno (lenguaje al que, por otra parte, no había agregado más que algunos “condimentos”), podía entonces quedar

fuera de su historia. Nada más elocuente en este sentido que recorrer las salas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ese templo del arte moderno en el que Latinoamérica sólo se incorpora en la medida en que puede ser leída como un *ingrediente adicional* del relato modernista: Frida Kahlo como aporte latinoamericano al surrealismo; Orozco, Rivera y Siqueiros como marco de referencia para explicar el primer Pollock; Tamayo para explicar los errores y la superación del muralismo; Matta en tanto aporta elementos para comprender al segundo Pollock o Wifredo Lam como reelaboración del cubismo desde los componentes africanos en América latina. Todo este conjunto de obras, únicos ejemplos del arte latinoamericano de este siglo expuestos al público<sup>9</sup>, se ubican en los espacios previos al ingreso a la gran sala en la que, casi como si se tratase de un altar, se ubican las pinturas de Jackson Pollock, figura central de la escuela de Nueva York y cumbre de la vanguardia norteamericana<sup>10</sup>.

Como ideología desplegada sobre las paredes, esta selección y su distribución actual en el espacio de este paradigmático santuario del arte moderno, prueban hasta qué punto las conceptualizaciones del arte latinoamericano elaboradas a partir del paradigma modernista (principal relato legitimador del arte de occidente), dominan los discursos del poder desde los que se decide el lugar del arte latinoamericano y se lo interpreta, tanto en los “internacionalistas” años sesenta, como en los “globalizados” noventa.

En términos de objetos museificables y coleccionables, las reservas de los museos argentinos tampoco logran dar cuenta del carácter mítico y esplendoroso con el que se recuerda el arte de los sesenta. Es como si el fuego en el que Rubén Santantonín hizo arder su obra, se hubiera expandido a gran parte de las producciones del período. En 1980 Romero Brest publicaba el libro *Rescate del Arte*, una especie de “museo imaginario” en el que reunía las obras “verdaderas” del arte occidental de los últimos cien años<sup>11</sup>. El repertorio de imágenes con el que el crítico construye el argumento de su libro, prácticamente niega todo aquello que había defendido en los años sesenta: “el experimentalismo, esa carga de

---

<sup>9</sup> Cabe puntualizar que el museo posee una extensa colección de arte latinoamericano adquirida en gran parte con los fondos de la Fundación Rockefeller, que permanece en reserva y que prácticamente no ha sido expuesta.

<sup>10</sup> Sobre las relaciones entre espacio e ideología, en tanto “espacio ceremonial” o “laberinto ritual” orientado a la introducción de los espectadores en el relato del arte moderno de Occidente, véase Carol Duncan y Alan Wallach, “MoMA: Ordeal and Triumph on 53<sup>rd</sup> Street”, *Studio International* vol. 194, núm. 988, enero de 1978, pp. 48-57.

<sup>11</sup> Jorge Romero Brest, “¿Qué arte rescatar?”, en *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1980, n.p.



Jorge Romero Brest, *Rescate del arte*, Buenos Aires, Gaglianone, 1980. Diseño de tapa Edgardo Giménez. Selección de páginas de obras de Manet, *Retrato del señor Hoschede y su señora* (1875), MNBA; Torres García, *Dostoiévsky* (1944), Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo; Vantongerloo, *Variantes No. 156*, MNBA; Alfredo Hlito, *Lineas tangentes* (1955-56), MNBA.



4. MANET (1812-1883): *Retrato del señor Hoschede y su hijo* (1875). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Foto Ernesto Regales. Manet cree: "No hay líneas en la naturaleza" está ahí en la pintura, pero los hay en su vida. Siempre abstractamente. Su nudo de modernidad reside en el hecho de tener un cuadro de líneas y colores, impregnados de química y cultura, forma de pensamiento y trabajo con pincel.

which, by making use of important line and colour he eliminates any form of perspective and works on vertical planes, the latter filled with his bold, zinc pigments, almost in an effort to wash them, the sun itself, without depth, absence, the table itself barely indicated, the low table transparent table. Thus the artist creates a dynamic play involving the subject, against a background with little definition that remains in an overall haze. The group is devoid of all emotion, and this paradoxes act by appealing to the possibility of measuring through thought, of emptying through the angle of view and the subtle colour. More than that, by smiling in its smile, as if it were beyond problems between classic and modernity for this reason, Manet has been a strong best for twentieth century painters.

5. SEURAT (1874-1915): *Forma empicardiana* (1897-98). Courtauld Institute Galleries, University of London. Foto del Instituto.

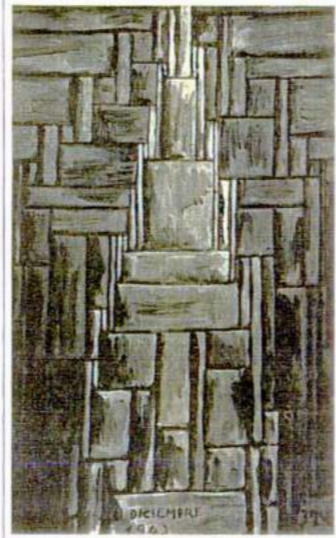
Seurat construye la línea con un método preciso, diseñando/analizando que el punto, aunque al principio es un instante de quietud. Sin embargo, el movimiento de los brazos y de las piernas en la pintura, de las patas curvadas de la mesa. Después, se desmenuza para crear una subestructura. La verticalidad, el ángulo de la mirada con el hecho de que de Brest, es una estructura, apunta que el cuadro es un instante preciso. Y por otro parte, subintencionalmente el movimiento de los brazos y de las piernas, aunque ellos son abstractos, by colour, which is not independent, either. His trail of modernity lies in the way in

virtuales; el punto interactúa con los colores, forma, líneas, puntos, y así sin distinción en la pintura, pero los hay en su vida. Siempre abstractamente. Su nudo de modernidad reside en el hecho de tener un cuadro de líneas y colores, impregnados de química y cultura, forma de pensamiento y trabajo con pincel.

Por esto ha sido abstracción para los pintores del siglo XX.

6. MANET (1812-1883): *Portrait of Monsieur Hoschede and his wife* (1875). Museum of Fine Arts, Buenos Aires, Photo.

Manet used to say: "There are no lines in nature", and held that for his reason there should not be any in painting, but we see them in his work, although they are abstracted

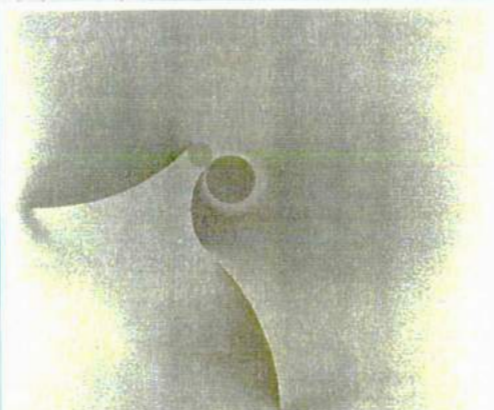


30. TORRES-GARCÍA: *Estructura en gris y azul* (1942). Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo. Foto Imhelt.

31. TORRES-GARCÍA: *Dostoiévsky* (1944). Estudio Fotográfico Dora, Montevideo. La presencia la estructura está a la vista, pero a diferencia de Mondrian -un idealista abstracto-, Torres-García trata de no olvidar la presencia humana, sintiendo el espacio estructurado con el juego sutil de grises y azules. A dicha serie le acompaña, y no sin alguna razón, el símbolo americano. La obra simbólica, de las líneas y signos en azul y gris, tal como la explica en *Por qué decir de la pintura constructiva*, es menos importante, como que la abstracción en *Estructura fuerte del arte constructivo* para entregarse a la abstracción moderna. Se dice que es para memorización, pero al contemplar estas obras se advierte que no lo es por el solo hecho de la estructura abstracta, la sensibilidad se torna más operativa para provocar el arte en el dibujo azul psicológico. Y que si no fuera suficiente, cuando abandonó el dibujo, tanto como para demostrar que es libre, produce retratos de personas físicas que Brest de abstracción sin distinción o abandonar el color. Le gustan los colores, los grises y los azules, no para volver a Dostoiévsky, para poder verlo, sino para darle existencia como arte. El arte que provoca un cuadro es pensando, definiendo.

32. TORRES-GARCÍA: *Estructura en gris y azul* (1942). Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo. Foto Imhelt.

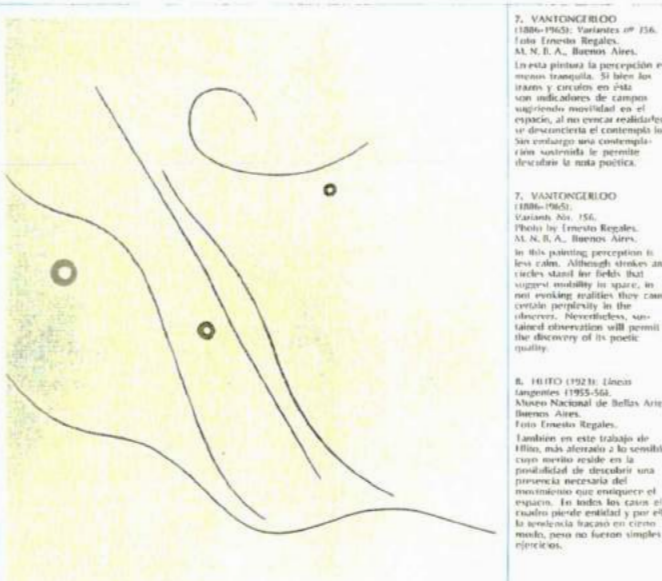
33. TORRES-GARCÍA: *Dostoiévsky* (1944). Estudio Fotográfico Dora, Montevideo. La presencia la estructura está a la vista, pero a diferencia de Mondrian -un idealista abstracto-, Torres-García trata de no olvidar la presencia humana, sintiendo el espacio estructurado con el juego sutil de grises y azules. A dicha serie le acompaña, y no sin alguna razón, el símbolo americano. La obra simbólica, de las líneas y signos en azul y gris, tal como la explica en *Por qué decir de la pintura constructiva*, es menos importante, como que la abstracción en *Estructura fuerte del arte constructivo* para entregarse a la abstracción moderna. Se dice que es para memorización, pero al contemplar estas obras se advierte que no lo es por el solo hecho de la estructura abstracta, la sensibilidad se torna más operativa para provocar el arte en el dibujo azul psicológico. Y que si no fuera suficiente, cuando abandonó el dibujo, tanto como para demostrar que es libre, produce retratos de personas físicas que Brest de abstracción sin distinción o abandonar el color. Le gustan los colores, los grises y los azules, no para volver a Dostoiévsky, para poder verlo, sino para darle existencia como arte. El arte que provoca un cuadro es pensando, definiendo.



6. HLITO (1923): *Lineas tangentes* (1955-56). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Foto Ernesto Regales. En este trabajo de Hlito, más abstracto a lo sensible, el uso de líneas y colores en una forma tan simple y directa sugiere una posibilidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico. En otros casos la línea hace su propia ley y por eso mismo se ha tratado de ser exacto, pero este caso no, sin embargo, más evocativo.

Abstract painters posed this question of art in terms that were much too simple and with little significance, for they seemed to limit their work to representing nothing from the explicit world and nothing by the route of evocation. Paradoxically, they thus opened the way to reducing the work of art to a mere thing and neglected the dialectic relationship with the world. The messages they produced were empty, then, in the sense

that they paint at non-existent entities. Reducing words becomes increasingly difficult when we lack a framework of reference, as the role of abstractness gains its hold. There are, however, exceptions.



7. VANTONGERLOO (1896-1965): *Variante nº 156*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Foto Ernesto Regales. En esta pintura la percepción es menos tranquila. Si bien los trazos y círculos en una forma tan simple y directa sugieren una posibilidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico, en este caso el movimiento es más evocativo. Sin embargo, la simplicidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico, en este caso el movimiento es más evocativo. Sin embargo, la simplicidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico, en este caso el movimiento es más evocativo.

7. VANTONGERLOO (1896-1965): *Variante No. 156*. Photo by Ernesto Regales. M. N. R. A. Buenos Aires. En esta pintura la percepción es menos tranquila. Si bien los trazos y círculos en una forma tan simple y directa sugieren una posibilidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico, en este caso el movimiento es más evocativo. Sin embargo, la simplicidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico, en este caso el movimiento es más evocativo.

8. HLITO (1923): *Lineas tangentes* (1955-56). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Foto Ernesto Regales. También en este trabajo de Hlito, más abstracto a lo sensible, el uso de líneas y colores en una forma tan simple y directa sugiere una posibilidad de descubrir el movimiento que hace espacio físico. En otros casos la línea hace su propia ley y por eso mismo se ha tratado de ser exacto, pero este caso no, sin embargo, más evocativo.



iconoclasia tendiente a sacudir los valores establecidos”, ya no corresponde a los tiempos que corren –sostiene Romero Brest<sup>12</sup>.

El título de su libro, marcado por el impulso redentor de “rescatar” el arte, tarea para la que él se presenta como figura principal, restaura su preocupación por permanecer en el centro de la escena. El libro demuestra que, pese a todo, en 1980, en un país cotidianamente sacudido por la violencia, las muertes y las desapariciones, Romero Brest no ha abandonado el deseo de colocar al arte argentino en el mundo. En este libro, propone un recorrido por lo que podrían ser las salas de un museo, pero no por las de aquél que *realmente tiene* en la Argentina, sino por aquél que *desearía tener*. En este museo imaginado, Romero Brest repite operaciones semejantes a aquéllas desde las cuales había construido el relato, más sesudo y retórico, de la historia de la pintura europea del siglo XX. Si en ese momento sólo se había atrevido a introducir en la historia del arte moderno a algunos latinoamericanos (Orozco, Rivera, Siqueiros y Portinari), ahora mostraba la historia del arte europeo, norteamericano, latinoamericano y argentino en *un mismo relato de transformaciones y avances*. Al mismo tiempo lo hacía eligiendo en su selección de “pinturas logradas” del arte europeo, varias de las que integraban la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, muchas de las cuales habían pertenecido a la colección Di Tella.

Con este libro Romero Brest confirmaba la iconografía de sí mismo, su centralidad, su poder arbitral en la construcción del relato. Además de pretender confirmar al público y a sí mismo hasta qué punto su centralidad era legítima, el crítico concretaba en forma de libro todo aquello que los luminosos años sesenta le habían prometido y no habían cumplido, cuando, por ejemplo, desde sus oficinas en la OEA, Gómez Sicre estimulaba la imaginación de los latinoamericanos describiéndoles un mapa en el que las ciudades de América latina se integraban al circuito internacional. Romero Brest levantaba con este libro las paredes de un Museo de Arte Moderno en el que el arte latinoamericano y argentino formaban, en pie de igualdad, con las obras de la “gran historia” del arte moderno internacional. Claro que, las paredes en las que ahora tenía que colgar sus cuadros, eran aquellas hojas de papel que encerraban las tapas de su libro.

Conocemos el resultado final de este ambicioso proyecto colectivo. Buenos Aires no logró, pese a que en verdad tuvo elementos para pensar que era posible, formar parte del

---

<sup>12</sup> *Idem.*

círculo que entonces -y aún en estos tiempos de globalidades-, definen los "centros" de la vanguardia de Occidente. La muerte de Santantonín, el 20 de abril de 1969 podría ser leída como una de las tantas marcas posibles para situar el punto en el que, no sólo los individuos, sino también la sociedad, se encontraron ante las pruebas de la imposibilidad y del quiebre de un proyecto que tan intensamente los había comprometido<sup>13</sup>. Otras fuerzas, también colectivas, pero ahora social y políticamente revolucionarias, buscarían en los años subsiguientes construir las bases de una nueva hegemonía.

---

<sup>13</sup> ¿Cuándo terminan los sesenta en artes visuales en Argentina? Hay varias fechas posibles: en 1965 cuando se suicida Greco, cuando Noé deja de pintar, o cuando Ferrari elige la política en lugar del arte; en 1966, cuando Santantonín decide quemar su obra; en 1968 cuando los artistas se enfrentan a las instituciones en las que hasta ese momento habían participado. Los datos son, todos, *sintomáticos* respecto del *final de un proceso* que, como señalé desde un principio, no puede a través de un único hecho.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1) Fuentes primarias**

#### **a) Archivos**

##### **En Buenos Aires**

##### **- Archivos Museo de Arte Moderno de Buenos Aires**

.Actividad del Museo

.Archivos de artistas

##### **- Archivos Museo Nacional de Bellas Artes**

.Carpetas de exhibiciones.

- **Archivo Jorge Romero Brest**, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

- **Archivo Instituto Torcuato Di Tella**, Universidad Di Tella, Buenos Aires.

.Cajas de actividades del Centro de Artes Visuales

.Catálogos de exposiciones

.Memorias

- **Archivo Fundación Forner-Bigatti**, Buenos Aires.

- **Archivos del grupo "Arte, cultura y política en los años '60"**, Instituto de Ciencias Sociales "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

##### **- Archivos de artistas**

. León Ferrari

. Juan Pablo Renzi

. Julio Llinás

. Marta Minujín

. Luis Felipe Noé

. Rubén Santantonín

. Kenneth Kemble

##### **En Córdoba**

- **Archivos Bienal Americana de Arte**, Centro de Arte Contemporáneo, Córdoba.

.Catálogos de exposiciones

.Carpetas de actividades

##### **En San Pablo**

- **Archivos de la Bienal de Arte de San Pablo.**

### **En México, D.F.**

- **Archivo Mathias Goeritz**, México, D.F.

### **En Nueva York**

- **Archivo Museo de Arte Moderno de Nueva York**
  - . Archivos del Consejo Internacional
- **Archivos Centro Rockefeller**, North Tarrytown, N.Y.
  - . Archivos de Nelson A. Rockefeller

### **En Washington, D.C.**

- **Archivos de Arte Americano**, Washington, D.C.
  - . Archivos de Alfred Barr, Jr.
  - . Archivos de René d'Harnoncourt
  - . Archivos de Clement Greenberg
- **Archivos de la Organización de los Estados Americanos.**

### **b) Revistas**

- *Análisis*
- *Artinf*
- *Boa*
- *Cabalgata*
- *Casa de las Américas*
- *Confirmado*
- *Continente*
- *Contrapunto*
- *Convicción*
- *Cuadernos de Cultura*
- *Criterio*
- *Del Arte*
- *Imago Mundi*
- *La Rosa Blindada*
- *Literatura y sociedad*
- *Mirador*
- *Mundo Nuevo*
- *Arte Concreto Invención*
- *Pluma y Pincel*
- *Primera Plana*
- *Propósitos*
- *Sur*
- *Ver y Estimar*
- *Visión*

### **c) Periódicos**

- *Antinazi*
- *Clarín*

- *El Mundo*
- *La Nación*
- *La Opinión*
- *La Prensa*
- *La Razón*
- *La Vanguardia*
- *Le Quotidien*
- *El Líder*
- *Buenos Aires Herald*

#### **d) Entrevistas**

Rafael Squirru  
 Enrique Oteiza  
 Pablo Suarez  
 Kenneth Kemble  
 Jorge López Anaya  
 Luis Wells  
 León Ferrari  
 Enrique Barilari  
 Guillermo Whitelow  
 Jorge Roiger  
 Juan Carlos Romero  
 Víctor Grippo  
 Oscar Bony  
 Raúl Lozza  
 Luis Felipe Noé  
 Julio Llinás

#### **e) Escritos de artistas**

- Carpani, Ricardo. *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires, Coyoacán, [1960].
- , *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.
- , *Arte y militancia*, Madrid, Lee y Discute, 1975.
- Ferrari, León, *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo, 1967.
- , Cuadernos de notas inéditos.
- Hlito, Alfredo, *Escritos sobre Arte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Kemble, Kenneth, "Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte", en *Pluma y pincel* núm 9, 2 de agosto de 1976, p. 10.
- Le Parc, *Julio Le Parc, experiencias: 30 años, 1958-1988*, catálogo retrospectiva Secretaría de Cultura de la Nación, Dirección de Artes Visuales, 1988.
- Maldonado, Tomás, *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997.
- Noé, Luis Felipe. *Antiéstética*, Buenos Aires, Ed. Van Riel, 1965.
- , *Una sociedad colonial avanzada*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971.
- , *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.
- , "La llamada Nueva Figuración argentina", conferencia pronunciada en Austin, Texas University, octubre de 1989 (mimeo).
- , "Homenaje a Alberto Greco", cat. exp. galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970.
- Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968.

## 2) Fuentes secundarias

### Libros y artículos

#### a) Historia argentina y de América Latina.

- Acuña, Marcelo L., *De Frondizi a Alfonsín: la tradición política del radicalismo* (2 tomos), Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Altamirano, Carlos, "Desarrollo y desarrollistas", en *Prismas. Revista de historia intelectual* núm. 2, Anuario del Programa de historia intelectual. Centro de Estudios e Investigaciones Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 75-94.
- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960- 1983*. Buenos Aires, CEAL, 1986.
- Berger, Mark T., *Under Northern Eyes: Latin American Studies and U.S. Hegemony in the Americas, 1898-1990*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- Bosca, Roberto, *La Iglesia nacional peronista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Botana, N. R., y otros, *El régimen militar. 1966-1973*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973.
- Bra, Gerardo, *El gobierno de Onganía. Crónica*, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Brennan, James P., *El Cordobazo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Calello, O. y Parcero, D., *De Vandor a Ubaldini* (2 tomos), Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Buenos Aires, CEAL, 1992.
- , *El capitalismo político tardío y su crisis en América Latina*, Buenos Aires, Homo Sapiens Ediciones, 1996.
- Cobbs, Elizabeth A., *The Rich Neighbor Policy: Rockefeller and Kaiser in Brazil*, New Haven and London, Yale University Press, 1992.
- Cochran, Thomas C. y Reina, Rubén E., *Espíritu de empresa en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1965.
- Coleman, Peter, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York, The Free Press, 1989.
- Connell-Smith, Gordon, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, F.C.E., 1977.
- Di Tella, Torcuato S. (con la colaboración de Horacio Caggero), *Torcuato Di Tella. Industria y algunas cosas más*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1993.
- Escobar, Arturo, "Imagining a Post-Development Era? Critical Thought, Development and Social Movements", en *Social Text*, nos. 31/32, 1993, pp. 20-56.
- Gil, Federico G., *Latin American-United States relations*, Estados Unidos, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.
- Godio, Julio, *La caída de Perón (de junio a setiembre de 1955)*, 2 tomos, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Goldmann, Kjell, *The Logic of Internationalism. Coercion and Accomodation*, London y New York, Routledge, 1994.
- Halperin Donghi, T., *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1986.
- , *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- , *Argentina en el callejón*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Hamby, Alonzo, *Beyond the New Deal: Harry S. Truman and American Liberalism*, New York, Columbia University Press, 1973

- James, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- Johnson, John J., *Political Change in Latin America: The Emergence of the Middle Sectors*, Stanford, Stanford University Press, 1958.
- Katz, Jorge; Kosacoff, Bernardo, *El proceso de industrialización en la Argentina: evolución, retroceso y prospectiva*, Buenos Aires, CEAL-CEPAL, 1989.
- Lamas, Daniel Rodríguez, *La presidencia de Frondizi*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Luna, Félix, *La noche de la alianza*, Madrid, Hyspamérica, 1984.
- , *El 45*, Madrid, Hyspamérica, 1984.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge A., *Universidad y peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- McCammon Martin, Edwin, *Kennedy and Latin América*, Lanham-New York-London, University Press of América, Inc., 1994.
- Medhurst, Martin J., Ivie, Robert L., Wander, Philip and Scott, Robert L., *Cold War Rethoric. Strategy, Methapor, and Ideology* New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press (Contribution to the Study of Mass Media and Communications, Number 19), 1990.
- Minsburg, Naúm, *Capitales extranjeros y grupos dominantes argentinos (análisis histórico y contemporáneos)*, 2 tomos, Buenos Aires, CEAL, 1987.
- Morero, Sergio, *La noche de los bastones largos*, Buenos Aires, Biblioteca Página 12, 1996.
- Nosiglia, Julio E., *El desarrollismo*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- O'Donnell, Guillermo A., "Estado y alianzas en la Argentina, 1956-1976", en *Desarrollo Económico*, XI, 64, Buenos Aires, enero-marzo de 1977, pp. 523-554.
- Peterson, Harold F., *La Argentina y los Estados Unidos. Tomo 2: 1914-1960*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- Pisarello Virasoro, Roberto G., *Cómo y por qué fue derrocado Frondizi*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- Portantiero, Juan Carlos, "Economía y política en la crisis argentina (1958-1973)", en W. Ansaldo y J. L. Moreno (Comp.), *Estado y sociedad en el pensamiento nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*, Buenos Aires, Cántaro, 1989, pp. 301-346.
- Potash, Robert A., *El ejército y la política en la Argentina, 1962-1973* (2 tomos), Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Rodríguez Lamas, Daniel, *La presidencia de Frondizi*. Buenos Aires, CEAL, 1984.
- , *La Revolución Libertadora*. Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Romero, Luis Alberto, *Breve Historia Contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, FCE de Argentina, 1994.
- Rostow, Walt Whitman, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, New York, Cambridge University Press, 1960.
- Rouquié, Alain, *Poder militar y sociedad política en la Argentina* (2 tomos). Buenos Aires, Hyspamerica, 1986.
- Sábato, Hilda; Cavarozzi, Marcelo, *Democracia, orden político y parlamento fuerte*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Salvatore, Ricardo, "The Enterprise of Knowledge: Representational Machines of Informal Empire", en Joseph Gilbert M., Legrand, Catherine C. y Salvatore, R., *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, Durham and London, Duke University Press, 1998, pp. 69-104.
- Schelinger, Jr., Arthur, *The Vital Center: The Politics of Freedom* (Boston, Riverside Press, 1962, 1era. Ed. 1946)
- Smith, M.J., "Liberalism and international reform", en T. Nardin y D. R. Mapel (eds.), *Traditions of International Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- Smulovitz, Catalina, *Oposición y gobierno: los años de Frondizi* (2 tomos), Buenos Aires, CEAL, 1988.
- Sourrouille, Juan V., *El complejo automotor en Argentina*, México D.F., ILET-Nueva Imagen, 1980.
- Torre, Juan Carlos (comp.), *El 17 de octubre de 1945*, Buenos Aires, Areil, 1995.
- VV.AA., *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, Sur, 1961.
- Wood, B., *The Making of the Good Neighbor Policy*, New York, Columbia University Press, 1961.

## b) Cultura e intelectuales

- Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi, Renata, "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del 60", en *Punto de Vista* núm. 22, Buenos Aires, 1984, pp. 27-30.
- Boschetti, Anna, *Sartre y "Les Temps Modernes"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- Casullo, Nicolás, *París 68. Las escrituras del recuerdo y el olvido*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Cernadas, Jorge, "Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: *Sur*, 1955-1960", en VV.AA. *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani"-Ciencias Sociales y Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997, pp. 133-150.
- Cohn-Bendit, D.; Sartre, Jean-Paul; Marcuse, Herbert, *La imaginación al poder, París Mayo 1968*, Barcelona, Argonauta, 1982.
- Correas, Carlos, *La operación Masotta*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- Ford, Aníbal; Rivera, Jorge B., "Los medios de comunicación en la Argentina", en Ford, Aníbal, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 24-45.
- Gettino, Octavio, *Cine y dependencia*, Buenos Aires, Punto Sur, 1990.
- Gilman, Claudia, "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", en VV.AA. *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 171-186.
- , "Las 'literaturas' de la política en Cuba", en De Paepe y otros (Eds.), *Literatura y poder*, Leuven University Press, 1995, pp. 153-162.
- , "La autonomía, como el ser, se dice de muchas maneras", en VV.AA. *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997, pp. 131-139.
- Goldar, Ernesto, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- King, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, FCE, 1989.
- Landi, Oscar, en A. Canitrot, M. Cavarozzi, R. Frenkel y O. Landi, "Intelectuales y política en Argentina", *Debates* núm. 4, octubre-noviembre de 1985, pp. 4-8.
- Mangone, Carlos, "Revolución Cubana y compromiso político en las revistas culturales", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 187-206.
- Masiello, Francine R., "Argentine literary journalism: The production of a critical discourse" en *Latin American Research Review*, Vol. XX, núm. 1, 1985, pp. 27-60.
- Mazzei, Daniel, "Periodismo y política en los años '60: Primera Plana y el golpe militar de 1966", en *Entrepasados* No. 7, fines de 1994, pp. 27-42.
- Mestman, Mariano, "Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina 1968-1973)", en VV.AA., *Arte y Poder*, CAIA-FFyL, 1993, pp. 194-205.
- , "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 207-230.



- Mudrovic, María Eugenia, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Panesi, Jorge, "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", en *Filología*, año XX, 1985, pp.171-195.
- Puiggrós, Adriana, *Peronismo: Cultura política y educación (1945-1955)*, Buenos Aires, Galerna, 1993.
- Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires y una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.
- , *La máquina cultural. Maestras, traductoras y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Punto Sur, 1991.
- y Terán, Oscar, "Los intelectuales frente a la política" en *Punto de Vista* núm. 42, abril de 1992, pp. 42-48.
- Solá, Graciela de, *Proyecciones del Surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Punto Sur, 1991.
- , *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- The American Assembly, *Cultural Affairs and Foreign Relations*, U.S.A., Columbia University-International and Pan-American Copyright Conventions, 1963.
- Verbitsky, Bernardo, *Villa miseria también es América* (1era. Ed. 1957), Buenos Aires, Contrapunto, 1987
- Viñas, D.; Rama, A. y otros, *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981.

### c) Arte argentino

- Adams, Beverly, "'Calidad de exportación': Institutions and the Internationalization of Argentinean Art 1956-1965", en Gustavo Curiel (a cargo de la edición), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, 1997, pp. 709-724.
- Antonio Berni. *Historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*, Madrid, Telefónica de España, junio-julio de 1995.
- Antonio Berni. *Obra pictórica*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Bandin Ron, César, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1978.
- Bértola, Elena de, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- Buccellato, Laura, *Greco-Santantonin*, Exposición Fundación San Telmo, Bs.As., 1987.
- Burucúa, José E. y Malosetti Costa, L., "Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner", en *Homenaje a Raquel Forner*, Gal. Jacques Martínez, junio-julio de 1992.
- , y otros, catálogo de la *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte Francés y Argentino en el Siglo XIX*, 1990.
- Canaday, John, "Hello, Sr. Brest. A Dialogue on Art, Half Imaginary", *The New York Times*, 13 de septiembre de 1964, Art X.27.
- , "Art: A Hit Scored by 28 Painters Lured From Latin America", *New York Times*, 23 de septiembre de 1964.
- , "Art: From the Americas", *The New York Times*, 14 de septiembre de 1967.
- Casanegra, Mercedes, *Noé*, Buenos Aires, ALBA, 1988.
- , *Jorge de la Vega*, Buenos Aires, Gaglianone, 1987.
- Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.
- , *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

- Fantoni, Guillermo, "Tensiones hacia la política: del Homenaje al Viet-nam a la Antibienal", *SiSi*, año 2, núm.2, Rosario, 1990.
- , "Rosario: opciones de la vanguardia", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp.287-298.
- , *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- Flores Ballesteros, Elsa, "Notas sobre la poética de 'Tucumán Arde'", en Graciela Sacco y otros, *op. cit.*, pp. 9-12.
- Foglia, Carlos A., *Arte y mistificación*, Buenos Aires, edición del autor, 1958.
- Gibaja, Regina E., *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba-ITDT, 1964.
- Giunta, Andrea, "Pintura en los 70: inventario y realidad", en VV.AA., *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA-FFyL, 1993, pp. 215-224.
- , "Utopía y disolución: Arte crítico en la década del sesenta" en VV.AA., *Artes Plásticas na América Latina Contemporánea*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, pp. 97-118.
- , "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en VV.AA., *Arte, historia e identidad en América: Visiones Comparativas* (Tomo III), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 875-890.
- , "Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte Destructivo* y "Ezeiza es Trelew", en VV.AA., *Arte y Violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, pp. 59-81.
- , "Hacia las "nuevas fronteras": Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Bs.As., CAIA, 1995, pp. 277-284.
- , "Imagen y poder en el espacio urbano: Buenos Aires 1966-1976", en VV.AA. *Cidade: Historia, Cultura e Arte*, V Congresso Brasileiro de Historia da Arte, Sao Paulo, USP, 1995, pp. 107-114.
- , "Historia oral e historia del arte: el caso de *Arte Destructivo*", en *Estudios e investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró núm. 7, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 77-96.
- , "Proyectos fundadores: Mathias Goeritz y Jorge Romero Brest en la escena artística de posguerra", en *Mathias Goeritz. Catalogo razonado*, CNCA, UNAM, DDF, INBA, Museo de San Ildefonso, Centro Nacional de las Artes, México D.F., 1997, pp. 195-207.
- , "La política del montaje. León Ferrari y 'La Civilización Occidental y Cristiana'" en VV.AA., *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 299-314.
- , "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", en Gustavo Curiel (a cargo de la edición), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 725-756.
- , "Eva Perón: imágenes y públicos", en VV.AA., *Arte y recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 177-184.
- , "Bodies of History. Avant-Garde, Politics and Violence in Contemporary Argentine Art", en Mari Carmen Ramírez (ed.), *Cantos Paralelos/ Parallel Cantos: Experimental Art from Argentina*, Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 1999, pp. 130-165.
- , "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en José Emilio Burucúa (ed.), *Historia de las artes en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana. En prensa.
- , "Nacionales y populares: los Salones del peronismo", en Marta Penhos y Diana B. Wechsler (org.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*, Col. Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, El Jilguero, 1999 (en prensa).
- Glusberg, Jorge. *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglianone-Carbide, 1985.

- , *Conversaciones sobre las artes visuales. Respuestas a Horacio de Dios*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- , *Antonio Berni*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.
- Haber, Abraham y otros, *La pintura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Harari, Paulina, *Renart*, en *Escultores Argentinos del Siglo XX*, N°14, Bs.As., CEAL, 1981.
- Herrera, María José, "La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: El "happening para un jabalí difunto", en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 249-254.
- , "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60", en VV.AA., *Arte argentino del siglo XX*, Premio Telefónica de Argentina en la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Buenos Aires, 1967, pp. 71-114.
- Hunter, Sam, "The Cordoba Bienal", *Art in America* núm. 2, marzo-abril de 1967.
- Kemble, Kenneth, "Rubén Santantonín", en VV.AA., *Arte Argentino Contemporáneo*, Madrid, Ameris, 1979, pp. 119-121.
- King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- Longoni, Ana, "Entre París y Tucumán: La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta", en VV.AA., *Arte y Poder*, Buenos Aires, CAIA-FFyL, 1993, pp.183-193.
- , "La intervención política como programa estético: Una lectura de "Tucumán Arde", en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, 261-268.
- , "Acciones de arte, acciones de violencia", en *El Rodaballo* núm. 2, 1995.
- , "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en VV.AA. *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 314-327.
- y Mariano Mestman, "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta", *Causas y azares* núm.1, 1994, pp.75-89.
- López Anaya, Jorge, *Heredia*, Serie Escultores Argentinos del Siglo N°13, Bs.As., CEAL, 1981.
- , "Teoría y práctica de la neofiguración", Buenos Aires, *Revista de estética* N°3, 1984.
- , "La pintura y la escultura en la Argentina entre dos fines de siglo", en cat. exp. *90 años, una selección de pintura argentina*, Buenos Aires, Patio Bullrich, 1989.
- , "Arte argentino entre humanismo y tardomodernidad", en cat. exp. *Una visión de la plástica argentina contemporánea, 1940-1990*, Buenos Aires, Fundación Patio Bullrich, 1990.
- , *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Almagesto, 1995.
- , *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.
- Maistre, Agnès de. *Le Groupe Argentin "Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961-1965, ou la figuration eclectique*, Université de Paris IV, La Sorbonne Institut d'Art et d'Archéologie, 1987 (inédito).
- Marck, Jan van der, "New Art of Argentina", *Art International* viii/8, october 20, 1964, pp. 35-38.
- Masotta, Oscar y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
- , *El "pop-art"*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1967.
- , *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Corregidor, 1980. (1era.Ed.1968)
- , *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982 (2a.Ed.).
- Oteiza, Enrique, "El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella, en VV.AA. *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 77-108.
- Payró, Julio, E., *Pintura moderna*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.
- , *Los héroes del color*, Buenos Aires, Poseidón, 1951.
- Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.

- , “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”, en *El grupo informalista argentino*, cat. exp., Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 1978.
- Pellegrini, Aldo, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Leviatán, 1987.
- , *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- , *Nuevas tendencias en el arte*, Buenos Aires, Jacobo Mchnik, 1966 (hay versión en inglés: *New Tendencies in Art*, Crown Publishers, Inc. New York, 1966).
- Penhos, Marta y Wechsler, Diana B. (org.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*, Col. Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, El Jilguero, 1999 (en prensa).
- Restany, Pierre, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, Buenos Aires, *Planeta* núm. 5, mayo-junio de 1965, pp. 119-129.
- Rivas, Alberto, “Alberto Greco [1931-1965]. La novela de su vida y el sentido de su muerte, en VV.AA., *Alberto Greco*, cat. exposición realizada en el IVAM Centre Julio Gonzalez - Generalitat Valenciana, 1991-1992.
- Romero Brest, Jorge, *El problema del arte y del artista contemporáneos*, Buenos Aires, Ed. del autor, 1937.
- , *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- , “El arte argentino y el arte universal”, *Ver y Estimar*, Vol. 1, núm. 1, abril de 1948, pp. 4-16.
- , *La pintura europea, 1900-1950*, México, FCE, 1952.
- , *Qué es el arte abstracto*, Buenos Aires, Columba, 1962.
- , *Essai sur la contemplation artistique*, Paris, Arted, 1966.
- , *Art International*, VIII, 10, diciembre de 1964, pp. 27-28.
- , *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- , *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.
- , *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, México, F.C.E.
- , *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en occidente*, Buenos Aires, Gaglianone, 1980.
- , *Arte visual pasado, presente y futuro*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita, 1981.
- , *¿La estética o lo estético?*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita, 1988.
- , *Cultura y calidad de vida*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- , *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires, Emecé, 1992.
- , *Pensamiento en curso (inéditos 1972-1987)*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- Sacco-Sueldo-Andino, *Tucumán Arde*, Rosario, SACCO-SUELDO, 1987.
- Slemenson, Marta R.F. de y Kratochwil, Germán, “Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público”, en Marsal, J.F. (org.), *El intelectual Latinoamericano*, Buenos Aires, Ed. del Instituto Di Tella, 1970.
- Slemenson, Kratochwil y Fevre, *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969.
- Squirru, Rafael, *Kenneth Kemble*, Buenos Aires, Gaglianone, 1987.
- , *MAM 10 años, 1956-1967*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1967
- Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.
- VV.AA., *Arte Argentino Contemporáneo*, Madrid, Ameris, 1979
- Wechsler, Diana B., “Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”, en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 231-240.

—, "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de un 'plástica moderna' en la prensa de Buenos Aires", VV.AA. *Arte y recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 47-57.

#### **d) Arte internacional**

Ades, Dwan, *Art in America. The Modern Era, 1820-1980*, Yale University Press, 1989.

Alloway, Lawrence, "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design*, Londres, febrero de 1958.

—, *Topics in American Art Since 1945*, USA, Norton & Company, 1975.

—, "Latin America and International Art", *Art in America* vol. 53, no. 3, junio de 1965, pp. 65-77.

Amaral, Aracy, *Museo de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo*, São Paulo, Techint, 1986.

Amarante, Leonor, *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989.

Ameline, Jean-Paul, *Les Nouveaux Réalistes*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.

Angel, Félix, "La presencia latinoamericana", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp.222-263.

Barr, Jr., Alfred H., "Introduction", *The New American Painting*, Museum of Modern Art, 1958-59.

Battcock, Gregory, *Minimal Art: A critical anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1968.

Buchloh, Benjamin H. D., "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique", en *l'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-53.

Cabanne, Pierre, *El siglo de Picasso. Parte III. La guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Camnitzer, Luis, "The Museo Latinoamericano and M.I.C.L.A.", mimeo, inédito.

Cockcroft, Eva, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, vol.xii, núm. 10, junio 1974, pp. 39-41.

—, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989, pp. 184-221.

Crow, Thomas, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", en Francis Francina (Ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985, pp. 233-266 (1ª ed. en Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut y David Solkin (Ed.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia, 1983, pp. 215-264).

—, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, New York, Harry N. Abrams, 1996.

Drew Egbert, Donald, *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Duncan, Carol y Wallach, Alan, "MoMA: Ordeal and Triumph on 53<sup>rd</sup> Street", *Studio International* vol. 194, núm. 988, enero de 1978, pp. 48-57.

Elderfield, John (Ed.), *Essays on Assemblage*, Studies in Modern Art 2, New York, The Museum of Modern Art, 1992.

Feinstein, Roni, *Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962-64*, Whitney Museum of American Art, New York, 1990.

Fló, Juan, *Torres-García en (y desde) Montevideo*, Montevideo, Arca, 1991.

França, José-Augusto, *Millares*, Barcelona, Polígrafa, 1978.

Francis, Richard, *Jasper Johns*, New York, Abbeville Press, 1984.

Francina, Francis (Ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985.

- Garaudy, Roger, *60 oeuvres qui annoncent le futur*, Geneve, Albert Skira, 1974.
- , Roger Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras. Picasso – Saint-John Perse – Kafka*, Buenos Aires, Lautaro, 1964.
- Glimcher, Mildred; Dubuffet, Jean, *Jean Dubuffet. Towards an alternative reality*, New York, Abbeville Press, 1987.
- Goldman, Shifra, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", en *Plural* No.85, México, octubre de 1978, pp. 33-44.
- Gómez Sicre, José, "Trends-Latin America", en *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, pp. 22-23.
- , "Nota editorial", en *Boletín de Artes Visuales* núm 5, Unión Panamericana, Washington, D.C. mayo-dic 1959, pp. 1-3
- Goodrich, Lloyd, "Comment", *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p.23
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago, 1983. (hay edición en español, Madrid, Mondadori, 1990).
- , "The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art", en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1989, pp. 55-93.
- , "Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra mundial", en S. Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, D.F., Curare-Fonca, 1995, pp. 87-145.
- , "Dripping on the Modernist Parade: the Failed Invasion of Abstract Art in Brazil, 1947-1948", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, DC., UNAM-IIIE, 1997, pp. 807-816.
- Guimferrer, Pere, *Antoni Tàpies et l'esprit catalan*, París, Cercle d'art, 1976.
- Hahnloser-Ingold, Margrit, *Pandémonium - Jean Tinguely*, Zurich, Ex Libris, 1990.
- Hendrickson, Janis, *Roy Lichtenstein*, Colonia, Benedikt Taschen, 1988.
- Henri, Adrian, *Environments and Happenings*, London, Thames and Hudson, 1974.
- Howard, David Brian, "Modernism on the Margins: Clement Greenberg's "Safari" to Western Canada in 1962", en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutierrez Haces (a cargo de la edición), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, UNAM-IIIE, 1994, pp. 841-856.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986.
- Kozloff, Max, "American Painting During the Cold War", *Artforum* vol. xi, núm. 9, mayo de 1973, pp. 43-54.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Londres, The MIT Press Cambridge, 7a. Ed., 1991.
- Lambert, Jean-Clarence, *Cobra, un art libre*, Paris, Chêne, 1983.
- Lebel, Jean-Jacques, *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- Lippard, Lucy y otros, *El Pop Art*. Barcelona, Destino-Thames and Hudson, 1993 (1ª. Ed. en inglés de 1966).
- , *Six Years: The dematerialization of the art object*, Londres, Studio Vista, 1973.
- , *A Different War. Vietnam in Art*, Seattle, Whatcom Museum of History and Art, 1990.
- Livingstone, Marco (edit.), *Pop Art, an international perspective*, New York, Rizzoli, 1992.
- , *Pop Art. A Continuing History*, Japan, Thames and Hudson, 1990.
- Llorente Hernández, Angel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- MacLeish, William H., "Cornell's Latin American Year", in *Art in America*, may-june 1966, núm.3, pp.102-105.

- Marcuse, Herbert, "Art as a form of Reality", en VV.AA., *On the Future of Art*, New York, The Viking Press, 1971, pp.123-134.
- Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1988.
- Messer, Thomas, *Latin America: New Departures*, Institute of Contemporary Art and Time, Inc., 1961-62.
- , "Latin America: Esso Salon of Young Artists", *Art in America* vol. 53, núm. 5, Oct-Nov. 1965, pp. 120-121.
- Metzger, Gustav, *Damaged nature, auto-destructive art*, Nottingham, Russell Press, 1996.
- Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, New York, E.P. Dutton & Co. Inc., 1972.
- Morais, Federico, "Ideología de las bienales e imperialismo artístico" en VV.AA. *Arte Latinoamericano (etapa republicana). Selección de lecturas*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1987, pp. 221-243.
- O'Brian, John (Ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, v. 4, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995
- Osterwod, Tilman, *Pop Art*, Alemania Taschen, 1992.
- Peluffo, Gabriel, "Instituto General Electric de Montevideo: medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo", en VV.AA. *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp.109-132.
- Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- Putman, Jacques, *Alechinsky*, Milan, Fratelli Fabbri, 1967.
- Rafael Montañez Ortiz, Years of The Warrior 1960-Years of the Psyche 1988*, cat. exh. Museo del Barrio, New York, 1988.
- Ramírez, Mari Carmen (ed.), *The School of the South and its Legacy*, Austin, University of Texas Press, 1992.
- , "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America" en Waldo Rasmussen (Ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, Museum of Modern Art, 1993, pp. 156-167.
- , "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en Jane Farver, et al., *Global Conceptualism: Points of Origin*. New York, Queens Museum of Art, 1999.
- Rasmussen, Waldo (Ed.), *Latin American Artist of the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York, 1993.
- Restany, Pierre, *Os Novos Realistas*, Sao Paulo, Perspectiva, 1979.
- , *Yves Klein*, Paris, Chêne-Hachette, 1982.
- , *César*, Monte-Carlo, André Sauret, 1975.
- Rose, Barbara, *Claes Oldenburg*, The Museum of Modern Art, New York, 1970.
- , "Response to Crisis in American Art", en *Art in America* n.1, enero-febrero 1969, pp.24- 35.
- Rosenberg, Harold, "On the Fall of Paris", *Partisan Review*, vol.VII No.6, nov.-dic. de 1940, pp.440-448.
- , *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Avila, 1969.
- Sandford, Mariellen R., *Happenings and Other Acts*, London-New York, Routledge, 1995.
- Sandler, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*, Madrid, Alianza Editorial, 1996
- Squirru, Rafael, "Spectrum of Styles in Latin America", *Art in America*, vol. 52, no.1, Feb. 1964, pp. 81-86.
- Tibol, Raquel, *Confrontaciones. Crítica y recuento*, México, Sámara, 1992.
- Tomkins, Calvin, *The bride and the Bachelors (Five masters of the avant-garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauchenberg, Cunningham)*. Forge Village, Mass., Penguin, 1977.

Wilson, Simon, *El Arte Pop*, Barcelona, Labor, 1983.

#### e) Teoría del arte y de la cultura

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Buenos Aires, Orbis-Hispamérica, 1983.

Altamirano, C.; Sarlo, B., *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, CEAL, 1990.

—, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1994.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1987.

Bauer, Hermann, *Historiografía del Arte*, Madrid, Taurus, 1980.

Bell, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976.

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

—, *Tentativas sobre Brecht*, Iluminaciones III, Madrid, Taurus, 1987.

—, *Imaginación y sociedad*, Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1989.

—, *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

—, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Madrid, Taurus, 1991.

—, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI-Catálogos, 1989.

—, "Brindis por la modernidad", en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad pos-modernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 67-91.

Borricaud, F., *Essai sur les intellectuels et les passions démocratiques*, Paris, PUF, 1980.

Bourdieu, Pierre, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

—, *A economía das trocas simbólicas*, Sao Paulo, Perspectiva, 1987.

—, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991.

—, "Le champ littéraire", en *Actes de la recherche en sciences sociales* No.89, Paris, septembre 1991, pp.3-46.

—, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

—, "Principles of a sociology of cultural works" en Kemal, S. y Gaskell, I. *Explanation and value in the arts*, Cambridge University Press, 1993, pp.173-189.

—, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Bhabha, Homi K., *The location of culture*, New York, Routledge, 1995.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1980.

—, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.

Castelnuovo, Enrico, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Barcelona, Nexos, 1988.

Clark, T. G., *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France. 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

—, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

—, *Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1984.

—, T. G. Clark, "Clement Greenberg's theory of art", *Critical Inquiry*, vol. 9, no.1, 1982.

Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.

—, *Un diálogo sobre el poder*, Buenos Aires, Alianza, 1990.



- , *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.
- , *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1991.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, México, Alianza Editorial, 1984.
- García Canclini, Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, *Transformaciones* núm. 90, 1973.
- , *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.
- , *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*. Sao Paulo, Cultrix.
- , "Estrategias simbólicas del desarrollismo económico", en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI, 1986 (1era. ed.1979), pp. 96-136.
- , *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Gramsci, Antonio, *Cultura y literatura* (selección y prólogo de Joaquín Solé-Turá, Barcelona, Península, 1972).
- , *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos Editor, 1975.
- , *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos Editor, 1976.
- Greenberg, Clement, "Avant-garde and Kitsch", *Partisan Review*, Fall 1939, pp.34-49.
- , "The Decline of the Cubism," *Partisan Review* 15, no. 3, marzo de 1948, pp. 366-69.
- , Clement Greenberg, "Post Painterly Abstraction", en *Art International* Vol Viii/5-6, Summer 1964, pp. 63-65.
- Habermas, Jürgen, "Modernidad: un proyecto incompleto", *Punto de Vista*, No.21, agosto de 1984.
- Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1986.
- , *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1986.
- , "On the ideology of avant-gardism" en *Praxis* V.6, UCLA, 1982, pp.39-70.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide. Modernismo, Mass Culture, Postmodernism*, U.S.A., Indiana University Press, 1986.
- Jameson, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- , "Periodizing the 60s", *The Sixties Without Apology*. Sonya Sayres et al. (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press in cooperation with Social Text, 1984: 178-209.
- Jauss, Hans Robert, *La experiencia estética y la hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- , "Estética de la recepción y comunicación literaria", en *Punto de Vista* N° 12, Buenos Aires, 1987, pp.34-40.
- Jay, Martín, *La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Franckfurt*, Madrid, Taurus, 1986.
- Landi, Oscar, "Intelectuales y política en Argentina" en *Debates*, N.4, 1985.
- Maldonado, Tomás, *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos, 1993.
- Marcuse, Herbert, "Art as a form of Reality", en VV.AA., *On the Future of Art*, New York, The Viking Press, 1971, pp.123-134.
- , *El hombre unidimensional*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
- , *Ensayos sobre política y cultura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- , *Contrarrevolución y revuelta*, México, Cuadernos Joaquín Moritz, 1986.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Nueva York, Mc Graw-Hill, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994 (1ª. edición en francés, Gallimard, 1945)

- Mignolo, Walter, "Are Subaltern Studies Postmodern or Postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural Locations", *Dispositio/n* XIX, 46, University of Michigan, pp. 45-73.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, U.S.A., The University of Chicago Press, 1986.
- , *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, U.S.A., The University of Chicago Press, 1994.
- Melville, Stephen; Readings, Bill (Editors), *Vision & Textuality*, Hong Kong, Duke University Press, 1995.
- Mena, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Mons, Alain, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, power an culture*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992.
- Poggioli, Renato, *Teorie dell'arte d'avanguardia*, Società editrice il Mulino, Bolonia, 1962 (hay versión en español editada por Revista de Occidente, Madrid, 1964).
- Rosenberg, Harold, "Collective, Ideological, Combative", en *Avant-Garde Art*, Collier-Macmillan, London, s.d.
- Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.
- , *Alrededor del 68. Situations VIII*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- , *La imaginación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- Schorske, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle. Política e cultura*, São Pablo, Companhia Das Letras, 1990.
- VV.AA. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza-Goethe, 1993.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- , *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1980.
- , *Keywords*, New York, Oxford University Press, 1985.
- , "La política de la vanguardia", *Debats* núm.26, Valencia, diciembre de 1988, pp. 7-15.
- , *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.



**Manifiestos y textos  
programáticos del arte  
argentino  
1945-1968**



## INDICE

- Presentación. 3
- 1946** - *Arte Concreto Invención* núm. 1.  
- Nuestra militancia. 3  
- Los amigos del pueblo. 4  
- Manifiesto Invencionista. 4
- 1948-49** Discursos del Dr. Iván Ivanissevich  
- 19 de septiembre de 1948. 5  
- 22 de septiembre de 1949. 6
- 1953** - Arte surrealista y arte concreto, por Aldo Pellegrini. 8
- 1956** - Decreto de la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. 11  
- Discurso del Dr. Carlos Adrogué en la inauguración del 45° Salón Nacional de Bellas Artes. 12  
- Palabras liminares, por Jorge Romero Brest. 13
- 1958-1960- Boa**  
1958 La bolsa y la vida, por Julio Llinás. 14  
1958 El cero es rey, por Julio Llinás. 16  
1960 La gran mentira, por Julio Llinás. 17  
1960 La bendición de uno vale tanto...como la autopsia del otro, por Alechinsky, Baj, Breton y otros. 19
- 1959** - El aporte del informalismo a la vanguardia de los años sesenta, por Kenneth Kemble. 22
- 1960** - Arte Generativo. 24
- 1961** - Otra Figuración. 25  
- Antonio Berni y Juanito Laguna, por Rafael Squirru. 26  
- Arte Destructivo  
Arte Destructivo, por Kenneth Kemble. 27  
Fundamentos de una estética de la destrucción, por Aldo Pellegrini. 29  
Fundamentos psicológicos de un arte destructivo, por José M. Tubio. 31
- 1961-1965** - Rubén Santantonín  
1961 Hoy a mis mirones. 32  
"Diario". 32  
[1963] Cosa: antítesis de objeto. 34  
1963 Arte cosa rodante. 37  
Catálogo premio ITDT. 38  
1964 Porqué nombro cosas a esos objetos. 39  
1965 "La Menesunda", descripción preliminar. 39  
Fragmentos sin fecha y sin título. 41  
Sin fecha- Panflecosa. 43
- 1962** - Manifiesto dito dell'arte vivo, por Alberto Greco. 43
- 1963** - Texto de renuncia de Jorge Romero Brest a la dirección del MNBA. 43  
- Luis Felipe Noé. Premio ITDT. 44
- 1961-1963** - Marta Minujín

- 1961 Sin título. 45
- 1963 Carta a Hugo Parpagnoli. 45  
 Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París. 46
- 1964** - Le Parc. Premio ITDT. 47
- Discurso del Ing. Enrique Oteiza, inauguración del Premio Internacional ITDT. 49
- 1965** - Presentación de “La Menesunda”, por Marta Minujín y Rubén Santantonín. 50
- Polémica sobre el envío de León Ferrari al Premio ITDT  
 Los artistas argentinos en el premio Di Tella 1965, por Ernesto Ramallo. 52  
 La respuesta del artista, por León Ferrari. 53
- 1966** - Un arte de los medios de comunicación, por Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. 54
- A propósito de la cultura mermelada, por Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario y otros. 55
- 1967** - De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto, por Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale y otros. 58
- 1968** - Experiencias '68  
 Carta distribuida en ocasión de “Experiencias '68”, ITDT, por Pablo Suárez. 58  
 Declaración distribuida con motivo de la destrucción de obras de “Experiencias '68”. 60  
 Eduardo Ruano expone en el Instituto Di Tella a la institución Torcuato Di Tella. 60  
 Mensaje en el Di Tella, por Eduardo Jacoby. 61
- Premio Braque.  
 Trabajadores de la cultura. 61  
 Siempre es tiempo de no ser cómplices. 62
  - El arte de los significados, por León Ferrari. 62
  - Tucumán Arde. 66
  - Declaración que acompañó a la muestra Tucumán Arde en Buenos Aires. 69

## Presentación

Los documentos reunidos en esta sección fueron seleccionados en función de su relevancia para dar cuenta de los problemas y tópicos que se analizan en esta tesis. Los discursos, como se verá, no son uniformes. Son textos escritos por artistas, críticos de arte, políticos y gestores culturales. Tampoco pertenecen a un mismo género. Su variedad permite que se los clasifique como manifiestos, ensayos críticos o discursos políticos en sentido estricto. Este conjunto heterogéneo de textualidades, por sí mismo traza un recorrido que permite una lectura del período analizado. En este sentido, puede acompañar los argumentos que se desarrollan en esta tesis siguiendo la lógica del *collage*. En su conjunto constituyen un *corpus* de fuentes primarias que, además de su valor heurístico, constituyen un material prácticamente inédito que, considero, proporcionará elementos de análisis de relevancia para futuras investigaciones sobre el período.

En el ordenamiento de estos materiales he seguido pautas exclusivamente cronológicas. Al pie de cada documento se consignan los datos que permiten ubicar las fuentes de las que han sido tomados.

### 1946. *Arte Concreto Invención* núm. 1

#### \* Nuestra militancia

Hemos escrito antes que alentábamos la esperanza de contribuir, con nuestro arte, a la revolución de nuestra época. El propósito no es nuevo. Otros escritores y artistas nos han precedido. Nos referimos no sólo a los que han hecho del arte llamado “social” su preocupación mayor, sino también a los que, utilizando técnicas estéticas diferentes de las sancionadas por la burguesía, pugnaron por crear las bases de un arte nuevo, acorde con la transformación social que se avecinaba.

Unos y otros han vinculado estrechamente su inquietud creadora a la conciencia política. Para todos ellos, la obra de arte cumplía una función activa sobre el mundo, operaba o podía operar, en un plazo más o menos breve, una revolución espiritual en el hombre.

Nosotros, como dejamos señalado, nos manifestamos absolutamente solidarios con ese criterio. Nuestras obras tienen un cometido revolucionario; su finalidad es ayudar a transformar la realidad cotidiana, por la intervención efectiva de cada lector o espectador en la experiencia estética. Es decir, que negamos, prácticamente, la “evasión” que la antigua técnica representativa establecía como una de las condiciones de la obra de arte.

En consecuencia, los artistas de nuestro movimiento no permanecen indiferentes ante el mundo de todos los días ni ante los problemas del hombre común. Los artistas concretos se solidarizan con todos los pueblos del mundo y con su gran aliado –la Unión Soviética– en sus esfuerzos por preservar la paz y detener los planes imperialistas para resucitar el fascismo.

No ven, por lo tanto, salida ni oportunidad para la invención que propugnan, dentro de los moldes que los imperialismos y la burguesía reaccionaria pretenden imponer a la humanidad.

**Fuente:** *Arte Concreto Invención* núm. 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 2.

### **\* Los Amigos del Pueblo**

Difícilmente objetivan la voluntad del pueblo quienes se limitan a marchar, cómodamente, a su zaga; en arte, para estar con el pueblo, de un modo efectivo, es necesario caminar a la vanguardia, sin contemplaciones pasatistas, en base a una conciencia del desarrollo de la sociedad y de las condiciones de su transformación. Nos resulta difícil, realmente, concebir a esos amigos del pueblo, empeñados en un fijismo estético, sordos a las proyecciones espirituales del progreso social y técnico, faltos de la audacia de imaginación suficiente para admitir, en un futuro próximo, la expansión popular de un nuevo arte. En el fondo, desconfían del pueblo, a quien suponen incapaz de toda empresa mental.

**Fuente:** *Arte Concreto Invención* núm. 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 2.

### **\* Manifiesto Invencionista**

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas.

Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la belleza.

No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden “iniciados” son unos falsarios.

El arte representativo muestra “realidades” estáticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dió en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica.

Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

“Matar la óptica”, han dicho los surrealistas. Los últimos mohicanos de la representación. EXALTAR LA OPTICA, decimos nosotros.

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el “buen gusto”. La función blanca. NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.

Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinoza, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin.

Manifiesto publicado con motivo de nuestra primera exposición, realizada en el Salón Peuser en Marzo de 1946.

**Fuente:** *Arte Concreto Invención* núm. 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.

## 1948-1949. Discursos de Ivan Ivanissevich

### \* Discurso pronunciado por el Secretario de Educación, Dr. Ivan Ivanissevich el 19 de septiembre de 1948.

La Secretaría de Educación patrocina por primera vez e inaugura hoy el Salón Nacional de Artes Plásticas. Este salón es en verdad el trigésimo octavo, pero su organización dependía antes del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Por ser el primer Salón Nacional de la Secretaría de Educación, nos creemos obligados a comenzar por el principio. Estamos reunidos en una de las dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes, y conviene decir lo que esto significa. Arte bella, dice el diccionario de la Academia, es cualquiera de las artes que tiene por objeto expresar la belleza. Y agrega: se da más ordinariamente esta denominación a la pintura, a la escultura, la arquitectura y la música. ¡Expresar la belleza! ¡Está muy claro! Expresar la belleza, no es expresar la fealdad, la normalidad ni la perversión. ¡Perversión del cristalino de la retina del centro visual, de las ideas, del corazón o del alma! El hombre es un arco tendido entre tierra y cielo. Pero tendido para el bien, para la belleza. ¡Para volar hacia el ideal, la superación, la divinidad! No para arrastrarse como una serpiente entre el fango de las lacras y las aberraciones. ¡La nefasta manía del cubismo, del futurismo, del fauvismo y del surrealismo, ha sido la manía de los audaces y de los anormales que querían singularizarse de algún modo!

Siempre hay una vanidad que explotar y la credulidad y la estupidez humana siguen siendo infinitas. No olvidemos, por otra parte, que los factores antisociales que vigilan todos los caminos y utilizan todos los recursos, están empeñados en envilecer el gusto estético del pueblo. Quieren alejarlo, apartarlo de la belleza, que es lo único capaz de inspirar acciones constructivas y esencialmente humanas y sociales. Por eso han tratado y tratan todos los días de mezclar en el arte formas patológicas que emponzoñen las reservas morales estéticas. En medicina hablamos con frecuencia de un tumor magnífico, de una hermosa lepra, de un bellissimo caso de retinitis hemorrágica, de un precioso quiste hiedatídico u hasta úlceras que se besan. Pero esto, esta dentro de lo enfermo, de lo patológico. ¡Esto no es normal, no cabe en el campo de las bellas artes! Cada cosa en su lugar.



De un lado lo normal, del otro lado lo anormal, lo patológico. Por eso hemos coincidido con el jurado de este Salón cuya labor aplaudimos porque ha sabido guardar el límite entre lo normal y lo enfermizo.

[...] El público de esta ciudad, después de admirar un año entero de progreso alucinante logrado por el gobierno de la revolución en las cosas materiales, en el mundo de la técnica, de la industria, de la riqueza, tiene ocasión de penetrar en ese otro mundo más sereno, más luminoso y probablemente más duradero, que es el reino de la belleza y del arte. Centenares de obras artísticas expuestas aquí nos dicen que nuestros pintores, nuestros escultores, nuestros dibujantes y grabadores han trabajado en el silencio y en la modestia de sus talleres persiguiendo un ideal.

[...] Parecerá extraño que hablemos aquí del cumplimiento de los deberes de un artista, como artista y todavía agreguemos como argentino. ¿Acaso el artista en el ejercicio de su genio, no es absolutamente libre? ¿Acaso el arte, como ciencia, reconoce banderas y no es la obra y el patrimonio de toda la humanidad? Es cierto que los resultados del trabajo artístico enriquecen a la humanidad de todos los siglos y podemos gozar con la contemplación de las obras de arte, cualquiera que sean las patrias de sus autores; así parecerían borrarse las fronteras. Pero no es menos cierto que el artista es un producto infinitamente complejo de una sociedad y ha recibido de ella una riqueza en enseñanzas de maestros, en cultura, en inspiración y probablemente en ayuda directa e indirecta. No sería justo ni digno que el artista, so pretexto de que el arte es libre, se desinteresara de su país y de su ambiente, y no se preocupara de la repercusión que puede tener su obra y aislado u hostil a su tiempo y a su pueblo, hiciera de su arte o bien un entretenimiento egoísta o bien un arma o un veneno para la sociedad en la que vive. Así como el artista es un producto o si queremos decirlo mejor, un hijo de su pueblo, el arte, no es una isla desierta sino en un país poblado y civilizado, es una función social. El conjunto de los artistas de una nación constituye una fuerza social que para que no se esterilice o se pierda debe actuar armoniosamente con las otras fuerzas sociales, las tradiciones, las costumbres, la religión, la historia, la economía misma del país.”

[...] El artista, y lo mismo puede decirse del escritor y del hombre de ciencia, desesperanzado y descorazonado, se veía compelido a buscar en otras tareas los medios de vida que el ejercicio de su vocación no podía ofrecerle. Es necesario acabar con esta injusticia. Los pueblos viven en la historia no por lo que hicieron sus banqueros, ni sus industriales, sino por la obra de sus artistas, de sus filósofos, de sus sabios. Hemos afianzado en cien leyes y adelantadas, los derechos de los trabajadores del músculo. Ahora vamos a afianzar los derechos de los trabajadores del espíritu, de la belleza, de la ciencia y del arte. Sólo cuando hayamos realizado esta nueva etapa del progreso de la patria, habremos completado la revolución. ¡Esta revolución argentina que como lo he repetido tantas veces, [es] la tercera revolución de sentido universal, que propicia de verdad la justicia y la paz”.

**Fuente:** “Se realizó ayer el acto inaugural y la entrega de premios del XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas, *La Prensa*, lunes 20 de septiembre de 1948, p. 13.

### **\* Discurso pronunciado por el ministro de Educación Dr. Iván Ivanissevich, el 21 de septiembre de 1949.**

Hace un año, la Secretaría de Educación patrocinó por primera vez el Salón Nacional.

Primera vez, primera responsabilidad, primer paso en la ingrata tarea de clasificar ansiedades, normales y anormales.

[...] Primera vez, primera responsabilidad, primer paso en la ingrata tarea de clasificar ansiedades normales y anormales.

[...] El arte verdadero, el arte noble, el arte, produce bienestar, satisfacción, felicidad y no repulsión ni repugnancia.

Y bien señores, desde el año pasado nuestra responsabilidad ha aumentado.

Hoy es el Ministerio de Educación el que asume la responsabilidad de presentar esta muestra, y frente a ella debo repetir una vez más nuestra opinión clara, definida, precisa e invariable.

[...] El desarrollo de las artes dió la nota saliente de la cultura humana y en los museos del mundo han triunfado y triunfarán hasta el fin de los siglos todos los que aprisionaron la belleza en las líneas de un cuadro o de una estatua. En esa época, que se señala ahora con el nombre de la época de la belleza clásica, los que fracasaron buscaban refugio en menesteres más humildes y caían en el piadoso olvido que otorga el anónimo. Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. Son éstas etapas progresivas en la degradación del arte. Ellas muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados.

Fracasados definitivos e incorregibles que no se resignaron a guardar en el anónimo su dolorosa miseria, tal como si un leproso en el periodo más repugnante de su mal saliera a exhibirse haciendo gala de sus tumores ulcerosos supurantes.

Con estos anormales, estimulados por la cocaína, la morfina, la marihuana, el alcohol y el snobismo, se pueden constituir dos grupos. El primero: el de los que, conducidos por sus aberraciones, traducen espontáneamente sus delirios, sus angustias y sus fugas. El segundo: el de los que utilizados por las fuerzas destructivas del extremismo sin Dios y sin patria, tratan de quitarle al pueblo hasta el último refugio espiritual: el de la belleza. Así pretenden arrebatarle al hombre hasta la última gota de amor para arrojarlo en las garras del odio. El tercero: el más pequeño, el de los artistas vergonzantes indefinidos, que repiten, sin conocerla, la historia de Petronio el conde Lucanor: "Señor conde, dice Petronio, tres hombres burladores se presentaron a un rey y le dijeron que eran muy buenos maestros en fabricar paños y, especialmente, que hacían un paño que todo hombre que fuese hijo de aquel padre que todos decían, vería el paño; mas el que no fuese hijo de aquel padre, que él tenía y que las gentes decían, no podría ver el paño". Como nadie quería denunciarse como hijo bastardo o ilegítimo, todos vieron el paño que no existía. Y lo vieron hasta en personas desnudas.

Lo mismo ocurre con los seudo entendidos que se erigen en críticos de arte y estropean el espíritu de los pocos avisados.

Me decía una persona, mirando un catálogo del llamado arte abstracto: esto me causa sorpresa y risa, pero yo no digo nada porque "muchos entendidos" me lo recomendaron. Falta la valentía moral para decir lo que se siente. Pero hay que reaccionar y hacer reaccionar al pueblo. Ya no es posible repetir sin caer en falsedad flagrante: "a usted no le gusta porque no entiende"

¿En qué museo clásico del mundo triunfa el arte morboso? En ninguno. Las galerías del mundo se sobrecargan de horror ante la penetración de esas muestras de la perversión humana, que sólo sirven de doloroso contraste a la belleza eterna".

[...] El arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina Peronista, porque es ésta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobre humano. No cabe en la Doctrina Peronista, porque ella nace en las virtudes innatas del pueblo y trata de mantenerlas, estimularlas, exaltarlas. Porque el pueblo quiere la verdad y quiere lo bello. Lo bello que es el esplendor de lo verdadero. Porque el pueblo sabe lo que es lindo y sabe lo que es feo. Porque el pueblo no sabrá explicar por qué es lindo o por qué es feo, pero separa netamente, tajantemente, al primer golpe de vista, lo verdadero de lo falso, lo auténtico de lo simulado, lo natural de lo artificial, lo sano de lo enfermo, lo normal de lo anormal. Lo atractivo de lo repugnante, lo vivo de lo cadavérico, lo muerto de lo putrefacto.

Entre los peronistas no caben los  
fauvistas y menos los cubistas,  
abstractos, surrealistas.  
Peronista es un ser  
de sexo definido  
que admira la belleza  
con todos sus sentidos.

Estas manifestaciones anormales de la expresión humana, tienen cabida en los libros de patología donde se estudian las anormalidades psíquicas y físicas. El error está, pues, en mostrar en una exposición de flores las úlceras y las pústulas leprosas. Cada cosa en su sitio, porque si no propiciamos el caos.

El arte abstracto. Última expresión de los desorbitados anormales. Abstraerse es apartarse de los objetos para entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento. El arte es realidad aprisionada, con forma y límite. Arte abstracto debería ser entonces la tentativa de aprisionar en límites con forma lo que no tiene límite ni forma. ¿Cabe mayor ingenuidad o contradicción? La belleza tiene forme, límite, contorno, armonía. Por eso es que el arte abstracto no tiene belleza, porque lo abstracto resulta de la enajenación y la enajenación se aparta de la realidad. El arte es realidad: si no, no es arte.

**Fuente:** "Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas", en *La Nación* el jueves 22 de septiembre de 1949, p.4.

## 1953. Arte surrealista y arte concreto

Aldo Pellegrini

Ha resultado siempre difícil comprender las razones por las cuales se clasificaba a un pintor como surrealista, y, con el transcurso del tiempo, pareció ser suficiente la aceptación del rótulo y la adhesión a cierta disciplina de grupo para convertirse en surrealista, cualquiera fuera la índole de la pintura que se realizara.

Esta aparente amplitud y libertad del surrealismo no lo ha favorecido, ni siquiera para absorber en su seno a aquellos artistas que respondían más acertadamente a los enunciados fundamentales de su ideología. Si tratamos de clasificar a los artistas modernos sin tener en cuenta su adhesión formal al movimiento surrealista y si sólo las premisas teóricas expuestas por Breton en el primer manifiesto, nos encontraríamos sin duda que el surrealista tipo sería Paul Klee. Tal hecho ya lo había descubierto el escritor surrealista René Crevel quien hablando sobre la pintura de ese artista decía: "He ahí la más íntima y más exacta superrealidad"<sup>1</sup>. Lo mismo opinó más tarde el crítico americano Barr. En efecto, en Klee —que se negó siempre a militar en el movimiento surrealista— se unían la imaginación libre, la espontaneidad de la línea (cargada de sentido espiritual), el mundo onírico y mágico, el sentido de lo maravilloso, pero todo expresado mediante elementos pura y exclusivamente visuales, de una poesía plástica y antiliteraria, utilizando sólo los recursos del color, la línea y la materia pictórica.

La primera exposición surrealista reunía los artistas más dispares: desde un académico como Pierre Roy, con cierto toque de misterio en el tema, pero absolutamente al margen de toda inquietud plástica, hasta los más revolucionarios experimentadores de la línea y el color sobre el plano como Klee y Picasso.

Este conjunto dispar de pintores aparece también en la primera obra expositiva sobre la plástica surrealista publicada por Breton en 1928: "El surrealismo y la Pintura"; allí se mezclan cubistas, dadaístas, pintores metafísicos, abstractos netos, primitivos o ingenuos y académicos que sólo podrían situarse a duras penas bajo el rótulo de realistas mágicos. En casi todos ellos faltaba el elemento automático, el flujo incontrolado que Breton preconizó como fundamento de la creación surrealista.

Quizás en el período polémico del surrealismo, la posición antiartística, heredada del dadaísmo debe haber contribuido a la aceptación de un tipo de pintores académicos como Roy, Magritte y Dalí especialmente este último cuya pintura tenía un intenso carácter agresivo por la utilización de temas narrativos oníricos o de apariencia irracional. Pero cuando los surrealistas, por inevitable gravitación aceptaron su condición de artistas, cada vez más se estableció la honda separación entre pintores académicos —reaccionarios sin interés plástico— y pintores revolucionarios.

Para los plásticos surrealistas académicos, únicamente cuenta el asunto. La esencia narrativa de esta pintura se opone directamente al carácter revolucionario y antinarrativo de la poesía surrealista de esa época que parte de experiencias verbales iniciadas por un grupo de poetas, contemporáneos de las experiencias que en el terreno de la plástica realizaban los cubistas. Estas experiencias, en el plano poético, encontraron su

---

<sup>1</sup> René Crevel: "Klee", Gallimard, 1930.

más eficaces representantes en Reverdy y Apollinaire, de quienes los surrealistas se reconocen descendientes directos.

De acuerdo con las premisas del primer manifiesto de Breton, la espontaneidad era el signo fundamental para reconocer una verdadera expresión surrealista. Esa espontaneidad ya había sido predicada en pintura por Van Gogh, quien decía (anticipándose a Breton): “Hay que pintar espontáneamente, como se escribe”. Hacia ese tipo de “escritura plástica” es hacia donde con toda naturalidad debían orientarse los surrealistas.

Con el tiempo los pintores surrealistas se han dividido en dos grupos extremos irreconciliables: por un lado los pintores ligados a la revolución plástica moderna, por otro los de técnica académica, interesados por la anécdota y no por el lenguaje específicamente visual. Estos últimos no son en realidad plásticos sino poetas que utilizan la pintura como ilustración de imágenes literarias. Por tal razón el aporte más importante al surrealismo de hombres como Dalí<sup>2</sup>, Chirico<sup>3</sup> y Savinio es justamente su obra literaria. Sus pinturas tendrían el mismo carácter que las historietas gráficas a las que se traducen muchas obras literarias hoy, para ponzoña de los niños y deleite de los apresurados e ineptos.

La traducción gráfica de imágenes literarias tiene sin embargo importancia en el surrealismo y ha sido cumplida con la máxima eficiencia por el “collage”. Este representa la verdadera historieta surrealista y utiliza para ello el montaje y combinación de viejos grabados o fotografías. En la creación del “collage” interviene el sistema de las aproximaciones insólitas, que constituye el núcleo de toda imagen literaria surrealista. La aproximación de dos elementos de la realidad lo más alejados posible entre sí, determina según Breton la chispa fulgurante que da jerarquía a la imagen. Se debe a Max Ernst las más notables realizaciones en el dominio del “collage”: sus novelas gráficas, “La mujer de cien cabezas”, “Una semana de bondad”, etc., constituyen obras insuperadas en el género. En el caso del “collage”, igual a lo que pasa en el poema surrealista con la palabra, el artista maneja elementos dados, elementos con una significación precisa. El artista interviene desintegrando esta significación por el mero hecho de la combinación de elementos extraños entre sí.

Bastante antes de que surgiera el movimiento surrealista inició su evolución (el) arte llamado abstracto (denominación que se presta a confusiones, pero que ha impuesto el uso) partiendo de dos grandes corrientes artísticas de comienzo de siglo: por un lado el expresionismo, que seguía la línea de la espontaneidad, la “escritura plástica” sugerida por Van Gogh y en la cual el lápiz, el pincel o cualquier instrumento ejecutor, obedecen a la reproducción de estados de ánimos; así surgieron las primeras obras abstractas de Kandinsky. La otra corriente deriva de las experiencias puramente visuales de los cubistas que investigaron la acción de la línea y el color en el plano. De allí surgieron las obras del grupo Estilo en Holanda y de los artistas no figurativos rusos.

Desde un principio, la mayoría de los artistas abstractos demostraron una irreconciliable antipatía hacia los dadaístas y sus sucesores los surrealistas, más que nada por su posición antiartística y por su evidente indiferencia hacia los problemas específicamente plásticos. Pero también desde un principio Van Doesburg y Arp encontraron puntos de contacto entre los dos movimientos modernos y se convirtieron en puente de unión entre ellos.

De las dos corrientes iniciales del arte abstracto, la irracional o espontánea del expresionismo y la racional y constructiva del cubismo, la primera debía encontrar más aceptación entre los pintores surrealistas. La oposición que muchos poetas y teóricos del surrealismo hacían de modo velado o manifiesto a las expresiones no figurativas, determinó que la mayoría de los pintores que podrían haber interesado a movimiento, desarrollaran sus actividades al margen de éste<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Salvador Dalí: “La femme visible”, Ed. Surréalistes, 1930. “L’amour et la mémoire”, Ed. Surréalistes, 1931.

<sup>3</sup> Autor de uno de los más importantes textos del surrealismo: “Hebdomeros”, Ed. du Carrefour, 1929.

<sup>4</sup> Algunos surrealistas rechazan solamente el arte abstracto de base geométrica, como en el caso de Peret (ver su artículo “La soupe deshydratée” en “Almanach Surréaliste du demi-siècle”, La Nef, Mars/Avril 1950. Se ataca allí al arte abstracto o no figurativo basándose en el sentido literal de la palabra, un favor de un arte concreto. Pero debido a la confusión creada por la nomenclatura Peret no comprende que es precisamente el arte concreto el que utiliza únicamente realidades plásticas, sean geométricas o no. En muchos cuadros de Kandinsky (aceptado por Peret) aparecen puros elementos geométricos. Arp es tan poco geométrico como

Puede decirse que fue en Estados Unidos donde las tendencias surrealistas no figurativas encontraron máxima difusión y fue allí donde se produjo la división irreconciliable entre los grupos extremos de surrealistas figurativos y abstractos, encontrándose todavía Breton en ese país. Ese antagonismo lo enuncia Breton en el texto de un catálogo para una exposición de Donati; en él trata de lograr una conciliación entre ambas tendencias. Al pasar, interesa señalar, que en dicho texto utiliza Breton para ensalzar a Donati una terminología netamente estética al decir que dicho artista “nos da un mensaje de armonía”.

¿En qué manifestaciones teóricas de los surrealistas encontramos asidero para considerar a todas las expresiones plásticas no figurativas con derecho a figurar en ese movimiento? Ya en el citado libro de Breton “El surrealismo y la Pintura” (1928) aparecen claros argumentos. Allí establece en primer término la crisis del principio de imitación, oponiendo al modelo exterior, el modelo interior. En los siguientes términos expone Breton esa tesis: “La plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la cual hoy todos los espíritus concuerdan, se referirá a un modelo puramente interior o no tendrá razón de ser”. Precisamente, son los abstractos los que utilizan para la obra artística un modelo puramente interior. Ya antes que Breton, Van Doesburg –inspirado en Kandinsky– hablaba de una plástica que procede del interior por oposición a una plástica que procede del exterior. Los artistas abstractos son aquellos que llevan a su máxima consecuencia la condición que imponía Breton a la obra plástica.

La tendencia a la no figuración es la que domina hoy en los artistas influidos por el surrealismo. Ella ha conducido a las obras definitivas de Miró, Paalen, Onslow Ford, Matta y Gorky e inclina en alguna de sus obras recientes a Max Ernst hacia la abstracción. Pero como ya hemos dicho, la mayor parte de los artistas a quienes correspondería incluir entre los surrealistas han evolucionado fuera del movimiento. Los hombres que en Francia siguen esa tendencia impulsiva, espontánea o automática (Hartung, Mathieu, Wols, Kujawzky o el canadiense Riopelle) no quieren ser designados como surrealistas. En Estados Unidos constituyen el conjunto más numeroso e importante, ya sea actuando individualmente o en grupos con diversas designaciones (pintores subjetivos y otras). Corresponde incluir en esa tendencia especialmente a Gorky, Motherwell, Baziotes, Mark Tobey, Lee Gatch, Charles Howard, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, William de Kooning y Jackson Pollock, además de muchos otros. Todos estos artistas producen una pintura imaginativa, libre, impulsiva, espontánea o automática, en mayor o menos grado. Los pintores que entre todos se destacan en la tendencia automática son, por su originalidad y calidad plástica, Hartung y Jackson Pollock. Pero hay que tener en cuenta que en pintura tanto como en poesía, el elemento automático puro resulta nada más que un documento. Sólo cuando el artista lo subordina a una organización final, adquiere la categoría de individuo estético, de obra de arte. Esta organización final aceptada por Breton para el poema es igualmente ineludible para la obra plástica. Es la intuición estética del artista la que finalmente da unidad a los elementos inconscientes. Así se logra la soberana unidad, la equilibrada y sólida estructura que revelan los cuadros de Hartung.

Pero más que en la técnica automática rigurosa, es en la libertad total de expresión donde el surrealista encuentra una fuente indiscutida de renovación. Y sólo la ruptura total con el principio de imitación concede esa libertad que permita la expresión sin trabas de los contenidos espirituales.

La imagen natural –como lo reconoce Breton al tratar de Magritte– resulta inevitablemente deliberada y como tal, una cárcel para la expresión de las puras y oscuras impulsiones interiores.

El transcurso de los años ha demostrado la vitalidad creciente de las tendencias no figurativas y la declinación y falta de interés del surrealismo académico, que se agota al pasar la sorpresa de la imagen literaria que traduce en sus cuadros o cuando el pequeño misterio que ha querido expresar, muestra por el uso su truco de prestidigitación barata.

Aceptada la íntima vinculación entre el surrealismo y los artistas abstractos de la línea expresionista, podemos aceptar que también existe con los abstractos del grupo constructivo y racional, que a sí mismos se denominan concretos.

---

Vantongerloo en ciertas obras recientes. Todos ellos, a los que habría que agregar Max Bill, Vordenberge-Gildewart, etc., son artistas concretos, y la base geométrica de su obra no puede considerarse mayor que la de muchos artistas del renacimiento.

El artista concreto, aunque parta de formas o principios geométricos recurre al unificarlos en la obra de arte al mismo factor intuitivo que utiliza el abstracto expresionista. El cuadro del artista concreto responde siempre a una imagen interior. El artista concreto trata de dar forma a una individualidad visual, el cuadro o la escultura, que objetive lo mejor de sus contenidos espirituales. La objetivación de lo espiritual, según la clásica expresión de Kandinsky (usada también por Breton) es la clave que establece la unión entre los artistas de tendencia moderna –cuando realmente son artistas- sean surrealistas o concretos. Un cuadro o una escultura de Arp o de Vantongerloo o de Max Bill o de Jackson Pollock establecen un hecho uniforme: la materialización de una imagen interior que adquiere su lugar concreto en el mundo exterior, sin convertirse en espejo de este mundo; se trata de una nueva realidad. Todos ellos son el resultado de un acto puro de creación: el artista compite con la naturaleza y frente a los objetos naturales coloca sus objetos-arte.

Es justamente la concepción surrealista del objeto la que permite comprender con claridad cómo el arte concreto se incorpora a una idea surrealista global del mundo objetivo: el objeto, el objeto como imagen concreta del espíritu, el objeto como “deseo de las cosas ideales”<sup>5</sup>. Las máquinas inútiles que representan los móviles de Calder, el objeto de función puramente estética (cuadro o escultura concreta), en su máxima pureza y claridad, representan la liberación espiritual del hombre, la contrapartida de la sordidez y penurias cotidianas, los elementos objetivos que ayudarán a transformar la vida, fin máximo de la ideología surrealista.

**Fuente:** Aldo Pellegrini, “Arte surrealista y arte concreto”, en *Nueva visión. Revista de cultura visual* núm. 4, Buenos Aires, 1953, pp. 9-11.

## 1956. Decreto de la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

### CONSIDERANDO:

Que la evolución del arte, al renovar sus procedimientos técnicos y variar sus orientaciones y propósitos, ha logrado vasta notoriedad en lo que va de este siglo, durante cuyo transcurso han surgido escuelas capaces de producir una verdadera revolución artística;

Que las obras creadas por esas nuevas tendencias suelen quedar al margen de museos u otros institutos culturales, con lo que se retarda su difusión y se da pie a cierta resistencia frente a los conceptos estéticos más modernos, resistencia que suele originarse en el desconocimiento de su verdadero sentido;

Que, sin que ello implique menospreciar el valor de la creación artística inspirada en cánones tradicionales, muchas de cuyas obras constituyen verdaderos títulos de gloria para la inteligencia humana, es aconsejable facilitar la difusión del arte moderno en sus diversas manifestaciones;

Que solo mediante esa difusión podrá generalizarse un debate imprescindible para el esclarecimiento de la orientación que asumirá el arte en la Argentina;

Que ha habido pocos momentos tan oportunos como el presente para llenar los vacíos de nuestra organización cultural, que, devastada por la dictadura, debe recuperarse cuanto antes, como uno de los fines perseguidos por la Revolución Libertadora;

Que precisamente uno de los aspectos más agudos de la crisis que afecta esta hora es el relativo a los valores de la cultura, cuya restauración se impone por imperiosa necesidad;

Que en las principales capitales del mundo existen organismos similares al que se crea mediante el presente decreto, y ellos despiertan el vivo interés del público, que tiene ocasión de conocer, por su intermedio, las últimas manifestaciones del arte;

Que, por otra parte, conviene prever las ventajas de un instituto cuya actividad no se circunscriba a una determinada rama del arte, sino que, atendiendo a la íntima compenetración que existe entre todas ellas, procure la concurrencia de las obras producidas en todos los sectores de la actividad artística;

---

<sup>5</sup> Breton: “Situación surrealista del objeto” en “Position politique du Surréalisme”, Editorial du Sagittaire, 1953.

Por ello;  
EL INTENDENTE MUNICIPAL

## DECRETA

Art. 1º- Créase el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, que dependerá de la Secretaría de Cultura y tendrá por objeto principal ilustrar, de modo objetivo y documental, sobre todas las manifestaciones del espíritu cuyo carácter permita calificarlas con aquella denominación, para la cual mantendrá una exposición permanente de obras de arte plástico y subsidiariamente organizará audiciones de música, conferencias y todo otro acto cuya realización satisfaga los propósitos enunciados en los considerandos;

Art. 2º- El Museo, que funcionará en las salas que oportunamente se habilitarán al respecto en el nuevo edificio del Teatro Municipal "General San Martín" estará a cargo de un director quien será secundado por un secretario y el personal técnico, administrativo y de servicio que considere necesario.

Art 3º- Insértese en el Boletín Municipal, dése a la prensa, tomen conocimiento la Dirección General de Finanzas y la Contaduría General y Resérvese en la Secretaría de Cultura hasta su oportunidad.

Decreto No. 3527/56

Buenos Aires, 11 de abril de 1956

Firmado: Intendente Municipal Eduardo Madero

Secretario de Cultura y Acción Social Jorge A. Mazzinghi

**Fuente:** Archivos MAM, Carpeta Resumen de actividades 1957/80.

### **1956. Discurso del Doctor Carlos A. Adrogué, ministro de educación y justicia, el 5 de diciembre de 1956 en la inauguración del 45º Salón Nacional de Bellas Artes, inaugurado en el Museo Nacional de Bellas Artes.**

Venimos confortados a contemplar labores del espíritu orientadas por la estética, propias de las disciplinas que el espacio, el color y la forma definen.

Una legítima tradición argentina dá linaje a la preocupación del actual gobierno por auspiciar expresiones como ésta. Hallamos los antecedentes directos de este Salón Nacional por los años 1905 y 1897, cuando siendo presidente de la Nación José Evaristo Uriburu y ministro de Justicia e I. Pública Antonio Bermejo, se crean el Museo y la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Pocas ciudades del mundo han rendido el homenaje reservado a los héroes o a las cosas caras a su espíritu, imponiendo su nombre a una calle –Bellas Artes- hoy en la memoria de los porteños. El cuadragésimo quinto Salón Nacional que hoy nos congrega nace respondiendo a una complicidad histórica y al requerimiento de artistas y público manifestado por las sociedades que agrupan a los primeros y el periodismo que, por su naturaleza, es la voz de la opinión.

El Ministerio de Educación y Justicia, no ignora polémicas sobre posturas, tendencias y escuelas estéticas. Es más, conoce y mide la profundidad de los diversos planteos filosóficos en los que entronca la problemática del arte. Pero el Ministerio de Educación y Justicia quiere hacer expresión de su absoluta prescindencia y equidistancia ante las legítimas contiendas de artistas y críticos, al tiempo que proclama su respeto por la autenticidad de las manifestaciones plásticas. No cava trincheras; eleva pedestales para las creaciones. Así, este salón, lejos de todo dirigismo estatista, ha recibido y seleccionado el aporte de los artistas argentinos; no con puño prieto, sino con brazos abiertos.

Ésta, como toda muestra, es obra de los expositores; ellos le dan vida, razón de ser, es decir la fuerza connatural del arte. Lo oficial sólo es auspicio y reconocimiento. Plácemes a todos ¡lauros al éxito! Queda a la visión del público un mundo nacido del milagro del hombre: formas, colores y líneas dinámicas.

La organización de este salón, realizado como excepción en el Museo Nacional de Bellas Artes obedece a imperativos y urgencias; y si bien se trata de un que hacer de emergencia, en modo alguno es improvisación: artistas, críticos y prensa, a quienes el gobierno escucha con dilecta atención, han sido valiosos y asiduos asesores.

Otro salón nacional flotante, el Yapeyú, es portador en estos momentos de una importante muestra de pintura argentina, como resultado de una simpática iniciativa, para exponer en los siete mares la calidad del arte nuestro.<sup>6</sup>

Cabe advertir que en la cartera de este ministerio se encuentran para su estudio diversos proyectos con posibles soluciones a los problemas prácticos de los salones de artes plásticas. Se trata de la recuperación y reestructuración de un local oficial permanente para los mismos y de la reforma de los reglamentos que los organizan, con especial consideración de experiencias internacionales. Pensamos que pueden ser coincidentes los anhelos de los artistas plásticos con los propósitos del gobierno, y que ha de resultar grato el anuncio de una próxima concreción de los deseos comunes.

Permítase ahora una reflexión acerca del significado de la libertad en el arte como manifestación del espíritu. No hay clima ni posibilidad creadora bajo la opresión o sometimiento político; casi puede afirmarse que no existe arte totalitario y la escasa obra que en tales condiciones ha visto la luz o es clandestina o de rebeldía franca.

El espíritu no acepta moldes ni tutores; la adversidad, el dolor o el hambre han acuciado muchas almas a dar lo mejor de su sensibilidad y plasmarse en obras inmortales, pero el sometimiento amordaza, embrutece y aniquila.

Triste suerte la de los regímenes totalitarios que en el pecado de sus crímenes llevan la condena de la proscripción del espíritu, sin poder ofrecerle otra cosa que pan y circo.

Las tiranías aherrojan los miembros, pero jamás las ideas, y toda la violencia de que son capaces con el cuerpo no llega al ámbito sagrado del alma, a la que no han logrado nunca arrancarle una florecilla para su triste gloria; todo atentado a la libertad es un crimen contra la inteligencia.

El reencuentro de un pueblo con su cauce histórico promete, como los ríos reingresados a su curso, la fuerza de un destino. La Revolución libertadora nos ha colocado ante un nuevo Renacimiento; he ahí la responsabilidad de los hombres consagrados a la cultura. Liberados de la opresión y en la paz de los espíritus resulta doblemente auspicioso inaugurar el 45° Salón Nacional de Artes Plásticas.

#### **Fuentes:**

“Inauguróse el 45° Salón de Bellas Artes”, *La Prensa*, 6 de diciembre de 1956

“Inauguróse ayer el Salón de Bellas Artes con la asistencia de Aramburu y Rojas”, *El Mundo*, 6 de diciembre de 1956.

## **1956. Palabras liminares.**

Jorge Romero Brest.

Texto de presentación al envío argentino a la Bienal de Venecia de 1956

---

<sup>6</sup> La “simpática iniciativa” no era ni más ni menos que la primera exposición del Museo de Arte Moderno, fundado por un decreto en 1956 y organizada por su primer director, el Doctor Rafael Squirru. El museo, que hasta 1960 no contaría con un espacio físico propio, sellaba, con esta primera exposición navegando por los mares del mundo, el pacto internacionalista que, desde entonces, reformularía e incrementaría sus estrategias.



El país acaba de pasar por una dura prueba: más de diez años de una dictadura que, además de entorpecer el progreso social y diezmar la economía, trató de aniquilar el espíritu por todos los medios posibles, tergiversando la historia, enalteciendo falsos valores y fomentando bajos instintos. Lo que significó un encerramiento suicida. Pero las fuerzas vitales no estaban agotadas, como lo prueba la magnífica Revolución Libertadora de setiembre, que le permitirá volver a ponerse a tono con los países civilizados del orbe y, en el campo del arte plástico, esta exposición que revela cuales han sido los esfuerzos de los jóvenes pintores y escultores para hablar el libérrimo lenguaje de la modernidad.

Si bien la expresión que denuncian estas obras no puede ser denominada nacional todavía, es la que corresponde sinceramente a cada uno. Tal vez más tarde cuando se pueda olvidar este período negro demasiado reciente, se lleguen a descubrir rasgos propios de la comunidad en la expresión artística. Entonces, será un fruto obtenido por añadidura, como debe ser, ya que el artista nunca endereza su voluntad hacia la constitución de un estilo sino hacia el logro de su propia expresión. Y pueblos jóvenes como el nuestro, tan castigado además, no pueden pretender que la suma de expresiones tan individuales constituya un estilo: por ahora tienen que conformarse con acumulaciones de diversidades como ésta.

No ha sido propósito de los organizadores esquivar este carácter. Todo lo contrario. Ha parecido más oportuno mostrar en abigarrado panorama la producción de los artistas más jóvenes de espíritu, en sus encontradas manifestaciones, las que no llegan a constituir tendencias, sin excluir ninguna de las importantes. Por eso figuran al lado de quienes se expresan mediante formas que conservan su vinculación explícita con el mundo exterior y de quienes parecen algo más atrevidos, aunque se mantienen en compromiso evidente con el mismo, los que se lanzan a la invención más fantástica y menos apoyada en la experiencia, y los que hallan en una seudogeometría sensible el modo de exteriorizar sus emociones. Dibujantes ceñidos, coloristas potentes, modeladores vigorosos, cultores de la composición equilibrada o de ese acompasado desequilibrio que suele ser carácter de las formas actuales, cada uno de esos pintores y escultores aporta su solución personal al problema que es de todos.

No será difícil, sin embargo, comprobar una tónica de serenidad que el del país todo. No hay arrebatos ni violencias; no hay audacia. Se impone un espíritu de orden que puede ser llamado clásico. No es otra la razón que justifica el acercamiento de nuestros artistas a los de Francia e Italia. Como también se explica, por la misma razón, la casi inexistencia del surrealismo, la mesura de los abstractos y la severidad de los concretos.

Otros pintores y escultores hay en Argentina, sobre todo los pintores que constituyen el grupo hoy moderno que rompió lanzas por la imposición del arte nuevo hace más de veinte años. Si éstos proporcionan la necesaria y sólida estructura que toda expresión social requiere, los que exponen ahora en Venecia, repitiendo la hazaña de sus mayores, tienden a construir el espíritu que va a tener el país en décadas futuras. Como se ha de ver, el artista argentino actúa en el plano de la profecía. Por eso lo presentamos con modestia pero no sin orgullo.

## 1958-1960. *Boa*

### \* **La Bolsa y la Vida**

Julio Llinás

**Nunca como hoy, ha sido tan precario el concepto humano de la realidad. Las experiencias deslumbrantes de la física actual nos demuestran claramente la arbitrariedad de nuestra concepción del universo y la caducidad de buena parte de las premisas consideradas, hasta ayer, como conquistas en el terreno del conocimiento.**

En efecto, todo indica la existencia de una realidad ulterior, profundamente oculta, cuya vigencia logrará tal vez algún día, el fin extremo de todo auténtico creador: cambiar la vida.

El recurso del mito universal (generalmente referidos a esquemas ético-sociales) parece ser el medio más eficaz de dar la espalda a la complejidad creciente del problema.

El artista es, en tanto que hombre, un generador de mitos en estado puro, pero no admite el traslado de los mismos a ningún tipo de sistema, ideal o ente arbitrario.

Los planteos económicos, políticos o sociales, acompañados por todo tipo de programas de acción, acaparan casi por entero la atención y el esfuerzo de la humanidad, que deposita en ellos toda la ingenua esperanza de una supuesta "salvación".

La pintura, como la poesía, rechaza la unificación del plano del conocimiento con las condiciones materiales de la existencia y se lanza a las aventuras prohibidas, arrasando con todo, desentrañando los signos de una nueva vida, en un terreno en el que toda materialización es magia.

En un momento en el que la vorágine político-social, a través de sus infinitas mascaradas, cretiniza ejemplarmente los espíritus aterrados, el arte se halla frente a un problema sumamente más dramático que la incompreensión del público, el problema de su propia conducta, de su responsabilidad frente a los progresos de la ciencia, de su validez definitiva o de su definitivo fracaso.

En 1958, después de las experiencias cubistas, dadaístas, surrealistas, después de Kandinsky y de Mondrian, como de Hartung o Mathieu, no habrá pintura en el sentido extremo de la palabra, mientras no haya una incursión en lo imprevisible, un apasionado deseo de revelación inaudita. Y esa revelación sólo será posible por medio de imágenes capaces de inflamarse al menor contacto con la vida e iluminar con su esplendor apasionado los tenebrosos fantasmas de la conciencia humana.

Frente a la degradación que implica la obra de una gran parte de los llamados "pintores del momento", ese deseo de revelación poética, esa profunda desesperación en un espacio incesantemente amenazante en cuyos puntos se encontrarán las coordenadas del deseo absoluto, constituyen un vívido testimonio de la voluntad de transgredir los límites de una supuesta "condición humana".

La reputación indiscriminada de que goza la pintura "no figurativa" o "abstracta" bajo todas sus formas, se basa en el desconocimiento del hecho innegable de que una gran parte del abstractivismo actual, sólo es un signo de capitulación ante la realidad, del mismo modo -aunque bajo otra forma- que el realismo socialista.

Frente a tal mutilación y por encima de las manifestaciones puramente decorativas que ni plantean ni resuelven problema alguno, un nuevo universo pictórico y poético extiende su zarpa sobre la conciencia de los creadores más auténticos del momento.

La existencia en los lugares más distantes de la tierra de pintores como Alechinsky, Arnal, Baj, Götz, Herold, Jorn, Langlois, Matta, Georges, Viseux, Zañartu, etc., posibilita la concreción del centro neurálgico de una actitud común, cuyos alcances son imprevisibles<sup>7</sup>.

Cualquiera que sea la forma bajo la cual aparezcan los signos de esa actitud, el elemento motriz es el mismo: una entrega total, una participación desenfundada en los tormentos de otra realidad, cuya existencia indiscutible quedará para siempre testimoniada sobre ese puñado de telas -cada vez mayor- que constituye el documento más lacerante y más vívido de nuestra época.

---

<sup>7</sup> No todos los pintores cuyas obras son reproducidas en este primer número de BOA se identifican por entero con la actitud que exaltamos, pero en todos ellos parece haberse encendido la llama de propulsión hacia ese estado que, en términos estrictamente actuales, consideramos el más válido.

**Fuente:** *Boa. Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia.* Núm. 1, mayo de 1958, pp. 1-2.

## **\* El Cero es Rey**

Julio Llinás

No nos asombremos de despertar un día con las manos cortadas.

La Arbitrariedad, más temible que las emanaciones radiactivas, amenaza con destruir definitivamente el ya precario esqueleto mental del hombre. Elemento natural y catalizador por excelencia, se ha erigido en sistema de juicio, respondiendo dócilmente a las debilidades del Ser, proyectando un rayo defensivo bajo las diversas formas de la agresión gratuita y cimentando una super-estructura confusionista, cuyas desastrosas consecuencias configuran el aspecto tenebroso de la conciencia actual.

Al amparo de la fórmula del "libre-pensamiento" y sirviéndose de ella en una gama de infinitas interpretaciones, los mayores devaneos están permitidos. El hombre juzga para tranquilizarse y su juicio es arbitrario. Y como fundamentalmente, arbitrariedad es la negación de juicio, las consecuencias no se hacen esperar. La confusión se entroniza. El cero es rey. Y el verdadero Ser, debilitado y disminuido, confinado en el corazón de esa madeja de lodo, vé cómo sus poderes de comprensión y de conocimiento se adormecen progresivamente en su seno. El juicio, mata.

La "incomprensión" del público frente a la poesía y al arte actuales, es fundamentalmente un problema de juicio. Los divulgadores, ensayistas, exégetas o críticos, aún aquellos mejor intencionados, arbitran ilusoriamente esos fragmentos secos que serán inmediatamente esgrimidos como elementos de inagotable confusión.

Nada es explicable para la voracidad del Ser. Sólo las super-estructuras se conforman. Pero el hombre, el de adentro, permanece intacto en su hambre, iluminando con la conmovedora pobreza de su corazón, un camino que lo conduce indefectiblemente hacia sí mismo, hacia su grande y primer interrogante.

La inoperancia de la poesía frente a la más lúcida conciencia contemporánea, es probablemente, en una gran medida, la consecuencia de su escasa operancia en sí misma, de su propia arbitrariedad y de una cierta categoría de su desenfreno. Bajo la invocación de la "sacra tarea", se pretende dar el fulgurante espaldarazo del conocimiento poético a la mera imitación retórica de un esquema reputado válido. El desenfreno, cuya eficiencia propulsora es innegable, se ofrece bajo el pelaje rutilante de un poderoso objeto mítico. El poema es entonces la gota desintegrada en la atmósfera, la gota que no horada la piedra: un simple malentendido estético. La bahía de la "realidad" -ya sea ésta tenida por inmediata, abstracta o psíquica- ofrece amplio refugio a los agrimensores de su alcance que delimitan sus tierras con un seguro y delirante trazo, separándolas de las turbulentas aguas de lo "irreal". Esa sujeción ancestral del espíritu a una limitación atávica pero transgredible, parece trastabillar más intensamente en la actualidad, junto con todo el edificio consciente, constantemente mantenido en jaque por las traiciones sucesivas del espejismo en que se nutre.

Si el hombre actual no tiene fe en la obra de creación, si nada espera de ella, salvo -en el mejor de los casos- una emoción estética, no es precisamente porque "no esté preparado" culturalmente para recibirla, sino porque se ha convertido en un ser social, arbitrario, juzgante, un asesino cotidiano de su lucidez y porque la auténtica obra de creación es esencialmente anti-social, ya que no ofrece solución alguna, sino que señala y devela los peones de una farsa cuyo origen, bíblico o no, bien puede ser interpretado como una maldición.

Cambiar la vida es una fórmula, probablemente la más válida que haya anotado concretamente la poesía en su trayecto hasta el presente, pero es también el peligroso juguete de la arbitrariedad humana, en su defensa inagotable de ese triste mendrugo que es su propia miseria.

A pesar de ciertas interpretaciones posibles pero erróneas de esa fórmula, su esencia no consiste tan sólo en obturar parcial o totalmente los numerosos rumbos de la nave social en cualquiera de sus aspectos ni en la planificación científica de un nuevo sistema de organización.

Tan sólo devolviendo el Ser al Ser, reintegrándolo a sus poderes, a su ingenuidad natural -único vehículo de sinceridad constante-, desmontando la máquina arbitraria de defensa y aniquilamiento, desvaneciendo las patrañas históricas y culturales, será posible desterrar la hiena hambrienta de la agresión y abrir los ojos a la Vida, que aguarda un paso más allá, detrás de la muralla, como una madre temporaria, enloquecida y sola.

El ejercicio sano, sincero y profundo de la poesía, si bien no siempre tiene por consecuencia al obra definitivamente reveladora, posibilita los pasos sucesivos de transgresión y de conocimiento, de aproximación a una existencia verdadera y total.

De ahí, a los deambuleos retóricos a los que nos tiene tristemente acostumbrados la mayor parte de la poética actual, hay un largo paso. La poesía, cuando es confundida con el término global de literatura, carece de vigencia. Ejemplos como los de Rimbaud, Lautréamont y Artaud -para citar tres fulgurantes nombres de su historia- marcan la línea infranqueable entre ambos términos.

Es hora de que la actividad del poeta tenga una vigencia absoluta, y de que esa vigencia sea incesantemente comunicada y transmitida. Cuando la poesía sea "hecha por todos", cambiará la vida.

**Fuente:** *Boa. Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia.* Núm. 2, junio de 1958, pp. 1-2.

## \* La gran mentira

Julio Llinás

Que el Sr. Malraux, en su reciente jira oficial por Sudamérica, haya "descubierto" la pintura argentina y que ese hecho haya sido motivo de regocijo entre los panegiristas incondicionales de la nacionalidad pictórica, no puede menos que reiterar a nuestros ojos, esa especie de "infantilismo senil" que contribuye notablemente a deformar la óptica de algunos de nuestros "observadores". Parece ser entonces que, merced al espaldarazo del "ilustre francés", "esa pintura que está a la vanguardia de la plástica sudamericana, tiene que asomarse al mundo, tiene que ser mostrada para que salga a desafiar a la gran crítica"...<sup>8</sup>

De ahora en adelante, pues, nuestro objetivo principal residiría en la conquista de esa vaca sagrada y prodigiosa que (para entendernos o no), llamaremos "la gran crítica".

(Pero ¿conoce realmente el Sr. Malraux "la pintura argentina"? ¿O será más bien que, frente a ciertas telas desordenadamente percibidas, lo que produjo su sorpresa fue simplemente el nivel aparente o real de las tentativas? Aunque, seguramente, nos equivocamos. Fue necesario que un "ilustre francés" nos descubriera, así como un "ilustre español" descubrió nuestro estuario y como varias "ilustres" empresas norteamericanas "descubren" diariamente nuestro petróleo).

Una vez más, nuestros animosos propulsores artísticos contribuyen a fomentar esa psicología de niña bonita, ligeramente menoscabada, pero siempre dispuesta a ser "descubierta" por alguno de esos príncipes lejanos que son los artífices de todo fulgor en este mundo. Pero atención señores, la "pintura argentina" puede llegar a ser demasiado seria como para permitirse esos coqueteos provincianos, esas deshonrosas manifestaciones masivas cuyo color esteticista y colonial contribuye a dibujar la desoladora versión que de nuestro paisaje artístico se tiene en el "extranjero".

Porque es preciso dividir la cuestión en dos campos nítidamente separados entre sí: el del valor puramente revelador de la obra de creación, y el del valor puramente comercial de una pintura con "reputación", provenga ésta de la trayectoria más o menos esforzada o brillante de su autor, o de su filiación formal (o

<sup>8</sup> En diario "Clarín", 3-4-60.

informal) con la estética de moda. Las crecientes posibilidades comerciales de nuestra pintura de "vanguardia" son la consecuencia de un despertar que tiende a generalizarse entre ciertos sectores "evolucionados" de la alta burguesía, pero de un despertar esteticista a un nuevo concepto de lo decorativo. Y, preciso es admitirlo, es éste un mérito bien pobre.

Sin poner en tela de juicio el "interés" que demuestra en nuestro medio cierto público "culto" frente a las distintas formas del "arte moderno", ni su propensión a frecuentar los diversos "seminarios" o a asistir a "cursos" (que en la mayoría de los casos sólo presentan brumosos panoramas del complejo problema del arte actual), es imperioso señalar que tales manifestaciones corresponden exclusivamente al plano de la divulgación y que son abusivamente acompañadas por dudosas leyes estéticas de perimida vigencia, cuya principal virtud consiste en generar el espejismo de la posibilidad del juicio. Cuando en realidad, ningún sistema analítico del fenómeno estético ha permitido jamás penetrar más allá de la epidermis del cuadro, vale decir, de sus atributos decorativos (composición, color, etc.). Pero lo fundamental, la brasa latente en lo más profundo de toda obra verdadera, su transfiguración poética y mítica, su esencia y su "mensaje", sólo puede ser percibido mediante una erosión constante del espíritu, una superación descarnada, una iluminación progresiva. Estamos habituados a la frecuencia creciente con que un cúmulo cuantioso de "profesores" fomenta el engaño de ese prójimo bien intencionado que acude a sus palabras como a una fuente, mediante la improvisación de sistemas didácticos que, en la mayoría de los casos, no logran ocultar ni su propia incultura ni su propia incompreensión. No se trata aquí de flagelar la actividad de los divulgadores (que en ciertos sentidos puede arrojar saldos positivos) sino de un llamado de alerta a su público incauto y a su propia inocencia.

Cotidianamente, asistimos a una carrera mercantilista por parte de nuestros pintores, a una inconducta desenfrenada que los lleva a generar diversos métodos de propaganda, o a la adoración incondicional de un "marchand" exitoso. De ahí, a la manufactura de obras puramente retóricas, destinadas a la satisfacción de "ciertas exigencias", ya sean éstas "lo que todavía no se ha hecho aquí" o las que cifran su poder en la reputación menos ruidosa, pero probablemente más sólida de un concepto geometrizable o parageometrizable del cuadro, no hay más que un paso. De ahí al sometimiento, no hay más que un paso.

(Es necesario -varios síntomas lo hacen evidente- formular ciertas aclaraciones relacionadas con nuestra posición frente a la pintura "geométrica". Algunas interpretaciones apresuradas o tendenciosas de esa posición<sup>9</sup> -en la mayoría de los casos animadas por un deseo confusionista- pretenden adjudicarnos frente a ella una aberrante e indiscriminada combatividad, cuando en realidad, nuestra actitud es perfectamente discriminatoria y se basa sobre el mismo rechazo que nos lleva, por ejemplo, a denunciar el libertinaje "informal", o toda

---

<sup>9</sup> En lo que a interpretaciones se refiere, en un texto bilingüe que sirviera de prólogo al documento titulado: "PINTURA ARGENTINA", el Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Dr. Rafael Squirru, menciona al "grupo Phases", que capitanea el crítico Llinás, con los ojos puestos en una Europa refinada".

Al respecto, y sin cuestionar la buena voluntad del prefacista, consideramos necesario formular ciertas precisiones:

1º) Sería difícil asimilar nuestra actividad a ningún tipo de "crítica de arte", salvo que se disimulen mediante un notable pantallazo de distracción tanto nuestras consideraciones sobre la arbitrariedad del juicio como nuestras severas objeciones frente a la actividad considerablemente nula de los "críticos".

2º) El Dr. Squirru parece haber considerado oportuno incorporar la terminología castrense a su medular definición del movimiento Phases. Prescindiendo de ese recurso a un orden de cosas difícilmente conciliable con el tema tratado, es imperioso señalar que PHASES es un movimiento internacional, cuyas actividades se centralizan en la ciudad de París; que esas actividades son dirigidas por el poeta Edouard Jaguer, y que las publicaciones que con él se identifican son: "Phases" (París); "Edda" (Bruselas); "Il Gesto" (Milán) y "Boa" (Buenos Aires).

3º) En lo que se refiere a la definición propiamente dicha de las actividades de "Boa", no se nos hace aconsejable ningún tipo de transigencia.

¿Esos "ojos puestos en una Europa refinada" son los nuestros o los de quien confunde la aventura, el riesgo y la dignidad con una meliflua gama de "exquisitas sensibilidades" convertidas en panacea de salón o en poderosas piezas comerciales?

Es bien evidente que sólo una mirada superficial sobre nuestras actividades puede dar por resultado esa fórmula irrisoria, afincada en una profunda incompreensión. El parentesco del "refinamiento" incriminado, con la retórica que "Boa" ha denunciado desde el primer momento, es flagrante. Y pretender definir la admirable y peligrosa actividad investigadora de los pintores de "Phases" mediante una genérica y apresurada alusión al mito burgués del "refinamiento europeo", resulta ingenuo y sintomático. Nuestros ojos están puestos en el mundo, en un mundo sin fronteras cuyo destino es el nuestro. Un mundo enfermo de cinismo y de demencia, que nos pasea por

substitución de la aventura creadora por mera repostería, provenga ésta del compás o de la cuchara de argamasa. Es imperioso situar el problema en dos estadios diferentes: en nuestra disensión con respecto a un concepto "constructivista" del cuadro, admitiendo al gran interés que ofrece la obra de verdaderos creadores como Fernández Muro, Ocampo y Hlito, y el de nuestro rechazo frente al decorativismo relamido y gratuito de la retórica geométrica. En consecuencia, la presente mención, de ninguna manera atañe a esos tres pintores ni a aquellos otros pocos, cuyo trabajo es el fruto de una confrontación constante entre su universo psíquico y emotivo y las posibilidades expresivas de una geometrización que honran).

Es hora ya de admitir que, a esas grandes conquistas que jalonan la trayectoria del arte desde principios de siglo hasta la fecha, la "pintura argentina" no ha contribuido en lo más mínimo. El análisis de las causas a las cuales podría obedecer este hecho, es del dominio de sociólogos y psicólogos. Pero el hecho en sí, es innegable. Tan innegable como lo es, por ejemplo, el papel descollante que ha desempeñado en esas mismas conquistas (sobre todo en los últimos años) la pintura norteamericana.

La pretensión de reivindicar universalmente los supuestos valores de nuestra pintura, ¿no sería más bien un síntoma de claudicación frente a la gran empresa? ¿O es que en nuestro enfoque del arte, puramente esteticista y artesanal, trataremos de ubicarnos en algún puesto descollante dentro de lo subalterno, con la buena aplicación por estandarte? ¿No pretenderemos acaso el monopolio del buen gusto?

Frente a los lacerantes problemas que se plantean al arte en nuestros días, ¿qué significado podría tener ese enfrentamiento masivo con "la gran crítica"? En definitiva, ¿no será acaso más importante abocarse a una elevación del nivel, a una comprensión profunda y trascendente de lo que, en pleno año 1960, debe significar la actividad de un pintor o de un poeta?

Más importante que el análisis destinado a discriminar si exista o no una presunta "pintura rioplatense" mediante la confrontación de gamas de color y su relación con la luz de este sector del continente, sería, a nuestros ojos, la puesta en marcha de un sentimiento profundo del momento actual y de un mecanismo creador que lo expresara sin traiciones, independientemente de las miserables conquistas que condicionan e implantan una "quimera del éxito". Una participación activa en la corriente central del arte actual, debe estar avalada no por la brillante asimilación de lo que se ha hecho ayer, sino por una entrega apasionada a esa prodigiosa aventura de psiquismo creador, mediante un lenguaje sin fronteras que convulsione y trastrueque los valores letales de este planeta que llamamos tierra.

**Fuente:** *Boa. Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia.* Núm. 3, julio de 1960, pp 1-4.

## **\* La bendición de uno vale tanto... como la autopsia del otro\***

*(\*) El 7 de marzo de 1960, el diario "Combat" de París, en su suplemento mensual de arte titulado "Combat Art", publicaba dos largos textos pertenecientes a los dos "grandes polos" del arte actual: los Sres. Bernard Lorjou y Georges Mathieu. Los títulos eran: "Abstractos, os bendigo" y "Autopsia del arte figurativo" respectivamente. Según las edificantes declaraciones del Sr. Georges Isarlo, director de la página, dicha confrontación obedecía al deseo de que "se hiciera la luz" sobre las disputas entre pintores figurativos y pintores abstractos.*

*Los conceptos vertidos por ambos "grandes", originaron la respuesta que transcribimos y que fue publicada en la siguiente edición de "COMBAT-ART", el 4 de abril de 1960.*

Las "entrevistas cumbres" están de moda y es cosa corriente el admitir que, a semejanza de los parásitos caros Benjamín Péret, los "grandes" de este mundo viajen, ante la imposibilidad de dar mejor justificación a su existencia -y a su grandeza- que esa actividad deambulatoria. Con esa perspectiva sería imposible sorprenderse

de que la reciente jira del Sr. Mathieu alrededor del mundo, haya dado como resultado esa doble página de "COMBAT-ART" en la cual "enfrenta" a ese otro "grande" que, para algunos, parece ser Lorjou.

Ello no obstante, hay, a nuestro parecer, ciertos puntos que reclaman una verificación. A ello nos anima el tono de objetividad que COMBAT-ART pretende conservar en este debate sobre las tendencias actuales de la pintura, si nos remitimos a las consideraciones preliminares de la doble página incriminada.

¿No hay algo de engañoso en esa presentación simultánea de dos artistas conocidos por su inclinación a aparecer en todas partes bajo una luz y un aparato publicitario que recuerdan en más de un sentido los juegos de circo? Corremos el riesgo de frustrarnos al comprobar que ambos pintores son simultáneamente calificados de "hermanos en la persecución", cuando las tribunas -y las plazas públicas, ya se trate de la de los Inválidos o de la plaza Central de Brasilia- no les han faltado nunca, así como les han faltado siempre a ese Klee, a ese Mondrian, a ese Kandinsky y a ese Hartung que uno de los "beligerantes" vitupera y que el otro, el "vanguardista", "diseca" fríamente.

Observemos de pasada que, en nombre de esa fraternidad tan nueva, nuestros dos polos de atracción de la pintura moderna, evitan cuidadosamente el arañarse con demasiada vivacidad. Es así como Mathieu resulta gentilmente calificado de "catarizante" por Lorjou, mientras que Klee, Kandinsky, Hartung, Hunderwasser, Riopelle, Réquichot y otros tantos, son sumergidos por él en una oleada de sarcasmos obscenos. Por su parte Mathieu, que ataca a un cierto número de "neo-realistas" olvida como por azar en su nomenclatura los nombres de Buffet y Lorjou, que no tienen -tanto en lo que respecta a su argumentación, como en lo que se refiere al espíritu moderno tal cual se define desde los albores de este siglo- otra superioridad sobre Segonzac y Boussingault que la de su "standing". Esto nos da que pensar: ¿Fraternidad de perseguidos o fraternidad de armas, del tipo de la que une a los Estados Unidos con Rusia, Inglaterra y la Vª República Francesa en el seno del "club atómico" -no uno frente al otro, sino juntos frente "a los demás"?

¿Esta entrevista cumbre no irá acaso más allá de lo que imaginamos y bajo el excedente visible de armamento, bajo el intercambio de golpes previamente arreglado, no se ocultará una invisible Yalta pictórica, una repartición del mundo del arte en zonas de influencia?

La cuestión podría plantearse, pero estamos persuadidos de que no es ese el objetivo perseguido en COMBAT-ART, que quería por el contrario, mediante ese duelo de extremos, indicar a sus lectores la inmensa y punzante diversidad de ese arte moderno tan desacreditado. En esa misma preocupación, afinamos nosotros la razón más válida de nuestra intervención: en ese fantástico despliegue del arte contemporáneo, cuyas órdenes secretas siguen maravillando tanto desde los primeros Chirico<sup>10</sup> (1) como desde Mondrian, desde Miró como desde Hartung, desde Matta como desde Wols, lo esencial -sino todo- sucede de tal manera, que ni el nombre de Lorjou ni el de Mathieu podrían estar afectados de ningún tipo de representatividad.

No es posible extenderse sobre el caso Lorjou: su tendencia recientemente manifestada a confundir las armas, cortesés o no, de la réplica polémica con la movilización del aparato judicial y hasta con la formación de grupos de asalto, nos impide tomar a su respecto toda otra posición que no sea la puramente laudatoria. Pero nos queda el derecho -y el deber- de proceder al rasqueteo, por lo menos parcial, del segundo postigo de díptico, personificado por el Sr. Mathieu.

Sabemos que no somos los únicos en creer que, con este último, asistimos desde hace varios años, a una de las más miserables retractaciones que haya sufrido el arte de nuestro tiempo, con el jaque largamente preparado: una "abstracción lírica" cuidadosamente esterilizada y arbitrariamente separada de sus fuentes, las cuales, no por haber sido abundantemente traicionadas durante ese mismo tiempo, residen menos en ciertas improvisaciones del Kandinsky de 1910, como en el automatismo surrealista, gráfico o mecánico, al cual un Miró, un Max Ernst un Matta, un Paalen, un Gorky -y aun un Hantaï- dieron sus cartas de nobleza; una nobleza que no tiene evidentemente nada que ver con los apetitos nobiliarios de Mathieu (ni de Montmorency ni de Vendôme, sino simplemente, de Boulogne-sur-mer).

Que Mathieu ridiculice con su actitud, tanto la idea monárquica como aquellas que en mayor o menor grado se le avecinan, sería para nosotros simple motivo de regocijo si no fuera porque ciertos índices recientes

---

<sup>10</sup> A nuestros ojos, y más allá de todo "parti pris" modernista, la transfiguración de lo real, sigue siendo la única voz de orden admisible. No vemos ninguna razón valedera para rechazar a priori una expresión "figurativa" de esos misterios: el lenguaje de la revelación, no soporta restricción alguna.

nos hacen pensar que, en la certidumbre de encontrar siempre un estrado para reunir a sus parroquianos, nuestro juglar considera llegado el momento de cambiar de batería.

De qué otro modo explicar -explíquese Ud. Sr. Mathieu- que en el transcurso de su viaje circular y semioficial por América Latina, "a pedido del director de la Escuela de Bellas Artes, Mathieu aceptó realizar una tela importante en homenaje al héroe nacional: el General San Martín, muerto, como es sabido, en Boulogne, donde nació Mathieu"! Porque es preciso recordar que, hace muy poco tiempo todavía, en compañía de su acólito Hantai, nuestro apóstol de la "caligrafía occidental", organizaba en una galería parisina una serie de manifestaciones de corte fascista y racista (discreto elogio de Drieu la Rochelle, de Maurras, etc.) una de las cuales se presentaba como un "Homenaje a la España Colonizadora", fechas y citas "integristas", todo ello apoyado sobre un fondo de Inquisición.

Y, para que nadie lo ignore, si San Martín es considerado como "héroe nacional" de la República Argentina, es precisamente por haber sido el instrumento principal de la liberación de ese país, de Chile y del Perú, de la tutela de ese mismo ocupante español colonizador. Hay quienes están de acuerdo en ver en los años de la emancipación de América Latina, el primer jalón en el proceso de "descolonización" cuyos últimos instantes vivimos actualmente. ¿Cómo concilia Mathieu ese homenaje al libertador San Martín y su presencia en Brasilia al lado del presidente radical de vieja estirpe, Kubitschek, con su integrismo de hace poco?

¿Se trata de una burla o bien Mathieu, a quien preferíamos más arrogante, se habría acomodado tan bien a su nueva condición de viajante de comercio que, mediante un simple cambio de traje, sería samurai en Tokio, "libertador" en Buenos Aires, y mañana -¿por qué no?- stakhanovista de la abstracción en Moscú? Entre el neo-realismo de Lorjou y esa desvergonzada mascarada dictada únicamente por la circunstancia, nada puede situarse como no sea el equívoco.

Pero en cuanto a libertades, Mathieu sólo conoce aquellas que toma con la Historia, aunque sólo fuera por omisión. En su "autopsia" del arte figurativo, nuestro médico legista de ocasión declara por ejemplo que "el carácter dominante del período de entreguerras consiste en un alejamiento de las investigaciones revolucionarias de la pintura pura", cuando en realidad, durante esos años se producen fenómenos tan esenciales en ese terreno como la aparición, en una gama de colores jamás vista, de las primeras telas de Hans Hartung que, entre 1932 y 1938, exploraba una realidad conjetural basada en relámpagos de calor, reflejos solares en el cristal del recuerdo y vertiginosos arrebatos del sismógrafo de la escritura automática.

En el momento de su llegada a París, Mathieu fue el primero en proclamar la importancia de esas fiestas gráficas que resurgieron con gran ímpetu una vez terminada la guerra. Hoy, parece haber olvidado todo esto.

Sucede que uno de los firmantes de la presente declaración, fue testigo ocular del comienzo trastabillante y tímido de nuestro actual matasiete. Mathieu fue, entre 1946 y 1951, autor de algunas telas inquietas y es a esa inquietud, a esa febrilidad no convertida todavía en espectáculo, que debe el haber desempeñado un papel en las tentativas preliminares al "tachismo" "informalismo" o "arte otro".

Así pues que, en tanto que continuador de experiencias preexistentes y no como iniciador de una revolución, habiendo sido siempre comparsa, un poco ruidoso y bastante al margen de los verdaderos problemas, Mathieu, disecando el arte actual en el cual no ha podido insertarse (de ahí tal vez su delirio reaccionario) sea una farsa siniestra. ¿A dónde vamos, si los cadáveres hacen la autopsia de los vivos?

En suma, COMBAT-ART, queriendo hacer obra objetiva, presentó a Lorjou y a Mathieu frente a frente. En lo que respecta a los surrealistas y a sus amigos -puestos en tela de juicio en varias ocasiones- nuestros pleitantes se encuentran el uno de espaldas al otro. Para nosotros, los extravíos verbales y la gesticulación a los cuales se entregan estos extraños antagonistas, no representan más que el irrisorio "camouflaje" de una secreta semejanza.

No se trata pues, aquí, de dar respuesta a los Sres. Mathieu-Lorjou, sino de una toma de posición tendiente a ubicar las actuales escaramuzas entre pintores abstractos y figurativos bajo su verdadera luz y en su verdadera escala.

Firmado: Pierre ALECHINSKY; Enrico BAJ, director de la revista "Il Gesto", Milán; Jean-Louis BEDOUIN; André BRETON; CORNEILLE; Edouard JAGUER, director de la revista "Phases", París; Jacques LACOMBLEZ, director de la revista "Edda", Bruselas; Jean Clarence LAMBERT, redactor en jefe de los



"Cahiers du Musée de Poche", París; Gérard LEGRAND, director de la revista "Bief", París; Julio LLINAS, director de la revista "Boa", Buenos Aires; E. L. T. MESENS; José PIERRE; Jean SCHUSTER.

**Fuente:** *Boa. Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia*. Núm. 3, julio de 1960, pp. 20-21.

## 1959-1963. El aporte del informalismo a la vanguardia de los años sesenta.

Kenneth Kemble

[...] Como partícipe activo de una etapa de nuestras artes visuales de cierta trascendencia, por la influencia que ejerció sobre los demás artistas de esa generación: el momento informalista, quisiera rescatar la verdad vista desde mi propio punto de vista, para que luego esta sea interpretada con real conocimiento de causa por los encargados de escribir nuestra historia del arte.

[...] Se han dado en los últimos veinte años una sucesión de estilos, maneras, enfoques, planteos, filosofías estéticas y por qué no decirlo, también de modas, originados en los grandes centros de arte internacionales, que inevitablemente hemos mimetizado, con variaciones propias, es cierto, pero mimetizado al fin. [...] [Pero hay] todo un grupo de artistas entre los cuales me incluyo, quienes, partiendo de la misma mimetización habitual, lograron sin embargo transfigurar radicalmente la actitud básica de la generación que los sucedió: Luis Alberto Wells, Enrique Romero, Towas, Noemí di Benedetto, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Alberto Heredia, Rubén Santantonín, Emilio Renart, Marta Minujín y Federico Peralta Ramos, entre muchos otros. Verdaderos precursores, auténticos pioneros de la vanguardia, cada uno en un determinado momento creó un mundo propio, una expresión personal, que poco o nada tenía que ver con la iconografía existente allende los mares que, por otro lado, muchos ni conocían. Nadie con un mínimo de sensibilidad y discernimiento que viviera ese momento, podría negar la osadía de las invenciones que lograron Wells, Santantonín y Renart por ejemplo, originalísimos creadores aquí y en cualquier lugar del mundo. [...] [Hasta entonces] nuestra pintura se comportaba bien. De factura impecable y al día con las modas imperantes, se podía comparar favorablemente con la de cualquier país del mundo, salvo en lo que se refería a su originalidad y aporte creativo. Eramos una especie de sucursal de Europa y en particular de París, porque no habíamos accedido a la locura, al desparpajo, al juego creativo que se da por el humor y la irreverencia, a la qué-me-importa respecto a los valores establecidos: no habíamos accedido a la poesía que proviene de la auténtica creación.

Y porque no nos habíamos asumido a nosotros mismos integralmente frente a la imposición cultural europea, no habíamos creado un lenguaje propio. (En aquel entonces los Estados Unidos y el Japón no existían para nosotros desde un punto de vista plástico).<sup>11</sup>

El aporte del grupo informalista y de los que le sucedieron fue limitado y espúreo, es cierto, pero trascendental a fin de cuentas. No crearon una escuela aparentemente más que entre los mediocres, que copiaron sus manierismos, importados o no. Pero incitaron a la rebelión y plantearon miríadas de soluciones de apertura, dentro de las cuales *todo* era posible. A partir de entonces, no hubo más inhibiciones castradoras, no hubo más las limitaciones del "buen gusto", del refinamiento exquisito de nuestras "elites", que pudiesen coartar la capacidad creativa. Se planteó, bien claramente, la posibilidad del rescate de nuestra propia

---

<sup>11</sup> Esto no quiere decir desde luego que no tuviésemos grandes pintores y grandes escultores. La verdadera dimensión de nuestros colonistas por excelencia, Raul Russo, para tomar un solo ejemplo, todavía no ha sido suficientemente calibrada a pesar de todo su éxito. Pierre Bonnard en Francia, tampoco fue un gran innovador comparado con los aportes del cubismo, dada y el surrealismo, Mondrian o Kandinsky, pero fue quizás, el más grande pintor francés de su época. Aquí se trata de otra cosa: de las vanguardias innovadoras que aporten un nuevo lenguaje. Schowmberg fue un gran innovador necesario, Bach no lo fue. Pero Bach recapituló tan magistralmente y con tanto genio los aportes de Vivaldi, Corelli, Albinoni y demás, que quedó en la historia como uno de los más grandes genios de la música. De las dos actitudes, de las dos tendencias, permeabilizándose mutua y constantemente, es que se hace un arte viviente.

personalidad a través de la investigación libre de todo canon preestablecido, de todo código, caduco por impuesto.

Poco de lo que sucedió luego en la década del sesenta hubiera sido posible sin su ejemplo clarificador. Por otra parte, se dio un hecho notable en ese momento: que los artistas argentinos se inspiraban el uno en el otro, en vez de seguir los eternos moldes extranjeros. Produciéndose así, quizás por primera vez, un fenómeno de autoabastecimiento cultural y creativo. [...]

### **Algunos de los aportes más importantes de esa generación [...]**

- a) La desacralización de los medios técnicos tradicionales (la pintura, la escultura y la arquitectura), a favor de nuevas técnicas mixtas, y la utilización de medios de expresión hasta entonces “non sanctos”: el collage, los relieves, los objetos, las ambientaciones, etc.
- b) El rescate del absurdo y la introducción del humor como componente del proceso creativo y la destrucción de la solemnidad castrante por anticonceptiva.
- c) La utilización sistemática de los grandes formatos a una escala más humana (el alcance del brazo llega a un diámetro de dos metros aproximadamente), en lugar de una adecuación a los formatos impuestos por las convenciones decorativas de los hogares burgueses.
- d) La difusión del concepto de la economía de medios, que permitía analizar exhaustivamente los alcances de cada uno de los aspectos expresivos de la visión plástica (el blanco y el negro sin la adición del color, las texturas como solo medio de expresión, etc.)
- e) La radical transformación del concepto de belleza que, basado primordialmente en el cuerpo humano, las visiones tradicionales del paisaje y la convencional naturaleza muerta, ignoraba la capacidad expresiva de lo, hasta entonces, aparentemente feo. A partir de ese momento, toda experiencia podía ser motivo de expresión estética.
- f) El atentado contra, y la denuncia de: la exquisitez (brillo, barnices, terminados perfectos, etc.); que no era malo en sí mismo, pero que era destructor y coartante en la medida en que frenaba la capacidad de experimentación, invención y creación, de lo que aparecía como vanguardia. En nuestras escuelas de bellas artes oficiales se enseñaba a fabricar grises con complementarios, porque los tonos resultantes eran más ricos y sutiles, cuando Matisse, Bonnard, Picasso, Miró y Léger, mezclaban blanco y negro para hacer un gris.
- g) El concepto de la renovación constante, de la experimentación sistemática, fundamental y originalísimos en una sociedad de consumo, que necesitaba ubicar a un artista dentro de compartimentos estancos para poder identificarlo y, por ende, valorarlo.
- h) La claridad semántica en los planteos y soluciones plásticas que se ofrecían. Simplicidad, unidad y ausencia de elementos decorativos o superfluos que confundiese el lenguaje de la propuesta.
- i) La destrucción casi total y la liberación de los conceptos tradicionales de la composición clásica, con sus reglas de oro o proporción áurea, y su reemplazo por nuevos enfoques más libres. El foco de atención de un cuadro no tenía por qué estar necesariamente en el mismo cuadro, sino que podría estar afuera, como presencia imaginada por el espectador sugerido a través de los planteos del artista.
- j) El descubrimiento y la imposición del azar como factor creativo ponderable y respetable. Dadá y el surrealismo no habían prendido suficientemente entre nosotros porque nos habíamos atenido a su letra, a sus manierismos estilísticos superficiales, y no, a su esencia, ni a su verdadero espíritu (Ver la exposición “El surrealismo en la Argentina”, organizada en el Instituto Di Tella algunos años más tarde por Aldo Pellegrini, en donde se comprobó esta superficialidad). Por otro lado John Cage, no era más que un nombre en ese momento, sin ningún tipo de connotaciones teóricas o prácticas.
- k) Y finalmente, y lo que es más importante de todo, el descubrimiento por nuestra propia cuenta y su señalamiento, del “modus operandi” de nuestra capacidad de invención manejable a nivel consciente, en una época en que las investigaciones Sinécticas de W. J. J. Gordon (la asociación de elementos dispares aparentemente irreconciliables y su premisa de convertir lo extraño en familiar y lo familiar en extraño)

nos eran totalmente desconocidas. (Ver presentación en el catálogo de la exposición de Arte Destructivo, Galería Lirolay, 1961).<sup>12</sup>

Todo esto no era nuevo en un sentido absoluto ya que hubo antecedentes. Nuevamente cito a Del Prete, Berni, Xul Solar, Fontana, Onetto, los Madí y el grupo Arte Concreto-Invención, que ya habían señalado algunos de estos conceptos. Pero no trascendieron, ni se convirtieron en lenguaje común. Los artistas de fines de la década del cincuenta y principios del sesenta mencionados más arriba, lo lograron. Por lo menos entre sus colegas más inmediatos. Y estos se encargaron de difundirlos a todos los vientos, lográndose así esa brillantez y eclosión de talento que se llamó Década del Sesenta y cuya repercusión internacional hubiera sido más trascendente, de haber existido más promotores que creyesen realmente en nuestra obra.

**Fuente:** Kenneth Kemble, "Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte", en *Pluma y pincel* núm 9, 2 de agosto de 1976, p. 10.

## 1960. "ARTE GENERATIVO"

Aclaración de términos:

GENERATIVO - Dícese de lo que tiene virtud de engendrar.

ENGENDRAR - Procrear, propagar la propia especie, causar, ocasionar, formar.

GENERADOR - Dícese de la línea o de la figura que por su movimiento engendran respectivamente una figura o un cuerpo geométrico.

"No se trata de un planteo teórico, sino de una aclaración de conceptos"

Es indudable que partimos de las enseñanzas del arte formal, especialmente del arte llamado concreto. Pero, no somos concretos.

Para quienes creían terminado el camino del arte formal, del arte pensado, del más espiritual y más abstracto -(pues éste se sostenía y se basaba en desarrollos matemáticos y geométricos de gran exactitud derivando en una mayor abstracción)- concebido por el espíritu y la mente humana; para quienes creían que el haber llegado a colocarse un punto o una recta en un plano limitado por sus lados y cuyas composiciones se

---

<sup>12</sup> El proceso creativo se da a través de un mecanismo mental similar al que se produce en la esquizofrenia. Las asociaciones de ideas insólitas por distantes e inesperadas. Los cortes abruptos en el razonamiento y en el lenguaje. La exagerada acentuación de lo opuesto y de lo contradictorio en lo afectivo y en el pensamiento, -caóticos en el auténtico esquizofrénico, pero manejables en el meramente esquizoide- dan por resultados nuevos enfoques de la realidad, nuevos cauces para el pensamiento que no coinciden con los hábitos mentales establecidos. Pero que abren insospechadas puertas a la investigación y, por ende, a la creación poética y artística en nuestro caso, y a la investigación científica y matemática que pretendan surcar nuevos caminos de conocimiento.

El pensamiento lineal, cartesiano si se quiere, que a través de un razonamiento lógico y sus consecuencias (premisas o supuestos, incidencias que califican a estos, más el inevitable silogismo causal que se desprende de ello) llega a una conclusión que se puede desviar de los cauces normales, si se modifican uno o varios de los factores o causales por incidencia sobre el problema. Las elucubraciones del matemático francés Henri Poincaré sobre el tema, ilustran sabiamente el manejo de este mecanismo. El modus operandi de algunos surrealistas, René Magritte por ejemplo es otra instancia de esta operación mental.

Claes Oldenburg no hace otra cosa cuando construye máquinas de escribir blandas, de felpa, y hamburgueses gigantescos, que desvían la atención sobre la función esencial del hamburgués: el ser comido. Porque se puede, de entrada o a mitad de camino modificar todo el proceso *voluntariamente*, mediante la introducción de un elemento disociativo que destruye la naturalidad de la secuencia razonativa. Así, por ejemplo, si tomamos un vaso de agua, con las coordenadas que definen lo que es un vaso en su esencia: forma, tamaño, material y función, y modificamos una, su tamaño, tendremos una nueva realidad que tendrá poco que ver con la realidad anterior. Un vaso de quince metros de altura, no es un vaso, porque no cumple su función específica de dar de beber al hombre.

Al modificarse la escala, no es más un vaso, sino otra cosa con posibles connotaciones mágicas que puede llegar a la poesía de lo maravilloso, como el gigantesco huevo presentado por Federico Peralta Ramos hace unos años en el Instituto Di Tella. Habremos logrado así a través de un mecanismo mental implementable y operable conscientemente crear algo nuevo. a

evadían de esos límites para vivir en el espacio universal. Para quienes creían que habíase llegado al sumun de los planteos plásticos más ortodoxos; para quienes creían que habíase llegado a ese final "insensible y frío" -(pues esto es lo que se le atribuyó a todo el arte concreto, equivocadamente por cierto,, por aquellos que carecieron de una cierta educación estética que los llevara a un mejor ajuste de la sensibilidad para encontrar belleza en tan grandes y perfectas soluciones mentales-artísticas)- les decimos que nosotros hemos partido de ese pequeño punto y de esa recta y le hemos dado el movimiento, hemos GENERADO el movimiento.

De ese punto, que es un círculo al fin, de esa recta, de esos elementos que en sí mismos ya GENERAN su propio movimiento, los hemos hecho desplazarse, vibrar, girar, los hemos identificado más aún con el presente y el futuro.

Hemos hecho mover estos signos no sólo dentro del plano básico en un sentido direccional de izquierda a derecha o viceversa, sino que les hemos dado vida proyectiva, pues ellos producen la sensación de penetrar y de salir, ellos rompen el plano básico nuevamente, no se quedan adheridos a una superficie plana solamente. Ellos crecen y se disminuyen, se GENERAN progresivamente, ellos giran y vibran, giran en su propia forma y vibran al encontrarse entre sí. Ellos producen el contraste y el claroscuro. Ellos adoptan un nuevo tipo de vida, ellos cobran una nueva identidad en el espacio.

Por eso adoptamos el término "Arte Generativo" que propone Ignacio Pirovano.

Coincidimos con su planteo. Es la expresión exacta que encuadra las motivaciones de nuestros actuales trabajos.

La pintura generativa, ENGENDRA una serie de secuencias ópticas a través de un desarrollo generado por una forma, por ejemplo: un círculo, un cuadrado, una escala, etc., adoptando éstos una serie de desplazamientos en sentidos contrarios o consecutivos siguen un perfecto desarrollo generativo complementados a su vez en una única forma total y otras muchas formas interiores discriminativas.

También es indudable que este tipo de pintura se identifica con términos más tecnológicos creados por la época en que nos toca vivir y que es absurdo escapar, dentro del mismo tecnicismo debemos engendrar la belleza lo que es más importante que evadirse, pues estas obras producen también FUERZA y ENERGIA.

FUERZA, porque en realidad la hacen al querer producir la sensación de despegarse y de querer penetrar en el plano básico y ENERGÍA porque sus desplazamientos y vibraciones la producen.

También estamos con PIROVANO en que el término no debe ser otro término limitativo sino que incluye todas las futuras y legítimas investigaciones que llevan a "engendrar belleza nueva", allí donde el feliz mortal con capacidad creadora la descubra.

EDUARDO A. MAC-ENTYRE - MIGUEL ANGEL VIDAL

**Fuente:** Prólogo a la exposición "Arte Generativo" realizada en la galería Peuser con auspicios del Museo de Arte Moderno, del 7 al 21 de septiembre de 1960.

## 1961. "OTRA FIGURACION"

"No constituimos un movimiento, ni un grupo, ni una escuela, simplemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura. Porque creemos en esa libertad no queremos limitarla dogmáticamente, esclavizándonos a nosotros mismos, por eso evitamos el prólogo. Sin embargo existe una razón de ser, una voluntad artística que nos ha impulsado a hacer esta exposición. Esta voluntad artística es individual. Por esto nos remitimos a la confesión privada. De la raíz de esta voluntad que hable por sí sola la exposición."

### Ernesto Deira

"Porque no soy realista. Porque creo en los libres. Porque creo. Porque hago la tela y ella me nace. Por mí y el interlocutor. Por el nuevo lenguaje. Porque quiero salvarme. Por los límites. Porque digo sí. Porque no sé hacer otra cosa. Por eso soy figurante. Porque se me da la gana.

### **Rómulo Macció**

"¡Hombre mira estos espejos!"

### **Carolina Muchnik**

"Extraer de la materia a mis semejantes y a los que no son exactamente mis semejantes, es decir, aquellos seres que tal vez habiten transfigurados, otros espacios, otros tiempos, es el objeto de mi pintura. Cuando comienzo un cuadro, cuando la tela ya ha dejado de ser una superficie blanca y la materia crece poco a poco, se mueve y no modifica, los rostros y los cuerpos ya están ahí. Han nacido casi a pesar mío, impulsados por una necesidad de existir. Se empujan y ubican dentro del cuadro como [si] quisieran ser de nuestro mundo, ellos nuestros espectadores y nuestros jueces. Mirarnos, descubrimos, a nosotros que los estamos mirando, descubriendo."

### **Sameer Makarius**

"Martín Fierro", estrofas 412 a 422

### **Luis Felipe Noé**

"Otra figuración no es otra vez figuración. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros que los de ayer, y sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Ese elemento relación considero que es fundamental en una otra figuración. Las cosas no se consumen en sí sino que se consumen entre sí. Creo en el caos como valor. Dentro de ese caos la figura no es en mi obra un elemento casual ni circunstancial. Creo en la revalorización de la figura humana, no en el retorno a la figuración."

### **Jorge de la Vega**

"No fui exactamente yo quien introdujo figuras humanas en mi pintura; creo que fueron ellas mismas las que me utilizaron para inventarse; no fue una imposición voluntaria sino un encuentro natural y ahora no podría prescindir de ellas sin sentir cercenada mi libertad".

**Fuente:** Textos incluidos en el catálogo de la primera exposición del grupo en galería Peuser, realizada del 23 de agosto al 6 de septiembre de 1961.

## **1961. Antonio Berni y Juanito Laguna**

Rafael Squirru

"Había una vez un chico que se llamaba Juanito Laguna..."

Así comienza esta más que nueva, novísima exposición de Antonio Berni.

Qué magnífico blanco para los francotiradores de la mentecatez que todavía se quejan de "lo literario" en lo pictórico, cada vez que descubren con horror el asombro de la anécdota.

Son casi tan pesados como los que viven denunciando a todo arte abstracto como puramente decorativo.

Lo cierto es que cuando la figura es manejada con superficialidad se cae en lo meramente ilustrativo, lo que significa que la anécdota absorbe los valores plásticos, los fagocita, quitándoles vigencia estética.

[...] Si bien abstracción y figuración son carátulas diversas de una idéntica realidad trascendida, para nosotros los humanistas, no existe encarnación más sublime del ser que la del hombre (la voz humana, la figura humana); si señores, preferimos la novena sinfonía y al Mozart de "sono mile tre" y de Bach? La Pasión según San Mateo.

Y por ello nos regocijamos cada vez que nos toca enfrentarnos con la obra de un gran artista figurativo, llámese Dubuffet, Picasso o Antonio Berni.

Aunque tomamos los nombres al azar pienso en la protesta social del Guernica de Picasso, la sátira punzante de los desnudos de Dubuffet y estos manifiestos wagnerianos de Berni.

Es un Wagner donde los colores han sido sustituidos por los tachos, donde el mitológico Sigfrido se pasea por otros bosques hechos de trapos y de latas pero no por eso dibuja Juanito una estatura menos titánica; él también viene a contar la historia de los héroes, porque héroe es todo aquel que creció hacia adentro hasta tocar eso que hemos dado en llamar el misterio de la vida. Héroe es todo aquel que defiende ese misterio. Y nuestro Juanito desde su protesta de villa Piolin, desde la Villa Miseria inundada, desde el cubo de lavar de su mamá, desde la fábrica elefantiásica donde lleva el almuerzo a su padre, nos está diciendo de su condición humana, nos está diciendo de nuestra condición humana, nos está ayudando a librar la eterna batalla del hombre consigo mismo; de la generosidad contra el egoísmo, del amor contra la torpeza, del humor contra la idiotez.

Berni como todos los buenos maestros apunta a la esperanza. Una nave espacial surca los techos lúgubres como anunciando a Juanito que vendrán épocas mejores. Y porque no?

Somos acaso algún país de retrasados mentales? Animo Juanito, nuestro destino es el Sol.

Y colorín colorado... este cuento ha terminado.

Rafael Squirru

Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

**Fuente:** texto incluido en el catálogo de la exposición "Berni en el tema de Juanito Laguna" realizada en la galería Witcomb, 6 al 18 de noviembre de 1961. Auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Municipalidad

## 1961 - Arte Destructivo

### \* Arte Destructivo

Kenneth Kemble

Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo, de una idea que se me ocurrió hace poco más de un año. Como toda experiencia relativamente nueva su presentación quizá sea imperfecta y confusa y por sobre todo, demasiado heterogénea. Pero tendrá justamente el valor de su imperfección al dejar varios caminos abiertos para futuras experiencias. De ninguna manera quisiéramos codificar esta tentativa, ni fundar un ismo basado en premisas pretendidamente absolutas, sino simplemente explorar un aspecto de nuestro ser tan viejo como el hombre, pero nunca hasta ahora investigado a fondo en el terreno del arte.

En momentos de su concepción me pareció totalmente descabellada, pero he aprendido hace ya algunos años que, son en particular las ideas más descabelladas las que conducen a mundos nuevos. Y por otro lado, todo artista que se precie de serlo debe obedecer a su intuición si pretende lograr la poesía y la magia. En nuestro medio en especial, son necesarias la aventura y la fantasía, y el tirarse de cabeza en lo desconocido, si es que queremos salir de nuestro provincialismo y liberarnos de las inhibiciones que tanto han contribuido a limitar el arte argentino a bellas realizaciones maravillosamente bien hechas, pero carentes en general de misterio, poesía, fuerza, originalidad y grandeza de concepción. Por suerte las nuevas promociones de artistas jóvenes están marcando rumbos interesantes en este sentido y pueden esperarse resultados positivos de la nueva libertad que paulatinamente vamos adquiriendo.

La idea resumida consiste en lo siguiente. La existencia del arte obedece a una serie de necesidades vitales en el hombre, a las cuales parece estar condicionado. Una, es la de expresarse y comunicar a los demás su particular mundo mágico y poético interior. Otra, sería una manifestación de deseos en cuanto a lo que quisiera que fuese su mundo circundante. Otra, su necesidad de aventura. Otra, su necesidad de belleza. Otra, su desec

de trascender. Pero también obedece a su necesidad de construir, elaborar, componer, ordenar y crear, a lo cual también parece que cada individuo está condicionado en mayor o menor grado. Y el artista, es aquel que ha adquirido los medios para canalizar estas necesidades en forma activa, llenando así las necesidades del espectador, que se satisface en forma pasiva con sus concepciones.

Pero así como el hombre deriva emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en él, el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer y, de la contemplación de tales actividades. Todo el mundo ha experimentado el deseo, casi siempre contenido es cierto y nunca del todo confesado, de romper a pedradas el cristal de una gran vidriera; o se ha imaginado libre de hacer todo lo que se le da la gana en un negocio de cristalería. Todos hemos, en alguna ocasión u otra, sentido una gran satisfacción al romper algún objeto casero que personificaba entonces para nosotros toda la maldad del mundo, fuese este un reloj despertador o una radio especialmente molesta. Todos tenemos una dosis de sadismo o masoquismo más o menos desarrollados pero que no queremos admitir. Y todo niño antes de construir, destruye. La corta duración de un afiche intacto en las calles responde a la misma inclinación. La curiosidad mórbida que experimentan las multitudes ante una gran catástrofe, sea ésta un accidente de aviación, un gran incendio, o un choque de trenes, responde también a esta sensación de placer innata en el hombre ante tales hechos, nos plazca o no admitirlo. Confirmación de esto, podría ser la llamada prensa amarilla con sus noticias sensacionalistas, la televisión o el cine de gran espectáculo, producidos en Hollywood por comerciantes despiertos que, porque quieren vender, saben perfectamente lo que el público espera de ellos; es decir, la gran hecatombe. Es digno de observarse cuántas películas giran alrededor de una escena esencialmente destructiva que literalmente "hace" la película. Y muchas de estas escenas son extraordinariamente emocionantes, y aún bellas, desde un punto de vista plástico. Porque también en un proceso destructivo o de descomposición, existe un orden; un orden difícil de entrever y explicar ya que obedece más que cualquier otro acto a las complejas leyes del azar - azar aparente desde luego.

Por otro lado, la humanidad en su lamentable historia llamada historia de la civilización, nos supe de hartos ejemplos de masacres y orgías destructivas, puramente gratuitas, que debería ser superfluo enumerar y que van, desde el arrasamiento de Cartago hasta Hiroshima, pasando por el incendio de Roma, la devastación de Samarcand y Bokhara por Ghengis Khan, la masacre de los Albigenses, las dos grandes guerras mundiales de nuestro siglo, etc., etc.

Además, parecería que viviésemos en estos momentos al borde de una orgía destructiva, esta vez sin paralelo en toda la historia por su magnitud, alcances y repercusiones en el porvenir. Una bomba de 50 megatones puede eliminar en pocos instantes a toda la ciudad de Buenos Aires y a varios millones de sus habitantes. Las autoridades norteamericanas hablan tranquilamente en estos momentos de la posibilidad de que 160 millones de habitantes de sus 175 millones, mueran en una próxima guerra atómica. ¿Es que se puede pretender que el artista, que siempre ha actuado como antena receptora de lo por venir, permanezca insensible ante tal eventualidad?

En mi caso tuve una curiosa reacción. Se me ocurrió que sería interesante canalizar esta tendencia destructiva del hombre, esta agresividad, reprimida en la mayoría de los casos pero siempre pronta a explotar nocivamente, en una experiencia artística totalmente inofensiva. Se me ocurrió pensar en lo que pasaría si un grupo de artistas se dedicasen a destruir, a romper objetos u obras de arte, en vez de realizar su labor habitual. Es decir, prácticamente intentar el proceso inverso de la creación.

En primer lugar, la elección del objeto variaría de acuerdo con la personalidad del artista y, en segundo lugar, el modo de destrucción también sería distinto en cada caso. En esto preferí dejar plena libertad de acción a cada uno porque descubrí que podían existir diversas formas de destrucción. La destrucción directa, física, activa o de hecho por medio del hacha, el martillo, el cuchillo, el fuego, los ácidos, la pólvora, las balas, etc.; la destrucción en cuanto es intención o sugerencia; la destrucción de la lógica de un texto previamente existente por medio de la descomposición casuística y verbal realizable con métodos varios; la destrucción de formas musicales tradicionales a través de la grabación de sonidos distorsionados y el agregado de ruidos realizada colectiva y espontáneamente; la destrucción por la elección de un objeto ya existente que las inclemencias de la intemperie o el tiempo hayan transformado; la destrucción de índole necrológica, varias formas de autodestrucción, etc.

No me han preocupado las posibles referencias a Dada o al Surrealismo que inevitablemente surgirán, porque ambos movimientos son nuestros antepasados más directos y vislumbraron buena parte, aunque no todo, de lo propuesto por nosotros. Por otro lado, aún el informalismo con su técnica de las raspaduras, papeles arrancados y su espíritu en general, y el renaciente y pujante neodadaísmo con sus "objets trouvés", sugieren un clima propicio. En otras palabras, sugieren que existe actualmente una marcada tendencia hacia la destrucción. Finalmente, que de ésta resulte una forma de arte o que tenga o no algo que ver con la experiencia estética, dependerá en última instancia de los participantes de la muestra, que creo son todos artistas bien conocidos y respetados por el público de Buenos Aires.

El reconocimiento y la aceptación de esta tendencia agresiva-destructiva en el ser humano y su canalización como liberación de inhibiciones por un camino directo pero eficaz e inofensivo, o sea su catarsis real y verdadera a través de la obra de arte, o si se quiere, a través de la no-obra de arte, podría considerarse como uno de los principales objetivos de esta tentativa.

La idea tuvo la inmediata y entusiasta aceptación de Jorge López Anaya, el primero en enterarse, y luego el apoyo total de artistas como Luis Alberto Wells, Jorge de la Vega, Antonio Seguí, Víctor Chab, Aldo Paparella, Silvia Torras, Enrique Barilari, Jorge Roiger y varios otros, que hubieran debido intervenir en esta muestra pero que, debido a diversos motivos -algunos han partido para Europa- se han visto obligados a abstenerse. Hubo otros también que se asustaron a último momento pero a éstos prefiero no mencionarlos. De todas maneras, cada uno contribuyó con sus ideas propias hacia el enriquecimiento de una idea germinal que era necesario desarrollar; y si este texto tiene algún sentido, se debe en gran parte a las sugerencias de cada uno de los mencionados. También se mostraron extremadamente interesados en la propuesta el doctor Aldo Pellegrini, que gentilmente se ofreció a escribir el brillante ensayo incluido en este mismo catálogo, y el doctor José M. Tubio, cuya especialización en psicoterapia le permite explicar y aclarar lo que el artista sólo intuye. Tampoco puedo dejar de mencionar el valioso aporte del arquitecto Juan Duprat, del ingeniero Eduardo Larre, del doctor Edgardo Fiore y de los señores Graciela Martínez, Felicitas Rueda Zabalía, Isabel Tiscornia y David Santana, que permitieron la realización de la cinta sonora con sus contribuciones espontáneas y desinteresadas.

**Fuente:** catálogo de la exposición "Arte Destructivo", realizada en la galería Lirolay del 20 al 30 de noviembre de 1961.

## **\* Fundamentos de una estética de la destrucción.**

Aldo Pellegrini

Más profundas, más extensas que las de la construcción, son las leyes de la destrucción.

Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción.

Una lenta y solapada corriente de destrucción circula por la naturaleza que nos rodea, y toda esa tarea de destrucción confluye en la construcción de la vida.

Y esa misma corriente de destrucción circula por el interior de la vida concediéndole a ésta su fuerza y su fragilidad, y esa magnífica calidad propia de lo efímero.

Todo cambio implica destrucción, y la naturaleza es esencialmente cambio. Este cambio se nos revela como tiempo. Así el tiempo resulta el gran destructor. A la materia que consideramos inmóvil la recorre una lenta ola de destrucción. El tiempo corroe la materia y en el transcurso de esa corrosión surge la belleza. La belleza en el rostro del tiempo, es la luz del cambio que nos hechiza. ¿En qué medida el arte antiguo nos seduce por el hecho de que conservamos de él sólo ruinas? La corrosión del tiempo ha agregado a las estatuas antiguas la imagen del gran cambio. Ellas nos atraen vestidas con la pátina deslumbradora del tiempo.

Y el tiempo se apodera de la obra de los hombres. Entonces actúa como destructor y juez a la par destruye la obra de los mediocres así como los mediocres tienden a destruir la obra de los verdaderos creadores



El tiempo es el gran crítico: terrible e implacable, destruye lo que no tiene valor y saca de la oscuridad lo que realmente vale.

Toda destrucción libera una enorme cantidad de energía. Es por este efecto dinámico, por esta acción impulsora, que la destrucción sienta las bases de toda futura creación.

Los objetos se rompen o destruyen siguiendo leyes internas de la materia que los componen: su destrucción revela el secreto de su estructura esencial. Al actuar sobre las cosas el hombre utiliza un material prefabricado, y al destruir, se subordina a las leyes secretas de ese material. En el objeto que se destruye se libera su virtualidad material. Por eso todo acto de destrucción tiene el sentido de un atentado al pudor en cuanto nos ofrece la desnudez total de la materia.

Lo que la naturaleza destruye tiene siempre un sentido creador. Los peores cataclismos responden a necesidades de la naturaleza misma, aunque estén en pugna con las necesidades del hombre.

En la destrucción manejada por el hombre aparecen dos elementos que la naturaleza ignora: la destrucción sin sentido, o sea, destruir por destruir, y la destrucción por el odio. El odio, sentimiento novísimo y específico del hombre, mediante el cual él se opone no sólo a la naturaleza exterior sino a su propia naturaleza.

En su afán de destrucción el hombre se convierte en una verdadera enfermedad de la materia; hoy el hombre es para el mundo una fuerza de destrucción más poderosa que todas las fuerzas naturales.

Posee el hombre una verdadera locura de destrucción, aunque aparentemente la idea de destruir es tabú para el común de la gente; y lo es porque siendo el hombre materia destructible, la idea de la propia destrucción condiciona una sensación de horror en torno a la palabra.

Ha llegado el momento de que se dignifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término, a la enseñanza de la naturaleza misma. Destrucción y construcción constituyen para ella dos fases del mismo proceso. Y en efecto, para el hombre, crear es en definitiva transformar, es decir destruir algo para hacer de ese algo una cosa nueva.

El impulso a la destrucción es innato en el hombre. En el niño observamos el instinto de destrucción en su elemental pureza; el niño destruye objetos para afirmarse a sí mismo o para llegar a conocerlos. ¡Oh sabiduría destructora de los niños!, ellos quieren saber qué son en realidad las cosas. El hombre también destruye para conocer: el anatomista destruye un cuerpo humano para conocer su estructura, el científico destruye la materia para conocer su composición.

Pero es al artista a quien corresponde descubrir el verdadero sentido de la destrucción. Y en este sentido está en el fermento creador que contiene todo acto de destrucción, porque crear es transformar, es decir, destruir. Ya es tiempo que el artista dé las verdaderas normas de la destrucción, puesto que el acto de destruir es inseparable del hombre. Cuando la destrucción es voluntaria y desinteresada cumple primordialmente una función estética. La destrucción del artista no es el acto brutal y sin sentido que determina el odio, es un acto que tiene sentido, y este sentido lleva la marca indeleble del humor. El humor, fenómeno destructor de la más alta jerarquía, ataca lo estúpido, lo rutinario, lo pretencioso, lo falso. El humor, poder dinámico que mueve la actividad destructora del artista, y a la que presta, junto a su peculiar contenido estético, un contenido profundamente ético.

La misión del artista es por un lado, revelar la belleza que existe en las obras de destrucción que se producen por azar o por la acción del tiempo. El tiempo, ese gran artífice que utiliza los mecanismos de corrosión, desintegración, incrustación, que se vale de los medios más sutiles de la química y la física y de los poderosos instrumentos que le ofrece el viento, el agua, el fuego, y la sutilísima vida microscópica que lo envuelve todo. Ante ese artífice impar de recursos infinitos el artista se inclina. Al señalar la belleza de un objeto que ha sufrido la acción del tiempo, el artista desarrolla un verdadero acto de creación, pues crear es hacer que una materia inerte adquiera sentido para el hombre.

Pero lo que realmente importa es cuando el artista pone en marcha su propia voluntad de destrucción. Y esta destrucción lleva la carga de múltiples contenidos. Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de la libertad.

El impulso que mueve al hombre hacia la destrucción tiene un sentido y toca al artista revelar ese sentido. Cualquiera que sea la motivación del acto destructivo: el furor, el aburrimiento, la repugnancia por el

objeto, la protesta, ese acto debe tener un sentido estético y ese sentido evita que la destrucción -acto procreador- se transforme en aniquilamiento. Destrucción y aniquilamiento desde el punto de vista del artista son términos antagónicos. La destrucción de un objeto no lo aniquila, nos enfrenta con una nueva realidad del objeto, lo carga de un sentido que antes no tenía.

Toca al artista revelar la universalidad del proceso de destrucción, hacer que se le pierda miedo al término, depurarlo de contenidos impuros: el odio, el resentimiento, el egoísmo. La universalidad de la destrucción se revela en que dos objetos que entran en contacto inician inmediatamente un proceso de mutua destrucción, de ahí que el amor sea el fenómeno de destrucción más ardiente que acontezca en la relación de dos seres vivos.

Toca al artista revelar que la destrucción oculta un poderoso germen de belleza; así cuando se diga de una mujer, que es bella como la destrucción, se hace de ella el más alto de los elogios y se da a entender que no estamos frente a una belleza pasiva, sino frente a una belleza que tiene las calidades del fuego y de la explosión.

La destrucción depurada por el artista, llevado éste de la mano por el guía acre, cáustico, irreverente del humor, nos revelará inéditos mecanismos de belleza, oponiendo así su destrucción estética a esa orgía de aniquilamiento en que está sumergido el mundo de hoy.

**Fuente:** catálogo de la exposición "Arte Destructivo", realizada en la galería Lirolay del 20 al 30 de noviembre de 1961.

## \* Fundamentos psicológicos de un arte destructivo

José M. Tubio

"¿Qué pasaría, si un grupo de artistas se dedicara al proceso inverso de la creación... a la destrucción del objeto?" Así me planteó Kenneth Kemble, la idea central del "arte destructivo", experimento plástico, cuyos primeros resultados veréis en esta exposición.

Es decir que después de haberse liberado del modelo, de la figura, del símbolo... un núcleo de pintores contemporáneos, llega a denunciar la creación misma, que parecía inseparable del quehacer plástico.

Si detrás del arte clásico se encuentra la necesidad de crear, los impulsos fecundos, constructivos del Eros, ¿qué fuerzas psicológicas se mueven tras esta necesidad de destruir, de agredir?

La historia abunda en pruebas de su existencia, y no es exclusiva de ningún pueblo, de ninguna religión, de ningún credo político.

Es una característica humana ancestral, que acompaña como una sombra hasta las ideas más sublimes, y las culturas más desarrolladas.

Los psicólogos, al escudriñar las profundidades del alma humana tuvieron muy pronto que reconocerlo. Freud, al sentir la necesidad de explorar, al lado de los impulsos creadores de la libido, los impulsos tánico-destructores, del instinto de muerte.

Adler, al tener que admitir, frente al sentimiento de comunidad que impulsa al hombre a unirse al grupo social, el "impulso de agresión y de dominio", acicateado por el sentimiento de inferioridad.

Jung, al incluir entre sus arquetipos, a la "sombra", esa parte inferior del ser humano, reliquia de la época salvaje de la humanidad.

Hace tiempo, que Alexis Carrel señaló, la coexistencia en el hombre moderno, de una personalidad básica que no ha progresado sensiblemente en millones de años, con un creciente grado de desarrollo técnico, subrayando el peligro potencial de esta mezcla explosiva.

Ese hiato entre ambos aspectos del hombre, ha continuado ensanchándose, y hoy, en plena era atómica, se ha convertido en el dilema de Hamlet: "ser o no ser", pero aplicado a la humanidad en conjunto. Sabemos perfectamente que, no importa quién la inicie, una guerra total significa hoy el suicidio de la especie.

Por eso, esta experiencia pictórica me parece una catarsis saludable, una descarga higiénica para los impulsos sado-masoquistas del artista y del espectador. Resulta más peligroso el individuo que desconoce su

propia agresividad y la reprime, para dejarla surgir racionalizándola al servicio de no importa que ideal, que el cazador que toma su escopeta los fines de semana y se ensaña con los patos y las perdices.

Es hora de que el hombre se enfrente con las zonas más sombrías de su espíritu. Es hora de que tome conciencia de que lleva en sí algo más peligroso que la misma atómica, porque es el fulminante que puede hacerla estallar.

O el hombre consigue domesticar sus impulsos destructores, canalizándolos en una dirección inofensiva y si es posible positiva, o será aniquilado por ellos.

Hay mucha agresividad suelta por el mundo. Por eso, nada puede ser más actual que esta exposición de obras "destruidas, rotas, despanzurradas", expresión un tanto angustiada de estas fuerzas subterráneas, que sentimos bullir día a día a nuestro alrededor, sublimadas en la labor del artista.

**Fuente:** catálogo de la exposición "Arte Destructivo", realizada en la galería Lirolay del 20 al 30 de noviembre de 1961.

## 1961-1965. Rubén Santantonín

### \* Hoy a mis mirones

No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de esas disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago **cosas**. Intuyo que comienzo a descubrir una forma de hacer que me coloca frente a la encrucijada existencial con una más intensa vibración que si reduzco a mi ser, con su dilatada ansiedad, a la **pintura**.

No todo lo que expongo responde totalmente a estos pensamientos que son posteriores en algunos casos y que fueron surgiendo de mi quehacer hacia mediados de este año. Estos pensamientos, estas palabras con tan inadecuado sabor a preámbulo, aspiran a mucho más. Quieren llegar hasta ese mirón, indefenso o no, con el cual tal vez sea posible la imagen. A esos mis mirones de hoy, que no llamo contempladores porque deseo un modo de comunicabilidad con esas **cosas colgadas** que reafirme en mí la idea de lo que creo es el arte de hoy: una participada devoción existencial, una devoción sin paz ni lasitud. Me confieso, pues, devoto de la imagen silenciosa y lo hago sabiendo que no tengo escapatoria.

18 septiembre, 1961

**Fuente:** catálogo de la exposición realizada en la galería Lirolay, del 18 al 30 de septiembre de 1961.

### \* "Diario"<sup>13</sup>

28/10/61

La cosa, se te mete por los ojos, te invade por la piel, por todos los poros, en virtud de su turgencia material, sus transposiciones -

Amplía así el Arte a su posible comunicabilidad por otros sentidos que el habitual, educado para la cosa pintada. Se siente la cosa hecha.

28/10/61

Ya no se puede ni nombrar lo humano apenas "esa trémula condición"

---

<sup>13</sup> Estas notas se encuentran en el archivo de Rubén Santantonín y figuran en papeles sueltos sin título. Por su estructura, y a fin de facilitar la identificación del texto, denominé a esta sección "Diario".

30/10/61

Ningún material me da nada en sí mismo -Prefiero la idea de que el material soy yo buscando -

8/11/61

No más "líneas", ni "planos", ni volúmenes

Quiero que "la cosa" incluya, direcciones voluntades, "contactos" vínculos, abultamiento estrujamientos.

He desterrado de mi Alma los viejos canones caducos

18/11/61

Hay hasta altivez en la "fanática poesía negra" de nuestro tiempo

19/11/61

Voz de sapo queriendo poetizar.

19/11/61

La cultura enflaquece de historia.

Sólo lo actual la nutre - Quiero introducirme hasta el frenesí en todo esa total existencial que presiento como lo actual.

Quiero sentir que existí con mi tiempo NO OTRO ... Quiero sangrar de existencia.

19/11/61

El amor es mi tensión cuanto más fuerte cuanto más silencio la rodee -

19/11

Cuando digo poesía negra de nuestro tiempo me refiero a todo lo que hay de poético en el mundo de hoy y lo que hay de poético en el mundo de hoy creo que es negro a fuerza de ser total.

Creo en esta negación altiva que nos acompaña; creo en la no complacencia en el no-éxtasis a pesar de las apariencias y los malos ejemplos.

Creo en esa juventud que hace pese a su atolondramiento expectante.

No creo en la Sumisión pero si en la entrega insumisa -

El arte de hoy destruye al que lo hace o lo vive.

Si se lo mira bien de frente, sin desviación el arte de hoy, MATA

20/11/61

Veó mejor a mis cosas colgadas no apoyadas como objetos soportando la misma gravedad que nosotros.

Las veo colgadas y entiendo que piden prestada la gravedad al muro, es decir que habitan un instante de precariedad un poco como si colga[ran] una paloma corrida por un gato.

30/11

Quiero hacer como Dios manda las cosas que Dios no comprende.

30/11

Canto sin homenaje.

30/11

Creo en mi amor despiadado pero cercano.

11/12/61

Si existes DIOS, concédeme la prioridad del acto y me humanizar[as]

21/12/61

. Verdad - tangibilidad

Me gusta andar con la verdad entre las manos

. Promiscuidad y lucidez

el día que se unan sin temores se adelantará en el problema difícil[oso]

- posibilidad del mundo moderno

. Promiscuidad exultante.

22/12/61

. Existo porque toco

23/12/61 (fragmento de una carta dirigida a Marta Boto)

El año artístico ha sido movido y profuso en Bs.As. pero creo que se esperaba más.

Creo que hay como un Gran Manto de miedo que nos cubre a todos. Aunque no te aclare mucho te diré que desde la exposición de Van Riel que estimo negativa para afuera y muy positiva para mi interioridad, todos mis esfuerzos últimos desde el punto de la creación tienden a agujerear ese manto.

Se entiende que no descubr[í] yo esa situación ni estoy sólo en tan grande ambición. Hay un grupo de individualidades separadas (quizá por ahora) que tienden a ese mismo fin.

Hay mucha aventura muchos errores, pero se siente un latente deseo de romper la [inseguridad] de Bs.As.

Sé que debiera decir Argentina, pero creo que de esa manera y paradójicamente, soy menos localista. Porque no creo que sería mostrar Bs.As. sino universalizarlo. Esto es algo borroso, tal vez sea un sueño, tal vez una profecía, quizá el clima esté realmente y yo la siento.

31/12/61

Vivo porque Somos, no porque Soy

31/12/61

Quiero un Arte aquí y para nosotros -

Un Arte que no contenga "Arte aquí y para ..."

**Fuente:** Archivo Rubén Santantonín.

### **\* Cosa: antítesis de objeto<sup>14</sup>**

[Cada vez que en los presentes ensayos se lea "COsa" u "OBJETO" ha de necesitarse un enfoque desde un eventual tratamiento artístico del problema. Es decir, que la intención de estos ensayos, de este apartado en especial, esta encaminada a plantear la cuestión según la entiendo: que "la cosa" es algo artísticamente más cerca de la verdad que "el objeto"; en cuanto se refiere a la nueva expresión artística, o si se quiere al nuevo quehacer artístico]<sup>15</sup>.

Hay algo en el objeto, que se le antepone, que se le pone delante, que lo rodea, que mira al hombre desde esa su soledad fría y fatal. Tiene algo "el objeto" de despojamiento humano. Hay algo inhumano que no puede sufrirse en los objetos. Algo que queda siempre separado del hombre, como si fueran arrogantes testigos del ineficaz dolor humano. Yo diría que están allí casi para juzgarnos. Casi para juzgarnos. Pero no soñemos: no nos integraremos con ellos porque no alcanzaremos es grado de existencia fría y cerrada que los caracteriza. Aceptémoslo: los objetos no incluyen en su "clan" a los humanos porque éstos no han

<sup>14</sup> Si bien este texto no está fechado, podemos proponer, de acuerdo a algunos datos que luego puntualizaremos, que fueron escritos durante 1963.

<sup>15</sup> El fragmento que encierra los corchetes está tachado en el original.

sabido deponer aún dolor y pasión, sobre todo pasión. Impenetrables son los objetos para la pasión humana. Sólo se dejan abrazar por la pasión de algunos inspirados enloquecidos. Abrazar, pero no penetrar.

Momento justo para pensar en "la cosa". Para pensarla como antítesis de objeto- Y partir de la idea de que esos mismos objetos, fríos y arrogantes, calentados por esta inútil pasión humana se transforman en cosa. Tal vez el primer poeta artista habrá sentido ante esa fría impenetrabilidad de los objetos, la necesidad de imaginarlos a la medida de su angustia, de su pasión merodeadora y se le habrá hecho claro que eran así algo distinto: que eran COSAS.

Habrá percibido que se sentía más "integrado" con las cosas que con los objetos. En "la cosa" el dolor del hombre no se siente tan desubicado, tan esotérico. Pareciera que la palabra cosa (desde el punto de vista de las nuevas búsquedas artísticas) incluye ya al dolor y la pasión humanos. La cosa es antítesis de objeto en la medida en que permite ser concebida como objeto sufrido ya por el hombre, penetrado, rodeado y hasta modificado por su angustia y por eso es menos desdichado que ante los objetos. Es menos desdichado porque pareciera que no está ante esa helada mudez de los testigos. El mundo de los objetos es cruel al hombre. Los objetos enfrían la pasión del hombre: las cosas la exaltan.

### **Cosa – antítesis de hombre**

Pero "la cosa" también es antítesis de hombre, sobre todo en la medida en que se conciba a éste como un permanente aspirar a ser, como un pertinaz tender hacia un alto grado de [objetivación / cosificación], que supongo llega, si llega, con la muerte.

Porque esta paradójica cosa, aunque hiera, inquiete, exalte, estimule o paralice al hombre, o lo exonere ¿Por qué no? Siempre se da como algo completo en sí mismo. A "las cosas" las entiendo plenas, concebidas por el hombre en su interioridad o penetradas por éste desde su exterioridad. Contiene, aunque por prestación, todo lo que al hombre caracteriza como un ser que existe. Están como adheridas a él, a veces llegan a parecerse a él, pero también su antítesis desde el momento que sólo existen por él. Y por él mueren: no tienen una vida fría y diferenciada como los objetos. Viven gracias a la imaginación del hombre, yo diré gracias a su poesía si murieran todos los seres humanos, solo quedarían objetos [cosas]

### **Cosa - antítesis de cuadro**

¿En qué medida puede ser esto una evidencia? En mi concepto el cuadro es el convenido encerramiento ordenado o no, distorsionado o sereno, de una dinámica existencia más extensa que lo promueve. Sé que expresivamente cada cuadro es mucho más que eso. Pero el cuadro es y ha sido hasta el presente, con mayor o menor sometimiento, una concepción gráfica-plana de la realidad, con toda su implicación de vida refleja - reflejo genial, nadie lo pone en duda- Todo lo contrario ocurre con "la cosa", como plasmación artística. Su presencia en el mundo de los objetos se la siente como surgiendo, como estando, y en la medida de lo posible como "respirando" el espacio. Y también en cuanto es posible intenta no ser el convenido encerramiento, ordenado o no, distorsionado o sereno de una dinámica existencial que la promueva. Si contacta con la dinámica existencial, está inmersa en ella o no lo está; la cosa está, paradójicamente, ubicada en el mundo como un objeto que el hombre siente como cosa: por lo menos es lo que se persigue, aunque por momentos acepte la rectangularidad, y esté colgada como un cuadro. La diferencia estriba en la forma que llega, o se integra a la percepción de el hombre. Esa percepción creo que es herida por una especie de turgencia vital que es antitética del cuadro, aun en el caso de aquéllos en que una sobrecarga textural, o de elementos extra-pictóricos, le confieren una predominante sensorial que ofrecen a la percepción una mayor diversidad de sensaciones. Pero queda siempre la concepción estructural que viene de siglos: se acepta la convención del Soporte Geométrico. Y está bien la libertad que implica esa aceptación conciente. Pero también es benéfico encontrar las diferencias del hombre que pinta cuadros al hombre que hace cosas.

## Cosa – antítesis de escultura

Aquí pareciera más dificultoso encontrar las diferencias - Pero entiendo que no lo es. Tiene en común con ella su invasión del espacio, pero el hombre también lo invade y no es una escultura - También aquí la primordial diferencia radica en el modo de herir la percepción del hombre. Aparte del problema de los materiales, importante pero no esencial, está el problema de la imagen. La cosa como antítesis de escultura posee, por así decirlo, una imagen desmañada, como inconstruida, aunque lo esté, a veces hasta severamente. Tampoco incluye la Geometría y si lo está, lo es de una manera fatal, como en todo. La escultura (la que se apoya en cánones tradicionales) dispone una presencia ante el hombre que puede o no exaltarle, pero que busca trascenderlo. La cosa intenta complicarlo, impactarlo, entremezclarlo, nunca trascenderlo.

## Cosa – antítesis de obra de arte

Necesariamente, con premisas como las expuestas, tenía que arribarse al problema sobre en qué forma la "cosa" expresivamente se opone al concepto tradicional de obra de arte. La oposición no es nueva ni de hoy. No creo que queden ingenuos que piensen en términos de obra de arte. Creo que este engendro de la cultura ya no nace más en la mente de los hombres. Sólo [adorna] las enciclopedias. Pero por si acaso, convendrá agregar que la cosa no podrá ser jamás una obra de arte sin desvirtuarse. Pretende ser algo más cercano, más usual, más humano que eso. La cosa puede hasta ser menospreciada en su transitoriedad por el hombre, pero lo que no puede ocurrir es que el hombre se sienta pequeño ante ella. El hombre se siente igual a su medida aunque se sobrecoja, se exalte o se divierta, o lo impacte con fuerza, pero nunca superando la dimensión humana de su angustia existencial o de su tedio. - Eso se pretende: que sean percibidas como una de esas cosas inmateriales, interiores que a diario sobrecojen o impactan al hombre. Búsquese en esta dimensión humana el contenido de la cosa y se verá que es aún un contenido artístico. Pero a la medida del hombre, no de su paradójal grandeza, con la que nos engegucieron durante siglos.

## Arte – cosa

El arte-cosa no es la colocación de objetos en el mundo; por lo menos no lo es de una manera esencial. Quiere ser el desdoblamiento del hombre en las cosas. Quiere ser ese enfrentamiento imaginativo. Intenta denodadamente que el hombre no contemple más las cosas. Que se sienta inmerso en ellas, con su asombro, su inquietud, su dolor, su pasión. El ARTE COSA no busca deslumbrarlo, mejorarlo, engañarlo. Busca por todos los medios tocar esa zona de nadie que cada hombre dispone - Esa zona donde justamente las cosas se atrofian, en fin esa zona de tedio. Bien sabemos que estos afanes no son nuevos, pero el arte cosa intenta revitalizar el problema por el único camino lícito desde el punto de vista de la comunicabilidad por el arte: el desarrollo de una nueva forma de expresión. Y creo que el arte cosa no puede ser entendido si no así en singular, como una nueva actitud frente a las cosas, frente a sus propias cosas. El arte-cosa es ya una actitud singular, en el sentido que se pretende: que esa actitud sea vista ya como una cosa. Entonces no es "el arte de las cosas" como lo nombraron recientemente<sup>16</sup>, no lo concibo así en plural; no creo que exista un arte de las cosas, que importe una concepción nueva, que no fuera un poco un arte-reflejo - Creo que es en singular donde adquiere la significación buscada: la cosa entendida como expresión

El arte-cosa es una plasmación nueva, de la nueva realidad, para la que deben darse condiciones de proyección del ego sobre la cosa y usar cada cual el saldo de su disponibilidad poética, sin las cuales es improbable que se comprendan sus alcances y se [vean] solamente sus limitaciones, que por supuesto, las tiene.

En el arte-cosa pueden darse y se dan alternativa o simultáneamente las [circunstancias] expresivas de:

- \* OBJETO COMPLICADO CON EL HOMBRE
- \* OBJETO IMPLICADO EN EL HOMBRE
- \* EL HOMBRE COMO COSA, SIN EXPRESIÓN ANTITÉTICA

<sup>16</sup> Podemos suponer que está refiriéndose al artículo "El arte de las cosas" que Rafael Squirru publica en la revista *Primera Plana* núm. 11, 22 de enero de 1963, p. 47.

\* EL HOMBRE SIN OBJETO

\* EL HOMBRE SOLO: SIN OBJETO NI COSA

\* EL HOMBRE COMPLICADO CON EL HOMBRE y de esta última posibilidad partiríamos para intentar la idea de que el arte-cosa implica de una manera [eventual] una suerte de EGO-COMPLICACIÓN EXISTENCIAL como actitud poética. De una nueva poética, aún innombrada quizá, pero que sabemos que arremete contra el éxtasis, contra la exaltación suprahumana. Que necesita esa ego-contaminación existencial, justamente para ir descifrando, certidumbres de existencia, nada ingenuas por cierto.

¿Por qué complicación y contaminación? Porque entiendo al hombre actual -desde el punto de vista de su imaginación- viviendo estados letárgicos, SIN ÁNIMO, SIN POESÍA. Separados, fríos, COMO OBJETOS.

El arte-cosa no sueña con mejorar nada vital porque nunca ha sido ése el éxito del arte. Pero insisto; hay una zona virgen en el hombre imaginativamente paralizado, poéticamente aletargado. Es, repito, esa zona plena de tedio, esa zona de nadie: de nadie porque es la zona del ego; por eso creo, en la ego-complicación existencial como medio de invadir esa zona que al no ser de nadie es paradójicamente de todos.

El arte-cosa busca complicar esa parte suelta del hombre de hoy, su ego, pero complicarlo con la existencia poética, y no desde luego con la existencia problematizada para la cual no le reconozco competencia al arte.

Es así, como con un agudo sentimiento de ingenuidad, pero con un afecto por el hombre que es mi única posesión, siento que el arte-cosa es el equivalente cierto de EGO-COSA, y que a esta altura confío se le otorgue a estos dos términos, la desmesurada amplitud que hace falta. Los invito -

**Fuente:** Archivo Rubén Santantonín

### \* Arte – cosa rodante (1ª vez en América)<sup>17</sup>

Especie de informe organismo de superficie rojiza rugosa y seca extendido sobre una tarima de unos 6 metros, con neumáticos de camión, arrastrado por un jeep, (alto) unos dos metros (ancho) tres se pasearía por la ciudad atrayendo por su semejanza con los monstruos populares de Bolivia, México o Perú.

Una vez estacionado en alguna plaza pública o calle se apelaría al público casi con la convicción de un rematador público invitando a la gente a entrar en su interior. Una vez adentro el espectador dejaría de serlo para participar directamente de ese mundo mágico y distinto del cual él mismo crearía buena parte.

Primeramente entraría como en el vientre de una inmensa forma donde se encontraría moviendo y componiendo formas aún sin darse cuenta pues se vería obligado para poder pasar, estas formas serían pinturas collages figurativas o abstractas de tela rellena con lana o goma, hasta salir a un pasillo ancho enteramente pintado arriba y abajo con tintas claras texturas y formas apenas insinuadas con una luz muy débil al mismo tiempo que una misa coral una sinfonía se escucharían de muy lejos. Más allá una especie de recinto blanco donde insólitas formas de diferentes materiales lo harían sentir como en un hospital de fantasmas heridos. Seres inanimados le pasarían por la cabeza, formalmente imposibles de comparar (iluminación directa cambiando constantemente). Un prenderse y apagarse de luces le llamaría la atención. Más allá, al acercarse por un hueco en la pared le serían proyectados diapositivos con las más interesantes visiones e imágenes comparativas de cine, cuadros, ficción, etc., etc.

Pasaría luego a otra especie de habitación donde objetos animados por personas iluminados interiormente improvisarían una danza estrambótica suspendidos del espacio dejando aparecer pies manos cabezas brazos la realidad en medio de la imaginación se le interpondrían en el camino se apagarían por ahí las luces y estos dejarían de existir para, con, una luz negra dar vida a otros objetos blancos y rígidos que lo

<sup>17</sup> Si bien el texto no está fechado, estaba en un sobre dirigido a "Señor ENRIQUE OTEIZA Director Ejecutivo del Instituto Torcuato Di Tella Lavalle 1290 - 5o Piso". Esta dirección era la sede del Instituto Torcuato Di Tella antes de inaugurar su espacio en la calle Florida, en 1963. Podemos entonces coincidir con el año que propone Laura Buccellato (1987) para este texto, 1963.



transportaría de la vida al mundo de la muerte imaginada según nosotros, continuando el trayecto se encontraría de pronto rodeado por una selva increíblemente difusa especies de cuerpos delgados suspendidos de pies y manos a veces transparentes otras espesos, en un sopor parecido al del sueño sombras, luces, jadeos silenciosos de las cosas dispuestas a conmovirlo.

Más lejos se encontraría que sus zapatos han adquirido un polvo de un color intenso y que se encuentra apoyado en un piso que ya le lleva los rastros de otras personas se aproxima a la salida pero el techo y también los muros están repletos de brillantes imágenes fosforescentes una especie de pintura natural hecha por las manos de los transeúntes ya por allí pasados por sus mismos rastros esa tela con un fondo previo dado por nosotros podría exponerse antes de partir para otro lugar el monstruo, ya en la salida se encuentra que para hacerlo debe atravesar una serie de bandas de colores horizontales y elásticas levantándolas moviéndolas para arriba para abajo hasta lograr el espacio suficiente para poder pasar creando con ello un *action painting*, un extraordinario cuadro abstracto con la velocidad del cuerpo humano en tensión.

A la salida según el momento podría encontrarse con un *sketch* que satiriza los temas de actualidad o que un poeta recite sus poesías o un coro de folklore o una conferencia sobre cualquiera de las artes o un concierto de música popular o sinfónica se invitaría a participar desde humoristas como Oski César Bruto o Landrú hasta Borges Sábato o González Frías también de noche se podrían proyectar corto metrajes de artistas noveles e inclusive organizar una rifa diariamente con los cuadros.

De este modo la gente no sólo vería pasearse por las calles un monstruo sino que podría penetrar en él para encontrarse con un espectáculo insólito lo cual lo obligaría a arrancarse de lo cotidiano y entrar libremente en el mundo de la fantasía donde él es el mismo protagonista de lo que siempre soñó descubriéndose a sí mismo aspectos secretos de su imaginación para aquellos hastiados de sus oficinas los fatigados de las fábricas los limitados e incautos políticos y hasta los mismos e incrédulos artistas será n comienzo de conocimiento de sus propias mentalidades un refresco en sus conciencias, más vitalidad en su imaginación a menudo muertas y será sobre todo un percatarse que la conciencia de nuestra generación puede más de lo que a menudo se piensa y que la libertad creadora comienza ahora en la Argentina

**Fuente:** Archivo Rubén Santantonín

### \* Catálogo del premio ITDT, 1963.

Creo habitar una circunstancia artística cuyas raíces desconozco, cuya explicación no he podido formularme nunca, porque constaté siempre que cada explicación infligía una herida de muerte a algo. No pude entender del todo este empeñado hacer con las manos lo que se imagina con la mente, lo que se ansía con el espíritu. Concluí siempre por aceptarlo como un hecho insólito, paradójico, pero con una fuerte convicción en sí mismo. También entendí que esa autoconvicción del hecho artístico no me autorizaba a presentarlo ante nadie como una justificación de las cosas que hago en el orden artístico.

Pero es benéfico de algún modo verse así **obligado** a hablar sobre lo que uno hace, mejor sobre lo que uno piensa, y mejor aún, en mi caso, sobre lo que imagino. Porque con estas ideas y otras concurrentes a la misma problemática advertí que mi imaginación se hacía más ágil, cuanto más la liberaba del peso del juicio, de su justificación. Así llegué hasta esta circunstancia imaginativa, que es en términos de importancia mi manera de vivir.

De esto sí que puedo hablar con más soltura, porque reconocí después de mucho indagar en su delicado mecanismo, que la imaginación no partía de mí hacia afuera, sino que se gestaba en mí llegándome del mundo exterior, hería mi fuero humano y así imaginaba, imagino, es decir hago imagen del mundo fuera de mí, contaminando mi ego.

Y del mundo exterior quiero imaginar a mi tiempo, el tiempo de nuestra circunstancia, en su potente interioridad, que está a la vista invisiblemente.

Y quiero apoyarme en esa equívoca paradoja que es mi tiempo, para imaginarlo una vez, y otra vez y otra...

Porque amo a mi tiempo así como es, cruel, descarnado, frenético, precario, pero verídico. Lo amo porque está probando que puede existir con el no-juicio, en el desvalor, ardientemente, aceptando su realidad, la realidad de su dolor joven, la realidad del dolor nuevo de mi tiempo.

Lo amo porque por fin no piensa en términos de gloria, de grandeza. Porque pone su afecto en lo evidente, en lo más cercano, en lo reconocible.

Porque lo imagino cálido, caliente de hechos, gritando sus contradicciones, nutriéndose, tal vez inconscientemente del calor de las fricciones.

Lo amo porque permite imaginarlo como es, pobre pero nuevo, insólito pero vital, desmedido, agresivo, despiadado, pero sincero, porque sabe que es lo que hay detrás de su máscara, porque lo sabe y no cede.

Porque igual sueña, igual vuela, igual ama, por eso lo amo, porque no me impide imaginario, como un rescate reiterado de su imagen movidiza que es como una paradójal versión inapelable.

**Fuente:** catálogo del Premio nacional e internacional de pintura ITDT 1963, p. 58

### **\* Porqué nombro "Cosas" a estos objetos**

Hay algo en el objeto que hace que el hombre se sienta enfrentado por él. Como si lo mirara, rodeara o juzgara. Es la sensación producida por la presencia fría, inabordable del objeto. Carente de todo indicio humano, hay algo que no se puede soportar en los objetos, algo que queda siempre separado del hombre, como si los objetos fueran indiferentes testigos de su intento ineficaz de penetrarlos; jueces implacables, que no lo condenan ni lo absuelven porque no ha podido alcanzar esa existencia encerrada que los caracteriza. Lo hacen sentir culpable de no poder desprenderse de sus pasiones, para las cuales la impenetrabilidad de los objetos es perfecta. Se siente sentenciado sin condena: pareciera que esa impenetrabilidad tuviera el sentido de una perpetua sentencia destinada a inutilizar la afectividad del hombre. Así veo a los objetos, encerrados en sí mismos, en su existencia para sí. En cambio pienso a la COSA como superación del objeto en el sentido de que esos mismos objetos, fríos y herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforman en COSA. Es superación del objeto en la medida que permite ser concebida como objeto vivido ya por el hombre, penetrado y hasta modificado por su apasionado merodeo indagatorio. Frente a la COSA el hombre no se siente tan desubicado, extraño y frenado como frente a los objetos, porque parece no estar ante el mortificante silencio de los testigos.

La COSA como preocupación artística del problema, es el acontecer del objeto. ACONTECE gracias a esa vida que le prestamos al concebirlo como COSA. Pues en tanto le quitamos la adhesión que ese préstamo implica, volverá a ser objeto irremediablemente. Entiendo a la COSA como la prevalencia de lo humano sobre los objetos, la poesía vital del objeto.

Esta nueva plasmación debe ser concebida como COSA, en singular, pues así alcanza la significación buscada: la COSA entendida como expresión. No debe ser interpretada como un "arte de las cosas", lo que haría suponer en cierto modo un arte-reflejo. Ni ser tomada como la mera colocación de objetos en el mundo, pues aspira a lograr el desdoblamiento del hombre en las cosas. Quiere ser ese enfrentamiento imaginativo. Intenta en lo posible que el hombre no CONTEMPLA más las cosas, que se sienta inmerso en ellas con su placer, con su angustia, con su imaginación. Que no se sienta trascendido sino impactado, complicado, entremezclado. Que no experimente sensación de pequeñez ante la COSA; que se sobrecoja, se exalte o se divierta frente a ella, pero nunca superando la medida de su devenir existencial. Búsqese en esta dimensión humana el contenido primordial de la COSA y se verá que es aún un contenido artístico, pero a la limitada medida del hombre, no a la de su paradójal grandeza.

Nombro COSAS a estos objetos, porque si los nombrara objetos los colocaría en el campo de la objetividad y en cambio deseo que salgan del campo de la cosidad, el único en el que pueden actualmente alcanzar sentido artístico.

**Fuente:** catálogo de la exposición "Cosas", realizada en la Galería Lirolay, 15 al 27 de junio de 1964.

**\* “La Menesunda”, descripción preliminar.**

Recintos repetidos, sala llena de objetos para que el espectador al pasar deba tirarlos o empujarlos  
sala que sea una cama  
paisaje romántico con olor a fritura  
sala llena de placares o cajas para abrir [de las] que se caigan cosas imprevistas  
cambios de temperatura  
baños turcos  
sala de viento  
sala de imán humano o aire que succione  
sala de eco provocada por el espectador  
sala para cocinar  
subida obligatoria bajada por tobogán  
caída en lana, sala de luz blanca ennegecedora con superficies viscosas o distintas para palpar  
corral con vaca y ternero, que para seguir se pague la entrada y se caiga en un pozo ciego, piso ciénaga, piso  
subi-baja, pasillo finito con piso acuoso que halla que pasar en hamaca, gigante que pase en brazos a la gente  
y los tire en la cama, sala de televisión  
globos inmensos, blandos, vendedor de gustos equívocos  
piso levantado a la altura del pecho  
piso de alambre transparente y piso real a profundidad  
pasillo fuelle que la gente tenga que tirar de la punta delantera  
sala comestible, globo transparente de plástico que la gente en su interior deba mover para salir  
piso cuadrille [con superficie] llena o vacía  
semáforo de luces  
viaje en colectivo, sala de dormitorio con la gente y los muebles colgando del techo en la misma dirección  
del espectador  
teléfono de una sala a otra  
pieza enana con surco abierto  
pieza de objetos de uso común que cambien de función  
sala de periscopio  
un lugar lleno de cosas donde el espectador se quede pegado a las paredes  
piso musical o ruidoso con gaitas bongos bombos que a la salida reciba el tip? tío? tipo?  
su composición sala de estar común con sillones trampa que sumerjan de nuevo al tipo en la cosa  
sala sin ley de gravedad, sala de pérdida de noción de tamaño  
sala de humo, banda corrediza que lleve al espectador, sala de celofán  
piso imitación de caminar sobre algo vivo  
sala con clima industrial de maquinaria  
sala con clima publicitario 80 parlantes con avisos distintos tirar panfletos  
sala con sensación de pesadez  
gran cabeza emergiendo de espuma standard con objetos de perfumería vista de  
desde su interior con espejos exteriores  
sala de música celestial con diapositivas de genios  
la entrada de muro plástico transparente que se vea desde afuera  
en una pieza oscura ojos centelleantes con imágenes para mirar  
muros expidientes que empujen a la gente a salir  
intercomunicadores con aumento de voz  
música con ruidos reales durante la construcción

baldosas que se levanten al pisar  
que una máquina de envolver envuelva gente y la tire afuera  
sala de gente [estilo] playa bristol acumulada y apretada  
sala de cloroformo sala de bomba atómica o sensación semejante  
túnel de escarpelas 9 (próceres)  
túnel vertical que la gente sea levantada en vilo y admire escena prohibida  
pieza de goma que se infle y desinfe sala donde el espectador deba buscar la solución para abrir puerta  
máquina sala de paredes descascarantes

Nos preocupa el espectador, no en trance de evasión. Quisiéramos darlo vuelta como se da vuelta un guante. Que tenga sensaciones diferentes a todas las vivencias estéticas que ha experimentado en su vida. El arte de adentro, hacia fuera y no a la inversa, por eso todo lo que se le propone pretende tener un carácter de cosa interior. Como contraste se podría hacer un ambiente para vivenciar desde "afuera".

Pretendemos un octavo arte, que vaya más allá del cine que no evada al espectador, que lo enfrente con su total apetencia de ser. Un arte de compromiso vital; queremos al hombre despierto, no evadido de si mismo sino lucido de su devenir consciente de que participa de un hecho estético donde el principal elemento es el mismo.

Nos interesa cualquier sensación del ser la que puede vivenciar en un partido de fútbol en el dentista cuando espera que se le cueza el pollo en la rotisería cuando esta en el medico o una a hartazgo en tribunales o en la policía

Todo nos parece viejo en el momento actual. Queremos que el hombre sienta la vejez de su anterior actitud ante la cosa artística., que se sienta complicado, comprometido, con su propia imagen mezclada a lo que siente, ve e intenta hacer.

Provocar en el participante una sensación inédita, tan inédita que él mismo tenga que crearle un nombre.

Que el hombre tenga que elegir

Febrero 20/65

**Fuente:** Archivo Rubén Santantonín

### **\* Fragmentos sin fecha y sin título**

"Monumento a la náusea desconocida"

"Alegoría para tiempos nuevos"

La panflecosa

. ARTE PASEADO

. ofrecido

. DADO

. PROPAGANDIZADO

[...]

"Hay que universalizar Bs.As.

No podemos quedarnos

en la melancolía"

"Amo lo que somos, pero

aspiro a mejorarlo"

- . Salones abolidos
  - . La calle, vibrante y único ámbito del gesto artístico
  - . Agonía del arte de galerías y salones
  - . contra la conservación artística
  - . contra la idea del prestigio en Arte
  - . a favor del instante vital
  - . de la sorpresa ante lo insólito
  - . de la vibración instantánea, fugaz pero cargada de vitalidad.
  - . a favor de un arte invendible
    - No comerciable
  - . No es el descubrimiento de un nuevo modo de expresión, sino que es la actitud ante la falta total de repercusión de las formas artísticas en la vida actual.
- No nos engañemos: el arte no modifica hoy sustancialmente ninguna estructura básica.  
 Otorguémosle el papel que le corresponde y que lo clarifica; estar mas cerca del hombre que nunca, esa es la grandeza del arte de hoy: los obcecados no quieren verlo.
- . Entendemos que los que más cuentan son los otros, los que perciben y de ellos, vale más el instante de la sorpresa, que muere inexorablemente dado en el momento justo de lo esotérico -
  - . Mientras agoniza el Arte de Galerías y Salones nosotros realizamos este modo de arte invendible

- . Primer organismo plástico Sudamericano
- . Primer mundo de las Artes Sudamericano
- . Primer monstruo de las Artes Sudamericano
- . Primera concepción del monstruo artístico Sudamericano
- . Primera concepción rodante del monstruo artístico sudamericano

Se compone de:

3 unidades, arrastradas con un jeep  
 de 10 m x 5 m

Cada unidad, un clima distinto -

En cada unidad ocurren cosas distintas

En el monstruo artístico, se desarrollarán manifestaciones de:

Arte plástico

danza

Poesía

Música - popular y sinfónica

cine

teatro

trágicas Diversiones - (innumerables posibilidades)

El espectador entra al primer monstruo y le choca un cambio total de la dimensión corriente -  
 (paredes que lo aprietan, profusión de objetos, techos bajos, pisos más altos, paredes inclinadas, pisos movedizos -

### [Panflecosa]<sup>18</sup>

... Entendemos que lo que más cuentan son los otros los que perciben, y de ellos, vale más el instante de la sorpresa, que muere inexorablemente dado en el momento justo de lo esotérico.

<sup>18</sup> Este fragmento no tiene título, se agrega el de "panflecosa" para facilitar la identificación.

Mientras agoniza el arte de galerías y salones nosotros realizamos este modo de arte invendible.

"*Panflecosa*" es el arte que no se vende, es la imagen que se da.

"*Panflecosa*" es la rebeldía solitaria y sin ego.

"*Panflecosa*" será el arte autorizado por la policía.

"*Panflecosa*" será el arte perdonado por los críticos.

Señora -no vendo jabones, ni manteles de nylon.

No pido ayuda.

Suspenda esa tarea inútil.

Deje que sus pupilas sean colmadas por la imagen -es el arte que pasa-. Tome lo que le corresponda tomar.

La "*Panflecosa*" es: Panfletaria, Proletaria; Solitaria; invendible; es la imagen insobornable que se regala -SE DA. Es: el arte invendible, el arte puerta a puerta...

**Fuente:** Reproducido en Laura Buccellato, "Santantonín", Fundación San Telmo, 1987.

## 1962. Manifiesto Dito dell'Arte Vivo

Alberto Greco

L'arte vivo è l'avventura del reale. L'artista insegnerà a vedere non con il quadro senonchè con il dito. Insegnerà a vedere nuovamente quello che succede nella strada. L'arte vivo cerca l'oggetto però "l'oggetto trovato", lo lascia al suo posto non lo trasforma non lo "migliora", non lo porta alla galleria d'arte. L'arte vivo è contemplazione e comunicazione diretta. Vuole finire con la premeditazione che significa galleria e mostra. Dobbiamo metterci in contatto diretto con gli elementi vivi della nostra realtà: movimento, tempo, gente, conversazioni, odori, rumori, luoghi, situazioni. Arte Vivo Movimento Dito - Alberto Greco.

24 de Julio 1962 - hora 11,30.

**Fuente:** *Alberto Greco*, cat. exposición realizada en el IVAM Centre Julio Gonzalez - Generalitat Valenciana, 1991-1992, p. 291.

## 1963. Texto de la renuncia de Jorge Romero Brest a la dirección del MNBA.

"Tomo esta decisión ante el conflicto provocado por el ofrecimiento de cuadros en donación al museo, hecho por el señor Cesáreo Bernaldo de Quirós con fecha 9 de octubre de 1961, aceptada ad referéndum del Honorable Congreso de la Nación por decreto No. 5575, de fecha 15 de junio de 1962, transformada temporariamente por un contrato de comodato que se firmó en agosto de 1962 entre el entonces ministro de Educación y Justicia, doctor M. Susini (h.) y el pintor.

Ya en la tramitación de este expediente se cometió una irregularidad, pues no fui consultado como correspondía de acuerdo con el artículo 1, inc. f del reglamento del museo, aprobado por resolución ministerial de fecha 10 de agosto de 1943. Así lo hice notar en el expediente de donación, con fecha 30 de octubre de 1962, anunciando que, sin embargo, cumpliría con lo establecido en el decreto de aceptación "en cuanto tenga personal y fondos para realizar las reformas que permitirán habilitar una nueva sala, ubicando en ella los cuadros del pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós, sin retirar ninguno de los expuestos". Lo que quedó aceptado por la Dirección General de Cultura con fecha 6 de noviembre de 1962.

Y en efecto, cumplí en la medida posible este año, gastando 250.000 pesos -cuarta parte de la suma que destina el Fondo Nacional de las Artes para la organización de exposiciones y compra de obras- en la habilitación de una sala del museo con el nombre de Sala Cesáreo Bernaldo de Quirós, exponiendo 17 de las

30 obras ofrecidas, Y estableciendo, además, que debido al enorme tamaño de las obras se hará rotación para exponerlas, cada tres meses, con el objeto de que el público conozca todo el conjunto.

Recientemente, empero, no contento el señor Quirós con la sala destinada a sus cuadros, ha enviado un telegrama colacionado al señor presidente de la República anunciando que si en el plazo de 30 días no se cumplen los términos de decreto No. 5575 (según supongo, si no se cuelgan simultáneamente las 30 obras) iniciara un juicio de revocación de donación.

Y bien, apunto de expirar el plazo comprendo que la cuestión gira menos en torno al número de cuadros colgados que a mi presencia en la dirección del museo, ya que, como usted sabe, no estoy dispuesto a retirar un solo cuadro de los expuestos para reemplazarlo por otro del señor Quirós. Sin entrar a juzgar el valor de los cuadros ofrecidos en donación, le hago notar que ni siquiera de Prilidiano Pueyrredón se expone tal número de obras y de tal tamaño, así como de otros grandes pintores –Sívori, Rodríguez Etchart, Fader, Victorica, etc.- tampoco se exponen todas las obras que posee el museo, por falta de espacio.

Ante la sospecha, pues de que se trata de forzarme a tomar una medida que como director no puedo tomar, provocando un conflicto difícil al Gobierno, he decidido presentar mi renuncia –repito, indeclinable- para que pueda resolverlo serenamente, sin hacer cuestión de persona.

Finalmente, le manifestó que si bien hasta ahora he desoído ofrecimientos de trabajo de diversas instituciones, ahora he aceptado uno de ellos, en vista de la situación planteada. Por tal motivo solicito que recaiga la aceptación de esta renuncia a la brevedad y mientras tanto se me autorice a disponer que se haga cargo de la dirección el señor jefe de la División Técnica, arquitecto Samuel F. Oliver.

**Fuente:** *La Nación*, 2 de octubre de 1963, p. 6.

## 1963. Luis Felipe Noé

Ver cuadros míos de hace algunos años me da la misma sensación de ver una foto de mi infancia. Soy yo, lo reconozco porque lo recuerdo, pero estoy siendo de otro modo. No creo en los artistas que expresan su mundo sino en los que son compelidos por éste a indagar, porque el artista no **es** de determinada manera, y luego expresa cómo es, sino que va siendo a través de su relación con su obra.

Esta creencia está atada íntimamente al sentido de mi búsqueda ya que me di cuenta de ella cuando tomé conciencia que quería lograr una **imagen de lo que es a través de su vitalidad, de lo que va siendo en su relación con lo que lo circunda**. Así supe que aspiraba a una nueva figuración.

Antes de partir a Europa sabía que la característica principal de la “nueva figuración” no era el de una figuración con procedimiento abstracto. Se trata de buscar por medio de la impronta gestual de la imagen, no de las personas en sí mismas, sino del clima que las envuelve, esto es, de la relación entre ellas. Una pareja amante, por ejemplo. (no uno más uno, sino dos, en la fusión.)

Pensando en la nueva figuración cuando iba hacia Europa, llegué a la conclusión de que hasta el momento ella había aspirado a dar una imagen de la **relación** solamente por **fusión**, pero que si hay una nota sobresaliente de la relación contemporánea es que ésta se da por **oposición o tensión**.

Esto me hizo trabajar mucho en tal sentido. Así tomé conciencia de que aspirar a ello era contraponer dentro de la unidad del cuadro dos o más unidades en sí mismas, hacer convivir atmósferas opuestas. Se trataba de romper la unidad tradicional dada por la atmósfera (característica principal de mi pintura hasta ese momento, ya que la atmósfera prevalecía sobre los personajes) pero no ignorando su existencia yéndose al plano sino aceptándola como fundamento de un clima vital que es la mejor característica de la pintura de toda época.

**Romper la unidad por atmósfera significa prácticamente buscar una unidad por oposición o tensión en los ojos del espectador** al recibir éste estímulos contrapuestos que, al mismo tiempo, están conviviendo entre sí. Asimismo me di cuenta que un elemento fundamental de esa contraposición debía ser la atonalidad del cuadro. Esto equivalía a buscar por el lado inverso del cubismo. Si éste había logrado

destruir la unidad real apoyándose en una unidad virtual, la atmósfera, se trataba ahora de destruir a ésta en busca de una nueva imagen de la realidad, la del hombre conviviendo en busca de un realismo subjetivo.

La plenitud de la libertad en la creación no se logra meramente con el gesto en la ejecución de la obra, sino que comienza antes, en la forma de concebirla. Allí está el riesgo. Si algo predomina en mí, ahora, y que diferencia mi actitud anterior de concebir a la mancha como la forma natural de la explosión vital, es la creencia, que sin embargo no excluye de ningún modo a aquella, en la afirmación de Leonardo de que la pintura es cosa mental. Claro está, para revelarnos al hombre vivo y no a sus intelectualizaciones.

En Europa, además de trabajar en estas experiencias, que comenzaron contraponiendo procedimientos y “gestualismos vivenciales” a elementos objetivos (no todas las cosas se pueden envolver en un mismo clima vital ya que no todas lo comparten) se me hizo carne que sólo vale la pena todo arte que busca, aún a riesgo de equivocarse. Así se ha hecho la historia de la pintura. También sé desde entonces que el artista está condicionado por un contexto que lo rodea. Volví a la Argentina para contribuir a la formación de una expresión nacional por medio de una imagen viva resultante de un proceso de invención nacido de exigencias interiores. Es hora de elaborar nuestras propias vanguardias. Si bien creo en el camino en que estoy, creo, aún más, en el espíritu con que estoy en ese camino. Creo en la creación, no en las corrientes.

**Fuente:** Catálogo del Premio nacional e internacional ITDT, 1963, p. 53.

## **1961-1963. Marta Minujín**

### **\* Sin título**

Rebelarse contra lo condicionado y escrito implica poder equivocarse, poder contradecirse y cerciorarse que todo camino es válido en la medida que nos exprese, aun el recorrido y utilizado si nos asombra y descubre.

Todo es importante si así lo sentimos. No estamos para justificar ni inclinarnos ante nada, pero sí para elegir, enloquecer, arriesgar ilimitadamente hasta encontrar “propia imagen”.

La materia, medio de expresión, ha liberado sus fuerzas, encontrando imagen en sus elementos. Sin ilustrar nada ella permite estructurar la superficie hasta llegar a un espacio posible de modificaciones, que al superponerse al espacio-tiempo tradicional, llega a pertenecer a la memoria, donde las cosas día a día se fragmentan y desaparecen. Nos encontramos haciendo una presencia, donde los objetos privados de determinismo devienen reales, no importando que la imagen figurativa aparezca o no; un acto-pintura indispensable que vale para expresar la actitud de nuestra época.

**Fuente:** Texto incluido en el catálogo de la exposición realizada en galería Lirolay del 17 al 31 de mayo de 1961.

### **\* Carta de Marta Minujín a Hugo Parpagnoli, París, 7 de mayo de 1963**

Querido Parpagnoli,

Estoy realmente contenta que es ahora el director de M. A. Moderno. Me parece estupendo para la Argentina y me da más confianza [...] además de artistas estupendos ahora hasta los organismos oficiales están dirigidos también por artistas. Me parece genial. Quizás sea al revés en Argentina que la estructura empieza por el costado, es decir que quizás por lo menos en el plano artístico hay una coherencia. Me parece genial, Romero en el Bellas Artes, usted allí y Squirru en Washington. Realmente genial, así podemos todos hacer mucho y ser el 1er. país de Sudamérica en comenzar la revolución. Yo, por mi parte me hago mi pequeña revolucioncita cada día a mi misma. El problema de “decir” lo que tengo adentro y no sé; se me hace cada vez más difícil, creo que ya se ha mezclado tanto mi ser-hacer y mi ser vivir que son una sola cosa y vivo tanto para expresar y pelearme todos los momentos con mis monstruos y mis alegatos que me salen



hasta por los cabellos que casi puedo decir que he superado lo cotidiano, y vivo como puedo a cualquier hora dependiendo de mis angustias por “decir”. Estoy más agresiva y casi he llegado al “colchón” aunque lo disfrazo bastante. Ahora con almohadas y travesín, siempre con cartón, pero sabe que he descubierto una cosa en mi última experiencia, que creo que soy de aquellos que se inventan su propio mundo, su propio universo con alegatos, testimonios, lo que sea, pero que no crea movimientos, por ejemplo sería la diferencia entre Rauschenberg y Nevelson. El primero aporta una idea la cual se adapta a cientos de pintores que lo siguen y a su vez crean individualmente sus mundos como ahora en N. York los POP.S y aquí hay muchos pintores muy interesantes influenciados por él. En cambio Nevelson no aporta ideas, aporta su mundo mágico y extraño. Nadie la puede seguir pues se transforma automáticamente en ella. O sería la diferencia entre Noé y Santantonín. A Yuyo lo pueden seguir sin transformarse en él, pueden utilizarle las ideas y hacerlas suyas, pero quien saque algo de Santantonín será Santantonín, tanto uno como otro aportan los mismo valores quizás más los 1eros, pero interesan los dos por igual. Yo creo que ahora me estoy definiendo por lo último, cada vez más me importa menos el “arte” en un sentido estético, temporal o funcional, y mi universo se hace más cerrado y egoísta y testimonia lo que a mí me duele inventándome problemas y soluciones, sin aportar ideas ni de vanguardia, ni de renovación de lenguaje, pero diciendo lo que yo quiero, auténticamente real. Así que no me preocupo absolutamente de nada ahora ni de exponer en galerías o salón o algo. Si viene viene, pero yo hago mis cosas y las muestro en mi propio atelier que se... luego, yo ya lo hice, yo ya lo testimonié. Hay gente que se horrorizado de la vivencia de mis colchones, tan pobres y mutilados. Pero la gene se olvida y se cicatriza muy pronto y no aprende más. por ejemplo salio ahora un film extraordinario, “Morir en Madrid”, un documental sobre los [...] años de la guerra en España. Terrible. Es y fue una brutalidad y eso “recuerda”, y eso todavía da lecciones para que se vuelva a evitar. Yo tiendo a lo mismo. Cada vez me interesa más el hombre y su existencia en la sociedad. Sus problemas materiales que no lo dejan existir más que como una planta. Y yo alego eso, el hombre; no va en figuración, sino en ser. O bien, eso es lo que creo. Voy a exponer próximamente el 30 de mayo en mi propio atelier con dos pintores más. Es una solución contra la burocracia de los marchands y galerías y desde los impresionistas que se hace más. Yo lo hago porque quiero gritar lo que necesito aunque sea a unos pocos luego lo rompo todo. Ya me basta; a otra cosa. Expongo en el atelier pues no tengo otra posibilidad y cuando no se está en la Argentina ni aquí, resulta difícil, allá lo olvidan y acá no lo conocen, así que voy a adoptar esta medida.

De todos modos esta vida que llevo no se imagina todo lo que me aporta, la extraordinaria experiencia humana, el estrecho contacto con los demás, con los problemas, con tantos artistas como yo, con las mismas y tan diferentes soluciones a sus problemas.

He conocido a seres increíbles que ya le contaré y me des-limitan un poco. Pero encuentro aquí una general desesperación ante el problema de la existencia y sobre todo de la comunicación. Creo que hay cada vez un miedo más terrible de la soledad a este mundo tan escalofriante de acumulación y orden a seguir, lo cotidiano a mi personalmente me desespera. El todos los días el levantarse para empezar. Quisiera siempre continuar mi ruta y poder conocer un poco más de estas cavernas, estos huecos horriblemente misteriosos que uno tiene en uno mismo.

(Para afuera) este año he visto 4 o 5 cosas interesantes, no más. [...] Pero ya le contaré personalmente porque vuelvo en junio, pues ahora sería muy largo y no puedo explicarle bien. Hace tiempo que tenía ganas de escribirle y contarle, pero me cuesta mucho escribir. Si tiene ganas escríbame algo para ver como anda todo. Sabré que hice tanto lío por Argentina que sale en el próximo *Aujourd'hui* un artículo sobre un objeto que hicimos con la imaginación [...] Graciela Martínez, Santantonín, Renart y yo ¿Es genial, no le parece? A mi vuelta si conseguimos plata lo vamos a hacer que le explique Kemble, el sabe lo que iba a ser pues él estaba.

Querido Parpagnoli, hasta muy pronto. Un abrazo grande para su Sra. y otro para usted.

Marta

**Fuente:** Archivo Museo de Arte Moderno. Carpeta Marta Minujín, sobre 31, folio 16.

## \* Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin-París. Junio de 1963

Promediando el año 63 y ya encontrándome en el término de la beca que me había permitido viajar a Francia, decidí destruir todas mis obras de esos tres últimos años, pero quise hacerlo de una manera creativa; apuntalando un punto de vista particular que tenía en aquel entonces, acerca de la muerte del arte.

Había atravesado 8 años de Escuelas de Bellas Artes, tenía un conocimiento bastante intenso del dibujo-pintura-escultura grabado y al mismo tiempo en mis obras me había inventado mi propia técnica que era en sí misma una contradicción con todo aquello que había aprendido y creído años anteriores, [como la pintura, la escultura y] las herramientas tradicionales.

Yo, trabajaba con colchones, que conseguía en los hospitales, desechados y sucios y los colocaba sobre bastidores, les agregaba algunas almohadas para salpicarlos luego de pintura blanca, negra y roja.

Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en Museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándole de su inercia, para qué, entonces, iba a guardar mi obra?... para que fuese a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.

Habitaba en un atelier de la rue Delambre, era un estudio inmenso sin agua y sin calefacción, lo había alquilado sin importarme sus incomodidades, me interesaba el inmenso espacio al que podía llenar con las grandes construcciones que en ese momento hacía.

En un momento me decidí a usar ese espacio como galería e invité a dos artistas a exponer conmigo, estos eran Lourdes Castro de origen portuguesa y Miguel Otero venezolano..... Hicimos un catálogo, y en el mismo yo adelanté que al finalizar la exhibición destruiría todas mis obras. Y es así que comencé a planear mi primer happening cuidadosamente. Un mes antes comencé a trabajar en él. 1º) en conseguir el lugar donde hacerlo. Niki de Saint Phalle, Tinguely y Larry Rivers me dejaron usar un terreno baldío lindando con sus talleres.

Luego me dediqué a organizar la exposición, el resto del *happening* lo prepararía durante la muestra que se abrió al público durante 20 días, fue interesante la experiencia de exponer en el atelier: como el estudio era blanco colgamos los trabajos en las paredes a la manera convencional aunque nuestras obras se alejaban bastante de ello.

Lourdes Castro realizaba unos objetos collages, cajas llenas de cosas, bien anecdóticas, las cuales recubría de spray plateado, Miguel Otero trabajaba con trozos de puertas o persianas a las que les pegaba cartas, escritas por diferentes personas.

Yo presentaba la mitad de mis trabajos, el resto esperaba para ser aniquilado, eran colchones atados de formas diferentes, combinados con almohadas chorreadas de pintura, ya había comenzado a respetar la tela del colchón, entonces, en parte los dejaba al natural, también se me había ocurrido realizar colchones inventados, es decir no comprarlos usados.... sino; hacerlos yo misma, así que me compré tela y goma pluma y me conseguí una máquina de coser prestada y el primero que realicé fue mi primera ambientación, era una especie de casa colchón, una construcción de unos tres metros cuadrados de madera recubierta de colchones abrazados, retorcidos enlazados y pintadas sus rayas con fuertes colores fluorescentes... ésta construcción la coloqué en el centro del estudio y la gente podía entrar y salir de la misma cuando así lo quisiese.

Eran unos días muy cargados de cosas, venía gente de todo tipo, críticos, coleccionistas, artistas, *marchands*, nadie podía comprar nada mío, sólo observar puesto que mis obras estaban destinadas al matadero.

Aproveché ese tiempo para invitar a artistas para destruir mis trabajos. Deberían comparecer en el terreno baldío-Impasse Ronssin a las 18 hs. del jueves 6 de junio, trayendo los elementos de trabajo que más los expresasen, deberían crear sobre mis obras (como destrucción simbólica), debían implantar sus imágenes sobre las mías, tapar, borrar, modificar mis obras. Crear al destruir; quemarme la identidad.

Y llegó el gran día, cité a todo el mundo en el impasse, en galerías, ya en galerías y Museos había puesto anuncios del *happening*, y gran cantidad de gente se mostró interesada y vino a la destrucción.

**Fuente:** Mimeo, Archivo Marta Minujín.

## 1964. Le Parc. Premio ITDT

El Grupo de Investigación de Arte Visual repite: Basta de mistificaciones.

El Grupo de Investigación de Arte Visual quiere expresar su profunda inquietud, su desconcierto, sus interrogantes, un poco su fatiga y su hastío.

Hastío de una situación que aunque cambiando de aspecto, continúa prologándose. Situación que mantiene todavía una complaciente consideración con respecto de la obra de arte, del artista único, del mito de la creación y de eso que parece ser la moda ahora: los grupos considerados como superindividuos.

Situación a la cual nosotros nos sentimos ligados con las contradicciones que ello comporta.

Se puede hablar de integración de las artes.

Se puede hablar de lugares poéticos.

Se puede hablar de una nueva fórmula de arte.

Se puede gritar los gritos que los otros no gritan.

El circuito del arte actual continúa cerrado.

Se puede bordar alrededor de la estética, de la sensibilidad, de la cibernética, de la brutalidad, del testimonio, de la supervivencia de la especie, etc. estaremos siempre al mismo nivel. Es necesario una "abertura", salir del círculo vicioso que es el arte actual. El arte actual no es nada más que un formidable *bluff*. Una mistificación diversamente interesada alrededor de un simple hacer que llaman "creación artística". El divorcio entre esta "creación artística" y el gran público es una evidente realidad. el público está a miles de kilómetros de las manifestaciones artísticas, incluso de esas llamadas de vanguardia.

Si hay una preocupación social en el arte actual, ella debe tener en cuenta una realidad bien social: el espectador. Dentro de los límites de nuestras posibilidades, nosotros queremos sacar al espectador de su dependencia apática que le hace aceptar de una manera pasiva, no solamente eso que se le impone como arte, sino todo un sistema de vida.

Esta dependencia apática está cuidadosamente mantenida por toda una literatura donde los especialistas de arte, para justificar su rol de intermediarios entre la obra y el público, hacen figura de iniciados y crean de toda pieza un complejo de inferioridad en el espectador.

Esta literatura encuentra un cómplice voluntario o involuntario en la mayor parte de los artistas que se sienten en una situación profética y privilegiada, creando obras únicas y definitivas.

El abandono del carácter cerrado, definitivo de las obras tradicionales es, de una parte, una reconsideración del acto creador sobrestimado, y de otra, un primer paso hacia la revalorización de un espectador siempre sometido a una contemplación condicionada por su nivel de cultura, de información, de apreciación estética, etc. Nosotros consideramos al espectador como un ser capaz de reaccionar, capaz de reaccionar con sus facultades normales de percepción.

Hasta aquí nuestra dirección:

Nosotros proponemos interesarlo en una acción que despierte sus cualidades positivas en un clima de comunicación y de interacción. Nuestro laberinto no es nada más que una primera experiencia deliberadamente dirigida hacia la eliminación de la distancia que hay entre el espectador y la obra.

A medida que esa distancia va desapareciendo, más desaparece el interés en la obra en sí misma y la importancia de la personalidad de su realizador. Y, en consecuencia, la importancia de toda esa superestructura alrededor de la "creación" que hace la ley actualmente en arte.

Nosotros queremos interesar al espectador, sacarlo de sus inhibiciones.  
Nosotros queremos hacerlo participar.  
Nosotros queremos que él sea consciente de su participación.  
Nosotros queremos ubicarlo en una situación que él provoque y transforme.  
Nosotros queremos que él se oriente hacia una interacción con otros espectadores.  
Nosotros queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y de acción.  
Un espectador consciente de su poder de acción y fatigado de tantos abusos y mistificaciones podrá hacer él mismo la verdadera "revolución en el arte".  
El pondrá en práctica las consignas:

Prohibido no participar  
Prohibido no tocar  
Prohibido no romper

París, octubre de 1963  
Groupe de Recherche D'Art Visuel  
García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Ivaral

**Fuente:** Catálogo exposición premio nacional e internacional ITDT 1964, p. 56.

## **1964. Discurso pronunciado por el Ing. Enrique Oteiza, Director Ejecutivo, con motivo de la inauguración de la exposición de los artistas invitados a participar en el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964.**

Señores y Señoras:

Por quinta vez consecutiva el Instituto Torcuato Di Tella organiza y entrega su premio anual de Arte. Los cinco premios han sido una secuencia que apunta al futuro. La posición del Centro de Artes Visuales, y en esto del Instituto todo, ha sido y es la de formar parte de un movimiento, en el sentido amplio de la palabra. En sus actividades artísticas, el Instituto está comprometido en la aventura de participar en el desarrollo de un movimiento de vanguardia vital, con carácter y que forme parte del mundo actual. Nos interesan los artistas vivos, ya que como institución estamos volcados al futuro; y de entre los vivos preferimos aquellos que perciben la problemática contemporánea y son abiertos hacia lo desconocido.

El artista no espera al crítico, mucho menos a las instituciones o a la historia del arte, él avanza primero, los demás vamos detrás. Somos por lo tanto bien conscientes de que siguiendo muy de cerca un movimiento artístico donde el cambio es veloz, como lo es en las demás actividades del mundo actual, corremos muchos riesgos de equivocarnos. Eso nos preocupa pero no nos paraliza, estamos dispuestos a correr los riesgos involucrados en participar de alguna manera, aunque sea menor, en la aventura de la creación.

Esta posición se desprende naturalmente de lo que es la misión del Instituto; contribuir al desarrollo de la creación y la investigación, en el Arte y en la Ciencia, en nuestro país. Me atrevo por lo tanto a pedir a nuestro público que no tenga, al venir acá, actitud de visitante tradicional de Museo. Cuando el público se acerca a la fábrica del arte actual, a la avanzada de un movimiento artístico, tiene que hacerlo él también con el espíritu de aventura y humildad que requiere el asomarse ante lo desconocido.

Durante los últimos cinco años, en los cuales hemos vivido de cerca el desarrollo del movimiento artístico argentino, hemos podido testimoniar su crecimiento en calidad, vigor y libertad interior. Visto este panorama desde el exterior, la Argentina emerge en el plano artístico mundial, comenzando a formar parte de un pequeño grupo de países de donde surge el arte contemporáneo que se reconoce como más interesante. Este fenómeno artístico argentino no ha ocurrido de la noche a la mañana. Durante un siglo y

medio hemos avanzado gracias al esfuerzo de muchos artistas e instituciones, alejándonos más y más de los enfoques primero coloniales, luego provincianos, más tarde dignos pero rezagados, hasta desembocar en lo que hoy constituye un movimiento con muchos valores exportables.

Yo creo que nuestro movimiento es fundamentalmente sólido, ya que no se basa en unas pocas figuras aisladas, sino que en todas las corrientes hoy importantes encontramos grupos de artistas de calidad.

Sin embargo, aunque los artistas son desde luego lo fundamental, hay otros factores que pueden frenar o acelerar un proceso de desarrollo.

En primer lugar, nos referiremos a un factor de gran importancia que es la crítica de arte. Cuando ella existe, y es de calidad, orienta al público ayudándolo a participar en cierta medida de los movimientos artísticos, de sus polémicas, sus aventuras, y su dinámica. También el artista necesita muchas veces de crítica, para ubicarse en el todo, y replantearse sus dudas y problemas. Cuando la crítica de arte no existe pero aparenta existir, la situación para los artistas y el público es grave. Esto ocurre cuando los espacios presuntamente dedicados a la crítica de arte no contienen análisis del arte que se comenta. Cuando el arte hoy no se critica desde una problemática del mundo contemporáneo, sino más bien desde posturas del pasado. En el caso de nuestro país, cada vez me convengo más, la crítica de arte -salvando algunas excepciones- no se encuentra a un nivel de desarrollo comparable al del movimiento artístico que tenemos suerte de convivir.

Por último, mencionaremos algunos factores institucionales que también influyen en el desarrollo artístico. La actitud, la capacidad, la eficacia, la independencia, el valor para asumir riesgos son condiciones necesarias para que las instituciones vinculadas al arte contribuyan en forma positiva. Internacionalmente imprescindible el apoyo gubernamental dirigido o asesorado por personas que estén perfectamente al tanto de lo que pasa en este terreno, dentro y fuera de nuestras fronteras. Hay que saber qué es lo que tiene chances de triunfar en una bienal extranjera, por ejemplo, y determinar así la estrategia del envío y la presentación independientemente de pequeños compromisos internos. Si así se hiciera en competencias internacionales importantes, se beneficiaría no sólo el movimiento artístico nuestro, sino -y en una dimensión trascendente- a la Argentina. Existen en nuestro país artistas como para lograr estos triunfos, lo que falta es un apoyo institucional adecuado. Internamente, museos, premios y galerías también pueden jugar un rol muy importante, siempre que las personas responsables conozcan el metier y tengan la necesaria dosis de inteligencia y coraje.

Antes de terminar deseo expresar el agradecimiento del Instituto a los artistas extranjeros que nos han enviado sus obras, así como a los miembros del jurado: Clement Greenberg, Pierre Restany y Jorge Romero Brest; y a ELMA (Empresa Líneas Marítimas Argentinas), por el transporte de las obras venidas desde el exterior.

Pido un aplauso para Marta Minujín, ganadora del Premio Nacional 1964.

**Fuente:** Archivo ITDT, CAV. Caja 3, exposiciones 1964.

## **1965. Presentación de “La Menesunda”.**

“LA MENESUNDA”  
EN EL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA

Provocará “situaciones”  
en su ámbito propio  
desde el veintiséis de mayo  
hasta el trece de junio  
Mil novecientos sesenta y cinco

A participar en tales "situaciones"  
INVITA JORGE ROMERO BREST  
Director del Centro de Artes Visuales  
Florida 936  
BUENOS AIRES

"LA MENESUNDA"

no es como las exposiciones  
de cuadros o esculturas  
de cualquier clase de cosas  
IMÁGENES-SIMBOLOS  
que limitan el "existir"  
aun siendo profunda  
la "mirada" del contemplador  
MENOSCABANDO el "tiempo"

Porque no siendo  
"exposición" o "espectáculo"  
no hay "obra"  
ni "contemplador" o "espectador"  
AUNQUE SI ARTE  
en algo sucediendo  
sin antecedentes  
que impulsa la imaginación  
y RESCATA el "tiempo"

"LA MENESUNDA"

no es como los espectáculos  
teatro o circo  
cinematógrafo o danza  
PERSONAJES EN "SITUACION"  
que limitan menos el "existir"  
por cuanto es móvil  
la "mirada" del espectador  
pero MENOSCABAN el "tiempo"

Porque no siendo  
un "happening" tampoco  
hay equilibrio entre  
las "situaciones" planteadas  
hechos  
sensaciones  
y los modos de vivirlas  
por el participante  
LIBREMENTE

Sólo ocho personas  
podrán RECORRER por vez  
"LA MENESUNDA"

Hágalo usted  
de martes a domingo  
a partir de las doce

REPUBLICA ARGENTINA

**Fuente:** Hoja distribuida en la presentación de "La Menesunda" realizada en el ITDT del 26 de mayo al 13 de junio.

## **1965. Polémica sobre el envío de León Ferrari al Premio Nacional ITDT**

### **\* Los Artistas Argentinos en El Premio Di Tella 1965**

Ernesto Ramallo

En el concurso reservado para artistas del país que organiza el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella; Florida 936, notamos que, nuevamente, se ha invitado preferentemente a jóvenes que se caracterizan por realizar experiencias supuestamente artísticas.

No todos están en la posición anotada, pero de los 12 invitados sólo Armando Durante, Eduardo Mac Entyre, Honorio Morales, Rogelio Polesello y Carlos Silva llegan a esta muestra con envíos que responden a un anterior desarrollo de una posición estética, y quizás ese hecho haga que parezcan un tanto injertados en un conjunto de obras aparentemente espectaculares.

La muestra es fría, incoherente, y si se nos permite una calificación que sabemos no puede tener cabida en un juicio estético, diremos que es simplemente pesada.

**Pasemos por alto el que uno de los concursantes, Federico Manuel Peralta Ramos, haya presentado sus obras sin haberlas concluido -la determinación sobre lo responsable de su actitud pensamos que no lo favorece-, y, que alguna otra se le haya deshecho al introducirla al local de la exposición; no tomemos tampoco en cuenta que el envío de Delia Puzzovio tenga visos de ser algo así como una retrospectiva de sus objetos, esta vez reunidos en compartimentos logrados con enormes prendas femeninas ejecutadas con yeso; que Pérez Celis haya abandonado sus buenas pinturas para intentar trasladar las imágenes de sus cuadros anteriores a objetos sin mayor fuerza; y, ya en tren de una tolerancia quizás excesiva, dejamos sin analizar los otros envíos, sólo pretendidamente audaces. Pero no podemos dejar de referirnos a las obras de León Ferrari, cuya aceptación de parte de los responsables nos resulta incomprensible. Admitamos que el artista ha ganado, y no sin largas luchas, el derecho a la más completa libertad de expresión para sus creaciones artísticas, pero insistamos en la calificación de "artísticas", vocablo que no posee la enorme elasticidad que se le pretende adjudicar. Porque esos trabajos del señor Ferrari, de una simplicidad que no hubiera merecido la más mínima atención de no mediar la intención de su temática -puede que el expositor a eso no lo ignorara- nada tienen de artístico y sí, en cambio, de alegato político. Esas escenas de su artefacto denominado "La Civilización Occidental y Cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa", denuncian, desde luego, su posición política, pero nada nos dice, en cuanto objeto de creación artística.**

Y es por ello que antes afirmamos que nos resultaba inexplicable la aceptación de estas obras en las que no puede dejarse de ver la intención agresiva hacia un determinado país. Debe admitirse que puede resultar por lo menos curioso el que se haya permitido colocar en las salas de una institución seria esos artefactos que comportan una actitud de crítica acre -quizás corrosiva- en la que se pretende enjuiciar nada menos que a la civilización occidental y cristiana. Bueno sería que dentro de los dominios del arte, adonde han ingresado ya manifestaciones de dudoso origen, no penetraran obras que, como las que nos ocupan, no

permitan duda alguna sobre su filiación y, por lo tanto, sobre sus fines. El carácter panfletario de esta vitrinas, resulta verdaderamente sorprendente para los que acuden con la intención de tomar contacto con obras de arte. En una de las vitrinas se ha dibujado sobre el vidrio algo así como un encaje, con lo cual se vela un tanto la anécdota, y en ese caso se llega a la incongruencia de presentárenos un libelo con tul o macramé.

E. R. [Ernesto Ramallo]

**Fuente:** en *La Prensa*, 21 de septiembre de 1965.

### **\* La respuesta del artista**

León Ferrari

Castelar, Setiembre 21 de 1965

Señor  
Director de La Prensa  
Capital

De mi consideración:

Me refiero al artículo "Los Artistas Argentinos en el Premio di Tella 1965" publicado en La Prensa de la fecha y firmado por el Sr. E. Ramallo.

Me parece natural que el cronista exprese sus comentarios adversos a mis trabajos; quien expone debe aceptar todas las opiniones.

Me parece natural que el cronista sume su voz a la mayoría de las opiniones condenatorias del Premio Di Tella, de este año y de años anteriores: el Premio Di Tella pretende fomentar y exponer las corrientes renovadoras de la plástica local; es casi condición necesaria que toda renovación implique la reacción más o menos violenta de los grupos conservadores. Ese artículo así como la mayoría de las crónicas sobre los Di Tella, indica que por lo menos aquella condición está cumplida: ya es algo aunque creo que hay mucho más que eso.

**Me parece natural y humano que el cronista, quizás sin darse cuenta, pase por el plano de la crítica y llegue hasta el de la teoría del arte pretendiendo dictar los reglamentos a los cuales debieran ajustarse los artistas. Parece que el cronista quisiera descartar del arte aquello que sea crítica acre o corrosiva y sugiere que se impida la exposición de obras que "no permiten dudas sobre su filiación y por lo tanto sobre sus fines". Quitar la crítica del arte es cortar su brazo derecho, limitar la crítica a lo que no sea acre o corrosivo es ahogarla con azúcar; prohibir la exhibición de cuadros porque el espectador puede darse cuenta que el autor es comunista y sus fines son la implantación de la dictadura del proletariado, es pretender introducir la discriminación ideológica en el arte, es la censura previa; esta escultura parece ser de un comunista y parece querer decir Viva Lenin: afuera. Aquella otra no evidencia color político ni tiene nada corrosivo: adentro. Creo que ni a McCarthy se le ocurrió una idea semejante; creo que ningún artista argentino aceptaría lo que el Sr. Ramallo propone: eso sería reducir al artista a un fabricante adornos para generales. Los cuadros son buenos, malos o mediocres, son fuertes o débiles, son renovadores o tradicionales, independientemente de que aparezca o no la evidencia de la filiación política o de los fines que persigue el autor.**

Me preocupa que, dada la forma como el cronista describe mis trabajos, alguien pueda interpretar que soy comunista y me agreguen a las listas negras de la SIDE con las consiguientes molestias. Me parece prudente entonces aclarar que no soy comunista, que no soy anticomunista y que me preocupa



profundamente la guerra de EE. UU. contra el Vietnam. Mi opinión sobre este tema coincide con Bertrand Russell cuando dice: "Se de pocas guerras llevadas a cabo con más crueldad o más destructivamente, o con mayor despliegue de cinismo, que la guerra entre los EE.UU. y la población campesina del Vietnam". Coincide con la del filósofo norteamericano, titular de la Medalla Presidencial de la Libertad, Lewis Mumford cuando le escribe a Johnson para manifestarle su "repugnancia" por la política de los EE.UU. en el Vietnam.

Mi "intención agresiva hacia un determinado país" se limita a unir mi protesta a la de todos aquellos que en nuestro país, en los EE.UU., en Europa, en Asia y en todo el Mundo, luchan en una u otra forma para que el gobierno de los EE.UU. ponga fin a su política de matanzas en nombre de Cristo.

Y la opinión que tengo de ese gobierno coincide con la que Paulo VI tiene del gobierno norteamericano de Truman, cuando 20 años atrás tiró la primera bomba atómica, es decir pienso que Johnson y sus generales son los ultrajadores de la civilización, los carniceros de vidas humanas. Es posible que el Papa dentro de 20 años diga de Johnson lo mismo que dijo de Truman. Es posible que alguien, en el frenesí anticomunista que nos rodea, diga que B. Russel y L. Mumford son comunistas, pero me parece más difícil decirlo de Paulo VI.

Pero el fondo del asunto es otro; porque lo que pretendo con esas piezas es como dice el cronista, "enjuiciar nada menos que a la civilización occidental y cristiana". Porque creo que nuestra civilización está alcanzando el más refinado grado de barbarie que registra la historia. Porque me parece que por primera vez en la historia se reúnen todas estas condiciones de barbarie, el país más rico y poderoso invade a uno de los menos desarrollados; tortura a sus habitantes; fotografía al torturado; publica las fotografías en sus diarios y nadie dice nada. Hitler tenía todavía el pudor de esconder sus torturas; Johnson ha ido más lejos: las muestra. La diferencia entre ambos refleja las diferencias en las responsabilidades de los pueblos: los alemanes pudieron decir que ellos no sabían lo que pasaba en los campos de concentración de Hitler. Pero nosotros, los civilizados cristianos, no lo podemos decir.

Porque nosotros, las caras de los torturados, las vemos todos los días en nuestros diarios, los mismos diarios que nos hablan de la libertad, de los derechos del hombre y a los cuales no se les ocurre decir que uno de los más elementales derechos del hombre es el de no ser torturado y que si alguien sabe de una tortura, y no hay mejor documento informativo que la fotografía del hecho sacada y publicada por el torturador, exprese por lo menos una condena verbal. Pero nosotros los civilizados aceptamos todo lo que nuestros diarios resuelven que debe ser aceptado, todo lo que está atractivamente envasado. Y así es como las fotografías de la peor lacra de la humanidad ha pasado a ser un objeto más de nuestra producción técnica, otro objeto de intercambio. Porque las fotografías no son publicadas como una condena, con sentido crítico, son publicadas porque aumentan las ventas del diario o la revista, como las fotografías que publican las revistas sensacionalistas: crónica negra.

Esas fotografías y la pasividad de los pueblos occidentales, son el símbolo de nuestra avanzada barbarie. Y el otro signo de barbarie es la reacción del cronista de arte quien, cuando encuentra esas mismas fotografías pegadas en una caja con una intención de "crítica acre o corrosiva", no se ocurre condenar la tortura: lo único que se le ocurre es pedir que se prohíba la crítica a la tortura. No se pregunta si los bombardeos a las escuelas de Vietnam son ciertos; lo que pide es que no se lo digan desde un cuadro y no se muestren las banderas de los EE.UU. en las alas de los aviones.

Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permiten con la mayor eficiencia condenar la barbarie de occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte, y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa.

Lo saludo muy atentamente.

**Fuente:** *Própositos*, octubre 7 de 1965.

## 1966. Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)

Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby

En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación. La audiencia de masas no ve, por ejemplo, una exposición, no presencia un happening o un partido de fútbol, sino que ve su proyección en un noticiero. Los hechos artísticos reales dejan de tener importancia en cuanto a su difusión, ya que sólo llegan a un público reducido. “Distribuir dos mil ejemplares de una obra en una gran ciudad moderna es como disparar un tiro al aire y esperar que caigan las palomas” –dijo Nam-June-Paine. En último caso, no interesa a los consumidores de información si una exposición se realiza o no; sólo importa la imagen que de este hecho artístico construye el medio de comunicación.

El arte actual (fundamentalmente el pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolas de su contexto natural (por ejemplo, Lichtenstein con las historietas, o D’Arcangelo con los códigos de rutas). A diferencia del pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios. De este modo nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un *happening* que no ha ocurrido. Este falso informe incluirá los nombres de los participantes, una indicación del lugar y momento en que se realizó y una descripción del espectáculo que se finge que ha ocurrido, con fotos tomadas a los supuestos participantes en otras circunstancias. Así, en el modo de transmitir la información, en el modo de “realizar” el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diversas versiones que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra. Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida.

Existe, pues, una triple creación:

- la redacción del falso informe;
- la transmisión que de dicho informe realizan los canales de información;
- la recepción por parte del espectador que construye –a partir de los datos recibidos y según la significación que en él adquieren estos datos- el espesor de una realidad inexistente que él imagina verdadera.

Llevamos así hasta su última instancia una característica de los medios de comunicación: la desrealización de los objetos. De este modo se privilegia el momento de la transmisión de la obra más que el de su constitución. *La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión.*

Actualmente, la obra de arte es el conjunto de los resultados de un proceso que comienza con la realización de una obra (tradicional) y continúa hasta que dicha obra se convierta en material transmitido por los “mass media”. Ahora nos proponemos una “obra de arte” en la cual desaparezca el momento de la realización, ya que así se comentaría el hecho de que estas obras son, en realidad, un pretexto para poner en marcha el medio de comunicación.

Desde el punto de vista del espectador son posibles, para este tipo de obras, dos lecturas: por un lado la del espectador que confía en el medio y cree en lo que ve; por otro, la del espectador avisado que está al tanto de la inexistencia de la obra que se noticia.

Se abre así la posibilidad de un nuevo género: el arte de los “mass media” donde lo que importa no es fundamentalmente “lo que se dice” sino tematizar los medios como medios.

Este informe prepara, además, a los destinatarios de la segunda lectura, “avisa” a algunos lectores y constituye la primera parte de la obra que anunciamos.

Buenos Aires, julio de 1966.

Fuente: Oscar Masotta y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, pp. 121-122.

## 1966. A propósito de la cultura mermelada

En nuestra ciudad existe un tipo de manifestaciones cuyas características conforman lo que denominaremos de ahora en adelante, cultura "mermelada". Esta se expresa cotidianamente como obstáculo y freno de la labor creadora.

Existe una manera de ser y de pensar "mermelada", una literatura "mermelada", un teatro "mermelada", una pintura "mermelada", etc., y quienes actúan en cada uno de esos planos lo hacen siempre con el mismo criterio: utilizando fórmulas y criterios convencionales, tratando en lo posible de "oficializarse", contando para ello, con la complicidad de entidades pseudo-culturales y de cierto público que alienta y aplaude todo lo que se produce para su halago y evita encontrarse con obras que conmuevan sus prejuicios o le produzcan emociones profundas. La emoción "mermelada" es falsa, superficial, almibarada y sólo alcanza el escaso nivel del sentimentalismo.

Nos encontramos en la tarea de analizar y denunciar este permanente complot contra la creación, haciéndolo a partir de la plástica y de sus epifenómenos que es lo que nos preocupa en forma directa.

### LA PLASTICA "MERMELADA"

Hemos indicado en el párrafo anterior los lineamientos generales de lo que llamamos cultura "mermelada". Cuando hablemos de su manifestación plástica haremos alusión, especialmente, a un tipo de pintura que enarbolando una apariencia "moderna" representa la más recalcitrante actitud académica. Una actitud académica no se mide por la forma más o menos actual, más o menos pasatista con que se manifieste, sino por la institución de reglas que limitan el acto artístico a formas de comunicación perfectamente asimiladas por un público al que no se desea inquietar. Es la utilización de esquemas normativos lo que determina la existencia de una actitud académica.

No estamos haciendo referencia a la vieja academia por todos execrada (léase naturalismo de fin de siglo, o la proveniente del impresionismo, que en nuestro país adoptaron los más diversos matices de pintoresquismo folklórico), sino a aquella que, mediante otras formas logradas por la apropiación de residuos esquemáticos de los movimientos en boga en distintos momentos, rehuye la problemática de la creación, no aporta búsquedas personales y no se interesa por la investigación, sin la cual cualquier manifestación artística perecería. Su diferencia con la vieja academia es meramente formal, y surge a partir de la necesidad de acomodación a los nuevos gustos de un público ya movilizado por otros artistas.

Por esta razón, no es raro encontrar que la mayor parte de estos académicos trabaja a la manera de quienes fueron los creadores importantes de la generación pasada. Hay casos en que, a través de estos maestros o directamente, sufren influencias de ismos, pero es aquí donde surge la fundamental diferencia entre estos señores y los que tienen una actitud creadora.

Nadie duda de que en determinados momentos un nuevo descubrimiento formal ejerce notable influencia sobre todos; pero mientras los creadores son enriquecidos en su caudal de rebeldía y de búsqueda a partir de lo que esa determinada influencia les plantea, los otros, o bien se cierran negativamente a ella, o se entregan sumisos, adoptando solamente su forma exterior, sin cuestionar el significado profundo de lo que tal descubrimiento pueda plantear en la historia del arte.

Un ejemplo: hay quienes intentan trabajar como cubistas; utilizan pasajes, contrastes, colores desaturados, formas geometrizadas y organización tonal; algunos acentúan lo sintético y otros lo analítico de esta escuela. En rigor, esta identificación formal debería ir acompañada de la correspondiente identificación con la teoría estética del cubismo: aproximación profunda a la realidad, a partir del estudio científico y detallado de los objetos que la componen -posición emparentada a través del tiempo con el naturalismo materialista del renacimiento quattrocentista- y de allí su voluntad geométrica, su interés por aplicar la observación de los distintos aspectos del objeto en el tiempo, y, por último, su intención de no crear virtualidades, de no dar la ilusión del volumen, sino de representarlo en el plano por la superposición de distintas perspectivas.

Pero la incongruencia, la sensación de que se ha adoptado la forma carente de su significado, se hace evidente cuando la mayoría de quienes en nuestra ciudad pintan al modo cubista teorizan en pro de un arte vagamente "espiritualista", de evasión de la realidad y plenamente emparentado con las "esencias de nuestra tierra".

Esto, aparte de reflejar claramente una falta total de compromiso, seriedad y conocimiento en la tarea que realizan, pone de manifiesto una actitud superficial, producto de la falta de claridad de sus ideas y de su incapacidad creadora. Un análisis de sus obras comprueba sin esfuerzo todo lo dicho; efectivamente, se verifica que, en términos generales, la relación entre los elementos formales que las componen se repite dentro de un repertorio muy limitado de posibilidades, y además, en el límite en que esas posibilidades se agotan, incurren en contradicciones dentro del esquema que ellos mismos se han planteado. Es notable en general la falta de coherencia de sus lenguajes, aún cuando nunca se planteen ir más allá de las fórmulas conocidas.

Este análisis nos lleva a la conclusión de que en ellos no existe la noción (y es posible que lo ignoren) de que es necesario que el creador tenga propósitos definidos antes de hacer una obra; desconocen, por lo tanto, que los elementos formales en una relación determinada revelan una determinada intención trascendente, y se quedan en el simple juego decorativo de la superficie de la obra; todo esto se canaliza a menudo hacia el sentimentalismo, que es otra de las formas de eliminar las problemáticas y pasarla bien con obras que, por no preocupar a nadie, encuentran un buen mercado.

Esta misma superficialidad es lo que los hace negar lo intelectual de la creación artística, y refugiarse en términos usados con sentido mítico tales como "misterio", "belleza", "intuición", "inspiración", "personalidad", "expresión", etc., forma elegante con que eluden los enfrentamientos profundos que pondrían de relieve su imposibilidad de asumir racionalmente la actividad creadora.

### LA CRITICA "MERMELADA"

El subtítulo que hemos colocado nos plantea un problema previo, pues es excesivo si se entiende la palabra crítica en su real sentido. Si se entiende que crítica de arte es un estudio metódico, desprejuiciado de la obra de arte que, dilucidando sus connotaciones profundas y significativas, analice racionalmente las diferentes posibilidades técnicas y estéticas de una tendencia, y sea capaz de valorar objetivamente la obra de un creador, debemos convenir en que tal cosa no existe en Rosario; ni siquiera al nivel de un análisis no pretencioso y no subjetivo de un cuadro; no se llega, y en general no hay preocupación por hacerlo, a establecer lúcidamente una relación entre los elementos estructurales de una obra y su intención pictórica estética y humana a partir de la coherencia particular que la forma de esa obra propone.

En general, los que aquí ejercen oficialmente la pretendida "crítica" se acercan a las obras de arte con la nariz y eligen las que no sorprenden sus prevenidos olfatos. Nunca leen una obra, ni esperan a que ésta les proponga su sistema, para luego emitir su juicio; pretenden encasillarla en sus remanidos esquemas, por lo cual se manifiestan siempre a favor de las obras que no los alteran, negándose a reconocer que la verdadera obra de arte se evade naturalmente de todo sistema preconcebido.

Lo concreto es que la pretendida crítica de nuestro medio padece de una total ignorancia acerca de lo que quiere juzgar, y no es extraña la coincidencia de que quienes la ejercen sean artistas frustrados o de mala calidad. Nuestros cronistas de arte, por lo tanto, con pretenciosa ignorancia, emiten su juicio con evidente superficialidad, parcialidad y total resentimiento; para asegurar su permanencia, se organizan en la reacción, se unen con los pintores "mermelada" y, todos juntos, empalagan a un público desprevenido que es comprado en el nivel más bajo de su necesidad estética. Es así que debemos sufrir con frecuencia columnas llenas de afirmaciones cursis, vagas e incoherentes, que son los términos del léxico cotidiano de quienes no manejan conceptos profundos para avalar sus "juicios".

Finalmente, el punto de vista que sostienen y elaboran estos señores no tiene incidencia, ni siquiera parcialmente, en la obra de quienes estudian y se preocupan, investigando, por ampliar los límites de la labor artística. Lo lamentable de este asunto es la falta de honestidad y franqueza con que pretenden combatir a la vanguardia, siempre velada e indirectamente, frecuentemente escudados en terceros.

### NUESTRA POSICIÓN

La razón que nos obliga a denunciar esta conspiración contra el arte en este suelto, es que, como pintores, hemos decidido a asumir pública e independientemente nuestras posiciones, y luchar por un esclarecimiento del espectador que hasta la actualidad estaba obligado a escuchar una sola voz. En este sentido reafirmamos una vez más nuestra defensa de una pintura seria, profunda, creadora y revolucionaria, que aporte siempre nuevas

posibilidades de conocimiento y de emociones al observador; una pintura de estudio, de investigación, que sinteticamente de manera expresiva las posibilidades intelectuales de quienes la hacen.

ASPIRAMOS A QUE NUESTROS PRODUCTOS PUEDAN SER DIGNAMENTE LLAMADOS ARTE.

Rosario, septiembre de 1966.

Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boglione, Silvia James, Fernando Adrián Balbé, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilione, Aldo Bortolotti, Mónica Gárate, Edmundo Giura, Coti Miranda Pacheco, Jorge Sllullital, José María Lavarello.

**Fuente:** Archivo Juan Pablo Renzi.

### **1967. De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto.**

No es la primera vez que hacemos pública nuestra denuncia de la "no cultura" al público de Rosario. En nuestro suelto "A propósito de la cultura mermelada". hicimos un análisis de los lineamientos generales de tal manifestación. Ahora nos enfrentamos con un hecho concreto protagonizado por la esencia de esa reacción denunciada, y por los actores fundamentales de un grupo que hace años se ha apropiado de la capacidad de discernir oficialmente sobre lo que es bueno y es malo en nuestra pintura, y que se preocupa todavía por mantener el *status* que en su momento logró alcanzar.

El hecho concreto al que nos referimos es el publicitado Salón de Pintura que organiza Canal 3 en nuestra ciudad para fecha próxima. Este salón ha sido asesorado por la misma gente que figura como jurado. Todos sabemos que dichas personas (los señores C. Uriarte, H. Hernández Larguía y R. de la Colina) son incompetentes para emitir cualquier tipo de juicio sobre pintura. Independientemente de la capacidad individual que estas personas tengan en sus tareas, es indudable que el Sr. Uriarte, por su temperamento, no es capaz de emitir un juicio imparcial, y los restantes carecen del conocimiento e idoneidad suficientes para cumplir correctamente esta función.

Nadie desconoce que el año pasado Rosario vivió un clima de conmoción cultural debido a la irrupción franca y masiva de los jóvenes pintores que plantearon nuevas formas de comunicación y de expresión, como nunca se diera antes en nuestro medio: y ante ese año 66, que sin duda fue el año de la vanguardia rosarina, se quiere oponer, en contraofensiva y como iniciación del 67, una reoficialización de una pintura que no tiene ya ningún valor cultural, organizando, como ya dijimos, un hecho público capitaneado por quienes no sólo son dogmáticos ante las nuevas búsquedas, sino que siempre lo fueron para todo artista que trabajara fuera de su círculo y con otros planteos que no fueran los suyos.

Es por todas estas razones que repudiamos públicamente un salón que consideramos, históricamente, sin ningún valor cultural, y predestinado totalmente al fracaso por estar autocircunscripto a un tipo de manifestación claramente fenecida.

Rosario, Abril de 1967.

Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Fernández Bonina, Graciela Carnevale, Noemí Scandell, Rodolfo Elizalde, Mario Alberto Escriña, Eduardo Favario, Ana María Giménez, Emilio Ghilioni, Carlos Gatti, Marte Greiner, Edmundo Giura, Lia Maisonnave, Coti Miranda Pacheco, Estela Molinaro, Norberto Puzzolo, Roberto Ostiz, Juan Pablo Renzi, Rafael Sendra, Guillermo Tottis.

**Fuente:** Archivo Juan Pablo Renzi.

## 1968. "Experiencias 68", ITDT

### \* Carta distribuida en ocasión de "Experiencias 68", Instituto Di Tella.

Pablo Suárez

Buenos Aires, 13 de Mayo de 1968

Sr. Jorge Romero Brest:

Hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar en el Instituto Di Tella. Hoy, apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. Sigo creyendo que era útil, aclaratoria y que podía llegar a conflictuar a algunos de los artistas invitados, o por lo menos, poner en tela de juicio los conceptos sobre los que sus obras estaban fundadas.

Lo que yo ya no creo es que ésto sea necesario. Me pregunto: Es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? Las cosas se mueren cuando hay otras que las reemplazan. Si conocemos el final por qué insistir en hacer hasta la última pirueta? Por qué no situarnos en la posición límite? Ayer precisamente comentaba con Usted, como a mí entender, la obra iba desapareciendo materialmente del escenario, y como se iban asumiendo actitudes y conceptos que abrían una nueva época y que tenían un campo de acción más amplio y menos viciado.

Es evidente que, de plantear situaciones morales en las obras, de utilizar el significado como una materialidad, se desprende la necesidad de crear un lenguaje útil. Una lengua viva y no un código para élites. Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda, carece de toda peligrosidad.

Creo que la situación político y social del país origina este cambio. Hasta este momento yo podía discutir la acción que desarrolla el Instituto, aceptarla o enjuiciarla. Hoy lo que no acepto es al Instituto que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio, porque la institución sólo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza, cuando [ya] han perdido vigencia o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que produce, es decir, los utiliza sin correr ningún riesgo. Esta centralización impide la difusión masiva de las experiencias que puedan realizar los artistas. Esta centralización hace que todo producto pase a alimentar el prestigio, no ya del que lo ha creado, sino del Instituto, que con esta ligera alteración justifica como propia la labor ajena y todo el movimiento que ella implica, sin arriesgar un solo centavo y beneficiándose todavía con la promoción periodística.

Si yo realizara la obra en el Instituto, ésta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte. Esta gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería de sentido totalmente. Si a mi se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra)

Entonces? Entonces, lo que quieran trepar, trabajan en el Instituto. Yo no les aseguro que lleguen lejos. El I.T.D.T. no tiene dinero como para imponer nada a nivel internacional. Los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergiverse. A los que quieran estar bien con Dios y con el diablo les recuerdo: "los que quieran salvar la vida, la perderán". A los espectadores les aseguro: lo que les muestran ya es viejo, mercadería de segunda mano. Nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, están dándose el Hombre, la obra: diseñar formas de vida.

PABLO SUAREZ

Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a la invitación, por lo que creo haber cumplido con el compromiso.

### **\* Declaración distribuida con motivo de la destrucción de obras de "Experiencias 68".**

Buenos Aires, 23 de mayo de 1968

Con una intervención policial y judicial se ha clausurado una de las obras expuestas en la muestra Experiencias 68 del Instituto Di Tella. Esta es la tercera vez que en menos de un año la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer una censura estética.

Por lo visto no sólo tratan de imponer su punto de vista en la moda y los gustos, con absurdos cortes de pelo y detenciones arbitrarias de artistas y jóvenes en general, sino que también lo hacen con la obra de esos artistas.

Pero los artistas e intelectuales no han sido los principales perseguidos: la represión también se dirige contra el movimiento obrero y estudiantil; una vez hecho esto, pretende acallar toda conciencia libre en nuestro país.

Los artistas argentinos nos oponemos resueltamente al establecimiento de un estado policial en nuestro país.

LOS PARTICIPANTES DE LA MUESTRA "EXPERIENCIAS 68" RETIRAMOS NUESTRAS OBRAS EN SEÑAL DE PROTESTA.

Alfredo Rodríguez Arias, Pablo Suárez, Roberto Plate, Roberto Jacoby, Juan Stoppani, Oscar Bony, David Lamelas (Ausente), Antonio Trotta (Ausente), Rodolfo Azaro, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Margarita Paksa.  
Adhesiones: Mario Trejo, Víctor Chab, Humberto Rivas, Eduardo Ruano, Carlos Cutaia, Jorge Centofanti, Sergio Mulet, Oscar Masotta, Nacha Guevara, Mari Orensans, León Ferrari, Bute, Jorge Alvarez, Ricardo Carreira, Roberto Alvarado, Javier Arroyuelo, Roberto Broullón, Marta Luisa Raggio, Martín Michar Vegas, Carmen Miranda, Pérez Célis, Claro Betinelli, Ignacio Colombres, Raul Lozza, Eduardo Oriollo, Castagnino, Norberto Gómez, Rodolfo J. Wash, Torroja, Juan C. Distéfano, Carlos del Peral, Horacio Elena, Rubén de León, Margot de Kumiec, Gioia Florentino, Silvia Alvarez de Toledo, Enrique Aguirrezabala, Hugo Alvarez, Enrique Raab, Roberto Aizenberg, Juan Risuleo, Juan Andralis, Norberto Coppola, Eduardo Covadlo, Rómulo Rochi, Ernesto Rivero, Raúl Santana, Guillermo Iglesias, Mónica Douek, Daniel Melgarejo, Germán Rozenmacher, Nini Gómez Errazuriz.

### **\* EDUARDO RUANO expone en el INSTITUTO DI TELLA a la INSTITUCION TORCUATO DI TELLA**

El Instituto T. DI TELLA organiza "EXPERIENCIA 68". El aparato cultural -submundo del arte- ha quedado al descubierto. Mientras en el Museo de Bellas Artes, el director, SAMUEL OLIVER, obliga a retirar la obra de J. Carballa por "molestarle" determinados elementos de ésta, en el MUSEO DE ARTE MODERNO ("Premio Ver y Estimar") su director H.PARPAGNOLI, reprime a los participantes de mi obra expulsándolos del Museo y mandando a retirar ésta, por haber utilizado en ella significados políticos como material estético.

Hoy, aquí, estamos en presencia de otra muestra de represión de los artistas. Ejercida esta vez por el director del INSTITUTO TORCUATO DI TELLA, J.R.BREST, no permitiendo a los artistas presentar sus obras, sino después de haber pasado por el filtro de dicho "inquisidor". Quedando, por lo tanto, todas rechazadas, solo siendo aceptados los "artistas" que se avinieron a cambiarlas por otras a su conveniencia.

Eliminando de ellas toda relación social, moral o política que pudiese molestar a los patrocinadores del MUSEO DE ARTE MODERNO DE NEW YORK.

Ante estos manejos los artistas: PABLO SUAREZ y RICARDO CARREIRA se negaron a participar de estas "Experiencias de la represión".

-- ABAJO LA REPRESION!  
-- FUERA LA POLITICA CULTURAL!  
-- A QUE VIENEN LOS PATROCINADORES DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE N. YORK,  
SINO A COMPRAR CONCIENCIAS Y TRATAR DE PROSTITUIR A LOS ARTISTAS ARGENTINOS?

- VIVA LA LIBERTAD! -

Esto es un hecho estético. Quien así no lo comprenda, le doy la libertad de tomarlo como quiera.  
EDUARDO RUANO.

**Fuente:** Archivo Juan Pablo Renzi

### **\* Mensaje en el Di Tella**

Eduardo Jacoby

Este mensaje está dirigido al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez, a lo que se llama "arte de vanguardia".

A los que metódicamente buscan darse en Di Tella "el baño de cultura", al público en general.

Vanguardia es el movimiento de pensamiento que niega permanentemente al arte y afirma permanentemente a la historia. En este recorrido de afirmación y negación simultánea, el arte y la vida se han ido confundiendo hasta hacerse inseparables. Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética: la moda, la industria y la tecnología, los medios de comunicación de masa, etc.

"Se acabó la contemplación estética porque se disuelve en la vida social".

Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo.

Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha.

El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos. El "arte" no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre.

**Fuente:** Archivo Juan Pablo Renzi.

## **1968. Premio Braque**

### **\* Trabajadores de la cultura**

El día 16 de julio, un grupo de pintores y artistas se hizo presente en el museo de Bellas Artes en momentos en que se inauguraba la exposición del premio Braque y manifestaron de viva voz su repudio a la discriminación política que se había impuesto a los pintores participantes. Esto no debe sorprender: la embajada francesa y los organismos culturales del régimen de los monopolios trataban de poner frenos a las expresiones de protesta de



la que son vehículos cada vez más frecuentes grupos de intelectuales y artistas identificados con la lucha del pueblo.

Al gobierno de Onganía no le gusta la rebeldía ni la protesta aunque esté colgada en las paredes de un museo. Tal vez por eso, la policía intervino con su habitual velocidad -la que le falta para perseguir a los asaltantes- y se llevó presos a Javier Arroyuelo, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Eduardo Ruano, Pablo Suárez, Eduardo Favario, Rafael López Sánchez y Armando Sapia.

El jefe de policía -hombre culto, si los hay- les puso una pena excepcionalmente severa: 30 días de arresto por desorden y, además, les cortó el pelo tratándolos como a presos comunes.

El Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) dio un comunicado "comprometiendo su resistencia combatiente ante las fuerzas que orientan la perspectiva imperialista, profascista y antipopular en el plano cultural".

La C.G.T. sabe que muchos de estos artistas comparten su lucha por el programa popular y sabe también que participaron de las jornadas contra el régimen y su policía en las fechas del 1° de mayo y del 28 de junio.

Por eso, y porque tiene conciencia del ideal común de una patria liberada tanto en lo económico y político como en lo cultural, reclama la inmediata libertad de los artistas presos, repudia la grotesca acción policial y se solidariza con la lucha de los trabajadores de la cultura, que se suman al gran ejército del pueblo.

"La lucha contra el poder de los monopolios y contra toda forma de dominación extranjera es misión natural de la clase obrera, que ella no puede declinar." - MENSAJE DE LA CGT A LOS TRABAJADORES EL 1° DE MAYO.

Organo oficial de la Confederación General del Trabajo - Año I - N° 13 - Buenos Aires, 25 de julio de 1968

**Fuente:** Archivo León Ferrari

### **\* Siempre es tiempo de no ser cómplices**

El intento de censura ideológica y estética, perpetrado por los representantes en la Argentina del gobierno de Francia, en la reglamentación del Premio Braque 68, actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo, crearon una coyuntura a partir de la cual es posible para los artistas, una toma de conciencia que es imprescindible para quienes nos proponemos modificar las leyes del juego y subvertir el orden instituido.

Por esta razón creemos que el motivo que originó esta declaración (nuestra decisión de NO PARTICIPAR EN EL PREMIO BRAQUE) no concluye ni se cierra en sí mismo, sino que lo podemos considerar como el comienzo de una actitud latente ya en nuestras anteriores propuestas de un arte de vanguardia.

Por esto es posible decir que la respuesta dada es índice de la iniciación de un nuevo espíritu con mayor conciencia de los problemas reales, y, tal vez, a partir de ahora podamos afrontar las consecuencias con mayor claridad y asumirlas hasta sus últimas instancias.

Porque nuestra NO PARTICIPACION es este Premio es apenas una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario.

Por eso consideramos definitivamente concluida, para nosotros, la relación con quienes ostentan el "poder" de adjudicar valor artístico a todo producto (cualquiera sea la forma que tenga) que se realiza dentro de los límites geográficos e institucionales que la burguesía propone.

Rosario, junio de 1968.

**Fuente:** Archivo Juan Pablo Renzi.

## 1968. El arte de los significados

León Ferrari

La nueva vanguardia estética que se está constituyendo en nuestro país tiene, a mi criterio, tres características que se refieren a: 1º el significado de la obra, 2º la eficacia con que dicho significado se transmite y 3º el público al cual se dirige.

El grupo de arte experimental que desde hace unos diez años está trabajando sobre las diversas tendencias internacionales de la plástica, tiene el mérito de haber formado una generación de plásticos que se distinguen por su espíritu de búsqueda, de renovación, de revolución estética. Esa preocupación renovadora, que constituye uno de los fundamentos de la nueva vanguardia, fue posiblemente la causa de que un sector de aquella generación se diera cuenta que, mientras se dedicaba a realizar y renovar sus obras y tendencias en un clima de aparente y festejada libertad, estaba en realidad obedeciendo las reglamentaciones de una academia que le ordenaba a hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de élite cultural y social.

Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas, etc., que los comprendían, alentaban y daban prestigio. Este primer público al que se dirigía el artista, esta suerte de élite cultural de la plástica, hizo entonces las veces de intermediario y explicador de las nuevas tendencias introduciéndolas en los sectores más pudientes; ya sea con los argumentos que esgrime el interés comercial de los comerciantes de arte; ya sea con los a menudo herméticos y especializados argumentos de los teóricos que suelen limitar sus estudios a lo que ellos mismos encuentran en las obras descartando lo que las mismas significan para el común de los mortales; ya sea por las charlas y conferencias de divulgación realizadas en asociaciones de amantes del arte o de sostenedores de museos; ya sea a través de artículos periodísticos que suelen descartar de la obra todo lo que no sea raro, curioso o divertido, deteniéndose en cambio en detalles y aspectos secundarios que puedan servir para darle a la publicación la "agilidad periodística" o el "cinismo sofisticado" que asegure su venta.

Estos intermediarios, y las élites que ellos arrastraban, y el grupo de artistas mismos, constituía la mayor parte de su público. Cabe señalar que no todas las élites estaban con la vanguardia: parte de los intermediarios, y las élites sociales que ellos representaban, atacaron a la vanguardia quizá porque su ideología era tan conservadora que los irritaba cualquier signo de revolución, aunque sólo se tratara de una revolución de formas plásticas. El panorama era todavía más complejo si se tienen en cuenta las críticas que la vanguardia recibió desde la izquierda y que generalmente no tomó en cuenta.

Es posible que una de las causas de aquella situación se deba a que las vanguardias se dedican en general a desarrollar nuevos lenguajes cuyas claves desconoce la mayoría, desconocimiento que la induce a rechazar la obra o a mostrarse indiferente, actitud que origina el alejamiento del artista quien se vuelve hacia las minorías que dicen comprenderlo.. Esas minorías entonces realizan con el artista una suerte de canje de prestigios: le ofrece sus salas, sus premios, sus becas, sus publicaciones, sus fiestas, que prestigian al artista y le toma sus obras, o su amistad, que la prestigian y que usa como indicadores de posición social y cultural. Es decir que la cultura producida por artistas que ideológicamente se sienten cerca de las mayorías populares, es usada por las minorías como un arma más en su constante lucha con las mayorías, en su constante búsqueda de argumentos que justifiquen sus privilegios, en su constante afirmar que eso que la elite entiende por cultura da derechos a poseer y gobernar.

Pero sucede que muchas veces esa cultura no existe y es simulada con signos y señales que tácitamente colocan a su propietario en la escala de los cultos. Y una de las señales más cómodas es el cuadro que se cuelga en una pared, que no da el trabajo de ser leído, ni de ser estudiado, ni de ser escuchado: basta con decir que es gustado para recibir su contagio cultural. Los artistas solemos ser entonces algo así como tejedores de taparrabos culturales para los desnudos enriquecidos cuya ideología combatimos. La cultura es entonces un arma enemiga en la guerra fría de las clases sociales y en la guerra total de los países desarrollados contra los así llamados subdesarrollados. Pocas veces se oye hablar tanto de cultura como cuando se habla de las guerras

colonialistas del pasado y las neocolonialistas del presente: son guerras del culto contra el inculto y eso las justifica a los ojos de quien define la cultura. Es así como la cultura que el artista está haciendo es su enemiga.

El artista de izquierda sufre entonces una disociación entre lo que piensa y lo que hace, que se va multiplicando a medida que tiene éxito, a medida que los intermediarios lo promueven, a medida que la elite social lo acepta, lo toma y lo usa. Hubo artistas que descubrieron esta evidencia y reaccionaron suprimiendo la primera etapa de su disociación. Hicieron entonces obras de arte en las que espesaron sus ideas, obras con mensaje, con contenido, con denuncia. El triunfo de sus obras significó el fracaso de sus intenciones: el pequeño público y los intermediarios demostraron su extraordinaria capacidad de absorción tomando la obra por sus formas y minimizando sus contenidos. El arte es tan importante para ellos que si la obra es arte la denuncia desaparece. Las villas miserias con latas pegadas se vendieron a muy buenos precios. El comprador sólo pide que haya arte, no le interesa lo que el pintor dice, sólo le interesa cómo pone la pintura y cual es su prestigio. No le importa que lo insulten si el insulto es artístico. El arte todopoderoso sublima y abraza todas las ideologías. Crítico, intermediario y comprador miran la denuncia y ven arte. Y entonces el arte se convierte también en un enemigo del artista, en un deformador de sus ideas, en un apaciguador de sus rencores; porque la denuncia que es comprada por el denunciado muere y se convierte no sólo en un indicador de jerarquía social sino también en un indicador de la tolerancia, el humor, la inteligencia, de la clase social que él está condenando. El denunciado que compra una denuncia está "sobrando" al denunciante, lo está usando como un distintivo de su clase, como un distintivo de la sabiduría d su clase.

Por otra parte debemos tener bien presente que la obra no es el resultado del trabajo de un hombre sino que es el resultado de una multitud de factores que se canalizan a través del autor, en especial el medio donde se realizan y el público al que se dirigen. El constante cambio de opiniones entre autor y observador, la trascendencia que se suele dar a las críticas periodísticas, la fuerte competencia que se desarrolla entre los plásticos, los deseos de promoción y éxito, los premios, becas y el humano y natural deseo de ganarse la vida vendiendo sus obras, condicionan en tal forma al artista que se puede afirmar que la obra se realiza en colaboración invisible entre el artista y su público, entre el artista y los intermediarios. Este hecho fue perfectamente comprendido por los intermediarios que apoyan y promueven a las nuevas corrientes organizando exposiciones nacionales o internacionales. Estos personajes en un principio limitaron su acción a la selección de un grupo de artistas que participaba en la exposición con las obras que cada uno de ellos resolvía. Pero luego los organizadores se transformaron en tutores del arte y en creadores: sus obras eran las exposiciones colectivas que organizaban pretendiendo que las diversas piezas expuestas se ajustaban a sus directivas. Propusieron entonces formas, descartaron temas, sugirieron otros, rechazaron ideas y obras y terminaron exigiendo informes previos sobre las obras a exponer. El caso límite se registró este año cuando el director de un Museo, suspendió el montaje de una obra porque el autor se negó a disponer algunos materiales de la misma en la forma como dicho personaje exigía. Es como si antes de colgar una muestra cubista o dadá los cuadros debieran pasar por las oficinas del director del museo donde el buen señor, pincel en mano, procediera a modificar las formas y colores que encontrara de mal gusto.

El caso mencionado unido a los numerosos episodios de censura, autocensura y discriminación, tolerados en un principio por los artistas y agudizados durante el corriente año, señalaron muy claramente que una de las funciones de los intermediarios es impedir que los artistas hagan obras que molesten a las minorías. Ante esta realidad la vanguardia se encontró frente al siguiente dilema: o seguir trabajando en desarrollos formales bajo la dirección y censura de los intermediarios, en obras destinadas a las minorías y reflejando tendencias y modas que nos llegan del exterior donde también están destinadas a las minorías, o cambiar de público. Es decir que si el pequeño público era una suerte de coautor que deformaba sus obras, el artista se vio ante la necesidad de buscarse otro que las esclareciera. Y esto es lo que ahora está sucediendo: por primera vez nuestra vanguardia no se limita a un mero cambio formal, realizado con no significados frente a un pequeño público, sino que rompe con todo el medio que lo alentaba y controlaba, rechaza a las minorías y sus intermediarios nacionales y extranjeros, y se dirige a las mayorías. Es decir que la vanguardia se niega a agregar un eslabón más en la cadena abstracción geométrica, informalismo, neofiguración, neogeometría, arte pop, happenings, etc., y se traslada a otros medios donde experimentará con intenciones estéticas absolutamente diferentes.

Cabe señalar que han habido algunos intentos de acercar el arte a un público más amplio. Aparte de todos los usos y aplicaciones que el arte tiene en publicidad, modas, diseño industrial, etc., una vez que el lenguaje desarrollado por las vanguardias comienza a ser comprendido y gustado, hubo algunas obras de la vanguardia formalista que tuvieron carácter más popular pero que nada tienen que ver con las intenciones de la nueva vanguardia. Algunas obras de Marta Minujín, por ejemplo, y las exposiciones de Julio Le Parc, con ser muy diferentes tienen en común la intención, o el resultado, de presentar obras con características ingeniosas, novedosas o divertidas, que originan una mayor afluencia de visitantes. Son obras que el artista abre al gran público desde su posición de elite en estrecha alianza cultural con las minorías y, a veces, desde las instituciones de las minorías. Esto las hace aparecer como participando del paternalismo cultural que las minorías suelen sentir por las mayorías.

En un plano bien diferente se encuentra alguna de las obras del arte de los medios y, por encima de las obras, las ideas que publicaron Roberto Jacoby y Eliseo Verón sobre la utilización de los medios masivos de información en obras que no se limiten a un juego formal sino que "actúen sobre el receptor, de 'hacer hacer'". Las ideas expuestas, especialmente por Jacoby, incluyen la ampliación del público receptor y el uso de los medios de información para llegar a él, y constituyen uno de los más valiosos antecedentes de la nueva vanguardia.

El cambio de público, el cambio de coautor, implica un cambio en la manera de analizar y estudiar una obra. El artista ya no verá más a su obra en el espejo formado por los aplausos y críticas de los teóricos de la elite, que se detienen en los aspectos formales de la misma, sino que la verá a través de las reacciones y opiniones de las mayorías, que suelen preocuparse más por lo que la obra significa que por su estilo formal.

Es decir que el artista juzgará sus obras, y las ajenas, por lo que las mismas signifiquen para el público al que van dirigidas. Las obras no son entonces geométricas, informalistas o figurativas, sino que son significantes o no significantes.

Encarando el estudio en esta forma nos encontramos con dos casos extremos. Uno de ellos sería una obra informalista que reprodujera la mancha simétrica de un test de Rorschach; una encuesta entre un grupo de observadores nos indicaría que hay tantas interpretaciones como observadores, pues cada uno de ellos proyecta en el significado de la obra su propia personalidad. Estas obras, que podrían llamarse de arte Rorschach, son de significado abierto, libre o múltiple, y su personalidad significativa es casi nula pues se limitan a ser un punto de apoyo, un centro de sugestión, para que el observador encuentre en ella lo que él mismo determina, o la rechace de plano si no le interesa. Con este tipo de obras el autor no puede hacer mensajes pues si los incluye en su cuadro su mensaje se deformará al transformarse en significado para el observador.

El otro extremo es el de una obra cuyo significado sea igualmente interpretado por todos los observadores: es una obra de significado cerrado, único o ineludible. Entre estos dos puntos extremos se encuentran todos los matices que resultan de la mayor o menor preponderancia de la obra o del observador cuando se produce el choque entre ambos. Allí se encuentran también las obras sobre las cuales la mayoría de los encuestados conteste que no significa nada: son obras sin significado.

Cabe señalar aquí la diferencia que existe entre una naturaleza muerta, por ejemplo, cuyo significado es sólo un soporte para hacer buena o mala pintura, y otra obra a la cual el autor premeditadamente quiere dar un significado más trascendente.

La mayor parte de las obras de vanguardia de los últimos años son de significado libre, sean cuales hayan sido las intenciones de sus autores y las interpretaciones que los críticos le hayan dado. Y se puede sospechar además que gran parte de los artistas no se preocuparon por los significados sino que invirtieron todos estos años en renovar las formas. De modo que la vanguardia, cuya característica es la de romper reglamentos, normas y leyes estéticas, se limitó a destruir leyes formales sin darse cuenta quizá que su afán de cambio se limitaba a un aspecto de la obra, que su destrucción de academias estaba gobernada por una academia invisible e inviolada: la academia de la revolución formal, la academia del significado libre o del no significado.

Las obras de vanguardia tuvieron n significado, a pesar de todo, un significado que se refiere precisamente al cambio formal que esa vanguardia propone. El significado principal de las primeras obras informalistas no se desprendía del cuadro en sí, sino de la aparición de la mancha en oposición a la abstracción geométrica. El significado era el hallazgo de una nueva forma de expresión. Eso es la que los hace fuertes. Pero perdido ese significado inicial por el rápido desgaste de las nuevas formas, esas escuelas mueren en el arte

decorativo y académico. La vanguardia se lanza entonces a buscar otro cambio que dé vida a sus obras, pero se limita a buscar nuevas formas de decir cosas sin preocuparse por lo que esas formas en definitiva van a decir, sabiendo quizá que, de todos modos, su obra tendrá una interpretación oficial, vector resultante en un principio de las interpretaciones de los observadores contemporáneos, en especial de los críticos, teóricos, etc., y más adelante, cuando esto sea historia, de su ubicación en el tiempo estético.

Si consideramos a la obra de arte como una organización de materiales estéticos seleccionados por su autor y realizada siguiendo reglas inventadas por el autor o tomadas prestado, podemos comprobar que lo que la vanguardia ha hecho ha sido ampliar constantemente la lista de las materias primas usables en arte y renovar constantemente las leyes que las organizan. Así fue como al óleo y al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, el sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista la vanguardia y sus teóricos olvidó o rechazó uno de los materiales estéticos más importantes: los significados. Cuando algunos teóricos afirman que la ideología es el anticuerpo del arte o que los significados son irrelevantes en el juicio de la obra y cuando algunos artistas afirman que no es posible mezclar la política con el arte, están en realidad afirmando que los contenidos, por lo menos los contenidos políticos, no son materiales estéticos sino que son estéticos o antiestéticos. La vanguardia obedeció a esos principios como si le hubieran ordenado: de los colores no usarás el amarillo. Olvidando que no hay absolutamente nada que no pueda ser usado para hacer arte y que quien afirme que el rojo, el tiempo, el significado, la política, no es compatible con el arte, no es material estético, desconoce lo que es vanguardia.

Los significados claros, los compromisos sociales, la ideología, constituyeron entonces lo que Noé llamaría una de las antiestéticas más perdurables e inconvencionales. Era previsible que, aunque sólo fuera por motivos profesionales la vanguardia la elegiría para hacer de ella su nueva estética. Es lo que está sucediendo.

El significado sólo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos. Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia, de su característica de foco difusor de escándalo y perturbación.

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera.

Algunos de estos pensamientos originaron las obras que expuse o publiqué en los últimos años. Otros se los debo a conversaciones con amigos o a la observación de sus obras, en especial de Margarita Paksa, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Eduardo Ruano.

León Ferrari  
Agosto 1968

Trabajo presentado por L. Ferrari al primer encuentro de artistas que formaron el grupo "Tucumán Arde" en Rosario (Argentina) en agosto de 1968. Mimeo.

**Fuente:** Archivo León Ferrari

## **1968. Tucumán Arde**

A partir del año 1968 comenzaron a producirse dentro del campo de la plástica argentina, una serie de hechos estéticos que rompían con la pretendida actitud de vanguardia de los artistas que realizaban su actividad dentro del Instituto Di Tella, la institución que hasta el momento se adjudicaba la facultad de legislar y proponer nuevos modelos de acción, no sólo para los artistas vinculados a ella, sino para todas las nuevas experiencias plásticas que surgían en el país.

Estos hechos que irrumpieron en la decantada y exquisita atmósfera estetizante de las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial, fueron connotando incipientemente el lineamiento de una nueva actitud que conduciría a plantear el fenómeno artístico como una acción positiva y real, tendiente a ejercer una modificación sobre el medio que lo generaba.

Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria. Hechos estéticos que denunciaban la crueldad de la guerra de Vietnam o la radical falsedad de la política norteamericana, indicaban directamente la necesidad de crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquieran la misma eficacia de un hecho político.

El reconocimiento de esta nueva concepción llevó a un grupo de artistas a postular la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyendo el mito burgués de la individualidad del artista y del carácter pasivo tradicionalmente adjudicado al arte. La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única. La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario.

El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca.

El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un arte total.

El arte revolucionario acciona sobre la realidad mediante un proceso de captación de los elementos que la componen, a partir de una lúcida concepción ideológica, basada en los principios de la racionalidad materialista.

El arte revolucionario, de esta manera, se presenta como una forma parcial de la realidad que se integra dentro de la realidad total, destruyendo la separación idealista entre la obra y el mundo, en la medida en que cumple una verdadera acción transformadora de las estructuras sociales: es decir, un arte transformador.

El arte revolucionario es la manifestación de aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa, integrándose con las fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y la opresión clasista: es, por lo tanto, un arte social.

La obra que realiza el Grupo de artistas de vanguardia es la continuación de una serie de actos de agresión intencionada contra instituciones y representantes de la cultura burguesa, como por ejemplo la no participación y el boicot al Premio Braque, instituido por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, que culminó con la detención de varios artistas que concretaron violentamente el rechazo.

La obra colectiva que se realiza, se apoya en la actual situación argentina, radicalizada en una de sus provincias más pobres, Tucumán, sometida a una larga tradición de subdesarrollo y opresión económica. El actual gobierno argentino, empeñado en una nefasta política colonizante, ha procedido al cierre de la mayoría de los ingenios azucareros tucumanos, resorte vital de la economía de la provincia, esparciendo el hambre y la desocupación, con todas las consecuencias sociales que ésta acarrea.

Un "Operativo Tucumán", elaborado por los economistas del gobierno, intenta enmascarar esta desembozada agresión a la clase obrera con un falso desarrollo económico basado en la creación de nuevas e hipotéticas industrias financiadas por capitales norteamericanos. La verdad que se oculta detrás de este Operativo es la siguiente: se intenta la destrucción de un real y explosivo gremialismo que abarca el noroeste argentino mediante la disolución de los grupos obreros, atomizados en pequeñas explotaciones industriales y obligados a emigrar a otras zonas en busca de ocupación temporaria, mal remunerada y sin estabilidad. Una

de las graves consecuencias que este hecho acarrea, es la disolución del núcleo familiar obrero, librado a la improvisación y al azar para poder subsistir. La política económica seguida por el gobierno en la provincia de Tucumán tiene el carácter de experiencia piloto, con la que se intenta comprobar el grado de resistencia de la población obrera para que, subsecuentemente a una neutralización de la oposición gremial, pueda ser trasladada a otras provincias que presentan características económicas y sociales similares.

Este “Operativo Tucumán” se ve reforzado por un “operativo silencio”, organizado por las instituciones del gobierno para confundir, tergiversar y silenciar la grave situación tucumana, al cual se ha plegado la llamada “prensa libre” por razones de comunes intereses de clase.

Sobre esta situación, y asumiendo su responsabilidad de artistas comprometidos con la realidad social que los incluye, los artistas de vanguardia responden a este “operativo silencio” con la realización de la obra “TUCUMAN ARDE”.

La obra consiste en la creación de un circuito sobreinformativo para evidenciar la solapada deformación que los hechos producidos en Tucumán sufren a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa. Los medios de comunicación son poderosos elementos mediadores, susceptibles de ser cargados de contenido diverso; de la realidad y veracidad de los contenidos depende la influencia positiva que estos medios producen en la sociedad. La información sobre los hechos producidos en Tucumán vertida por el gobierno y los medios oficiales tiende a mantener en el silencio el grave problema social desencadenado por el cierre de los ingenios, y a dar una falsa imagen de recuperación económica de la provincia, que los datos reales desmienten escandalosamente. Para recoger estos datos y poner en evidencia la falaz contradicción del gobierno y de la clase que lo sustenta, el grupo de artistas de vanguardia viajó a Tucumán, acompañado de técnicos y especialistas, y procedió a una verificación de la realidad social que se vive en la provincia. El proceso de la acción de los artistas culminó con una conferencia de prensa, donde hicieron público, y de manera violenta, su repudio a la actuación de las autoridades oficiales y a la complicidad de los medios culturales y de difusión que colaboran en el mantenimiento de un estado social vergonzoso y degradante para la población obrera tucumana. La acción de los artistas fue realizada en colaboración con grupos estudiantiles y obreros, que se integraron así a la materialización de la obra.

Los artistas viajaron a Tucumán con una amplia documentación sobre los problemas económicos y sociales de la provincia y un conocimiento detallado de toda la información que los medios habían elaborado sobre los problemas tucumanos. Este último informe había sido sometido previamente a un análisis crítico para medir el grado de tergiversación y desvirtuación ejercido sobre los datos. En una segunda instancia se elaboró la información recogida por los artistas y técnicos, que serviría para la realización de la muestra que se presenta en las Centrales Obreras. Y finalmente, la información que los medios han elaborado sobre la actuación de los artistas en Tucumán, integrará el circuito informativo de la primera etapa.

La segunda parte de la obra es la presentación de toda la información reunida sobre la situación y la actuación de los artistas en Tucumán, parte de la cual será difundida en sindicatos y centros estudiantiles y culturales, así como la muestra que en forma audiovisual y actuada se realiza en la C.G.T. de los Argentinos Regional Rosario y posterior traslado a Buenos Aires.

El circuito sobreinformativo que tiene como intención básica promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas, tendrá su culminación en la tercera y última etapa al provocar una información de tercer grado que será recogida y formalizada en una publicación donde constarán todos los procesos de concepción y realización de la obra y toda la documentación producida junto con una evaluación final.

La posición adoptada por los artistas de vanguardia le exige no incorporar sus obras a las instituciones oficiales de la cultura burguesa, y les plantea la necesidad de trasladarlas a otro contexto; esta muestra se realiza entonces en la C.G.T. de los Argentinos, por ser ésta el organismo que nuclea a la clase que está a la vanguardia de una lucha cuyos objetivos últimos comparten los autores de esta obra.

María Teresa Gramuglio  
Nicolás Rosa

Participan en esta obra:

Ma. Elvira de Arechavala, Beatriz Balbé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, Ma. Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José Ma.Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo J. A. Sapia, Roberto Zara.

ROSARIO-C.G.T. DE LOS ARGENTINOS

Córdoba 2061 – 3 al 9 de nov. 1968

**Fuente:** Archivo Juan Pablo Renzi.

## 1968. Declaración que acompañó a la muestra "Tucumán Arde" en Buenos Aires

La violencia del régimen es cruda y clara cuando se dirige contra la clase obrera, es más sutil en cambio, cuando apunta a artistas e intelectuales. Porque además de la represión que implica la censura de libros y películas, la clausura de exposiciones y teatros, está la otra, la permanente represión. Hay que buscarla en el interior de la forma que asume el arte en estos momentos: un artículo de consumo elegante para una clase determinada. Ya pueden los artistas ilusionarse creando obras aparentemente violentas: serán recibidos con indiferencia y hasta con agrado; serán vendidos y comprados, su virulencia será un producto más del mercado de compra y venta de prestigio.

Y porqué es que el sistema puede apropiarse y absorber hasta las obras de arte más audaces y renovadoras?

Puede hacerlo porque esas obras están dentro del marco cultural de una sociedad que hace que hace que al pueblo sólo lleguen aquellos mensajes que cimenten su opresión (fundamentalmente a través de la radio, TV, diarios y revistas). Puede hacerlo porque los artistas están aislados de la lucha y de los reales problemas de la revolución en nuestro país, y sus obras todavía no dicen lo que hay que decir, no aciertan los medios apropiados para hacerlo, y no se dirigen a quienes precisan de nuestros mensajes.

Cómo haremos entonces los artistas para no seguir siendo servidores de la burguesía?

En el contacto y la participación junto a los activistas más esclarecidos y combativos, poniendo nuestra militancia creativa y nuestra creación militante al servicio de la organización del pueblo para la lucha.

Los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo, que se oponga a la red de difusión del sistema.

En este proceso nos iremos descubriendo y decidiéndonos por los medios más eficaces: el cine clandestino, los afiches y volantes, los folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda.

Serán obras que al régimen le costará reprimir, porque se fundirán con el pueblo.

Serán obras hermosas y útiles. Señalarán al verdadero enemigo, infundirán odio y energía para combatirlo.

Nunca más los artistas sentiremos que nuestra capacidad sirve a nuestros enemigos.

Se dirá que lo que proponemos no es arte. Pero qué es arte?

Lo son acaso esas formas elitistas de la experimentación pura?

Lo son acaso las creaciones pretendidamente corrosivas, pero que en realidad satisfacen a los burgueses que las consumen?

Son arte acaso las palabras en sus libros y estos en las bibliotecas? Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y estos en los cines y teatros? Las imágenes en los cuadros y estos en las galerías de arte? Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista; todo inútil.

Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en "armas para la lucha".



Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente y dice: hagamos algo para cambiarlo.

Esta muestra, las acciones contra las instituciones culturales de las clases dominantes que la precedieron y las obras que otros artistas llevan en la misma dirección, son un comienzo.

## PLÁSTICOS DE VANGUARDIA

de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos.

Buenos Aires, noviembre de 1968

**Fuente:** Archivo León Ferrari

**Premios Instituto Torcuato Di Tella**  
**Bienales Americanas**  
**de Arte**  
*Jurados*  
*Participantes*  
*Premios*



**ANEXO II**

**CENTRO DE ARTES VISUALES  
PREMIOS Y EXPOSICIONES  
1960-1968**

**1960**

Desde 1960, el Centro de Artes Visuales otorga el Premio Instituto Torcuato Di Tella. Para ello organiza una exposición de obras de los artistas invitado y, además, muestras complementarias.

**PREMIO**

**Jurado:**

Lionello Venturi, crítico italiano.

Jorge Romero Brest, Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

**Participantes:** Se invitó a 25 pintores, residentes en el país.

J. C. Badaracco	Sarah Grilo	Josefina Miguens	Clorindo Testa
Carlos Cañás	Kenneth Kemble	Luis Felipe Noé	Jorge de la Vega
Aníbal Carreño	Alfredo Hlito	Miguel Ocampo	A Giangrande
Víctor Chab	Ezequiel Linares	Marta Peluffo	Yadwiga
Néstor del Corral	Alisa Luzzati	Rogelio Polesello	Luis A. Wells
José Fernández Muro	Rómulo Macció	Mario Pucciarelli	
Alberto Greco	Horacio Mazza	Kazuya Sakai	

**Premio:** Una beca para viaje de estudios, y exposición individual de obras en una importante galería extranjera.

**Ganador:** Mario Pucciarelli. A raíz de ello, el artista pasó un año en Roma; el Instituto le organizó una exposición en la Galería Pogliani de esta ciudad. Posteriormente fue adquirida por el Instituto una obra del autor premiado.

**Muestras Complementarias:** Durante el mes de octubre se realizan tres exposiciones simultáneas en el Museo Nacional de Bellas Artes:

- Las obras, previa selección del jurado, de diez de los 25 artistas mencionados.
- Exposición de Alberto Burri
- Colección Di Tella

**1961**

**PREMIO**

**Jurado:**

Giulio Carlo Argan, crítico Italiano.

Jorge Romero Brest.

**Participantes:** En esta oportunidad se decidió abrir el concurso también a artistas residentes en países limítrofes:

**De la Argentina**

J. C. Badaracco	Jorge de la Vega	Rómulo Macció	Antonio Hugo Seguí
Aníbal Carreño	Sarah Grilo	Luis Felipe Noé	Clorindo Testa
Víctor Chab	Mario Heredia	Kazuya Sakai	

**De Chile**

Parramón José Balmes

Pierre Eppelin

**De Uruguay**  
Hilda López  
Américo Sposito

**Premios: 1º:** Una beca o viaje de estudio al exterior, y muestra individual en una galería de Europa o Estados Unidos.

**2º:** 100.000 pesos.

Ambos con carácter de Premio Adquisición para la colección del Instituto.

**Ganadores:**

Clorindo Testa, primer premio.

Rómulo Macció, segundo premio.

**Muestras Complementarias:**

Se realizaron en el Museo Nacional de Bellas Artes cuatro exposiciones simultáneas presentadas con el título de *Cuatro evidencias de un mundo joven en el arte actual*

1- Integrada por tres obras de cada uno de los artistas invitados.

2- Exposición individual del pintor español Antonio Tapies.

3- Exposición individual del pintor José Fernández Muro.

4- Obras de la colección Di Tella del siglo XX.

Junto a estas exposiciones el Instituto promovió con el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires una encuesta entre el público visitante. La investigación, dirigida por la profesora Regina Gibaja, buscó precisar determinados aspectos culturales, económicos y sociales de los encuestados para lograr una más exacta comprensión de los problemas relativos a una cultura de masas, respecto a la museología y las artes plásticas. Este trabajo fue publicado por la editorial del Instituto y por EUDEBA en 1964.

**1962**

**PREMIO INTERNACIONAL**

**Jurado:**

Giulio Carlo Argan, crítico italiano

James Johnson Sweeney, crítico norteamericano, director del Museo Guggenheim hasta 1961

Jorge Romero Brest, crítico argentino.

**Participantes:** Intervinieron once artistas extranjeros y ocho residentes en el país:

**De Argentina**

Julio Gero

Noemí Gerstein

Naum Knopp

Gyula Kosice

Aldo Paparella

Enrique Romano

Eduardo Sabelli

Luis Alberto Wells

**Del Extranjero**

Kenneth Armitage – Inglaterra

John Chamberlain – E. Unidos

Ligy Clark – Brasil

Pietro Consagra – Italia

Lucio Fontana – Italia

Antonio Franchina – Italia

Louise Nevelson – E. Unidos

Eduardo Paolozzi – Inglaterra

Gió Pomodoro – Italia

Pablo Serrano – España

William Turnbull – Inglaterra

**Premio Internacional** (3.000 dólares), en el que participan los artistas extranjeros y el ganador del premio nacional.

**Premio Nacional**, consistente en una beca o viaje de estudio de valor aproximado a los 3.500 dólares. Concurren solamente los argentinos. El ganador interviene en el premio internacional.

**Ganadores:**

Premio Internacional, Louise Nevelson, norteamericana

Premio Nacional, Gyula Kosice

### **Adquisiciones:**

Además de la obra de Gyula Kosice, que obtuvo el Premio Adquisición, el Instituto adquirió para su colección, por recomendación del jurado:

“Escorpio”, de Noemí Gerstein, argentina,

“Paneles de sombra”, de Louise Nevelson, norteamericana.

“Carta vagabunda” de Pietro Consagra, italiano.

“Concepto espacial” de Lucio Fontana, argentino, residente en Italia.

## **EXPOSICIONES EN EL INTERIOR Y EL URUGUAY**

**Córdoba**, 12 de diciembre 1960 al 12 de enero 1961

*De Daumier a nuestros días* fue presentada en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, patrocinada por esta Institución, el Instituto Argentino de Cultura Italiana y la Dirección Provincial de Cultura.

**Mar del Plata**, 11 de setiembre a 11 de octubre de 1961

Con la colaboración del Instituto Superior de Ciencias de la Educación de esta ciudad, se realizó en los salones de arte del Hotel Provincial la muestra de cincuenta obras pertenecientes a la colección del Instituto, agrupadas bajo el título *Siglo XX*.

**Santa Fe**, 14 al 30 de setiembre de 1962

En el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa G. de Rodríguez”, bajo los auspicios de sus autoridades y la Dirección Provincial de Cultura, se llevó a cabo la muestra *Siglo XX*, integrada por obras de la colección del Instituto.

**Rosario**, 5 al 21 de octubre de 1962

La muestra *Siglo XX* fue exhibida en el Museo Municipal “Juan B. Castagnino”, con la colaboración de esa Institución y el Museo Provincial de Bellas Artes.

**Montevideo**, mayo de 1961

- Fue presentada al público uruguayo parte de la colección Instituto Torcuato Di Tella *De Daumier a nuestros días* en el Centro de Artes y Letras del diario “El País”.

- En el recinto de la Biblioteca Nacional fueron expuestas las obras de Alberto Burri; exhibición organizada juntamente con el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay (del 12 de diciembre de 1960 al 12 de octubre de 1961).

## **1963**

### **PREMIOS**

#### **Jurado**

Jacques Lassaigne, Francia

Jorge Romero Brest, Argentina

William Sandberg, Holanda

La exposición de las obras presentadas al premio se realizó del 13 de agosto al 19 de setiembre.

### **PREMIO INTERNACIONAL**

**Objetivos:** Teniendo conciencia del valor de nuestro movimiento plástico, elogiado por eminentes críticos internacionales, este premio se propone:

- Intensificar la comunicación y confrontación entre la obra de grandes artistas contemporáneos de distintas partes del mundo y estimular su labor creativa.

- Promover a Buenos Aires como centro cultural a nivel internacional y atraer atenciones hacia la actividad plástica argentina.

Estos objetivos se logran básicamente a través de: la llegada de críticos extranjeros de jerarquía mundial a discernir sobre la muestra; participación de pintores extranjeros junto a los argentinos en el Premio.

### **Participantes**

Se invitó a 12 pintores de acuerdo a la recomendación de los profesores Giulio Carlo Argan y Jorge Romero Brest.

Pierre Alechinsky, Bélgica

Janez Bernik, Yugoslavia

R. B. Kitaj, Estados Unidos

Rómulo Macció, Argentina

Maryan, Polonia, residente en

Nueva York

Hans Platschek, Alemania

Mario Pucciarelli, Argentina, residente en Roma

Paul Rebeyrolle, Francia

Larry Rivers, Estados Unidos

Antonio Saura, España

Clorindo Testa, Argentina

**Premio:** 3.000 dólares USA.

**Ganador:** Rómulo Macció por el conjunto de sus obras.

### **Adquisiciones (por recomendación del jurado)**

“La Momia”, de Rómulo Macció.

“Retrato imaginario de Brigitte Bardot”, de Antonio Saura.

“El perfectamente verde”, de Pierre Alechinsky.

## **PREMIO NACIONAL**

### **Objetivos:**

- Contribuir al contacto entre la comunidad y los jóvenes artistas de las nuevas tendencias.

- Dar oportunidad al pintor que obtenga el premio de realizar una experiencia en el extranjero y dar a conocer allí su obra.

### **Participantes:**

Se invitó a 10 pintores, seleccionados entre aquellos que, por su talento y edad, podrían utilizar mejor las ventajas del premio.

Roberto Aizenberg

Oswaldo Borda

Aníbal Carreño

Ernesto Deira

Luis Felipe Noé

Rogelio Polesello

Rubén Santantonín

Antonio Seguí

Silvia Torrás

Jorge de la Vega

**Premio:** Una beca de 250 dólares USA mensuales durante 10 meses y los gastos de ida y regreso al país elegido por el becario.

**Ganador:** Luis Felipe Noé, siendo incorporada su obra titulada “Introducción a la esperanza”, a la Colección Di Tella.

### **Adquisiciones:**

“Autorretrato de las vocaciones frustradas”, de Antonio Seguí.

“Transfiguración del Archibebe”, de Aníbal Carreño.

La exposición de las obras presentadas al premio se realizó del 13 de agosto al 19 de septiembre.

**Cantidad de público en ambas exposiciones:** 41.200 personas.

## **EXPOSICIONES**

### **Exposición de la Colección Torcuato Di Tella**

Muestra realizada del 20 de septiembre al 27 de octubre.

**Cantidad de público:** 31.300 personas.

### ***El Arte antes de la Conquista***

Muestra realizada del 7 de noviembre al 22 de diciembre, de una selección de obras de las colecciones del Museo de La Plata y del Museo Etnográfico de Buenos Aires, organizada con la asesoría del Profesor Alberto Rex González. Conjuntamente a la exposición se realizó una muestra audiovisual con diapositivas de las pictografías de Cerro Colorado (Córdoba) y registro de música indígena americana de la colección de Leda Valladares.

**Cantidad de público:** 19.983 personas.

### ***Exposición del Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1963***, en Mar del Plata

Muestra realizada del 1º al 26 de noviembre en la Galería Cristal.

## **1964**

### **PREMIOS**

#### **Jurado:**

Clement Greenberg , Estados Unidos.

Pierre Restany, Francia.

Jorge Romero Brest, Argentina.

### **PREMIO NACIONAL**

Roberto Aizemberg

Oswaldo Borda

Oscar Curtino

Ernesto Deira

Jorge de la Vega

Magariños D

Marta Minujin

Marta Peluffo

Emilio Renart

Carlos Silva

#### **Ganadores:**

Primer premio: Marta Minujin.

Mención especial: Emilio Renart. Se le otorgó un premio no programado inicialmente, de 150.000.

#### **Adquisiciones:**

“Revuélquese y viva”, de Marta Minujin.

La exposición se realizó del 9 al 30 de septiembre atrayendo una audiencia de 16.900 personas.

### **PREMIO INTERNACIONAL**

En este concurso, organizado por tercera vez consecutiva por el Instituto Torcuato Di Tella, intervinieron trece artistas seleccionados por el CAV:

Jaacov Agam (Israel)

Arman (Francia),

Enrico Baj (Italia)

LeeBontecou (Estados Unidos)

Alberto Gironella (México)

Jasper Johns (Estados Unidos)

Julio Le Parc (Argentina)

Luis Felipe Noé (Argentina)

Kenneth Noland (Estados Unidos)

Robert Rausenberg (Estados Unidos)

Takis (Grecia)

Joe Tilsson (Inglaterra)

**Primero Premio:** Kenneth Noland.

#### **Adquisiciones:**

“Inestabilidad”, de Julio Le Parc

“Aire”, de Kenneth Noland.

La exposición se efectuó del 2 al 25 de octubre.

**Cantidad de público:** 18.400 personas.

## EXPOSICIONES

### *Arte nuevo en la Argentina*

Selección de 34 artistas jóvenes argentinos realizada conjuntamente con el Walker Art Center de Minneapolis, Estados Unidos. Se expuso en: Walker Art Center, Minneapolis; The Akron Art Institute, Akron; Atlanta Art Association, Atlanta; the University Art Museum of Texas, Austin; Massachusetts Institute of Technology, Cambridge; Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro.

### *Dos artistas belgas: Alechinsky y Reinhoud*

Compuesta por obras que formaron parte del envío belga a la VII Bienal de San Pablo (18 de marzo-19 de abril)

**Cantidad de público:** 9.700 personas.

### *Colección Instituto Torcuato Di Tella, Siglo XX*

24 de abril – 31 de mayo

**Cantidad de público:** 9.800 personas.

### *Telas tibetanas, siglos XVII y XVIII*

Obras de colecciones particulares de Buenos Aires. Del 3 al 28 de junio.

### *Josef Albers: Homenaje al Cuadrado*

Organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Del 9 de junio al 5 de julio.

**Cantidad de público que visitó estas dos últimas muestras:** 11.500 personas.

### *El Arte después de la conquista, siglos XVII y XVIII*

Exhibición de obras de templos del Museo de La Plata, de Luján y de colecciones particulares e instituciones religiosas y civiles de Buenos Aires, realizada bajo la asesoría del Profesor Héctor Schenone. Del 8 al 31 de julio.

**Cantidad de público:** 17.100 personas.

### *Diseño contemporáneo: Telas y Tapices*

Diseños de Alberto Churba. Del 1 al 13 de agosto.

**Cantidad de público:** 6.900 personas.

### *Intuiciones y realizaciones formales*

Obras contemporáneas de artistas internacionales seleccionadas por el crítico francés Michel Tapié. 14 de agosto de 4 de septiembre.

**Cantidad de público:** concurrieron 9.970 personas.

### *Jacques Lipchitz, esbozos de bronce, 1912/62*

Exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo los auspicios de su Consejo Internacional, y el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Del 12 al 30 de septiembre. Presentada al mismo tiempo que el Premio Nacional.

### *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1964*

Exhibición organizada por la Alianza Francesa de Buenos Aires y el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, con el auspicio del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. La muestra incluyó óleos, pasteles, dibujos al lápiz y a la tinta, litografías y gouaches, pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes y a colecciones argentinas particulares. 30 de octubre de 29 de noviembre.

### *Joaquín Torres García*

Muestra organizada por Janos Peter Kramer y el CAV; comprendió obras de museos y colecciones particulares de Montevideo y Buenos Aires. colaboró en la financiación de los catálogos la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Del 4 al 29 de noviembre.

**Cantidad de público:** 32.000 personas.

### *Exhibición de obras donadas por artistas argentinos al UNICEF*

Muestra de originales donados por artistas argentinos para la Campaña de Tarjetas de Felicitación de fin de año del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, y de material ilustrativo de la obra de esta institución. Del 4 al 30 de diciembre.

### *Primero y Segundo Concurso de Diseño Industrial*

Exposición organizada por el Centro de Investigación del Diseño Industrial y el CAV del Instituto Torcuato Di Tella bajo los auspicios del Instituto Nacional de Tecnología Industrial. Del 9 al 24 de diciembre.

Ésta y la exposición anterior atrajeron a 5.500 personas.



## PREMIOS

### Jurado:

Giulio Argan, italiano, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.  
Alan Bownes, inglés, profesor de Historia del Arte del Courtauld Institute y de la Universidad de Cambridge.  
Jorge Romero Brest, argentino, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

## PREMIO NACIONAL

Muestra realizada desde el 1º hasta el 22 de septiembre.

Una beca de 250 dólares U.S.A. mensuales, durante 10 meses y los gastos de ida y regreso al país elegido por el becario. Participaron doce artistas invitados, seleccionados entre quienes, por su talento y edad, pudieran utilizar mejor las ventajas del premio:

Armando Durante  
León Ferrari  
Eduardo A. Mac Entyre  
Fernando Maza

Honorio Morales  
Federico M. Peralta Ramos  
Pérez Celis  
Rogelio Polesello

Delia Puzzovio  
Carlos Silva  
Carlos Squirru  
Luis A. Wells

**Primer premio:** Carlos Silva, "Thalassios", Incorporada a la colección del Instituto Torcuato Di Tella.

**Cantidad de público:** 18.656 personas.

### Adquisiciones:

El jurado recomendó la compra de la obra "Denotación espacial", de Luis A. Wells.

## PREMIO INTERNACIONAL

Muestra realizada desde el 27 de septiembre hasta el 7 de noviembre.

Premio: 3.000 dólares U.S.A.

### Participaron doce artistas invitados:

Mary Bauermeister, Alemania  
Mark Brusse, Holanda  
Pol Bury, Bélgica  
Jim Dine, Estados Unidos  
Allen Jones, Inglaterra  
Sven Lukin, Letonia

Marta Minujín, Argentina  
(ganadora del Premio Nacional  
1964)  
Emilio Renart (obtuvo el premio  
ad-hoc en Premio Nacional  
1964)

James Rosenquist, estados  
Unidos  
Richard Smith, Inglaterra  
Frank Stella, Estados Unidos  
Gunther Ueker, Alemania

**Primer premio:** James Rosenquist. Obra: "Al negro americano".

**Cantidad de público en ambos premios:** 20.106 personas.

### Adquisiciones:

El jurado aconsejó la adquisición de la obra "Thin Slice" de Richard Smith.

## EXPOSICIONES

### *La Colección Torcuato Di Tella*

Muestra realizada del 25 de febrero al 30 de marzo.  
Se exhibió una selección de Primitivos, Siglo XVI,  
Impresionistas y Contemporáneos. Esta colección,

creada por el Ing. Torcuato Di Tella con el  
asesoramiento del crítico italiano Lionello Venturi,  
nunca ha cesado de enriquecerse. Colaboraron en esta  
tarea, desde la muerte de su iniciador, eminentes

figuras de la crítica internacional: Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest, Jacques Lassaigne, William Sandberg y James J. Sweeney. Este valioso conjunto de obras es hoy una **colección pública**, constituida por **expresiones artísticas internacionales y del país**. Para la adquisición de las obras se ha optado por un enfoque que permita reconocer a aquellas que se destacan en el presente por sus rasgos de mayor contemporaneidad, y como forma de lograr el legado de un patrimonio artístico de representativa importancia para el país.  
**Cantidad de público:** 18.163 personas.

#### ***Holanda, la nueva generación***

Muestra realizada desde el 2 hasta el 25 de abril. Las obras expuestas pertenecen a Karel Appel, Gerrit Benner, Kees Van Bohemen, Corneille, Pieter Defesche, Jef Kiederer, Roelof Frankot, Get Lataster, Lucebert, Jan Sierhuis, Pierre Van Soest, Jan Stekelenburg y Jaap Wagemaker y fueron seleccionadas por el crítico holandés William Sandberg por encargo del Ministerio de Educación, Artes y Ciencias de Holanda.  
**Cantidad de público:** 11.132 personas.

#### ***100 obras de Jean Dubuffet***

Muestra realizada desde el 5 de mayo hasta el 11 de junio. Integrada por tintas y gouaches de la colección particular del artista, correspondiente a 1943-1964.  
**Cantidad de público:** 33.694 personas.

#### ***La Menesunda***

Ambientación que tuvo lugar entre el 28 de mayo y el 11 de junio. Fue, una realización en equipo, creada por Marta Minujín y Rubén Santantonín con la colaboración de Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez. A través de su tránsito por nuevas situaciones, el espectador era sometido a diversos estímulos

#### ***Argentina en el Mundo II***

Muestra realizada desde el 16 hasta el 30 de diciembre. Participaron 33 artistas invitados por una comisión seleccionadora que estuvo integrada por: Samuel Olivier, director del Museo Nacional de Bellas Artes; Hugo Parpagnoli, director del Museo de Arte

#### **Artistas que participaron:**

Luis Fernando Benedit  
 Inés Blumencweig  
 Marcelo Bonevardi  
 Marta Boto  
 Víctor Chab  
 Ernesto Deira  
 Ronaldo de Juan

Leonardo Delfino  
 Hugo Demarco  
 J. A. Fernández Muro  
 Horacio García Rossi  
 Claudio Girola  
 Sarah Grilo  
 Mariano Hernández  
 Enio Iommi

motivados por una sucesión de acontecimientos inesperados.

**Cantidad de público:** 33.694 personas.

#### ***Berni (obras de 1922 a 1965)***

Muestra realizada desde el 18 de junio hasta el 11 de julio. Posteriormente fue exhibida en el Museo Emilio A. Caraffa, de Córdoba, y en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, de Rosario, con el auspicio del Centro de Artes Visuales. Presentó un conjunto integrado por óleos, collages, alto relieves, grabados, tacos de los grabados y construcciones policromadas, propiedad del artista y de coleccionistas particulares.  
**Cantidad de público:** 40.892 personas.

#### ***Letras en el arte moderno***

Muestra realizada desde el 14 de julio hasta el 4 de agosto. El Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York auspició esta presentación de pinturas, esculturas, dibujos, collages, grabados y diseños gráficos de artistas modernos de diversos países.  
**Cantidad de público:** 9.938 personas.

#### ***Arte actual de Polonia***

Muestra realizada desde el 6 hasta el 26 de agosto. Colección de pinturas, tapicerías y artes gráficas, presentada con los auspicios del Ministerio de Cultura y de Artes de la República Popular de Polonia. Comisario de la exposición: crítico Ryszard Stanislawsky.  
**Cantidad de público:** 14.573 personas.

#### ***Colección Torcuato Di Tella Siglo XX***

Muestra realizada desde el 18 de noviembre hasta el 12 de diciembre.  
**Cantidad de público:** 7.550 personas.

Moderno y Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales. Los artistas argentinos que intervinieron en la muestra habían obtenido el reconocimiento de la crítica internacional. El Centro contó en esta oportunidad con la colaboración del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

Eduardo Jonquieres  
 Gyula Kosice  
 Rodolfo Krasno  
 Juan Langlois  
 Julio Le Parc  
 Lea Lublin  
 Rómulo Macció  
 F. Méndez Casariego

Marta Minujín  
 Luis Felipe Noé  
 Miguel Ocampo  
 Rogelio Polesello  
 Mario Pucciarelli  
 Hugo Rodríguez  
 Kasuyz Sakai  
 Antonio Seguí

Julio H. Silva  
Stefan Strocen

Luis Tomasello  
Gregorio Vardánega

Jorge de la Vega

**Cantidad de público:** 5.797 personas.

#### **Adquisiciones:**

La obra de Kenneth Noland, artista estadounidense, ganador del Premio Internacional 1964, fue incorporada a la colección del Instituto, de acuerdo con el consejo del jurado que oportunamente recomendó su compra.

#### **Exposiciones en el exterior**

En 1965 fueron enviadas al Museo de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro una exposición de arte argentino actual y la obra "El batacazo" de Marta Minujín, que participara en el Premio Internacional 1965, para ser exhibida en Bianchini Gallery de Nueva York.

## **1966**

En el año 1966, el Centro de Artes Visuales inició sus actividades el 1º de febrero continuando con la exposición "Argentina en el mundo II", que fuera inaugurada el 16 de diciembre de 1965. Esta muestra se clausuró definitivamente el 27 de febrero de 1966.

Durante el mes de febrero la exposición fue visitada por 10.693 personas.

#### ***Richard P. Lohse – Hans Platschek***

El 3 de marzo se inauguraron dos muestras; una integrada por obras del pintor suizo Richard P. Lohse, la que constituyó el envío de la Confederación Helvética ante la VIII Bienal de San Pablo; las obras, fueron 26 óleos ejecutados por Lohse desde 1946 a 1965.

Los trabajos de Hans Platschek, berlinés que residió muchos años en Montevideo, se componían de 45 gouaches y fueron expuestos bajo los auspicios del Instituto General Electric de la capital uruguaya.

La muestra fue clausurada el 27 de marzo.

**Cantidad de público:** 12.676 personas.

#### ***Grabados de pintores y escultores contemporáneos***

Del 31 de marzo al 8 de mayo.

Fue organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y circuló por museos de diversos países bajo los auspicios del Consejo Internacional de dicho Museo.

Estuvo integrada la muestra por obras de Jean Dubuffet, Giacometti, Pierre Soulages, Joan Miró, André Masson, Ben Shahn, Hans Hartung, Sonderborg, San Francis, Thomas Cornell, Picasso, Antonio Tapies, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Allen Jones, y otros.

**Cantidad de público:** 17.345 personas.

#### ***11 Artistas Pop: "La Nueva Imagen" y Oeisten Thurman-Nielsen***

Del 13 de mayo al 5 de junio.

La primera de estas muestras fue organizada por Philips Morris International, con los auspicios del Servicio Cultural de la Embajada de EE.UU.; estuvo compuesta por 33 obras: litografías, collages, etc. de los siguientes artistas:

Allan D'Arcangelo

Roy Lichtenstein

Andy Warhol

Jim Dine

Peter Phillips

John Wesley

Allen Jones

Mel Ramos

Tom Wesselman

Gerals Laing

James Rosenquist

Al mismo tiempo, en otra sala, se realizó la exposición de 16 témperas del pintor noruego *Oeisten Thurman-Nielsen*, habiéndose podido ver por tal razón, por primera vez en Buenos Aires, una muestra de arte proveniente de Noruega. La misma fue organizada por la Dirección General de Relaciones Exteriores del mencionado país nórdico y por el Centro de Artes Visuales del ITDT.

**Cantidad de público:** 14.416 personas.

### *Arte Virreinal, óleos y tallas del Virreinato del Perú*

Organizada por el C.A.V. y el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, con el asesoramiento de la Srta. María Biblos, directora ejecutiva de ese Instituto, y del Profesor Héctor Schenone, esta muestra se llevó a cabo desde el 14 de junio hasta el 15 de julio.

Se expusieron 130 piezas –óleos y tallas-, pertenecientes a coleccionistas de Lima y de Buenos Aires.

Muchas obras, que en su mayoría datan de los siglos XVII y XVIII, corresponden a la escuela cuzqueña.

**Cantidad de público:** 29.330 personas.

### *Lucio Fontana*

Desde el 26 de julio al 21 de agosto.

Con los auspicios del Wolker Art Center de Minneapolis, se presentó esta exposición que estuvo compuesta por 73 obras del escultor Lucio Fontana, artista argentino que reside en Milán, Italia.

Oleos, variaciones sobre los temas de perforación e incisión, telas rasgadas, cerámicas y paisajes realizados en madera laqueada y tela, constituyeron las obras expuestas. Cabe destacar que dos de ellas pertenecen a la colección del Instituto.

**Cantidad de público:** 17.362 personas.

### *Primeras Culturas Argentinas: piedras, cerámicas y metales prehistóricos*

Desde el 26 de agosto hasta el 21 de septiembre.

En homenaje al XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, se efectuó esta muestra, en la que fueron expuestas piezas pertenecientes a colecciones de museos, conventos y coleccionistas particulares; las mismas, fueron seleccionadas por el Profesor Alberto Rex González. El material expuesto, huacos, cahcarros, etc. pertenecen a las culturas de la Aguada, Belén y Santa María, entre otras.

**Cantidad de público:** 22.500 personas.

## **PREMIO NACIONAL**

### **Jurado:**

Lawrence Alloway, inglés, residente en Nueva York, conferencista asistente de la National y la Tate Gallery de Londres y además Curador del Museo Guggenheim de Nueva York.

Otto Hahn, nacido en Hungría y residente en París. Publicó estudios sobre filosofía y literatura en la revista "Tiempos Modernos", dirigida por Jean Paul Sartre; además, Otto Hahn colabora en las revistas L'Express, Art International, Art and Artists y Arts Magazine.

Jorge Romero Brest, Director del Centro de Artes Visuales, ITDT.

Desde el 28 de septiembre al 5 de noviembre.

Por séptima vez el Centro de Artes Visuales organizó un concurso para optar al Premio Instituto Torcuato Di Tella. Este año se efectuó únicamente el Premio Nacional, cuyo Reglamento fue modificado, estableciéndose un Primer Premio de m\$N. 400.000.- y un segundo de m\$N. 200.000.-, que se otorgaron al conjunto de obras que presentaron los artistas e implicó además la compra de una de ellas.

### **Participantes:**

Luis Fernando Benedit

Armando Durante

David Lamelas

Delia Cancela

Pablo Mesejean

Florencio Méndez Casariego

César Paternosto

Alejandro Puente

Dalila Puzzovio

Eduardo Roddríguez

Alfredo Rodríguez Arias

Susana Salgado

María Simón

Juan Stoppani

Miguel Angel Vidal

**Primer Premio:** Susana Salgado

**Segundo Premio:** Dalila Puzzovio; además, el Jurado resolvió otorgar un

**Premio Especial** de m\$N. 100.000 a David Lamelas.

**Cantidad de público:** 33.803 personas.

### *Picasso, 150 grabados*

Desde el 15 de noviembre al 23 de diciembre.

Esta muestra estuvo integrada por obras ejecutadas por Picasso desde 1927 a 1965. Todas pertenecen a la colección de D Kahnweiler y fueron seleccionadas por el crítico Maurice Jardot, Director de la Gallerie Louise Leiris de París.  
**Cantidad de público:** 113.201 personas.

**1967**

## **EXPOSICIONES**

### *Colección Di Tella*

**Cantidad de público:** 21.346.

### *Dibujantes alemanes contemporáneos* (Con el auspicio de la Galería Buchholz de Munich).

**Cantidad de público:** 10.529.

### *Más allá de la geometría* (Extensión del lenguaje visual).

#### **Obras expuestas de:**

Manuel Alvarez	Kenneth Kemble	Fernando Maza	Rogelio Polesello
César Ambrosini	Gyula Kosice	Gabriel Messil	Eduardo Rodríguez
Ary Brizzi	David Lamelas	Margarita Paksa	Eduardo Sabelli
Germaine Derbecq	Jorge Edgardo	Oscar Palacio	Carlos Silva
Manuel espinosa	Lezama	César Paternosto	María Simón
Claudio Girola	Eduardo Mac Entyre	Alberto Pellegrino	Antonio Trotta
Ennio Iommi	María Martorell	Alejandro Puente	Miguel Angel Vidal

**Cantidad de público:** 22.818

### *Figari (cielos, fiestas y ceremonias)*

**Cantidad de público:** 19.366.

### *Surrealismo en la Argentina* (Selección a cargo de Aldo Pellegrini)

#### **Obras expuestas de:**

Xul Solar	Noé Nojehowitz	Juan Carlos Langlois	Rómulo Macció
Juan Batlle Planas	José Planas Casas	Carlos Lesca	Ricardo Mampaey
Roberto Aizanberg	Emilio Renart	Lea Lublin	Humberto Rivas
Miguel Caride	Jorge Tapia	Néstor (Pellegrini)	León Ferrari
Luis Fernando	Luis Barragán	Martha Peluffo	Alberto Heredia
Benedit	Vicente Forte	Rogelio Polesello	Eric Ray King
Antonio Berni	Juan Fuentes	Julio H. Silva	Casimiro Domingo
Juan A. Campodónico	José Manuel Moraña	Luis Alberto Wells	Martha Zuik
Carmelo Carrá	Ideal Sánchez	Jorge Demirjian	
Jorge Dellepiane	Oswaldo Borda	Jorge de la Vega	
Enrique Molina	Víctor Chab	Juan Carlos Distéfano	

**Cantidad de público:** 22.867.

### *Julio Le Parc*

**Cantidad de público:** 159.287.

### *Experiencias 1967*

**Obras expuestas de:** Alfredo Rodríguez Arias, Oscar Bony, Pablo Suárez, Antonio Trotta, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Margarita Paksa, Ricardo Carreira, Edgardo Giménez, David Lamelas, Juan Stoppani, Oscar Palacio.

**Cantidad de público:** 27.500.

### *Rómulo Macció*

**Cantidad de público:** 18.040.

## PREMIO INTERNACIONAL

### Jurado:

Alan Solomon, historiador norteamericano, Profesor en Cornell (1953-61) y director del Museo Judío de N.Y. (1961-64)

E. de Wilde, director del Stedelijk Museum

Jorge Romero Brest, director del CAV, ITDT

### Participantes:

Alan D'Arcangelo

Dean Fleming

Charles Hinman

Sol Lewitt

Robert Morris

Robert Murray

Jules Olitski

Dalila Puzzovio

Bridget Riley

Susana Salgado

Carlos Silva

León Polk Smith

John Wesley

**Cantidad de público:** 26.299.

## 1968

### EXPOSICIONES

#### *Colección Di Tella*

Desde el 14 de febrero al 12 de marzo.

**Cantidad de público:** 19.373 personas.

#### *Peter Stämpfli y Yagoda Buic*

Desde el 14 de marzo al 10 de abril.

**Cantidad de público:** 19.642 personas.

#### *Líbero Badii y el espacio*

Desde el 16 de abril al 8 de mayo.

**Cantidad de público:** 22.079 personas.

#### *Experiencias visuales 1968*

Obras expuestas de Azaro, Bony, Cancela-Mesejean, Carballa, Jacoby, Lamelas, Plate, Paksa, Rodriguez Arias, Stoppani, Suárez, Trotta.

Desde el 15 al 30 de mayo.

**Cantidad de público:** 17.823 personas.

#### *Colección Di Tella*

Desde el 4 al 11 de junio.

**Cantidad de público:** 7.206 personas

#### *Año 2000*

Desde el 22 de junio al 7 de julio.

**Cantidad de público:** 11.080 personas.

#### *Importación-Exportación*

Show realizado por Marta Minujín.

Desde el 22 al 31 de julio.

**Cantidad de público:** 9.505 personas.

#### *100 obras de Kosice, un precursor*

Desde el 9 de agosto al 5 de septiembre.

**Cantidad de público:** 18.739 personas.

#### *La nueva veta: la figura*

Organizada por la Smithsonian Institution de Washington.

Desde el 12 de septiembre al 1º de octubre.

**Cantidad de público:** 4.192 personas.

#### *Primera Bienal Mundial de la Historieta*

Desde el 11 de octubre al 8 de noviembre.

**Cantidad de público:** 13.954 personas.

#### *Artistas argentinos. Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender*

Organizada conjuntamente con el Departamento de Adherentes.

Desde el 29 de noviembre al 31 de diciembre.

**Cantidad de público:** 8.449 personas.

Fuente: Catálogos premios ITDT

## **PRIMERA BIENAL AMERICANA DE ARTE 1962**

Miembros del Directorio de Industrias Kaiser Argentina, empresa patrocinante de la Bienal Americana de Arte

### **Presidente**

Ing. James F. McCloud

### **Vicepresidente 1º**

Sr. Bill J. Heard

### **Vicepresidente 2º**

Ing. Luis A. Delpini

### **Directores Titulares**

Dr. Juan M. Allende (h)  
Sr. Stephen A. Girard  
Sr. Camille Gruau  
Dr. Jorge R. Hayzus

Ing. Eduardo M. Huergo  
Sr. Edgar F. Kaiser  
Sr. Julio E. Núñez

Sr. William S. Pickett  
Sr. Charles H. Smith Jr.  
Sr. Vladimiro Varán

### **Síndico titular**

Sr. David Gordon

### **Síndicos Suplentes**

Dr. William L. Chapman  
Cdro. Julio C. Krause (R.E.)

## **JURADOS DE SELECCION**

### **Argentina**

Víctor M. Infante  
Jorge Romero Brest

Luis Waysmann  
Guillermo de Torre

Rafael Squirru

### **Brasil**

Augusto Borges Rodrigues

Lauro Escorel de Moraes

José Gerardo Vieyra

### **Chile**

Víctor Carvacho Herrera

Sergio Larraín García Moreno

Luis Oyarzún Peña

### **Uruguay**

Germán Cabrera  
Fernando García Esteban

Luis García Pardo  
Alfredo Testoni

### **DIRECTOR**

Luis M. Varela

### **SECRETARIO EJECUTIVO**

Pedro Pont Vergés

### **JURADO DE PREMIOS**

#### **Presidente**

Sir Herbert Read

#### **Integrantes**

Augusto Borges Rodríguez  
Luis García Pardo  
José Gómez Circe

Antonio Romera  
Jorge Romero Brest  
Rafael Squirru

#### **Comisario General**

Victor M. Infante

#### **Comisario del Brasil**

**Comisario de Chile**  
Víctor Carvacho Herrera

**PREMIOS ADQUISICION**

Gran Premio Bienal Americana (2 obras) .....	\$ 500.000,-
Primer Premio (1 obra) .....	\$ 250.000,-
Segundo Premio (1 obra) .....	\$ 150.000,-
Tercer Premio (1 obra) .....	\$ 100.000,-
Cuarto Premio (1 obra) .....	\$ 70.000,-
Quinto Premio (1 obra) .....	\$ 50.000,-

**ARTISTAS PARTICIPANTES**

**ARGENTINA**

Héctor Basaldúa	José A. Fernández Muro	Rómulo Macció	Luis Seoane
Juan Del Prete	Raquel Forner	Leopoldo Presas	Clorindo Testa
Ernesto Farina	Leónidas Gambartes	Antonio Seguí	Roberto Viola

**BRASIL**

Milton Dacosta	Alberto Da Veiga Gignard	Yolanda Mohalyi
Emiliano Di Cavalcanti	María Leontina	Iván Serpa
Danilo Di Prete	Manabú Mabe	Alfredo Volpi

**CHILE**

Nemesio Antúnez	Eduardo Bonati	Jaime González Barahona
José Balmes	Roser Bru	Camilo Mori
Ernesto Barreda	Pablo Burchard	Carlos Ortúzar
Gracia Barrios	Juan Downey	Alberto Pérez Martínez

**URUGUAY**

Manuel Espínola	Vicente Martín	Nelson Ramos
José Gamarra	Amalia Nieto	Américo Spósito
Oscar García Reino	Jorge Páez	Juan Ventayol
Hilda López	Raúl Pavlotsky	

**Sala especial:** homenaje a Candido Portinari. Auspiciado por la Embajada de Estados Unidos del Brasil.

**SEGUNDA BIENAL AMERICANA DE ARTE 1964**

Decreto del Poder Ejecutivo - Departamento de Educación - Córdoba

11 de septiembre de 1964 - Visto: Las comunicaciones cursadas a este Superior Gobierno de por Industrias Kaiser Argentina, sobre la realización en Córdoba de la II Bienal Americana de Arte, entre los días 25 de septiembre y 12 de octubre del presente año. Y considerando: Que el desarrollo de las bellas artes, en sus distintas manifestaciones, constituye sólido fundamento de cultura y elevación de los pueblos. Que en el presente caso, se suma al sentido esencialmente artístico del certamen, la alta finalidad política de fortalecer los vínculos de conocimiento y fraternidad entre las representaciones de diversos países que concurrirán a tan calificada muestra. Que de tal modo resulta plausible apoyar la mayor preocupación que por expresiones de relevante significación social promuévese en el ámbito empresario, que agrega a objetivos económicos-industriales, propósitos encaminados a difundir y exaltar valores espirituales en la comunidad en que actúa. Que el Poder Ejecutivo de la Provincia debe estar presente en el otorgamiento de galardones a artistas argentinos o de las naciones hermanas que mediante su labor creativa enriquecen



el acervo continental. En su mérito, el Gobernador de la Provincia Decreta: Art.1º - Auspiciar la II Bienal Americana de Arte, que tendrá lugar en esta capital bajo el patrocinio de Industrias Kaiser Argentina entre los días 25 de septiembre y 12 de octubre del en curso. Art.2º - Instituir dos premios consistentes en sendas plaquetas de oro que se denominarán "Premio Gobierno de Córdoba" y serán adjudicados por el jurado del certamen al autor nacional y extranjero que obtuvieren el primer premio. Art.3º - Comuníquese y dése al Registro Oficial y archívese. Firmado: Páez Molina - Arraya - Hernández -  
Decreto Nº 2512 Serie "E".

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

Dr. Arturo U. Illia Presidente de la Nación	Dr. Juan C. Pugliese Ministro de Economía
Dr. Carlos H. Perette Vicepresidente de la Nación	Dr. Carlos Alconada Aramburu Ministro de Educación y Justicia
D. Justo Paez Molina Gobernador de la Provincia de Córdoba Francia	D. Andre Malraux Ministro de Asuntos Culturales de
Dr. Juan S. Palmero Ministro del Interior de Córdoba	Dr. Jorge Or gaz Rector de la Universidad Nacional
Dr. Miguel Angel Zavala Ortiz Ministro de Relaciones Exteriores y Culto	Dr. Victor Martinez Intendente Municipal

### **AUTORIDADES DE LA II BIENAL AMERICANA DE ARTE**

<b>Presidente General</b>	<b>Director</b>	<b>Asesor y Comisario</b>
James F. McCloud	Christian Sorenson	Ernesto Farina
<b>Comite de Organizaciòn</b> Tibor Teleki Ricardo Videla Oscar Moraña	<b>Diseño y Montaje de la Exposición</b> Victor J. Ventolila	

### **COMITE DE HONOR**

Geneva McCloud	Arq. Jaime Roca
Ethel Ordóñez	Dr. Carlos A. Abarca
Angelica Goyúa de Allende	

### **AUSPICIOS**

Presidencia de la República	Gobierno de la Provincia de Córdoba
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto	Universidad Nacional de Córdoba
Ministerio de Educación y Justicia	Fondo Nacional de las Artes
Dirección de Cultura de la Nación	Academia Nacional de Bellas Artes
Ministerio de Economía	

### **EN EL EXTERIOR**

Asociación Latinoamericana de Libre Comercio  
Organización de Estados Americanos

## JURADO DE PREMIOS

Umbro Apollonio Elespuru Presidente	Geraldo Ferraz Brasil	Juan Manuel Ugarte Perú
José Gómez Sicre O. E. A.	Marta Traba de Zalamea Colombia	Luis García Pardo Uruguay
Aldo Pellegrini Argentina	Carlos Rodríguez Ecuador	Inocente Palacios Venezuela
Oscar Cerruto Bolivia	Josefina Plá Paraguay	

## PREMIOS

Gran Premio Adquisición Bienal Americana .....	\$ 500.000,-
1º Premio Adquisición .....	\$ 250.000,-
2º Premio Adquisición.....	\$ 150.000,-
3º Premio Adquisición.....	\$ 100.000,-
4º Premio Adquisición .....	\$ 70.000,-
5º Premio Adquisición.....	\$ 50.000,-
Premio Adquisición "amistad artistica americana" Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.....	\$ 100.000,-
Premio Adquisición Dirección General de Cultura de la Nación.....	\$ 50.000,-
Premio Gobierno de Córdoba al mejor pintor extranjero.....	Plaqueta de oro
Premio Gobierno de Córdoba al mejor pintor argentino.....	Plaqueta de oro
Premio Municipalidad de Córdoba.....	Medalla de oro
Premio Arte Contemporáneo de América.....	u\$s 1.000,-

## ARGENTINA

### COMITE DE SELECCIÓN

Ignacio Acquarone	Hugo Parpagnoli
Sigwart Blum	Aldo Pellegrini
Cordova Iturburu	Roberto Viola
Samuel F. Oliver	

### PINTORES

Raquel Forner / Invitada de Honor Ocampo	Rómulo Macció	Miguel
Luis Barragán Polleselo	Eduardo Mac Entyre	Rogelio
Ernesto Deira Jorge de la Vega Vicente Forte	César Miranda José Manuel Moraña	Antonio Seguí Clorindo Testa

## BOLIVIA

### COMITE DE SELECCION

Oscar Cerruto	Antonio Moraca Arguedas
José de Mesa	Marina Núñez de Prado
Luis Durán	

**COMISARIO**

Antonio Mariaca Arguedas

**PINTORES**

Jorge Carrasco  
 Moisés Chire Barrientos  
 Alfredo da Silva  
 Gil Imana Garron

Alfredo la Placa  
 Antonio Llanque  
 Antonio Mariaca Arguedas  
 Maria Luisa Pacheco

Oscar Pantoja  
 Lorgio Vaca Durán  
 Luis Silveti Calderón

**BRASIL****COMITE DE SELECCION**

Mario Barata  
 Dina Coelho  
 Geraldo Ferraz

Mario Pedrosa  
 Jose Roberto Teixeira Leite

**COMISARIO**

Jose Roberto Teixeira Leite

**PINTORES**

Sheila Brannigan  
 Ismenia Coharacy  
 Tereza d'Amico  
 Marilia Giannetti Torres

Yolanda Mohalyi  
 Grauben do Monte Lima  
 Tomie Ohtake  
 Vilma Pasqualini

Maria Polo  
 Mira Schendel  
 Anna Szulc  
 Nery Wega

**COLOMBIA****COMITE DE SELECCION**

Jaime Duarte French  
 Luis Angel Rengiffo  
 Marta Traba de Zalamea

Mireya Zawadzky  
 Ramón de Zuviría

**PINTORES**

Fernando Botero  
 Tejada  
 Enrique Grau  
 Wiedeman  
 Alberto Gutiérrez  
 Zárate  
 Manuel Hernández

Alvaro Herrán  
 Luciano Jaramillo  
 David Manzur  
 María Tereza Negreiros

Alejandro Obregón  
 Augusto Rivera G.  
 Juan Antonio Roda

Lucy  
 Guillermo  
 Nirma

**CHILE****COMITE DE SELECCION**

Ricardo Bindis  
 Victor Carvacho  
 Sergio Larrain García Moreno

Pablo Llona  
 Antonio Romera

**COMISARIO**

Víctor Carvacho

**PINTORES**

Nemesio Antúnez  
 Ernesto Barreda  
 Gracia Barrios  
 Eduardo Bonati

Roser Bru  
 Sergio Montesino  
 Guillermo Nuñez  
 Rodolfo Opazo

Carlos Ortuzar  
 Eugenio Tellez  
 Reinaldo Villaseñor  
 Enrique Zañartu

**ECUADOR****COMITE DE SELECCION**

Jaime Chávez Granja  
 Jaime Valencia Gálvez

**PINTORES**

Aníbal Villacis  
Oswaldo Viteri

**COMITE DE SELECCION**

Hernán Cuggiari  
Miguel Angel Fernandez

Josefina Plá  
Oscar Trinidad

**PARAGUAY****COMISARIO**

Luis G. Benítez

**PINTORES**

Olga Blinder  
Enrique Careaga  
Pedro di Lascio  
Laura Márquez

Jose Antonio Pratt Mayans  
William Riquelme  
Angel Yegros

**PERU****COMITE DE SELECCION**

Juan Acha	Onorio Ferrero	Teodoro Nuñez Ureta	Juan Manuel
Ugarte Elespuru			
Fernando de Szyszlo	Luis Miro Quesada	Carlos Rodriguez Saavedra	Jose Valencia
Arenas			

**PINTORES**

Milner Cahahuaringa  
Carlos Castillo  
Huaman  
Alberto Davila  
Valenia  
Lajos d'Ebneth

Fernando de Szyszlo  
Enrique Galdos-Rivas

Vladimir Roncevic  
Venancio Shinki

Arturo Kubotta

Mercedes Villancueva

Miguel Nieri la Riva

Daniel Yaya Arias

**URUGUAY****COMITE DE SELECCIÓN**

Luis Garcia Pardo	Ernesto Heine	Jose Luis Zorrilla
de San Martin		

**COMISARIO**

Ernesto Heine

**PINTORES**

Pedro Figari / muestra homenaje  
Perinetti  
Agustín Alamán  
Norberto Berdia  
Sabat  
Neder Costa  
Jorge Damiani

Jose Gamarra

Jose Cúneo

Andres Montani  
Amalia Nieto

Giancarlo Puppo  
Hermenegildo

Jorge Páez

Juan Ventayol

**VENEZUELA****COMITE DE SELECCION**

Miguel Arroyo  
Alfredo Boulton  
Clara Diamant de Sujo

Hans Neumann  
Inocente Palacios  
Carlos Raúl Villanueva

## **PINTORES**

Jacobo Borges  
Carlos Cruz-Diez  
Elsa Gramko  
Humberto Jaime Sánchez

Gerd Leufert  
Angel Luque  
Alejandro Otero  
Mercedes Pardo

Hector Poleo  
Louis Richter  
Jesus Raphael Soto

## **ARTE POST ABSTRACTO DEL NORTE DE CALIFORNIA**

Esta exhibición presente una selección de pinturas post-abstractas, obra de artistas de la bahía de San Francisco.

Ha sido organizada por el Museo de Arte de Oakland, California, en adhesión a la II Bienal Americana de Arte.

## **ARTISTAS**

Elmer Bischoff  
Ron Davis  
Tony H. de Lap

Richard Diebenkorn  
Fred Martin  
Clark Murray

David Park  
Mel Ramos  
William Wiley

## **TERCERA BIENAL DE ARTE AMERICANO 1966**

### **PREMIOS**

Gran Premio Adquisición  
Bienal Americana de Arte.....\$ 900.000,-  
oro  
Primer Premio Adquisición.....\$ 400.000,-  
Segundo Premio Adquisición.....\$ 300.000,-  
oro  
Tercer Premio Adquisición.....\$ 200.000,-  
Cuarto Premio Adquisición.....\$ 200.000,-  
Quinto Premio Adquisición..... \$ 200.000,-  
Premio Subsecretaría de  
Cultura de la Nación..... Plaqueta de oro  
Premio Gobierno de Córdoba....Plaqueta de oro  
Premio Dirección Municipal  
de Cultura de Córdoba  
Museo Genaro Perez..... Plaqueta de oro

Premio Asociación Industriales  
de Córdoba..... Plaqueta de  
Premio Bolsa de Comercio  
de Córdoba..... Plaqueta de  
Premio Ingeniería y  
Construcciones Kaiser S.A.  
Premio Transax S.A.  
Premio Metalúrgica Tandil

### **JURADO DE PREMIOS**

Alfred Barr, Museum of Modern Art, New York.  
Arnold Bode, Documenta de Kassel  
Sam Hunter, Museo Judío de Nueva York  
Aldo Pellegrini, crítico y poeta argentino  
Carlos Raúl Villanueva, arquitecto, Universidad Central de Venezuela

### **ARGENTINA**

#### **ARTISTAS**

Marcelo Bonevardi  
Cancela - Mesejeán  
Vidal  
Ernesto Deira  
Wells

Jorge De la Vega  
Juan Carlos Distéfano  
Eric Ray King

Rómulo Macció  
Eduardo Mac Entyre  
César Paternosto

Antonio Seguí  
Miguel Angel  
Luis Alberto

#### **COMITE DE SELECCIÓN**

Arq. Raúl Bulgheroni

Dr. Aldo Pellegrini

Arq. Samuel Oliver  
Sr. Hugo Parpagnoli

Arq. Clorindo Testa

## **BOLIVIA**

### **ARTISTAS**

[Jorge] Carrasco Núñez del Prado  
María Luisa Pacheco Bernard

### **COMITE DE SELECCION**

Arq. José de Meza  
Sr. Antonio Mariaca Arguedas

Domingo Parada  
Luis Zilveti Calderón

Sr. Armando Pacheco P.  
Sr. Rigoberto Villarruel Claire

## **BRASIL**

### **ARTISTAS**

Joao Câmara Filho  
Antonio Días  
Rubens Gerchmann

### **COMITE DE SELECCION**

Sr. Clarival do Prado Valladares  
Sra. Carmen Portinho de Reidy  
Sra. Vera de Sauer

Roberto Magalhaes  
Abraham Palatnik

Iván Serpa  
Flavio Shiró

## **COLOMBIA**

### **ARTISTAS**

Pedro Alcántara  
Norman Mejía  
Alejandro Obregón

### **COMITE DE SELECCION**

Dr. Antonio Gutiérrez  
Arq. Martínez Sanabria  
Sra. Marta Traba de Zalamea

Bernardo Salcedo  
Pablo Solano

## **CHILE**

### **ARTISTAS**

Federico Assler  
Roser Bru  
Delia Del Carril

### **COMITE DE SELECCION**

Sr. Víctor Carvacho  
Sr. Emilio Ellena

Patricia Israel  
Helga Krebs

Rodolfo Opazo  
Ricardo Yrarrázabal

Sr. Sergio Larrain García Moreno  
Sr. Antonio Romera

## **MEXICO**

### **ARTISTAS**

Alfredo Falfán Vivanco  
Pedro Friedeberg

### **COMITE DE SELECCION**

Sr. Matias Goeritz  
Sra. Helen Escobedo de Kirseboom  
Prof. Xavier Moysen

Luis López Loza  
Vlady

Sr. Alfonso de Neuvillate  
Arq. ricardo de robina

**GUATEMALA**

Rodolfo Mishaan

**NICARAGUA**

Armando Morales

**PARAGUAY****ARTISTAS**

Michael Burt

Enrique Mario Careaga

Pedro Di Iascio

Fernando Grillón

Ricardo Yustman

**COMITE DE SELECCION**

Sr. Luis Benitez

Sr. Herman Guggiari

Padre Antonio Sancho

Dr. Oscar Trinidad

**PERU****ARTISTAS**

Luis Arias

Jaime Dávila

Villegas

Juan Manuel De la Colina

Gerardo Chávez

Emilio Hernández

José Tang

Armando

**COMITE DE SELECCION**

Dr. Juan Acha

Sr. Percy Murillo

Sr. Carlos Rodríguez Saavedra

Sr. Juan Manuel Ugarte Elespuru

**URUGUAY****ARTISTAS**

Vicente Martín

Jorge Páez Vilaró

Giancarlo Puppo

Hermenegildo Sabat

Hugo Sartore

Luis Solari

**COMITE DE SELECCION**

Sr. Norberto Berdía

Sr. Luis García Pardo

Sr. Ernesto Heine

Sr. J. L. Zorrilla de San Martín

**VENEZUELA****ARTISTAS**

Mario Abreu

J. M. Cruxent

Rodríguez

Carlos Cruz Diez

Francisco Hung

Gerd Leufert

Alirio

**COMITE DE SELECCION**

Sr. Miguel Arroyo

Sra. Clara Diament de Sujo

Sr. Inocente Palacios

Fuente: Catálogos Bienales Americanas de Arte

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
 DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS