

Vanguardia y revolución

Ideas y prácticas artístico-políticas en
Argentina de los años '60/'70

Vol. 1

Autor:

Longoni, Ana

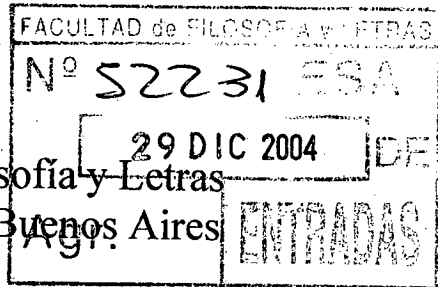
Tutor:

Oteiza, Enrique

2004

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

Posgrado



TESIS
11-3-6
V. 1

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Tesis doctoral

VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Candidata al doctorado: Ana Longoni

Director de Tesis: Enrique Oteiza
Consejera de Estudios: Beatriz Sarlo

Diciembre de 2004

ÍNDICE

Introducción	1
1. Revolución	1
2. Vanguardia	5
3. Los '60/'70 como época	13
4. Tres momentos	15
Parte I. La vanguardia como revolución (1956-1965)	22
Capítulo 1. Destiempos entre vanguardia e institución	23
1. Vanguardia y modernización	23
2. La bisagra informalista	32
3. La recepción de Tàpies en Argentina	59
4. Germaine Derbecq, descubridora de la vanguardia	67
5. La consagración de la Nueva Figuración	74
6. Primeros debates sobre vanguardia y revolución	79
Capítulo 2. Vanguardia y realismo	93
1. Reformulaciones de un viejo debate	93
2. Lecturas comunistas de la vanguardia	99
3. Rupturas	113
Capítulo 3. El legado del muralismo en disputa	129
1. El muralismo como arte político	129
2. Un conflicto de herederos	132
3. Muralismo y vanguardia	157
Parte II. Un arte (experimental) para la revolución (1965-1968)	159
Capítulo 4. Vanguardia e industria cultural	160
1. Los movimientos	161
2. Oscar Masotta: revolución en el arte, arte en la revolución	170
Capítulo 5. El impacto de la política en los inicios del conceptualismo	231
1. Los inicios del conceptualismo en la Argentina	231
2. Ricardo Carreira: un conceptual antes del conceptual	244
3. La vanguardia exhibe a la institución	271
Capítulo 6. El itinerario del '68: el foquismo en el arte	276
1. Una nueva estética para la revolución	276
2. La vanguardia rompe con la institución	294
Capítulo 7. "Todo es política"	305
1. La disolución de la vanguardia	306
2. La paradoja de la autonomía	309
3. SOBRE: las esquirlas de la granada	311
4. Eduardo Favario: el pasaje a la política	315

Parte III. La revolución como imperativo (1969-1973)	322
Capítulo 8. Políticas artísticas de la Nueva Izquierda	323
1. ¿El guante dado vuelta?: discusiones sobre arte en la Nueva Izquierda	325
2. Políticas artísticas de la Nueva Izquierda	342
3. El arte es la revolución	361
Capítulo 9. Tomar la calle, tomar el museo	363
1. Nuevos destiempos entre vanguardia e institución	365
2. Arte y política, cuando la violencia tomó la calle	393
3. La lenta revolución de Víctor Grippo	410
4. Lo que vendrá	423
Conclusiones	425
Bibliografía	435
Agradecimientos	449
Anexo de Imágenes	

Para Santi y Nelson,

**que tuvieron la paciencia de esperarme
y la impaciencia de exigirme que termine.**

*“Vanguardia y revolución: durante algunos años,
los intelectuales argentinos de izquierda creímos que tensiones
jamás resueltas (que habían marcado el destino de artistas
como Meyerhold o Maiacovski) habían encontrado sus vías de síntesis.”*

(Beatriz Sarlo, “El campo intelectual: un espacio
doblemente fracturado”, 1984)

*“porque la suerte humana
tendió a renacer siempre en un lecho más alto:
por eso estoy cantando aquí,
en un clima de púrpura y albricias,
a la que va a nacer en sangre y llanto y júbilo
como nacen los niños”*

(Luis Franco, “Revolución”, 1970)

*“¡Dadnos una vida con arte!
¡Dadnos un arte con vida!”*

(texto de un cartel diseñado por
Maiakovski y Malevitch, URSS, c. 1920)

Introducción

En esta tesis presento los resultados de mi investigación en torno a cómo se manifestaron en el campo artístico argentino de los años '60/'70 las "vías de síntesis" entre vanguardia artística y vanguardia política, que se evidencian en variadas sustituciones e intercambios entre ambas. Organizo la exposición de los diferentes casos o momentos estudiados a partir de la pregunta por los modos en que *vanguardia* y *revolución* funcionaron como ideas-fuerza en el arte, valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al oponente. Un vasto repertorio de intervenciones artísticas (obras, tomas de posición, debates e ideas, estrategias individuales o colectivas) señala que del encuentro de estos dos términos se desprendieron poéticas y programas artístico-políticos diversos y no pocas veces contrapuestos.

Hablar del cruce entre vanguardia y revolución lleva a indagar cómo inscribieron los artistas argentinos sus producciones e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad y en los programas políticos concretos que apostaban a una transformación radical de las condiciones generales de existencia. La percepción de un inmediato futuro revolucionario se instaló en el presente, llevando (hacia el final de la época) a muchos intelectuales a abandonar su actividad específica y sus ámbitos de pertenencia, por esa causa, e incluso a imaginarse (a sí mismos, a sus prácticas) el día después de la revolución.

1. Revolución

Por un lado, "revolución" aparece como el *locus* que da cohesión a los años '60/'70, que los vuelve una entidad singular, una época diferenciada de su antes y su después, por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida. Claudia Gilman lo señala: "como matriz explicativa y afectiva la revolución trascendía en realidad los límites de la política y de la estética. La revolución (...) era el fin de todos los exilios, (...) el retorno –tanto para un pueblo como para un hombre- a la continuidad consigo mismo, al sol de la historia".¹

¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 174.

Varios autores coinciden en que, si bien se suceden distintos momentos o fases a lo largo de esta época, la identidad de la época como tal está dada por la idea de revolución. Parecía vivirse una etapa de tránsito, de grandes cambios, de crisis de lo viejo y aparición de lo nuevo, incluso de un hombre nuevo, capaz de ser artífice de su propio destino, surgido justamente del "lirismo prometeico de la acción revolucionaria",² cuyo representante más conspicuo debe haber sido el argentino Ernesto 'Che' Guevara.

El ascenso del conflicto social y político a lo largo de la época se ubica dentro de una "crisis del sistema de valores de 'lo burgués'" que se manifiesta en la convicción de que el capitalismo ha entrado en decadencia y tiene los días contados. Esta visión del mundo arrastra consigo una profunda desconfianza hacia la democracia y el sistema político liberal y la revalorización del uso de la violencia como opción legítima en la actividad política.³

A diferencia del caso de Cuba desde el triunfo revolucionario de 1959 o incluso (por "otras vías") del caso del gobierno de la Unidad Popular en Chile entre 1970-73, en Argentina no se puede hablar de una revolución triunfante sino más bien de un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales, seguros de la proximidad de la revolución (especialmente entre la rebelión popular conocida como el Cordobazo, en mayo de 1969, y la llamada "primavera camporista", que antecedió la última presidencia de Perón en 1973). Como en la mayor parte del mundo, no hubo revolución sino su deseo (extendido e intensivo), la aspiración entusiasta de lo que se vivía como un destino histórico inevitable, como la "necesidad objetiva" de un cambio radical.

Con el correr de la época, ese deseo se trastoca en necesidad imperiosa, en norte político, ético, incluso estético. Podría pensarse incluso en términos de una creciente estetización de la idea de revolución. Herbert Marcuse, por ejemplo, imagina que la revolución en su curso convertirá a la sociedad en obra de arte: "esas necesidades y metas estéticas deben, desde el principio, estar presentes en la reconstrucción de la sociedad y no apenas en el fin, en el futuro distante".⁴ Ello acarrea la proclama de la disolución del arte, de su final. En los estertores de la época, el arte argentino no estuvo lejos de esa concepción. Valga, por ahora, un fragmento como muestra. El artista

² Regis Debray, "El castrismo: la Gran Marcha de América Latina", en revista **Pasado y presente**, nº 7/8, Córdoba, octubre 1964-marzo 1965, p. 158.

³ Oscar Terán, **Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966**, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

⁴ Herbert Marcuse, **La sociedad carnívora**, Buenos Aires, Eco Contemporáneo, 1975, p. 71.

conceptual Roberto Jacoby afirma en un manifiesto de 1968 que "se acabó 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 de un mundo nuevo".⁵

La historicidad del concepto "revolución"

Los idearios revolucionarios de los '60/'70 abrevaban en una cultura de larga data. Distintas tradiciones (libertarias, marxistas) se actualizaron y reformularon al confluir con nuevos paradigmas de pensamiento, nuevas inquietudes colectivas, nuevas experiencias históricas, que dieron lugar a la aparición de formaciones políticas y culturales que pueden englobarse bajo la denominación de "nueva izquierda": variados movimientos, experiencias e ideas más o menos orgánicas que se separan o nacen por fuera de las viejas estructuras organizativas partidarias y las formas culturales de la izquierda tradicional.

En contradicción con la teoría marxista clásica, que pronosticaba que las condiciones objetivas y subjetivas para instaurar el socialismo podían darse sólo en las naciones más industrializadas, en los '60/'70 la revolución aparece desplazada al Tercer Mundo. Los procesos de descolonización en África, la revolución cubana, la resistencia vietnamita a la invasión norteamericana: los focos de rebeldía en el mundo se encontraban fuera de Europa y Estados Unidos. Sólo tardíamente (en la segunda mitad de los años '60) llegarían sus coletazos a los países centrales.

La polisemia del término revolución es indudable, y el tránsito desde su sentido etimológico (vuelta, giro) hacia su acepción política (acción contra el orden establecido), complejo. Su asociación con revuelta o rebelión se remonta al menos al siglo XVII, aunque su sentido moderno (construir un nuevo orden humano) se asocia fuertemente a la Revolución Francesa, que inaugura lo que Eric Hobsbawm llama "la era de las revoluciones" (1789-1848).

La vinculación de este sentido político (y cultural) de revolución con la expansión de las ideas marxistas en el movimiento obrero y el crecimiento de las distintas corrientes de izquierda en Europa (el anarquismo, la socialdemocracia, el socialismo) adquiere mayor precisión a lo largo del siglo XX: la idea de revolución como asalto al poder, cambio histórico drástico del orden social capitalista, mutación violenta de su estructura económico-social.

En esta constelación, como forma de derrocamiento haciendo uso de la fuerza, revolución se contrapone a *evolución*, que alude a los cambios (menos abruptos, más graduales) obtenidos por medios pacíficos y constitucionales.⁶ La distinción en las vías para el cambio (violenta o pacífica) y su carácter (el ritmo, la magnitud) - también formulada en términos de *revolución* y *reforma*- es un parteaguas en la historia del socialismo y es crucial en la configuración del mapa de las izquierdas políticas desde entonces.

En su célebre **Qué hacer** (1912), Lenin ubica el comienzo de la revolución en el asalto político y militar al viejo poder. Sólo puede triunfar si se impone militarmente al dominio de la burguesía garantizado por sus aparatos represivos (ejército, policía). Una vez conquistado el poder político, una dictadura del proletariado avanzaría hacia la disolución del capitalismo (la propiedad privada, las formas de explotación, la extracción de plusvalía, etc.). El sistema comunista (la abolición de las clases sociales) llegaría en una etapa posterior (y superior) del desarrollo de la revolución. Esta partición en etapas sucesivas lleva a identificar fuertemente la revolución con su primer momento: la gesta heroica y sangrienta de la toma del poder, el duro trabajo de reconstrucción social. La revolución se asume así como catástrofe, violencia extrema pero necesaria para la instauración de los nuevos tiempos, más que como "explosión imaginaria de libertad, de entusiasmo sublime, en tanto momento mágico de solidaridad universal, cuando 'todo parece posible'".⁷

Más de medio siglo después de la Revolución de Octubre, en "El castrismo. La gran marcha de América Latina", un texto que fue orientador de muchas discusiones y definiciones políticas del momento en América Latina, el francés Régis Debray reformula con su teoría del foco a la teoría leninista del Partido. Su "reinterpretación en condiciones diferentes",⁸ toma distancia de las posiciones clásicas del leninismo cuando subraya que "la revolución cubana ha mostrado que en el estado insurreccional de la Revolución, si bien es indispensable tener una organización y una dirección política firmes, se puede prescindir de un partido marxista-leninista de vanguardia de la clase obrera" (p. 139). En el punto del sujeto y de la clase revolucionarios, la teoría del foco se sostuvo "tanto en contra de la concepción leninista tradicional de la práctica del partido, como contra la

⁵ Reproducido en: Ana Longoni y Mariano Mestman, **Del Di Tella a Tucumán Arde**, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

⁶ Raymond Williams, **Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad**, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, pp. 284-288

⁷ Slavoj Žižek, **A propósito de Lenin**, Buenos Aires, Atuel, 2004, p.15.

⁸ Régis Debray, op. cit., p. 132.

experiencia de la revolución china en su estadio inicial de la conquista del poder",⁹ en tanto la guerrilla se diferencia del proletariado urbano y del movimiento de masas campesino.

El foco (un grupo ínfimo de revolucionarios profesionales) no aspira a tomar el poder por sí mismo, sino a "poner a las masas en condiciones de subvertir por sí mismas el poder establecido", hasta convertirse "en el motor de la violenta marejada final".¹⁰

Lejos de esa tradición de izquierdas, en la historia argentina (desde la Revolución de Mayo) el término aparece asociado a las gestas independentistas en tanto fundantes de un orden nuevo: el republicano. El hito que de alguna manera inaugura la época que estudio, el derrocamiento del gobierno de Perón, también se atribuye esa condición ("Revolución Libertadora") del mismo modo que el régimen instaurado por el golpe militar del General Onganía en 1966 se autotitula "Revolución Argentina".

2. Vanguardia

Por otro lado, en cuánto al término "vanguardia", resulta llamativa la insistencia del arte argentino de entonces en construir su identidad en torno a esa noción, en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso en esos términos resulta fuera de época.¹¹ Indago a lo largo de la tesis en una serie de razones que lo explican, entre ellas la reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política: un selecto grupo de choque que "hace avanzar" las condiciones para la revolución (política u artística). También la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Y, como ya mencioné, la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales, entre los que se incluía la política.

A lo largo de la época, tienen lugar una serie de pugnas (teóricas o empíricas), en las que no sólo intervienen los propios grupos de artistas experimentales sino también otras posiciones del campo artístico -los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, e incluso los intelectuales y cuadros políticos de las distintas

⁹ Fredric Jameson, **Periodizar los '60**, Córdoba, Alción, 1997, p.66.

¹⁰ Regis Debray, op. cit., p. 130.

¹¹ Rodrigo Alonso, intervención s/t en: **VVAA, Vanguardias argentinas**, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.

vertientes de la izquierda-, por definir el sentido de "vanguardia", un complejo artefacto verbal que nombra no sólo la novedad sino también una posición de valor y legitimidad.

Pero, dejando de lado las autodenominaciones, ¿hubo vanguardias en Argentina de los '60/'70? Es decir, ¿puede definirse en términos de "vanguardia" el proceso que tiene lugar en el campo artístico argentino a lo largo de esa época? Es evidente la emergencia de nuevos artistas y movimientos, con los consiguientes desplazamientos, relocalaciones y cambios de posiciones al interior del campo. Más allá de que los actores de esta escena (artistas, teóricos, críticos, público) recurrieran insistentemente a ese término para definir sus prácticas, ¿es pertinente analizar desde la Teoría de la Vanguardia a los distintos artistas y movimientos que emergieron entonces?¹²

Mi hipótesis es que sí, que existieron vanguardias en ese período. Esta apreciación puede generar reparos al entrar en colisión con los argumentos de los teóricos de la vanguardia. Para justificarla, parto de poner en relación (y discusión) el corpus teórico sobre vanguardias con el relato histórico de este proceso cultural específico.

Propongo una definición preliminar de vanguardias como formas históricas específicas del cambio cultural en la Modernidad, irrupciones violentas y colectivas contra el *status quo* artístico, que implican una ruptura tajante con las formas legitimadas de hacer arte, de concebirlo, de ponerlo en circulación, de pensar el lugar del artista en su entorno, y que muchas veces fueron mucho más allá, al impugnar el sistema social y político vigente y al plantearse la articulación con los movimientos o proyectos emancipatorios.

Los alcances del término en el ámbito artístico han suscitado abordajes diversos entre los historiadores y teóricos del arte y la literatura, que básicamente oscilan entre dos grandes bloques. El primero retoma la vieja metáfora militar de "avanzada de un ejército" y entiende los fenómenos vanguardistas como adelantados de la sensibilidad de su época, como los que producen las obras que llegarán a imponerse (y que serán entendidas) en el futuro. El segundo bloque la piensa como ruptura, en tanto sus intervenciones implican un quiebre,

¹² Andrea Giunta (**Vanguardia, internacionalismo y política**, Buenos Aires, Paidós, 2001) parte en su tesis de una pregunta similar: "¿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?" (p. 164). No da una respuesta definitiva, oscilando entre las que en ese momento dieron los críticos, las autodefiniciones o apreciaciones de los actores del campo artístico en ese período, y los límites y restricciones que implica la teoría de la vanguardia (en particular la de Peter Bürger) a la hora de pensar el caso del arte argentino de los '60. En las "Conclusiones" de su libro, plantea que más que contestar esa pregunta, su intención "fue considerar de qué manera los distintos actores se fueron situando históricamente frente a la noción de vanguardia, considerándola, principalmente, como un problema a resolver" (p. 379).

una rebelión, una irrupción violenta contra las formas artísticas dominantes, las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónicos.

Abanderado de esta segunda posición, el libro **Teoría de la vanguardia**, de Peter Bürger (editado por primera vez en alemán en 1974)¹³ delimitó un corpus conceptual que viene siendo terreno de discusiones y reformulaciones en los últimos años. Para él, los rasgos cruciales para definir a la vanguardia son la antiinstitucionalidad (la vanguardia como oposición radical a la institución arte) y la intención de reconectar arte y vida (la vanguardia como autocrítica de la autonomía o pérdida de función social del arte en la sociedad burguesa). Considera que la clave para definir a los movimientos históricos de vanguardia es que "no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por lo tanto, verifican una ruptura con la tradición".¹⁴

Esta perspectiva encuentra pertinentes reparos en Hal Foster,¹⁵ en tanto se concede al arte la condición de autonomía que la vanguardia justamente viene a poner en cuestión, y porque se sitúa a la vida en un punto inalcanzable, a excepción de que la vanguardia se produzca en el medio de revoluciones (como en el caso del constructivismo ruso). Limitar a la vanguardia a ser ruptura, transgresión pura, pasa por alto su capacidad mimética (de burlarse de la modernidad capitalista) y su dimensión utópica ("la vanguardia propone no tanto lo que puede ser cuánto lo que no puede ser"). Sobre esta "condición de futuridad" es que formulo el cruce de "vanguardia y revolución", para reflexionar sobre experiencias que se instalaron en su presente, en tanto invención de sujetos como "hombres nuevos" en un "mundo nuevo", en el que también –claro está- tendría lugar un "nuevo arte".

Neovanguardias

Bürger propone una definición sumamente acotada de vanguardia, que sólo se aplica al dadaísmo, el primer surrealismo, el futurismo italiano, la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre, y -con reparos- el cubismo, lo que convierte el término en una categoría histórica limitada. Desde su perspectiva, sería por completo inapropiado definir como vanguardia nuestro objeto de estudio (el arte experimental argentino de los '60/'70). Una definición demasiado selectiva y tan restrictiva como ésta podría llevar a concluir que en Argentina –y en América Latina- no habrían existido nunca vanguardias, puesto que aquí los movimientos renovadores de entreguerras más que rebeliones contra la

¹³ Peter Bürger, **Teoría de la vanguardia**, Barcelona, Península, 1987.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Hal Foster, **El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo**, Madrid, Akal, 2001, p. 17.

institución arte, estuvieron signados por el destiempo y la moderación, emergiendo en un contexto de campos artísticos aún no consolidados. En esta lógica, los movimientos artísticos de los '60/'70, aún aquellos que irrumpieron como una ruptura radical contra el *establishment* cultural, estarían irremediablemente condenados al fallido o a la farsa, en tanto las vanguardias históricas ya han fracasado

El énfasis en su carácter antiinstitucional para definir "vanguardia" es el pivote que emplean Bürger, Enzensberger, Leenhardt y otros teóricos, en su impugnación a las llamadas neovanguardias, surgidas en la posguerra e integradas al marco institucional (los museos de arte moderno, los centros culturales que alientan el arte nuevo). Si la razón de ser de la vanguardia había sido plantarse como oponente del museo, la dinámica de la institución del arte la llevó -años o décadas después- a terminar dentro de ella. El nuevo aparato institucional, al mediatizar las relaciones entre el artista y la sociedad, logra manipular y neutralizar sus producciones y acciones, aún las más radicalizadas. Y las neovanguardias sólo pueden producir, según este planteo, las rupturas previstas por los mecanismos de control cultural y comercial.

En los últimos años, se escuchan voces disonantes, que reconsideran esa (in)capacidad de rebelión en las neovanguardias. Foster enfoca el retorno a las vanguardias de los años '50 y '60 como la aspiración de una conciencia crítica similar a la existente en las vanguardias del primer cuarto de siglo, tanto en cuanto a las convenciones artísticas como a las condiciones históricas.¹⁶ Por su parte, Huyssen se enfrenta al "argumento, ya formulado en 1962 por Enzensberger y también, de un modo diferente, a comienzos de los '70 por Bürger, de que el *revival* neovanguardista surgido a partir de finales de los '50 era más ilusorio que utópico".¹⁷ Ambos autores coinciden en asociar a las neovanguardias a la crítica al orden existente, al pensamiento utópico, a la invención de una energía transformadora del presente. No dejan de reconocer que muchos de los movimientos artísticos de posguerra fueron (igual que varios de sus predecesores de entreguerras) rápidamente integrados a la institución arte y dieron lugar a nuevas formas hegemónicas. Pero también señalan que en la década del '60 surgieron potentes y revulsivos vanguardismos, que se plantearon reformulaciones radicales de las relaciones entre el arte y la sociedad de masas, entre el arte y la política radicalizada.

¹⁶ Foster, *Op. cit.*

¹⁷ Andreas Huyssen, "Memorias de Utopía", en: *Diario de Poesía*, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, Nro. 36, verano 1995/6. V. también, del mismo autor, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002 (1º ed. en inglés, *After the great divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986).

Y esto ocurrió tanto en Europa y Norteamérica, como en América Latina y en Argentina, como rastreo en la tesis.

En este punto, sostengo que la clave para definir como vanguardia a una manifestación artística determinada es su colocación crítica (más o menos violenta) frente al *establishment* cultural de su época, lo que muchas veces implica, por extensión, un enfrentamiento con todo el orden social vigente.

Algunas veces, las vanguardias materializan un estado de ánimo extendido ante los momentos de crisis o convulsión de la sociedad capitalista; otras, realizan en sus manifestaciones una "estructura de sentimiento", un clima de época aún no evidente ni concreto, que anuncia las ideas que luego serán dominantes. Ruptura y avanzada son, simultáneamente, las dos direcciones en la paradójica dinámica de las vanguardias.

De este modo, un programa estético vanguardista puede permanecer intacto en el tiempo o repetirse una y otra vez, porque la condición vanguardista es necesariamente efímera, pasajera: lo que fue antes vanguardia, después ya no lo es.

La clave para definir lo que es o no es vanguardia, entonces, no radica en un conjunto de procedimientos o rasgos de estilo. Más bien, reside en considerar su condición específica (grupos de artistas con una identidad bien definida que actúan en determinados contextos), los modos de intervención (de irrupción violenta) por los que optan y los efectos que provocan (buscando generar un *shock* en el espectador, a partir de los recursos más variados y cambiantes), conmoviendo y repudiando el orden instituido del medio cultural en el que se inscriben.

Vanguardia como formación cultural

Una categoría adecuada para pensar las intervenciones de las vanguardias es la noción de formaciones culturales, esto es, "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".¹⁸

Williams caracteriza las formaciones culturales del siglo XX como formas laxas de organización, que comparten una teoría y una práctica. Se trata de asociaciones informales, inestables, con una duración breve y un número escaso de integrantes. Las rupturas y fusiones internas que las atraviesan son complejas, y su organización interna es variable: incluye tanto la asociación consciente o identificación grupal, como la

organización alrededor de alguna manifestación colectiva pública (por ejemplo, una exposición, un manifiesto).

Dentro de la producción cultural, este autor diferencia entre las instituciones formales y estas formas de autoorganización que son las formaciones. Un tipo de formación cultural en la historia moderna son los "movimientos". Lo que une a sus integrantes puede ser un estilo particular o una posición cultural general; el sostener una práctica y una teoría compartidas. Son agrupamientos informales, integrados por pocas personas, durante un lapso habitualmente breve, que se forman y se disuelven abruptamente, y en cuyo interior se dan complejas relaciones y rupturas.¹⁹

Dentro de la clasificación que establece Williams de las relaciones externas que establecen los diferentes tipos de formaciones, hay dos tipos que pueden aplicarse a distintas fases de los movimientos de vanguardia:

* formaciones *alternativas*: son aquellas que generan espacios y medios alternativos para la producción, exposición y publicación de sus obras, al considerar que las instituciones oficiales existentes las excluyen. Un ejemplo clásico es el Salón de los Rechazados organizado por los pintores excluidos por la selección de la Academia de Bellas Artes, en París (1863).

* formaciones *de oposición*: su posición los enfrenta a las instituciones establecidas e, incluso, a las condiciones globales dentro de las que existen. Un ejemplo –dentro del corpus analizado en la tesis– es el caso del *itinerario del '68*, un acelerado proceso de radicalización artística y política a lo largo del cual artistas vanguardistas rosarinos y porteños se alejan de las instituciones, premios y galerías que alentaban la experimentación, proclamando la muerte del arte burgués.

Vanguardia y utopía

Podría pensarse que el "cambio de posición" inexorable de la vanguardia (de la ruptura a la integración) no es tanto una cuestión de procedimientos artísticos que primero resultan novedosos, sorprendentes, y luego conocidos, asimilables. Se trata también de la discusión en torno a la *función* del arte en la sociedad. Las utopías transformadoras de las vanguardias más radicales implican una aguda (auto)crítica a la autonomía del arte.

Para superar ese abismo, la vanguardia apuesta a dejar atrás la experiencia individual puramente estética que caracteriza al arte burgués y fusionar el arte con la vida. En ese

¹⁹ Raymond Williams, **Marxismo y Literatura**, Barcelona, Península, 1980, p.139.

sentido, la meta de la vanguardia no es destruir el arte, sino reconducirlo a la praxis vital, "donde sería transformado y conservado".²⁰ Pero no se trata de integrarlo a las miserias de lo ya existente, a la "racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa", sino de inventar una nueva praxis vital, imaginar nuevas formas de vida. Cuando el constructivista ruso Tatlin proyecta su torre en homenaje a la Tercera Internacional, no lo hace pensando en su durísima situación presente sino en el futuro que proyecta para la Rusia revolucionaria.

No debe verse en esta búsqueda de la vanguardia la apelación a que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad burguesa, que incide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su contenido y su forma. En situaciones de convulsión social esta pretensión implicó el acercamiento de la vanguardia artística a la vanguardia política, en tanto la revolución se vislumbraba a la vez artística y política

Vanguardia artística y vanguardia política

La historia de los cruces entre vanguardias artísticas y políticas puede narrarse desde sus confluencias y potenciaciones, y también desde sus límites y desencuentros. La voluntad de fusionar el arte con una nueva praxis vital llevó a los artistas a formular entrecruzamientos entre revolución artística y revolución política. En su articulación con la vanguardia política, varios grupos de vanguardia se plantearon "formas variables de sus intersecciones reales con la política, que cubren todo el espectro político, aunque en la mayoría de los casos hay un movimiento vigoroso hacia las nuevas fuerzas".²¹ Puede asumir una postura que va del rechazo "aristocrático" a la figura del burgués inculto hasta un rechazo nihilista (dadaísmo suizo), anarquista (dadaísmo alemán) o socialista. Las posturas antiburguesas cubren todo el espectro político y llegan a las simpatías protofascistas o monárquicas (futurismo italiano). El asalto violento de las convenciones artísticas dominantes que lleva a cabo la vanguardia artística devino muchas veces en el pasaje a la oposición al orden social todo, lo que la llevó, en varios casos, a confluir con los grupos políticos radicalizados o –en el caso de revoluciones políticas triunfantes en el siglo XX– a plantearse su inclusión en los nuevos regímenes.

¹⁹ Raymond Williams, **Cultura. Sociología de la comunicación y del arte**, Barcelona, Paidós, 1982, p. 63.

²⁰ Peter Bürger, **Op. cit.**, p. 103.

²¹ Raymond Williams, **La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas**, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 81.

Se configura un imaginario en el que subyacen viejos supuestos: el lugar de la transformación política es también, simultáneamente, el lugar de la transformación artística. Las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias, las sustituyen. "Este mito es básico para las explicaciones izquierdistas del arte moderno: idealiza a Jacques-Louis David en la Revolución Francesa, a Gustave Courbet en la Comuna de Paris, a Vladimir Tatlin en la Revolución Rusa, etc."²²

En las primeras vanguardias, la tensión hacia la política ha sido entendida como parte del espíritu anti-racionalista y anticapitalista romántico, como "un rescate de la experiencia concreta contra cualquier tipo de razón abstracta que amenaza con volverse una forma de dominación inexorable".²³

También en las vanguardias históricas latinoamericanas se produce esta misma variedad de confluencias. Ana Pizarro distingue en ellas desde el antiimperialismo militante (el peruano José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta*) hasta posturas ultranacionalistas (el *verdeamarilismo* brasileño).²⁴

El cruce entre vanguardia artística y vanguardia política en el período estudiado en la tesis se planteó de maneras diversas, que abarcan los dos modelos de vanguardista (el líder-didáctico y el experimentador-ejemplar) propuestos por Susan Buck-Morss.²⁵ En el itinerario del '68²⁶, por ejemplo, los artistas se vislumbraron como parte de la vanguardia político-sindical, e idearon una nueva estética que produjera obras artístico-políticas colectivas capaces de articularse con el programa de intervención de la central obrera. Desde entonces, y en los años siguientes, la apelación de la vanguardia artística a la violencia armada (la forma crecientemente predominante entre la vanguardia política), se pareció menos a una articulación real que a una invocación imaginaria. Se anticipaba la entrada en acción de las grandes organizaciones armadas argentinas, ya que si bien existían acciones armadas desde la resistencia peronista y fallidas o acotadas experiencias foquistas desde 1963, es recién a comienzos de los '70 cuando las organizaciones Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo adquieren una presencia ineludible en el escenario político argentino. Para entonces, los artistas ya no se reclaman a sí mismos como vanguardia, sino que reconocen ese rol en sujetos

²² Hal Foster, *Op. cit.*, p. 177.

²³ Raymond Williams, *La política del modernismo*, op. cit., p.19.

²⁴ Ana Pizarro, "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", en: *Araucaria de Chile*, N° 13, Madrid, 1981.

²⁵ Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1977.

colectivos como "el pueblo" o "la organización". En todo caso, algunos artistas se reivindicaban parte de o subordinados a esas fuerzas sociales o políticas. Lo que se diluye en esta fase antiintelectualista es el lugar específico (de la vanguardia artística) en el proceso revolucionario.

Gilman propone que en la Argentina de los '60-'70, "la aparición de núcleos militantes que pretendían formar vanguardias políticas dio lugar a una voluntad de configurar una vanguardia artística que se combinara con la vanguardia política".²⁷ Pienso en cambio que, en el campo de las artes plásticas, el surgimiento de las vanguardias tuvo una dinámica autónoma que, en todo caso, luego se articuló con las vanguardias políticas, llegando incluso a diluirse en ellas.

3. Los '60/'70 como época

En cuanto al recorte temporal que esta tesis aborda (el período que se inaugura con el triunfo de la revolución cubana y se cierra con el ciclo de dictaduras que se inicia a partir del golpe en Chile el 11 de septiembre de 1973, que en Argentina ocurre el 24 de marzo de 1976), quiero argumentar por qué se trata de una época.

Fredric Jameson propone pensar los '60 como una *década larga*, que dura más de los diez años que fija el calendario. Su unidad orgánica se sostiene en "una hipótesis sobre el ritmo y la dinámica de la situación fundamental en la que estos niveles diferentes se desarrollan de acuerdo con sus propias leyes internas".²⁸

Por su parte, Claudia Gilman elige denominar *época* al bloque temporal que se extiende de 1959 a 1973/76, a partir de la constatación de que fue una misma *estructura de sentimientos*²⁹ la que atravesó el período —entendida como *campo de lo que es públicamente decible* en ese lapso de tiempo: la percepción a escala planetaria de la inminencia (deseada) de transformaciones radicales en la política, las instituciones, el arte y la subjetividad, y la convicción de artistas y escritores de estar llamados a jugar un papel en ese proceso que tenía su locomotora en los países que comenzaron a denominarse del *Tercer Mundo*. Encuentra en esa época "un espesor histórico propio y límites más o menos precisos" que permiten definirla como "como una entidad temporal y conceptual

²⁶ Así denominé con Mariano Mestman a una seguidilla de acciones y definiciones en pos de una nueva estética que protagonizan las vanguardias porteña y rosarina a lo largo de 1968, y cuya obra culminante fue "Tucumán Arde".

²⁷ Claudia Gilman, *Op. cit.*, p. 328.

²⁸ Fredric Jameson, *Op.cit.*, p. 16.

por derecho propio”.³⁰ La valorización de la política –su creciente consideración como *región dadora de sentido de las diversas prácticas*, al decir de Terán³¹– y la expectativa revolucionaria que despertó en América Latina la Revolución Cubana constituyeron las *ideas-fuerza* en las que se asentó la voluntad de escritores y artistas.

Muchos autores (entre ellos Jameson, Terán y Gilman) coinciden en remarcar para América Latina el peso inaugural de la revolución cubana, que abre la perspectiva de un período de “inesperadas innovaciones políticas”, un proceso completamente original e imprevisto por el marxismo (una revolución llevada al triunfo por un foco guerrillero, que devino en socialista sin la participación inicial del Partido Comunista) que obligó a revisar las teorías políticas insurreccionales clásicas (tanto leninistas como maoístas) y los diagnósticos sobre las perspectivas revolucionarias en el continente.

El golpe del General Onganía en 1966 implica un salto en la consolidación de lo que Terán llama “bloqueo tradicionalista”,³² cuya manifiesta hostilidad contra toda manifestación “moderna” o “progresista” contribuyó a colocar en el bloque opositor a vastos sectores políticos, sindicales y culturales.

Tres años después, el Cordobazo, que marcó el ingreso a la vida política de masas (disgregadas y sin dirección política) en medio de un estado de contestación generalizada, establece otro corte significativo, al que Silvia Sigal evalúa, dentro de la evolución del campo cultural “progresista”, como la apertura de la fase que domina durante el primer lustro de los '70, que presenta rasgos específicos y claramente diferenciables en el cruce entre cultura y política.³³

El año 1973 es, indudablemente, otro hito en esta periodización: la retirada del gobierno militar de Lanusse con la salida concertada con el espectro político que adoptó la forma del Gran Acuerdo Nacional, la convocatoria a elecciones a las que pudo presentarse el peronismo (aunque sin Perón) y el breve interregno de la llamada “primavera camporista”, que dio lugar al retorno de Perón, y a su asunción del gobierno.³⁴ Ya hay signos evidentes de lo que sería la dominante en los años siguientes: el recrudecimiento de los violentos enfrentamientos al interior del peronismo así como la actividad creciente de los grupos

²⁹ La categoría está retomada de Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit.

³⁰ Claudia Gilman, *Op. cit.*, p.36.

³¹ Oscar Terán. *Op. cit.*

³² *Ibid.*

³³ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

³⁴ Alfredo Pucciarelli (comp.), *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba, 1999

armados de la ultraderecha (en especial, la organización parapolicial Triple A) y el comienzo del terrorismo de Estado que se implanta poco después.

Considerar a estos años como época evita la frecuente línea divisoria entre “los dorados años sesenta” y “los violentos años setenta”, para remarcar, en cambio, la unidad del período –más allá de las fluctuaciones, énfasis o periodizaciones internas que se puedan establecer-. No debe desprenderse que el origen o la causa de la acentuada violencia de los setenta estaba ya inscripto en los festivos años anteriores, sino que establecer el umbral de análisis en 1966 (como Terán) o en 1969 (como Sigal) no deja ver el trayecto completo y complejo que siguieron los sujetos y las ideas que ya se configuraban en los años previos.

Terán señala que en Argentina el optimismo de los *sixties* fue transferido, como en otras latitudes, predominantemente a la política, que se vuelve región dadora de sentido por excelencia.³⁵ Si bien la preocupación por la política (en términos generales) estuvo presente a comienzos de los sesenta entre muchos intelectuales (incluso algunos sostuvieron una adhesión o militancia política en partidos de la izquierda), hacia fines de la década y en los primeros setenta la expansión de la politización en el ámbito de la cultura es evidente, junto con la reformulación de los modos de articulación conocidos entre cultura y política.

4. Tres momentos

Distingo tres momentos o fases a lo largo de la época –y de ahí las tres partes en que se divide la tesis- en los que el encuentro entre vanguardia y revolución resultó primero, imaginable; luego, perentorio; más tarde, una superposición de términos equivalentes, y por último: una falacia.

Reviso aquí la idea de Giunta acerca de que en una primera etapa la política no fue determinante para la vanguardia, cuando dice que: “Para los artistas argentinos que a comienzos de los sesenta buscaban una definición nacional de vanguardia, la relación entre el arte y la política no representaba un problema sobre el cual hubiera que expedirse; carecía de problematicidad y, por ende, también de programa”.³⁶

³⁵ Oscar Terán, op. cit., p.15.

³⁶ Andrea Giunta, Op. cit., p. 236.

Considero, en cambio, que el artista se siente convocado como un inventor del futuro y la propia materia violentada de sus obras aparece como el espacio donde algo radicalmente distinto puede acaecer.

La asociación entre vanguardia y revolución es recurrente en las palabras de los propios artistas (por ejemplo, cuando Luis Felipe Noé en 1960 afirma "pintar es nada menos que permutar un mundo por otro").³⁷ También es discutida por sus detractores más acérrimos como una conjunción a deconstruir. Un crítico escribe sobre la muestra "Arte Destructivo" (en la Galería Lirolay, 1961): "Un 'montaje de ruinas' no destruye nada, no *revolucion*a nada. (...) No nos parece cosa (...) de *revolucionarios* en suma y en el mejor sentido de la palabra."³⁸

La insistencia en deshacer el núcleo de significación constituido entre vanguardia y revolución desde posiciones contrarias a la vanguardia da cuenta de su maciza cohesión. Hasta un antivanguardista acérrimo como el pintor muralista y gráfico, militante de la llamada "izquierda nacional", Ricardo Carpani polemiza disputando el término: "Era más vanguardista lo mío que lo que hacían ellos, que era un academicismo abstracto".³⁹

En 1965, Noé publica su libro **Antiestética**, que insiste en los ideales "revolucionarios" del arte de vanguardia. Parte de la frase de Gauguin ("el artista es un revolucionario o un plagiarlo") para enfrentar al "buscador" versus el pintor de cuadros.⁴⁰ Concibe al artista como un adelantado de la propia sociedad, que va "señalando la capacidad de ésta de acceder a cosas nuevas" (p. 52), y defiende la especificidad del quehacer artístico: "su responsabilidad societaria (...) debe ejercerse a través de su hacer" (p. 51).

Ocho años después, como parte de las intervenciones de apoyo de varios artistas latinoamericanos a la Unidad Popular, Noé publica en Chile el opúsculo **El arte de América Latina es la revolución**,⁴¹ que concluye: "la investigación de lenguaje la pintura ya se ha agotado". "El arte es revelación y sólo hay una forma de revelar la imagen de América Latina: la revolución (...) La revolución no se representa. Se hace. [El arte] Debe ser convocativo, provocativo, ejecutivo". Cierra con un razonamiento tautológico: "La revolución no sucede en el arte, el arte no va a hacer la revolución. El arte es la revolución cuando la revolución es arte y la revolución es arte cuando es revolución" (p. 32).

³⁷ Citado en Giunta, *Op. cit.*, p. 173.

³⁸ **Publicación Mensual Panamericana**, Buenos Aires, nº 6, diciembre de 1961.

³⁹ Entrevista a Ricardo Carpani de M. Mestman y la autora, 1993.

⁴⁰ Luis Felipe Noé, **Antiestética**, Buenos Aires, Van Riel, 1965, p. 46.

⁴¹ Editado por Andrés Bello, Santiago, 1973.

Siguiendo el recorrido del mismo Noé, que para entonces había abandonado la pintura, podemos trazar la parábola de "vanguardia y revolución" a lo largo de la época: pasa de concebir su pintura como una revolución (artística, específica), a entender la revolución (política) como única manifestación artística. El arte ya no servía para nada: la revolución mandaba matar o morir.

Los cruces entre vanguardia y revolución no son exclusivos del arte argentino del período. Tanto en Europa como en Estados Unidos y en otros puntos de América Latina surgieron artistas o movimientos radicalizados, que se articularon a la Nueva Izquierda. Por ejemplo, como parte de la Internacional Situacionista, el artista Daniel Buren, en 1968, afirma: "Quizá lo único que uno puede hacer tras ver un lienzo como los nuestros es la revolución total".⁴²

A lo largo de estas fases se articulan de modos distintos –incluso contrapuestos– las ideas de vanguardia y revolución. En la primera fase (entre 1956 y 1965), el arte era una forma válida de acción, hacer arte de vanguardia era ser revolucionario. En la segunda fase, que se inicia a mediados de la década del '60 y alcanza su momento culminante en 1968, el arte deviene en acción, y la acción artística lleva –por contacto, por deriva o consecuencia– a la acción política. La radicalización política de los artistas los intima a buscar un efecto inmediato de sus producciones sobre la esfera de la política. Por último, en la tercera fase (entre 1969 y los años previos al golpe de 1976), el arte pasa a ser algo ajeno a la acción política, que es lo único *real*. Ya no es válido mantenerse en ese terreno y, de alguna manera, el asalto a la política termina siendo un asalto *de* la política que impugna cualquier otra región como dadora de sentido.

Recortes

"No se puede abarcar la experiencia histórica mediante listas y catálogos. (...) En cambio, he tratado de analizar lo que considero importante y esencial, admitiendo de entrada que una elección y una selección conscientes han gobernado mi producción".

(Edward Said)⁴³

⁴² Citado en: Lucy Lippard, **Six years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972**, Nueva York, Praeger, 1973. Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, entre 1966 y 1968, asumen la crítica situacionista a la burguesía que asimila la creatividad junto a las reglas de la división del trabajo, e instan a demoler la audiencia artística y su importancia (y firma) como artistas.

⁴³ Edward Said, **Cultura e imperialismo**, Barcelona, Anagrama. 2003, p. 26.

A sabiendas de que cualquier reconstrucción de la historia es necesaria y arbitrariamente selectiva, elijo apostar aquí, antes que por una mirada pormenorizada de la totalidad del campo artístico y los agentes que intervienen en él (grupos de artistas, instituciones, críticos, etc.), por atravesar la época a partir de la pregunta por la articulación entre vanguardia y revolución, vanguardia artística y vanguardia política.

Pero incluso desde esa pregunta el período estudiado es tan complejo y prolífero que es imprescindible acotar el relato –para evitar caer en una enumeración descriptiva de obras e ideas- a una serie de casos puntuales (artistas, obras, polémicas, intervenciones colectivas o individuales) y dejar afuera otros. En esta encrucijada, opto por rescatar a aquellos que quedaron desplazados del canon, olvidados o relegados, y descuido a otros que ya han sido estudiados o reconocidos. Podría discutírseme con razón que esos hitos no son los únicos, incluso que hay otros artistas, obras, acontecimientos tan o más relevantes y significativos. Toda selección opera desde la exclusión y subraya o destaca de un conjunto informe aquello que le resulta coherente con la sintaxis de la historia que está intentando articular.

Insisto: no pretendo escribir aquí *la* historia del arte argentino entre 1956 y 1973, sino *una* historia posible, a partir de preguntarme sobre qué sentidos concitaron los términos “vanguardia” y “revolución” en el campo artístico de la época.

¿Qué queda de estas prácticas?

¿Qué sentido(s) tiene estudiar hoy estas producciones y debates que articulan el arte y la política, y que parecen tan distantes del presente? ¿Qué rastros de estas intensidades pasadas quedan en nuestra época, en la que –como escribe Nicolás Casullo- “la utopía es utópica”⁴⁴? En la abundancia actual de relatos acerca de los tiempos utópicos se establece una frontera con “una violenta, luctuosa y fracasada idea de revolución latinoamericana. La evidencia del fin de lo utópico la da esta reutopización no ya de la historia sino de la utopía”.⁴⁵ La profusión de museos y memoriales, sostiene Huysen,⁴⁶ es un rasgo de la cultura contemporánea que provoca el efecto contrario del aparente: la sobresaturación de la memoria apareja el olvido. En cuanto a la escena artística, la

⁴⁴ Nicolás Casullo, “Vanguardias políticas de los sesenta. Marcas, destinos y críticas”, en *Revista de Crítica Cultural*, número 28, junio 2004.

⁴⁵ Nicolás Casullo, op. cit., p. 13

⁴⁶ Andreas Huysen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE, 2002.

reapropiación “utopizante” o “museificante” del legado crítico de los '60 se manifiesta por un lado en la evidente tendencia reciente a la institucionalización del arte político.⁴⁷ Desde mediados de la década del '90, el arte argentino de los años '60-'70 viene siendo objeto de continuas revisiones, investigaciones, publicaciones, muestras, envíos internacionales. Parte de ese *revival*, “Tucumán Arde” es quizá hoy una obra recurrentemente revisitada del arte argentino, aquella sobre la que más páginas se han escrito en los últimos años, citada a menudo por historiadores del arte, curadores, críticos, artistas, y también militantes políticos.

Impermeables al ánimo que alentó algunas de las experiencias más radicales y significativas de confluencia entre la vanguardia artística y la vanguardia política que conoce la historia del arte argentino, en muchas lecturas “institucionales” predomina una versión despolitizada, descontextualizada o recortada del proceso que devuelve o restringe exclusivamente el impacto de la obra a la escena artística, y analiza su dimensión política como un rasgo o material más.

Pero lo cierto es que esta tendencia “institucionalizante” se apoya en la aparición de numerosos artistas que se proponen desde hace tiempo –más allá de pasajeras modas curatoriales- articular sus prácticas artísticas con los nuevos movimientos sociales y el naciente activismo. En nuestro país, una variedad de iniciativas de grupos de artistas (plásticos, músicos, videastas, poetas) se evidenció desde fines de los años '90 y especialmente después de la crisis de diciembre de 2001, cuando se volcaron a intervenir en la revitalizada praxis social. La articulación entre arte y política, o, mejor, entre arte y activismo, en una época tan próxima y a la vez tan distante de la que esta tesis estudia encuentra resoluciones formales y atraviesa dilemas que muchas veces son semejantes. En este contexto, surge una enorme avidez por conocer antecedentes de estas preocupaciones en el arte internacional (el constructivismo ruso, el surrealismo, los ready-made de Duchamp, el muralismo mexicano, la gráfica del mayo francés) y en el arte argentino de los '60. En particular la experiencia de “Tucumán Arde” (1968) funciona como un antecedente reiterado de muchas de estas nuevas prácticas artístico-políticas y suele aparecer como cita obligada y como reservorio (o recetario) de recursos. Dos

⁴⁷ Para cualquier observador del arte contemporáneo salta a la vista que en los últimos años existe una tendencia internacional a la institucionalización del arte político. Algunas señales: la promoción del arte crítico desde plataformas tan visibles y prestigiosas como las dos últimas Documenta X y XI (en Kassel, Alemania), la edición del 2003 de la Bienal de Venecia, la Bienal de Berlín de 2004 y muchas otras exposiciones. Coloquios internacionales, muestras, libros, refuerzan un cierto consenso hegemónico en torno a que el arte contemporáneo debe tomar partido ante su circunstancia histórica.

riesgos inversos (la banalidad y la mitificación) atraviesan estas actualizaciones del legado del arte crítico de los '60/'70.

¿Es posible salirse de esta lógica a fin de que estos acontecimientos del pasado se vuelvan críticamente sobre nuestro presente? Ello implicaría un movimiento similar al que propone Hal Foster⁴⁸ cuando defiende la capacidad crítica de la neovanguardia frente a las críticas lapidarias de Peter Bürger, y sostiene que la neovanguardia no ha perdido su sentido crítico, pues tiene la función de "comprender" pero no "completar" el proyecto de la vanguardia original.

Si en los años '90 "Tucumán Arde" y otras obras u acciones artístico-políticas habían devenido en legítima pieza de museo, hoy parecen haberse vuelto un mito, un mito de origen intacto ante el que todavía estas nuevas prácticas no se rebelan, y que puede llevar a que se diluyan o se ignoren las tensiones y conflictos inscriptos en su propia historia. Esos conflictos no son sólo pasados. Hoy, subterráneos o silenciados, subsisten y actúan. Pretendo aquí intervenir en la pugna por definir los sentidos atribuidos a aquellas intervenciones en el terreno del arte y fuera de él.

Ojalá haya logrado respetar en mi trabajo algo del espíritu de la propuesta benjaminiana de rescatar ciertos instantes únicos de la historia que relumbran y al mismo tiempo peligran ante nuestros ojos, a punto de desvanecerse.⁴⁹ Cuando empecé esta investigación, en 1992, buscaba devolverles una materialidad y un discurso que soporte a las obras, ideas, intervenciones y vidas que tendían a ser obliteradas, leídas con un sesgo parcial e inamovible, o pasadas por alto en la historiografía del arte, que preserva la "autonomía" de su objeto de estudio a costa de cercenar aquellas tensiones hacia la heteronomía⁵⁰ inscriptas en las mismas experiencias analizadas. Y que tampoco encontraban su dimensión específica en la historia política de ese período, cuyo enfoque de los productos artísticos o culturales suele reducirlos a ilustración, mero ejemplo decorativo.

Hoy, el contexto en el que termino esta tesis es, como ya señalé, muy distinto, y sería de mi parte ingenuo no percatarme de ello, no preguntarme si es acertado insistir en focalizar mi investigación sobre el arte y la política en los '60-'70. ¿No corro aquí el riesgo de abundar sobre terreno ya trillado, redundar en discusiones ya planteadas? ¿No convendría desplazar la mirada a otros períodos que aún están vacantes de trabajos de

⁴⁸ Hal Foster, *Op. cit.*

⁴⁹ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

⁵⁰ Aquí recorro a la distinción de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

documentación e interpretación? Consciente de estos riesgos, esta tesis pretende funcionar como síntesis (poco sintética, se me dirá) de una etapa de mi propio recorrido de investigación hasta aquí, una suerte de balance crítico (y autocrítico) del estado de los estudios sobre el cruce entre el arte y la política en ese enmarañado período.

Ana Longoni
El Peligro, diciembre de 2004.

PARTE I. La vanguardia como revolución (1956-1965)

Capítulo I

Destiempos entre vanguardia e institución

1. Vanguardia y modernización

Este primer capítulo reconstruye la trama inicial en la que los movimientos de vanguardia y las instituciones artísticas que apoyaban la modernización cultural entraron en relación. No pretendo la reconstrucción exhaustiva del campo artístico en este momento inicial de la época, tarea que ha sido realizada –al menos en parte– por otros investigadores,¹ sino recortar determinados casos que me resultan significativos en la construcción del cruce entre vanguardia y revolución.

Una historia que pueda abocarse a episodios, obras y nombres no para ingresarlos a un canon, sino para devolverles voz, alguna entidad material siquiera como relatos diferidos, para que compongan *otra* historia posible de aquella época.

Particularmente, me centro en este capítulo en los vínculos cambiantes entre los nuevos productores artísticos y el circuito institucional modernizador, cuyas afinidades y desencuentros pueden describirse con la metáfora del *destiempo* (porque unos llegan muy temprano o el otro demasiado tarde, según el punto de vista con que se vea el asunto).

Si bien la problematización del vínculo entre vanguardia e institución es un eje que atraviesa todo el recorrido de la tesis, focalizo aquí en las relaciones entre los artistas o grupos de la primera vanguardia informalista, en particular en torno de la figura de Alberto Greco, y las instituciones modernizadoras que alentaron la experimentación, signadas por la tensión y el conflicto o la intersección y la afinidad.

A contrapelo de lo que propone Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, sostengo que la vanguardia (o al menos la vanguardia argentina de los '60/'70) no puede definirse exclusivamente por su carácter antiinstitucional, puesto que ese énfasis excluyente no alcanza a explicar el hecho de que los propios artistas hayan desplegado estrategias ante las instituciones del campo artístico que no fueron siempre de ruptura o colisión. El vínculo vanguardia/institución no se define necesariamente como oposición. Tampoco las vanguardias parecieran definirse como dislocatorias o “no conciliatorias”.² Fluctuantes, hay

¹ En relación con las nuevas instituciones modernizadoras y su apuesta por el arte experimental, puede verse: Mónica Kupfer, “The role of Museums and Cultural Institutions in the emergence of Modern Art in Argentine”, tesis presentada en The University of Texas at Austin, 1991; John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1987; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

² Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

momentos o zonas de aproximación a las instituciones artísticas y otros de franco desencuentro. Paradójicamente, en esta primera fase, los artistas más radicales en sus rupturas no repudian a la institución, sino lo contrario: es la institución la que los malentiende, excluye, relega o menosprecia.

El análisis de otros casos (la labor como crítica y promotora de la vanguardia de Germaine Derbecq, la primera recepción de Antoni Tàpies en Buenos Aires) permiten incorporar distintas dimensiones a la consideración de cómo se articularon los artistas emergentes y las instituciones propicias al arte moderno en la primera fase de la época.

El circuito modernizador

En la segunda mitad de los años '50 surge el informalismo, que suele ser leído por los críticos e historiadores como reacción frente a la deriva decorativa que había tenido en esa década el arte concreto (la vanguardia de los años '40). Este primer momento de vanguardia de los '60 irrumpe en la escena artística con desenfado e implica una ruptura con ciertos valores del arte hegemónico (la buena terminación, el borramiento de las marcas de la acción del artista, los materiales nobles), que se puede interpretar en términos de una revolución (en el arte).

El proceso de emergencia de la vanguardia no se puede disociar de la aparición de un circuito institucional modernizador, que surgió en la segunda mitad de los años '50 y se consolidó en los '60, orientado a promover la experimentación, *aggiornar* o poner al día la plástica argentina al ritmo de las tendencias pictóricas de la posguerra, y darle proyección no sólo local sino incluso internacional. Lo conforman una serie de esfuerzos por modernizar el campo, que se materializan en nuevas instituciones o gestiones a cargo de las ya existentes, oficiales y privadas: la gestión de Jorge Romero Brest como director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) entre 1956 y 1963, la fundación del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1957, los Centros de Arte del Instituto Di Tella y sus primeros premios Nacional e Internacional, los premios Braque y Ver y Estimar, la apertura a nuevos artistas y tendencias en las galerías Lirolay, Bonino, Van Riel, Pizarro y varias otras. Ese circuito tiene la capacidad de legitimar y dar visibilidad a propuestas alternativas en el panorama plástico local, e incluso postular las condiciones (al menos imaginarias) para un despegue internacional.³

Desde la teoría de la vanguardia, se entiende la razón de ser de la vanguardia como oponente del museo. La confrontación radical de los movimientos de vanguardia de entreguerras con la *institución arte*⁴ derivaría en su adecuación a las nacientes tendencias

³ Reconstruir los vericuetos de ese proyecto de internacionalizar el arte argentino es el eje del libro de Andrea Giunta, *op.cit.*

⁴ Según Peter Bürger (*Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987), la *institución arte* es el aparato de producción y distribución del arte y las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. Se caracteriza en la sociedad

artísticas a través de nuevas formas de incorporación de la novedad. Ese proceso de cooptación se expresaría, en la posguerra, en el surgimiento de ciertas instituciones especializadas en las grandes metrópolis: los museos de arte moderno o contemporáneo, las bienales y los centros culturales.

En el caso argentino, estos cambios van configurando un circuito institucional modernizador, una zona más o menos delimitada del campo artístico en la que circulan, pueden legitimarse y entran en contacto con el público las producciones plásticas de vanguardia. No se trata de un espacio homogéneo sino cruzado por conflictos, y en donde los agentes institucionales despliegan estrategias que apuntalan zonas determinadas de la vanguardia. Una trama alternativa⁵ en la que se inscribe la producción experimental (más moderada o radical) y que además le otorga presencia e identidad pública. En este sentido es que dicho circuito, al articularse con las formaciones vanguardistas, tiende a la construcción de una hegemonía alternativa.

A lo largo de la década del '50 ciertos indicios dan cuenta de la aparición de alientos institucionales a la renovación plástica, a favor del arte moderno. Para Andrea Giunta estamos, a comienzos de la década del '60, ante una "escena artística reinstitucionalizada a favor del arte moderno".⁶ Esa apuesta institucional no es unívoca ni continua: hubo zonas de la vanguardia que quedaron excluidas del circuito. La institución tiene sus favoritos y se reserva el derecho de admisión

Después del derrocamiento de Perón en 1955, la dirección del MNBA fue encomendada a Jorge Romero Brest. Hasta que se hizo cargo del Centro de Artes Visuales del Di Tella en 1963, produjo cambios importantes: se reorganizó el museo, se mostraron antiguas colecciones, se renovaron sus salas. La idea de Romero es que la misión del museo "no es solamente la de conservar obras del pasado sino también impulsar la creación por las sendas más aventuradas".⁷ Su mayor énfasis estuvo puesto en **informar**, poner al día al público y a los artistas locales de las tendencias que estaban teniendo lugar en el resto del mundo.⁸ Apoyado por varios de sus discípulos de Ver y Estimar, intenta seguir allí su labor formativa y en muchos textos de catálogos remarca la función didáctica del museo hacia los jóvenes artistas y el público. Durante su gestión, se incrementan notablemente la cantidad de muestras de arte contemporáneo de diversos orígenes (brasileño, japonés, italiano, británico,

burguesa por su status de "autonomía", esto es, porque los productos que funcionan en su seno carecen de función social, no se ven afectados (directamente) por pretensiones de aplicación social.

⁵ Recurro a las categorías propuestas en: Raymond Williams, **Marxismo y literatura**, Barcelona, Península, 1980; pp. 129-136.

⁶ A. Giunta, *op. cit.*, p. 168.

⁷ Jorge Romero Brest, **Catálogo Vasarely**, 1958.

⁸ Hace explícita esa intención en 1958, en el texto que escribe para el catálogo de la muestra de Miguel Diodeme en el Museo: "una de nuestras obligaciones es informar al público sobre los modos de creación más avanzados, realizamos exposiciones sobre todo de arte extranjero, que cumplen dicho cometido" (Jorge Romero Brest, **Miguel Diodeme**, cat., MNBA, Buenos Aires, 1958).

alemán, español, mexicano, el grupo *Phases*) e ingresan pintores contemporáneos argentinos a sus salas (en 1960, "Cinco pintores argentinos: Fernández Muro, Testa, Ocampo, Grilo, Sakai"; en 1962, Raquel Forner, Libero Badii; en 1963, "Deira, Macció, Noé, De la Vega", "Ocho artistas constructivos: Brizzi, Espinosa, Lozza, MacEntyre, Martorell, Sabelli, Silva, Vidal", Ennio Iommi y Claudio Girola; en 1964, el Groupe de Recherche de l'Art Visuelle). Además, el museo es sede de algunas instancias claves del circuito modernizador. Entre 1960 y 1963, se realizaron allí las primeras ediciones del Premio Di Tella y algunos espectáculos (como el audiovisual "Candongá") del Instituto (que todavía no cuenta con el local de Florida). El Museo también fue sede algunos años del Premio Ver y Estimar, y desde 1964, del Premio Georges Braque, patrocinado por la Embajada Francesa.

En 1956, por iniciativa de Rafael Squirru, y por decreto firmado por el Intendente Madero, se crea el Museo de Arte Moderno (MAM). Hasta 1960, existe sólo en los papeles⁹, era un "museo fantasma" sin sede fija. "En los cuatro años que transcurrieron entre el Decreto y la instalación del Museo en el Teatro San Martín, durante la presidencia de Arturo Frondizi, tuve oportunidad de averiguar que un Museo es algo más que un decreto", ironiza Squirru. Y sigue: "más que exposiciones, tenían el carácter de manifestaciones relámpago o de emboscadas en las que se sorprendía a los peatones desplegando por ejemplo esculturas en el Jardín Botánico, no siempre recibidas con el afecto con que iban dirigidas".¹⁰ Recurrió a galerías privadas (que le prestaban sus salas a cambio del auspicio), talleres de artistas, parques públicos y hasta garajes. En 1960, el MAM organiza una importante muestra colectiva con motivo de los festejos del sesquicentenario. Esta "Primera exposición internacional de Arte Moderno" incluye a un centenar de artistas argentinos y extranjeros. Para esta megamuestra, Squirru logra, incluso, que el Museo de Arte Moderno de Nueva York envíe obras de Pollock, de Kooning, Kline y Tobey.

Desde 1959, Squirru comenzó a formar la colección del museo, adquiriendo o recibiendo en donación obras de artistas consagrados o que entonces muy pocos conocían¹¹: desde pinturas de Pettorutti hasta un objeto de Emilio Renart, obras de los informalistas y de los integrantes de la Nueva Figuración. Para 1964, el museo cuenta ya con un centenar de obras de artistas argentinos o extranjeros (predominantemente latinoamericanos), muchos de ellos de las vanguardias de los '30, los '40 y los '50 de Buenos Aires, La Plata y Rosario.

Sobre el rol del museo con relación a los nuevos artistas, Squirru recuerda: "Entre las críticas más severas que me hicieron descuella la de que el Museo carecía de necesario sentido de

⁹ "¡El museo empezó siendo un museo-bolsillo porque lo único que había era un decreto que llevaba Squirru en el bolsillo!", declara Roberto del Villano, en la entrevista realizada por Mónica E. Kupfer, Op. cit., p. 205.

¹⁰ Rafael Squirru, *MAM 10 años 1956-1966*, Buenos Aires, cat., 1966. Alude al caso de una escultura de Noemí Gerstein arrojada al lago.

¹¹ C. Salatino, *Arte de América. 25 años de crítica*, Buenos Aires, Gaglianone, 1979.

discriminación, que se apoyaba demasiado a los jóvenes, que había que ser más selectivo. (...) No se trataba de promover un artista sino de promover un ambiente en que la creación fuera más propicia y la única manera de realizar esa tarea era dinamitando a la vieja conciencia para darle paso a la nueva".¹² Si el MAM apostó al informalismo en los primeros años (en especial, al grupo Sur), también se abrió a las nuevas tendencias: allí se realizó por ejemplo la exposición "Objeto 64", en la que se reúnen muchos de los artistas (de la segunda fase de la vanguardia) que ya estaban o luego pasarían por el Di Tella: Minujín, Ferrari, Puzovio, Squirru, Giménez, Pablo Suárez, Ciordia, Lamelas, Renart, Santantonín, Paksa, Stoppani¹³ y varios otros.

La puesta al día y la promoción del arte argentino en el exterior son también objetivos a los que apunta el MAM. En 1967, Hugo Parpagnoli, entonces director del museo, recorre diez años de gestión: "Aunque dos lustros constituyen un lapso muy breve para hacer balance en cosas de esta índole, ya se ven los frutos de tal impulso: los artistas argentinos de vanguardia son conocidos, premiados, contratados en el mercado mundial".¹⁴

El Instituto Torcuato Di Tella ocupa una posición protagónica en el circuito modernizador. Fundado en 1958 por la familia del empresario, al cumplirse diez años de su muerte, se lo definió como una "institución pública aunque no estatal", "una entidad de bien público sin fines de lucro" dedicada a canalizar "actividades hacia tareas de creación e investigación".¹⁵

El Instituto se sostuvo con el apoyo de fondos del grupo empresario Siam-Di Tella — manejados a través de la Fundación Di Tella—, a los que se sumaron subvenciones externas, y bajo la dirección general de Enrique Oteiza desde 1960 concentró sus actividades en la promoción del arte contemporáneo, la investigación de las ciencias sociales y las investigaciones médicas. En el área de las artes visuales, hasta 1963, año en que se inaugura la sede propia para los centros de arte, las dos actividades más fuertes del instituto fueron la ampliación y la exhibición de la Colección Di Tella, que en cuanto al arte del siglo XX incluía un recorrido por las vanguardias desde Picasso y Matisse hasta Franz Kline, Giorgio Morandi y Tàpies; y el Premio Di Tella, que se volvió la instancia de promoción más importante para las nuevas propuestas.¹⁶

¹² Ibid.

¹³ La obra presentada por Stoppani era un gran retablo de títeres en el que aparecen tres personajes de papel maché psicodélicos. Los personajes estaban rodeados de estrellas y abrasados por las llamas.

¹⁴ C. Salatino, *Op.cit.*

¹⁵ *Memorias del Di Tella 1963*, Buenos Aires, Ed. del Instituto, 1964.

¹⁶ El Premio Nacional funciona entre 1960 y 1962 en las salas del MNBA, entonces bajo la gestión de Romero Brest. A partir de 1963, la exposición anual se lleva a cabo en el local de la calle Florida. La modalidad del premio varía también: hasta 1965, consiste en una beca de formación en el extranjero; en 1966, la recompensa es una suma de dinero en efectivo, cambio de criterio que puede leerse como un aliento a la dinámica local autónoma, sin que se busque apoyar la formación del premiado en el exterior. Finalmente, en 1967 y 1968, el Premio se reemplaza por las Experiencias: por iniciativa

Los centros de arte¹⁷, instalados en la calle Florida al 1000 desde 1963, alcanzaron enorme resonancia pública a través de una oferta continuamente renovada de exposiciones, espectáculos y conciertos. Entre sus objetivos, se proponía "contribuir a la promoción y difusión de las artes visuales y desarrollar contactos con la escena internacional". Con la premisa de que el desarrollo cultural argentino estaba rezagado con respecto a la metrópoli, el Di Tella quería contribuir a subsanar esa brecha. A través de numerosas exposiciones, y de la convocatoria a los Premios Nacional e Internacional, el Di Tella dio apoyo y visibilidad a las nuevas tendencias. Apostó a definir el rumbo: "un Premio como el Di Tella es para saber qué se hace en este momento y no hace diez años", declara Romero Brest en 1962,¹⁸ quien se jacta del poder de la institución en marcar los rumbos de la experimentación: "Como ustedes saben muy bien, desde el momento en que nosotros demos el premio a cualquiera de los tres, surgirán inmediatamente pequeños Fontanas, Nevelsons y Consagras, sin ir más lejos los veremos el año próximo". Germaine Derbecq opina, por su parte, acerca de "la situación envidiable de una posible invitación al Premio Di Tella (*superconsagración*, como bien se sabe)"¹⁹.

Los integrantes del jurado del Premio Internacional 1963 no sólo consideran el efecto que el premio tendría en la escena local (orientando la producción de los jóvenes), sino incluso en la internacional. En la discusión se dirime reparar la injusticia cometida en la Bienal de Venecia al ignorar a Nevelson (a pesar de haber estado propuesta por uno de sus jurados, el mismo Romero Brest), y se especula con los efectos que un premio a la escultora podría acarrear. El Di Tella es una presencia innegable en el Buenos Aires de los '60, que generó reacciones encontradas y polémicas. Su ubicación geográfica es crucial; la sede de los centros de arte se convierte en un punto ineludible, en esa zona céntrica de Buenos Aires donde se concentran diversos ámbitos de la actividad cultural renovadora: varias galerías, centros culturales, salas de teatro independiente, librerías, cafés, las sedes de varias facultades (inclusive la por entonces recientemente creada carrera de Sociología) y de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Este acotado espacio, que la prensa llamó "la manzana loca", posibilita, por esta continuidad espacial, el tránsito de numeroso público por estos distintos ámbitos. Como propone Beatriz Sarlo, podría concebirse esta zona tal como

de los propios artistas invitados, la suma de dinero del premio se divide previamente entre todos los participantes, para ayudarlos a financiar su proyecto. Evitan así estimular la competencia entre ellos mismos, y obtienen fondos para obras relativamente costosas que de otra manera no hubiesen podido realizar.

¹⁷ Conformado por tres centros: el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) dirigido por Roberto Villanueva, el Centro de Artes Visuales (CAV) dirigido por Romero Brest y Samuel Paz como subdirector, y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) dirigido por Alberto Ginastera.

¹⁸ *Discusión del Jurado del Premio Internacional 1962*, Buenos Aires, Ed. del ITDT, 1962.

¹⁹ Germaine Derbecq, "David Lamelas", en *Premio Di Tella 1966*, Buenos Aires, ITDT, 1966, p. 26.

Bourdieu piensa ciertas zonas de París, que en determinado momento están signadas por una actividad cultural de vanguardia o de modernización.²⁰

Frecuentemente se asocia la vanguardia de los años '60 con el Di Tella. Es indudable que tuvieron una articulación muy intensa; productiva y también conflictiva. Sin embargo, las relaciones entre los plásticos experimentales y esta institución no fueron pacíficas ni homogéneas. Si algunos de ellos eran vistos y se reconocían a sí mismos en un lugar de integración o pertenencia (eran "del Di Tella"), otros señalan que el vínculo se limitaba a invitaciones ocasionales, en las que aprovechaban los recursos que el Instituto otorgaba.

El Di Tella, por su parte, sostuvo hacia la vanguardia varias estrategias: de selección, de sostén material e institucional, de "consagración alternativa" (a partir de los premios nacionales e internacionales que allí se otorgaban). Su intervención fue decisiva para legitimar a las nuevas tendencias.

El Premio Internacional era parte de la red que postulaba la estrategia de inscribir a Buenos Aires en la escena internacional²¹. El Di Tella promueve la visita de críticos y artistas extranjeros, así como la organización de muestras de producciones visuales contemporáneas europeas, norteamericanas y latinoamericanas, y el envío y organización de muestras de artistas locales en el exterior. Todo ello conlleva un contacto más intenso con los centros mundiales a lo largo de la década, lo que se experimenta (y se imagina) como una puesta al día de las producciones locales.

El lugar del Di Tella fue, más que el de "creador" o descubridor de la vanguardia, el de "impulsor" y "dinamizador" de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, lo excedían.²² Lo que posibilitó fueron los recursos para la reunión, el trabajo interdisciplinario, la experimentación y el contacto con un nuevo público de arte, crecientemente masivo. Además de los premios y becas que otorgaba, constituía un ámbito adecuado para probar nuevas técnicas y vincular diversas prácticas artísticas a partir del

²⁰ Entrevista a Beatriz Sarlo, incluida en: John King, *Op. cit.* En el mismo sentido puede citarse a Oscar Terán: "Por su ubicación urbana este centro formaba parte de una infraestructura topográfica para la definición de un campo intelectual en esos años en Buenos Aires, que articulaba el mencionado Instituto Torcuato Di Tella, la Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte, algunos cafés de la bohemia y la estudiantina porteñas, teatros independientes, las librerías Verbum o Galatea, el cine Lorraine, ciertos cineclubes". Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 85.

²¹ "El premio Internacional era útil en la medida en que ofrecía contacto directo con la obra de otros artistas modernos y brindaba a los principales árbitros del gusto crítico en los '60 la oportunidad de ver obras argentinas. La pretensión de transformar a Buenos Aires en otro centro metropolitano era desde luego exagerada, pero quizá el mito del internacionalismo contribuyó a alentar una pujante escena local". King, *Op. cit.*, pp. 65 y 66. Véase también: Giunta, *Op. cit.*, pp. 248 y ss.

²² "El Di Tella no creó nada, sino que reunió y respaldó esas diversas iniciativas", dice King (*Op.cit.*; p. 29). Enrique Oteiza (en "El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60" en: Pelletieri, Osvaldo (comp.), *Teatro argentino de los sesenta*, Buenos Aires, Corregidor, 1989) afirma que "no era la institución la que producía los artistas", aunque remarca el "carácter creativo del actor institucional".

trabajo conjunto de los creadores, al que se instaba a través de políticas de intercambio y espacios en común entre los centros de arte.

Entre las muchas galerías de arte existentes en Buenos Aires, que fueron proclives a la vanguardia, estaban aquellas con mayor poder de consagración, como Bonino, y aquellas adonde hacían sus primeras armas los artistas jóvenes: Pizarro, Lirolay, Van Riel²³ y Guernica, entre otras.

Fundada a comienzos de los '50, la galería Bonino se mostró receptiva frente aquellas formaciones artísticas emergentes en ese momento.²⁴ La galería tuvo un rol determinante para el arte argentino, e incluso para el arte latinoamericano de esos años, en la promoción y consolidación de una red de distribución internacional.²⁵ A cien metros de distancia, Bonino y el Di Tella no sólo compartían la misma trama urbana, sino que estaban involucrados como agentes protagónicos del mismo circuito institucional.

Desde 1960, el Premio de Honor que otorgaba anualmente la Asociación Ver y Estimar,²⁶ promovido por Samuel Paz y Francisco Díaz Hermelo, funcionó como una suerte de antesala al Di Tella ("destacarse en él, puede ser el primer paso para recibir una invitación en el premio T. Di Tella"²⁷), una puerta de acceso para los artistas más jóvenes al circuito institucional modernizador.²⁸ Fueron distinguidos en esa "plataforma de lanzamiento" artistas argentinos que después participaron en las bienales de São Paulo (1967) y Venecia (1968) — Rómulo Macció, Juan Carlos Distéfano, David Lamelas²⁹, Emilio Renart, Antonio Trotta. Resultaron premiados también Bony, Renzi, Plate y otros. Un jurado especial seleccionaba a los invitados a participar entre las tendencias emergentes de la plástica y se elegía a los premiados por el voto de los integrantes de la Asociación.

Un lugar también significativo en la promoción de las tendencias experimentales le corresponde al Premio Braque, convocado por la Embajada Francesa. No funcionaba —como los otros— por invitación sino a través de un sistema de presentación de proyectos para una preselección, y premiaba con una beca a estudiar en Francia. El poeta y crítico Aldo Pellegrini

²³ En la Sala 5 de la Galería Van Riel, Franz Van Riel (el hijo del dueño de la galería) propició un espacio, desde los años '50, que destinaba a exposiciones de artistas experimentales.

²⁴ Expusieron individualmente varios pintores del Grupo de Artistas Modernos (Ocampo en 1952, Sarah Grilo en 1958 y 1961, Fernández Muro en 1958 y 1962), Alfredo Hlito (en 1960) y Enio Iommi (en 1966 y 1969).

²⁵ Andrea Giunta analiza en extenso la estrategia de esta galería en: "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en: VVAA, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

²⁶ En 1960, se realizó en las salas de la galería Van Riel. Hasta 1963, en el MNBA, mientras Romero Brest fue su director. Más tarde en el MAM, cuando éste estaba bajo la dirección de Parpagnoli.

²⁷ Martha Slemenson y Germán Kratochwill, "Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, sus creadores, sus difusores y su público", ponencia al Simposio sobre Sociología de los Intelectuales, Buenos Aires, julio de 1967 (mimeo), p. 34.

²⁸ El premio era más bien simbólico (no consistía en una beca, ni un viaje ni un monto de dinero importante), pero logró cierta capacidad legitimante.

²⁹ David Lamelas obtuvo uno de los diez grandes premios en la IX Bienal de San Pablo.

lo define en 1967 como "uno de los acontecimientos anuales en el dominio de las artes plásticas en Buenos Aires".³⁰

En muchos de los integrantes de la vanguardia de Buenos Aires se repite el mismo recorrido: empiezan exponiendo en Lirolay, convocados por Germaine Derbecq o los Fano, allí – algunas veces- pasan por el Premio Ver y Estimar, y son "descubiertos" por alguno de los gestores más destacados (Romero Brest, Squirru, más adelante Jorge Glusberg) que los invitan a participar en algún Premio o exposición colectiva; si obtienen algún premio, ello les abre las puertas de otras galerías; si se trata de una beca, pasan un período en Estados Unidos o Europa.

En el caso de la vanguardia rosarina se pueden señalar sus vínculos locales con alguna galería (la galería Carrillo) y coleccionista (el Dr. Isidoro Slullitel) que configuran un soporte institucional para las actividades del grupo en la primera etapa. La relación del grupo con gestores porteños como Romero Brest y Glusberg posibilita la participación de varios rosarinos en muestras colectivas hechas en Buenos Aires, Mar del Plata y Montevideo. Los rosarinos se vinculan de este modo al circuito modernizador porteño: en 1966 organizan algunas muestras en la Capital y en 1967 participan colectivamente en la Semana de Arte de Avanzada (muestra "Rosario" en la Hebraica y participación en Estructuras Primarias II). En 1968, Renzi gana el Premio Ver y Estimar, y el Di Tella otorga al grupo rosarino un importante subsidio para la realización del Ciclo de Arte Experimental a lo largo de ese año.

Las Bienales Americanas de Arte³¹, organizadas por Industrias Kaiser de Argentina, poderosa transnacional de la industria automotriz instalada en Córdoba desde mediados de los años '50,³² contaron con fuertes apoyos en el campo artístico local (en especial, de Squirru, Director de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores y también Director del MAM) e internacional (de José Gómez Sicre, activo Jefe de la División de Artes Visuales de la OEA). En el marco de la Alianza para el Progreso, postulaban, frente al "peligro comunista" que acechaba al continente, que la Bienal Americana contribuía a impedir peligrosas "infiltraciones" tanto rusas como cubanas.³³ Las imágenes por las que apostaron fueron cambiantes: desde un informalismo americanista hasta las novedades tecnológicas. Si en su

³⁰ Catálogo de la edición del Premio Braque 1967.

³¹ Andrea Giunta, "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", en: **Patrocinio, colección y circulación de las artes**, XX Coloquio Internacional de Historia de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1997; y María Cristina Rocca y Ricardo Panceta, "Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideología", en revista **Estudios**, nro. 10, Córdoba, julio-diciembre 1998.

³² Este vínculo entre gran empresa e iniciativas de promoción artística no era infrecuente en el país. Además del ya mencionado caso del Di Tella, en Tucumán, por ejemplo, la familia Nougues, dueña de numerosos ingenios, promocionaba en los '60 las artes plásticas locales a través de la organización de salones provinciales.

³³ Gómez Sicre, a su paso por Argentina convocado como jurado internacional de la Bienal, expresa a la prensa 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

primera edición (1962), el Gran Premio lo obtuvo la artista argentina Raquel Forner (una representante de la renovación pictórica dos décadas atrás), en la segunda (1964) y tercera (1966) bienales, se premia a dos artistas venezolanos, integrantes junto con el argentino Le Parc del Grupo de Investigación Visual en Francia: Jesús Soto y Carlos Cruz Diez. "El cinetismo era, de todas las tendencias que había en ascenso en ese momento, la que más se acercaba a la ideología arte-tecnología".³⁴ Esta apuesta por el arte cinético no estaba aislada, sino que contaba con el espaldarazo del segundo premio a Soto (1964) y el primero a Le Parc (1966) en la Bienal de Venecia, que repercutió en nuestro medio en la masiva asistencia y crítica favorable a la muestra del argentino en el Instituto Di Tella.³⁵

Como se desprende de este panorama, el circuito modernizador no fue homogéneo en su aliento al arte experimental. Sus distintas estrategias o políticas apuntaban a fortalecer, dar visibilidad e incluso a consagrar zonas distintas de la vanguardia. Si la galería Lirolay y el Di Tella se abrieron a las propuestas más nuevas —y muchas veces desconocidas— y a formatos radicalmente alejados del cuadro (objetos, ambientes, *happenings*, acciones), en cambio Bonino y las Bienales Americanas apostaron a instalar en circuitos internacionales propuestas pictóricas moderadamente renovadoras y ya reconocidas en el medio.³⁶ Estos dos proyectos, entrecruzados en una trama común, se articularon con producciones artísticas distintas. Si el primero acompaña (hasta cierto punto) la experimentación y la desmaterialización de la obra artística, el segundo apuesta a tendencias reconocidas internacionalmente, que pueden insertarse en el mercado de arte.

2. La bisagra informalista ³⁷

En la segunda mitad de la década del '50 un grupo de desenfadados jóvenes irrumpe en la escena artística, dando lugar a una serie de obras e intervenciones colectivas e individuales que reaccionan frente a la deriva decorativa que, en la llamada "abstracción lírica", había tenido en esa década el arte concreto (que ocupara la posición de vanguardia en los años '40). El movimiento informalista suele ser leído por los críticos e historiadores como una ruptura con ciertos valores del arte hegemónico (como la buena terminación, el borramiento de las marcas de la acción del artista, el uso de materiales nobles). Es cierto, pero hay más.

cultura plástica del bloque soviético". Por primera vez, la URSS participaba en dicha bienal.

³⁴ Rocca y Panceta, op. cit., p. 106.

³⁵ Fue la muestra que mayor número de visitantes atrajo al Di Tella.

³⁶ Hay excepciones, claro está, de estas tendencias generales. Por ejemplo, el espectáculo vivo-dito de Greco convocado en la galería Bonino de Buenos Aires (y luego en su sede de Nueva York), al que me refiero más adelante.

³⁷ Retomo esta imagen de "bisagra" de un texto de Marcelo Pacheco: "Con influencia de los modelos internacionales (especialmente de Italia y de España), con antecedentes locales como los de Marta Peluffo y con el impulso fundamental de Alberto Greco (a su regreso de París y San Pablo), el informalismo se convierte en una *bisagra* clave entre lo moderno y lo contemporáneo" (Marcelo

Propongo una lectura de esta primera vanguardia como el comienzo de un quiebre inédito en el arte argentino, un momento **bisagra** cuyas manifestaciones más radicales adelantaron algunas cuestiones cruciales que se retoman con diferentes énfasis y resoluciones en el devenir del arte experimental de toda la época: la puesta en crisis de los géneros tradicionales, la percepción de que la pintura estaba llegando a su fin, el estallido de la noción de "obra de arte" y su apertura a formatos, materiales y conceptos hasta entonces no-artísticos, la salida de las instituciones, la rearticulación entre la industria cultural y la alta cultura, la redefinición del arte más allá de las fronteras de la esfera artística: en la vida misma.

El informalismo tuvo, también, su deriva "domesticada", y devino en un estilo repetido, una fórmula pictórica poco sorprendente. Aquí intento pensar puntualmente un conjunto acotado de manifestaciones dentro del primer momento de la vanguardia (1956-1965). Ellas son: algunas intervenciones y obras tempranas del grupo informalista y, sobre todo, la obra y la vida (en su caso, el límite entre ambas es más que nunca imprecisable) de Alberto Greco -a quien considero el más descollante y trágico representante de este momento inaugural-; y en los comienzos del grupo "Otra Figuración", la inversión de bastidores de Luis Felipe Noé y las "formas liberadas" de Jorge de la Vega. Son -si se quiere- acontecimientos aislados, excepcionales, que además no podemos conocer sino a través de escasas fotos, relatos o testimonios, porque fueron destruidas o estaban condenadas por sus propios hacedores a una condición efímera. Aunque creo que su inasibilidad no sólo tiene que ver con su condición material fugaz, sino con la dificultad para introducir estas rarezas dentro del canon, no sólo en su tiempo sino incluso en el nuestro.

2.1. Hitos

Siempre las periodizaciones están sujetas a discusión y pecan de arbitrariedad. En este caso, aunque no hay acuerdo en los críticos e historiadores respecto al hito inaugural del informalismo en la Argentina, tomaré como punto de inicio el año 1956, cuando Alberto Greco, recién regresado de París, realiza en la galería Antígona su primera exposición individual.³⁸ Y como cierre, 1965: el año de su suicidio en Barcelona, que él mismo presenta como la última de sus obras. Es también el año en el que aparece publicada la **Antiestética**, de Luis Felipe Noé, un programa artístico-político que debate con otros llevados a cabo en la primera y en la segunda fases de la vanguardia, por lo que permite ser leído como una nueva bisagra con la fase siguiente. 1965 es el año, por último, en el que la obra de León Ferrari,

Pacheco, "La abstracción en la pintura argentina", en **Pintura argentina. Abstracción II**, Buenos Aires, Ed. Banco Velox, 2001).

³⁸ Mercedes Casanegra también plantea ese hecho como el inicio del informalismo, en "El cuestionamiento de la pintura", en: **Pintura Argentina. Nueva Figuración**, Buenos Aires, Ed. Banco Velox, 2001.

“La civilización occidental y cristiana”, es censurada por Romero Brest en el Premio Nacional Di Tella, marcando un hito en el curso de politización de la vanguardia artística que sería definitorio en las fases siguientes, condición política que alteraría profundamente los vínculos entre vanguardia e institución.

Ya en el primer acontecimiento mencionado se manifiestan destiempos entre vanguardia e institución. Cuando en 1956 Greco regresa a Buenos Aires desde París, acuerda realizar una exposición de sus trabajos en la galería Antígona. Dos días antes de la fecha prevista para la inauguración, presenta a las hermanas Castellanos, las dueñas del espacio, una serie de cartulinas monocromas (de las que no queda registro alguno). Se suscitó un escándalo interno: ellas consideraron la entrega una burla y se negaron a exponer esas obras, exigiéndole al artista que colgara en la sala sus obras previas, pinturas informalistas. En la batahola que se armó, intervinieron para mediar entre ambas partes críticos como el surrealista Julio Llinás y el escritor y periodista Alberto Schóó (amigo de Greco). Los dos evaluaron muy negativamente las “cosas” de Greco, que “acabó claudicando, llevándose a casa sus bromas monocromas y sustituyéndolas por una selección de sus *gouaches* parisinos al estilo tachista”.³⁹ Este hito inaugural está signado por un rechazo: una galería permeable a la novedad y a la experimentación le pone límites al artista, contando además con el veredicto de dos críticos también amigables con el arte moderno. El medio artístico se negó a ver las pinturas monocromas de Greco, o mejor: a considerarlas “visibles” como obras.

(Valga el dato de que estos experimentos formales del argentino coincidieron temporalmente con las “*Propositions monochromes*” del francés Yves Klein, inscripto en el “nuevo realismo” parisino, que desde 1950 experimentaba con la monocromía en azul, y con cuyas obras e ideas Greco estuvo en contacto en sus estancias parisinas. Incluso ve en la obra de Klein, unos años más tarde, el grado cero de la pintura (y del circuito artístico), su punto final: “Te digo con toda certeza, que la pintura terminó su ciclo con el cuadro azul de Yves Klein. Y junto con ella los mercantes, críticos y galerías de arte”.⁴⁰ “Alejarse de la idea misma de arte”, propone Klein, que en 1958 realiza una ceremonia monocroma titulada “Impresiones”: dos chicas desnudas embadurnadas en pintura azul se revuelcan sobre tela desplegada sobre el piso, mientras veinte músicos ejecutan la “Sinfonía monótona”, una misma nota sostenida durante diez minutos, seguida por diez minutos de silencio, compuesta por el mismo artista. El happening que realiza Greco en la casa-taller de Lea Lublin, en Buenos

³⁹ Francisco Rivas, “Alberto Greco, la novela de su vida y el sentido de su muerte”, en Greco, Valencia-Madrid, IVAM-MAPFRE, 1991. Su investigación pionera reunida en este importante catálogo reúne gran parte de la base documental y testimonial de la que se nutre la aproximación a la obra y a la vida de Greco que propongo aquí. También he consultado al respecto el archivo documental de la Biblioteca del Centro Reina Sofía, en Madrid, y otros materiales que se citan oportunamente.

⁴⁰ Carta a Lila Mora, IV-1963, incluida en: Greco, op. cit.

Aires, 1960, va en el mismo sentido: se introduce en la bañadera, adonde se desnuda y se cubre de pintura negra. Luego, simplemente, participa de la fiesta que estaba convocada en la casa, así: desnudo y a la vez pintado. Es consciente de la operación: "Estoy haciendo conmigo mismo una obra, siendo yo el artista, yo mismo produzco el arte, es decir, yo soy el arte en este sentido"⁴¹. [VER IMAGEN 1.]

El vacío o la incompreensión del medio artístico impulsaron a Greco a seguir viaje: pasa un tiempo en Brasil, adonde realiza disruptivas obras y acciones: expuso, por ejemplo, un gran papel canson manchado con huevazos de tinta china y luego recortado en veinte cuadrados, junto con algunas chatarras oxidadas que recogió de la calle⁴², y vuelve con nuevos bríos a Buenos Aires dos años después, en 1958. Más tarde recordará su voluntad de imponer una vanguardia y el consiguiente correlato de su decepción: "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".⁴³

Greco dice salir al cruce de las declaraciones de Romero Brest, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, que al parecer opinaba que en Argentina no había jóvenes artistas.⁴⁴ Con la voluntad de demostrar(le) lo contrario se suma al grupo informalista y gestiona sus primeras muestras colectivas. Organiza en la galería Pizarro una primera muestra "informalista" con obras suyas, de F. Méndez Casariego, Estela Newbery y Mario Pucciarelli. En julio, con un grupo más amplio y definitivo, se convoca a una muestra titulada Movimiento Informal, en la galería Van Riel. La integran Barilari, Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Maza, Pucciarelli, Towas (seud. de Tomás Monteleone) y Luis Wells. En noviembre de ese mismo año, organizan una tercera muestra con el auspicio del MAM y el Museo Sívori, titulada "Movimiento Informalista Argentino". Cuentan con un nuevo adherente: el fotógrafo Jorge Roiger, amigo de Greco.⁴⁵

A través de esta seguidilla de intervenciones públicas, el informalismo se vuelve visible como una formación: un agrupamiento con un programa común e intervenciones públicas. Según Wells, Greco "era el aglutinante, la dinámica del grupo". No era el único: también jugó un rol

⁴¹ Lea Lublin, testimonio cit. en Greco, op.cit.

⁴² "Alberto Greco en el Brasil", testimonio de Norberto Nicola, en: Greco, op. cit., p. 190.

⁴³ Citado en Germaine Derbecq, "Alberto Greco, el mago de Buenos Aires", *Le Quotidien*, Buenos Aires, 1960, republicado en *Artinf* n. 66-67, Buenos Aires, primavera de 1987.

⁴⁴ Ello es al menos lo que Greco dice. No he encontrado las referidas declaraciones de Romero Brest en ninguno de sus textos publicados de la época.

⁴⁵ Además de este núcleo, hay que mencionar dentro del informalismo porteño la obra de Noemí Di Benedetto y al grupo del Sur (bautizado así por Rafael Squirru), integrado por Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Joaquín Linares, Mario Loza, René Morón y Leo Vinci. En La Plata, la vanguardia informalista tomó el nombre de Grupo SI, cuya primera muestra fue en noviembre de 1960 en el Círculo de Periodistas de La Plata, con el auspicio del MAM. Squirru funcionó como "padre espiritual" del grupo, integrado por Horacio Elena, Dalmiro Sirabo, Eduardo Panceira, Nelson Blanco, Carlos

de organizador destacado Kemble. Coincidente con Greco, recuerda que un galerista al rechazar sus trabajos a fines de los '50 argumentaba: "Buenos Aires no está todavía maduro para tales cosas". Dos años después, en 1961⁴⁶, escribe, no sin disgusto: "hoy día, en que se exhiben *collages* en el Museo de Bellas Artes, porque se ha visto que en Europa y los Estados Unidos esta forma de expresión tiene carta de ciudadanía, comienza a ser aceptado. (...) Ni Tàpies ni Dubuffet ni Wols, ni ninguno de los grandes creadores contemporáneos hubieran tenido la más mínima chance entre nosotros".⁴⁷

La percepción del medio artístico local como aquello que no está a la altura (o al ritmo) de sus creadores, aquello que los constriñe y los limita, es común entre los artistas del momento. Refiriéndose a los comienzos del informalismo local, Nicolás Rubiò recuerda la potencia de la obra de Jorge Martín y se lamenta: "no entendió que Buenos Aires no estaba preparado para recibir un tal desborde de vitalidad y de alegría de crear. Para él la muestra fue una gran frustración. Se alejó del arte plástico".⁴⁸ Greco ve a Buenos Aires "chata y local"⁴⁹ e incluso la Madrid franquista le resultará territorio más proclive a sus experimentos. Tanto que, cuando vuelve por última vez a Buenos Aires titula su acto vivo-dito sustituyendo el nombre de su ciudad natal del título del conocido tango y reemplazándola por "Mi Madrid querido". Algunos en Buenos Aires se preguntaban –como registra *Primera Plana*– cómo se había atrevido a volver.

2.2. De la descomposición de la pintura a la disolución de la obra

Al menos desde 1956, Kemble comenzó a realizar sus "paisajes suburbanos": collages en base a papel, trapos, arenas, cortezas, arpilleras, latas y chapas oxidadas, residuos industriales, papeles desgarrados, vendas, maderas carcomidas. Según relata, seleccionaba adrede materiales desagradables y cola podrida para que el mal olor asquee a los galeristas.⁵⁰ [VER IMAGEN 2]

"Yo empecé usando arpillera, el material de Burri, pero a partir de allí me permitió descubrir por ejemplo una casa de una villa miseria en Córdoba hecha con chapas y latas, una maravilla. Yo pensé: lo que tengo que hacer es comprarle la casa, cortarla en pedazos, enmarcarlos y exponerlos en la calle Florida. No lo hice, quizá por timidez, pero empecé a juntar latas, chapas, desechos, maderas e hice unos collages que fueron los primeros con

Pacheco, Alejandro Puente y otros (v. Cristina Rossi, "Grupo Si, el informalismo platense de los 60", catálogo Fundación Borges, Buenos Aires, 2001).

⁴⁶ En 1961, expone finalmente una serie de *collages* y óleos en la galería Pizarro.

⁴⁷ Kemble, catálogo Galería Pizarro, 1961.

⁴⁸ Entrevista citada en Nelly Perazzo, "Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina", en *El grupo informalista argentino*, catálogo, Museo Sívori, Buenos Aires, 1979.

⁴⁹ Alberto Greco, testimonio citado en Greco, op. cit., p. 246.

⁵⁰ Recién en 1958, logra mostrar uno de estos *collages* con trapos de piso en la Asociación Arte Nuevo, de orientación concretista, que rechazó el resto de las obras presentadas (Nelly Perazzo, op. cit.). En 1960, se pueden ver en una muestra en Lirioy.

estos materiales en Argentina y que unos años después tomó Berni para hacer su serie de "Juanito Laguna".⁵¹ La fantasía de Kemble (enmarcar en pedazos un fragmento de la realidad social argentina y exponerlo en una galería) fue de alguna manera el programa llevado a cabo de una manera todavía más radical de lo que se atrevía a imaginar Kemble, unos pocos años después no por Berni sino por Greco, con sus vivos y duros e incorporaciones de personas a la tela, como sostengo más abajo.

Años más tarde, cuando finalmente Kemble logra mostrar sus collages, señala: "Mi objetivo era doble: mostrar que los materiales más humildes y despreciables podían tener capacidad expresiva y comunicar una emoción estética, echando por la borda la hegemonía de las vacas sagradas de la técnica (...) y mostrar también en la calle Florida una realidad argentina que nos debía concernir a todos".⁵²

El empleo de estos materiales de desecho o en descomposición se generaliza en una muestra colectiva, "Qué cosa es el coso", en la que participan Rubió, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia y Vera Zilzer, en la Asociación Estímulo de Bellas Artes (1958), en la que se vieron obras realizadas con materiales no tradicionales, pobres o desagradables, arpilleras con alquitrán, collages, agujeros usando desde joyas hasta harina. "Sacamos plumas de un plumero y las colocamos en la cabeza de la figura, pegamos una moneda como ojos, cortamos la tela en la boca y le pusimos un poco de tarlatán (...). Nos dimos cuenta de que habíamos hecho algo diferente y nos preguntamos qué era eso: pintura no es, es una cosa, es un *coso*".⁵³

Por ese entonces, Greco podía dejar una tela pintada durante días a la intemperie, y orinarla con la excusa de obtener reacciones orgánicas de la materia. Un tronco de árbol quemado enviado al Salón, trapos de piso colgados sobre un bastidor: con estos gestos que emulaban al dadaísmo irrumpe el informalismo, como una gesta contra la "buena pintura". La irreverencia, la insolencia de estos pintores jóvenes, la violencia de su ruptura, se manifiestan particularmente en la selección y en el tratamiento del material. Reaccionan contra el academicismo, la pacatería, las convenciones y la deriva decorativa de la pintura abstracta dominante en la escena artística de los '50, la "buena terminación" y la "seriedad" que caracterizaban la pintura argentina.

Los informalistas más audaces incorporaron materiales pobres o groseros para reírse de la buena pintura, pusieron en cuestión la bidimensionalidad de la tela al incorporar a ella objetos, se expandieron al espacio,⁵⁴ propusieron las primeras ambientaciones (en las que

⁵¹ Kenneth Kemble, entrevista cit. en: Perazzo, op. cit.

⁵² Kenneth Kemble, **Collages, relieves y construcciones, 1956-1961**, catálogo, La Galería, 1979.

⁵³ Entrevista a Jorge López Anaya, citada en: Nelly Perazzo, op. cit.

⁵⁴ Noé escribe sobre Wells parodiando una declaración jurada para afirmar que fue "el primer pintor en la Argentina que sintió necesidad de recurrir al espacio real, invadiéndolo". Luis Felipe Noé, "Luis Alberto Wells", en Catálogo Premio Di Tella, 1963, op.cit.

integraron sus objetos, muchas veces recogidos de la basura o de la calle, y cruzaron las artes plásticas con otras disciplinas como la música y la danza contemporánea).

Pero, dentro de este grupo, el que fue más lejos en el camino de atentar contra el concepto de obra y ampliar los límites del arte fue Greco. Sus acciones, el arte vivo-dito y la serie de "incorporaciones de gente a la tela", representan el más radical gesto de esta vanguardia por varias dimensiones que sintetizaré antes de avanzar en la descripción y análisis de sus obras:

- Con sus vivo-dito y sus incorporaciones de gente a la tela, retoma y reelabora la idea de ready-made de Duchamp, pero no sustrae al objeto encontrado de su contexto, sino que lo señala allí mismo donde existe.
- En la línea de concebir la vida misma como arte⁵⁵ (a ello apuntan los vivo-dito), avanzó en presentarse a sí mismo, su vida (e incluso su muerte) como obras.
- En Greco se podría aplicar a rajatabla la idea Fluxus de que "todo lo que es afirmado por el artista como arte es arte". Su apertura de la noción de obra no sólo es pionera en otorgar el predominio al concepto sobre la realización. También en pasar de la obra a la acción, en instalarla fuera del museo, en la calle. Se lo puede pensar como el primer happenista o accionista argentino.
- En su obra (acciones, intervenciones, obra gráfica) es evidente la integración con la industria cultural y la publicidad: sus recursos, sus circuitos, sus códigos. Greco, el gran (auto)publicista.
- Greco se sabe iniciador de un nuevo tipo de arte. Disputa por ese reconocimiento con artistas europeos como Christo y Ben Vautier, en cuya obra cree encontrar emulaciones del vivo-dito.

2.3. El vivo-dito

La forma artística ideada por Greco consiste en señalamientos, demarcaciones de personas, objetos, situaciones o escenas cotidianas en la calle, que el artista firma y declara obras de arte, cuyo efímero instante algunas veces registra mediante fotografías. La mayor parte de las veces se trata de señalar personas vivas en medio de su cotidianeidad.⁵⁶ [VER IMAGEN 3]

"El artista no mostrará más con el cuadro sino con el dedo".⁵⁷ Esto es: buscar el arte en el mundo ya existente, no para representarlo sino para señalar su existencia.

⁵⁵ La rearticulación de arte y vida es una dimensión que Bürger (Op .cit.) considera crucial a la hora de definir los movimientos históricos de vanguardia.

⁵⁶ Hay similitudes entre estas acciones y las que realiza simultáneamente Piero Manzoni, en Milán, con "esculturas vivas", gente firmada por él en la calle.

⁵⁷ Esta idea de que el pintor deja de pintar para pasar a señalar puede rastrearse en el informalismo: "Un cuadro podía ser muchas cosas y había muchas maneras de hacer el cuadro sin pintar, Que a veces no hace falta pintar, basta señalar" (entrevista a Luis Wells, cit. en Perazzo, op. cit.).

Es en 1962 durante su segunda estadía en París que empieza a realizar sistemáticamente sus vivo-dito,⁵⁸ nombre que traduce como "'vivo' de vivencia y 'dito' de dedo, acción de señalar, mostrar. Es sobre todo una actitud artística más que una serie de normas estéticas"⁵⁹.

Greco eligió para el lanzamiento del vivo-dito, su presentación en el medio artístico parisino, la exposición "Antagonismos 2. El Objeto" en el Museo de Artes Decorativas de París, en el que Klein tenía una participación destacada. Primero, se pasea entre los asistentes exponiéndose a sí mismo como una obra de arte: portaba en su torso un letrero sándwich que decía: "Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo", y repartía tarjetas personales que lo presentaban como "objet d'art". El relato mítico cuenta que le pidió prestada la lapicera a Klein para "firmar dos obras de arte": una duquesa y un mendigo. Él mismo recordará la ocasión (o la operación) de aquella noche en la que "me consagro y me expongo como obra de arte".

Continuó firmando vivo-ditos en París, armado de una simple tiza: cabezas de cordero en el mercado, antigüedades, clochards. Requería también la presencia de un testigo, un acompañante, a veces munido de una cámara de fotos. Alguien que, de alguna manera, certificara la existencia, diera entidad a aquello que había visto realizar y que había dejado de ser en el mismo momento de su realización.

En su auto-presentación como "obra de arte" y en el proyecto abortado de exponer clochards en una galería de arte (dos galerías de París, Iris Clero y J., rechazan la idea) está el germen inicial del empleo (en el doble sentido de usar y contratar) personas vivas en sus obras. Sobre ese aspecto volveré un poco más adelante.

Pocos meses después aparece el (primer) "Manifiesto Dito dell'Arte VIVO", escrito en italiano, impreso como afiche y divulgado en Génova. El texto proclama:

"El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo acerca al objeto, pero "el objeto encontrado" lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo "mejora", no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Va a terminar con la premeditación que significan galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, multitudes, conversaciones, olores, rumores, situaciones. Arte Vivo Movimiento Dito, Alberto Greco. 24 de julio de 1962, hora 11,30."⁶⁰

⁵⁸ Aunque en el Segundo Manifiesto Vivo Dito indica que el origen del género se remonta a 1954, cuando empieza a firmar personas en su primer estadía en París. "Firmé paredes, objetos, calles y baños de París en compañía de la Peñalba Lerchundi" (reproducido en Greco, op. cit., p. 224).

⁵⁹ Marius, "Greco, San Andrés y el Vivo-Dito", *El Ferrol*, noviembre de 1963.

⁶⁰ La traducción es mía.

En este primer manifiesto salta a la vista que la idea del vivo-dito retoma en nuevos términos la noción de *ready-made* de Duchamp. El *ready-made* implicó la "negación misma de la moderna noción de obra": "objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obra de arte".⁶¹ Extraerlos de su contexto y anular su función cotidiana, volverlos un signo vacío, es crucial para entender el gesto duchampiano. Al contrario, el vivo dito señala, elige un objeto y lo señala como arte, pero no anula su función ni lo quita de su entorno habitual. El "objeto encontrado" del vivo-dito no se traslada fuera de su contexto, no se trastoca en "obra de arte" por traspasar el límite de la institución arte. El objeto (o mejor, el sujeto) elegido sigue su camino y del vivo dito no queda más que —con suerte— un registro fotográfico del momento irrepetible.

En este punto conviene traer a colación la interpretación que propuso en 1965 Oscar Masotta de los vivo-dito: "'Firmar gente' (...) ¿Qué otra cosa podría querer decir sino que no hay individuo por fuera del contexto al que pertenece y que si se modifica en algo ese contexto (aislando por ejemplo al individuo) lo que queda modificado o perturbado es la idea misma de individualidad".⁶²

Con estas operaciones (la presentación parisina ante Klein, el manifiesto en Génova) Greco da entidad de "obra" y nomina una forma de acción (la de firmar como obras suyas situaciones, lugares, personas) que en verdad venía realizando desde tiempo antes en París, Nueva York,⁶³ Buenos Aires y Milán. En Piedralaves, pequeño poblado de la meseta castellana a menos de 100 kilómetros de Madrid, adonde se instala en 1963 en una vivienda prestada, realizó sistemáticos vivo-ditos: "Firmé a todo el pueblo". Y comenta: "hacer vivo-ditto aquí es como sembrar patatas en una mesa de mármol. Pero aquí está lo bueno: sembrar mármol sobre patatas".⁶⁴ Podía encerrar en un círculo dibujado con tiza a una señora que esperaba en una esquina, a otra colgando la ropa, a un burro cargado o una vieja furgoneta, y luego firmarlos como obras de arte de su autoría. Llegó a envolver mediante un rollo de papel de 300 metros por 10 cm. en el que estaba escrito el Segundo Manifiesto Vivo-Dito el pueblo entero de Piedralaves, para firmarlo como obra de arte y declararlo capital mundial del *Grequisimo vivant*. Este segundo manifiesto vivo-dito (o "Gran manifiesto antimanifiesto rollo vivo-dito") incluye relatos, dibujos, datos cotidianos y fotos de sus acciones.

En este segundo manifiesto pone en cuestión el lugar del público, su existencia misma (como tal) en tanto la nueva forma artística promueve que todos seamos creadores. Así declara: "Quiero hacer el teatro total, improvisación, el público creando situaciones, por lo tanto sin público". La expansión del arte promovida por Greco es tan extensa (e intensa) que todo lo

⁶¹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1978, pp. 15 y 31.

⁶² Oscar Masotta, *El pop art*, Buenos Aires, Columba, 1967.

⁶³ Podía firmar en el aire la espalda de Jackie Kennedy caminando por una calle neoyorkina.

que el artista señala como tal deviene en arte. Ante la pregunta de un periodista acerca de si se pueden considerar pinturas sus vivo-dito, Greco responde enfático: “¡Por supuesto, está hecha por un pintor!”.⁶⁵ El punto nodal de su programa estético se sintetiza en la frase del segundo manifiesto: “el hombre en acción como verdadera obra de arte”. Adelantándose varios años a la famosa portada de la revista *Primera Plana* (1969) que anunciaba “El fin de la pintura”, en las paredes del centro de Roma escribe con tizas de colores su proclama: “*La pintura e’ finitta. Viva el arte Vivo-dito. Greco*”. No sólo la pintura, el concepto tradicional de obra de arte queda completamente suspendido o, mejor, vacío. Vacío como el papel en el que Greco escribe debajo una flecha “aquí nada, nada de nada”. Similar nihilismo puede rastrearse también en un manifiesto de Aragon leído durante un acto dadaísta en París (1920): “Nada de pintores, nada de literatos, nada de músicos, nada de escultores, nada de religiones, nada de republicanos, nada de realistas, nada de imperialistas, nada de anarquistas (...) en fin, basta de todas esas imbecilidades, no más nada, no más nada. Nada, nada, nada”.⁶⁶

2.4. Incorporaciones de gente a la tela

Una variante del vivo-dito son las “incorporaciones de gente a la tela”. Para realizarlos, Greco contrata a gente humilde (una vendedora de pipas, un ciego vendedor de lotería, un lustrabotas, una señora de pueblo llamada Encarnación Heredia) o convoca a amigos célebres (como el bailarín Antonio Gades). Las personas se ubican junto a telas, grandes bastidores en blanco, sobre los que Greco traza su silueta. A veces deja sólo ese mínimo e impreciso dibujo que delimita el contorno del cuerpo que antes estuvo allí, otras veces cubre con pintura monocroma el resto de la tela, logrando que el espacio en blanco que ocupó el cuerpo resalte más aun. [VER IMAGEN 4]

Inicia su serie de “incorporaciones” en Madrid. Así lo registra la prensa: “Un gran lienzo blanco de proporciones gigantescas con una silueta dibujada. Y, encajada en su propia silueta, una mujeruca desdentada, con una cesta de caramelos junto a ella.’ El ‘cuadro’ se llama ‘Patrocinio’”.⁶⁷ Al año siguiente, en su muestra de 1964 en la galería Juana Mordó, expone, delante de grandes telas en las que están señaladas sus siluetas, a una vendedora de pipas y a un ciego.

No se trata de adosar a la tela objetos reales, mediante la técnica del collage o el montaje, sino de indicar, en la tela misma, la huella de lo que allí estuvo y ya no está más: su propia mano apoyada, en el cuadro que obsequia a Dalila Puzzovio, o el perfil de la señora de

⁶⁴ Carta de Alberto Greco, en: Greco, *op.cit.*

⁶⁵ Entrevista de Pedro Cámara, *Diario Arriba*, Madrid, 30 de julio de 1964.

⁶⁶ Citado en Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Montevideo, Altamira, 1993, p. 34.

⁶⁷ *Madrid Actualidad*, 19 de octubre de 1963, p. 14.

pueblo que deja la sombra de su ausencia de la tela blanca en medio de un cielo de pintura negra y empastada que la rodea. [V. IMAGEN 2]

Las incorporaciones de gente a la tela trabajan entonces la idea de no representar sino presentar (a las personas vivas), dejar señal de una presencia que ya no es.

Podría tratarse de modelos para el tradicional género del retrato, pero no. No se trata de una cita a la tradición pictórica de representar a las clases pudientes o celebridades: "No hay tal retrato ni tal testimonio de unos rasgos aguzados de individualismo anecdótico. Alberto Greco deja sobre la tela un plano de inefable angustia, una momia voluminosa en extensión, planchada como una sábana, con protuberancias desgraciadas que son terribles secreciones del ser que se pegó a la tela".⁶⁸

La gran diferencia entre las incorporaciones y los vivo-dito está dada por el recurso a la tela, el bastidor, el pincel. ¿Estamos, en un punto, ante adecuaciones o concesiones para lograr "exponer" en el circuito artístico? ¿O se trata de convertir la tela en un documento del vivo-dito, una forma de "registrar el momento vivo",⁶⁹ registrar la vida en la tela? Y, sin embargo, no se trata de representación sino de presentación o registro de lo real.

Los empaquetados que Christo realiza desde 1958 toman una deriva comparable a la de las incorporaciones de personas a la tela cuando en una serie de 1961 empotra esos enigmáticos fardos atados en dorados y decorativos marcos. "Estoy declarando que este paquete/ esta persona es arte, y por si eso no queda claro, lo/la enmarco", parecen estar diciendo al unísono Christo y Greco.

Ahora sí, como en los *ready made* de Duchamp, hay un traslado del objeto encontrado (a la sazón, una persona viva) al espacio de la galería, aunque algunas veces Greco realiza las incorporaciones también en la calle: "Llevo el bastidor, tomo las líneas de la estatura, además les añado las frases y comentarios del momento vivo-dito".

Por supuesto, se puede relacionar el procedimiento de incorporar gente a la tela con la performance ya descrita de Klein: los cuerpos de performers pintados de azul dejan sus marcas sobre telas o papeles. [V. IMAGEN 3] También, a las telas en las que A. Linde imprime restos fabriles y contaminantes propios de la actividad industrial, dejándolas en sus inmediaciones por varias horas. Igual que en las de Greco, aparecen en esas telas las marcas de la presencia, del roce con el mundo, antes que una representación de ese mundo. Otras dos obras de la vanguardia argentina de los años '60 recurren a un procedimiento equivalente. Masotta contrató a cuarenta hombres y mujeres mayores para que se expusieron a ser mirados fuertemente iluminados y "abigarrados en una tarima", a cambio de una paga como extras teatrales, como parte del happening "Para inducir al espíritu de la

⁶⁸ Francisco Nieva, "El vivo-dito o una red para la verdad, *El Alcázar*, Madrid, 29 de mayo de 1964.

⁶⁹ Alberto Greco, "La agenda roja", en Greco, op. cit., p. 222.

imagen”, realizado en el Di Tella en noviembre de 1966.⁷⁰ La instalación “La familia obrera”, que dos años más tarde realizara Oscar Bony en Experiencias 1968,⁷¹ también en el Di Tella: contrató a un matricero y a su familia para exponerse durante quince días sobre una tarima, por un jornal equivalente al que cobraba por su oficio. En ocasión de las Experiencias 1968, el cronista de la revista *Análisis* evidenció esta genealogía cuando recordó ante la puesta de Bony que “Alberto Greco y Oscar Masotta (ya lo hicieron) hace varios años”. Además de las similitudes de procedimiento (pagarles a personas por exponerlas), tanto Masotta como Bony enfatizaban que sus obras explicitaban el sadismo de las relaciones sociales. Sadismo que también, aunque quizá más atenuado, más juguetón, estaba presente en las incorporaciones de Greco: una de sus amigas madrileñas recuerda que en la fiesta de inauguración de la muestra de 1964, en medio de la farándula allí reunida, “estaba la pipera, la *pobre* señora estuvo allí con su canasta de pipas, de vez en cuando se metía en su cuadro y salía del cuadro”.⁷² Ese mismo día un aviso en el diario pedía niñas vestidas de flamenco para una prueba cinematográfica. La galería se llenó de familias con niñas disfrazadas, en el medio de los que asistían a la inauguración y de la “pobre” pipera, para no hablar del ciego, que por cierto no veía nada. Estos “contratos” no dejan de ser voluntarios e incluso gratificantes para los “incorporados”. En el espectáculo vivo-dito “Mi Madrid querido” realizado en Bonino (Buenos Aires, 1964), Puzzovio recuerda que “uno de los personajes [incorporados a la tela] era un lustrabotas de la calle Córdoba y Florida (...). *Lo alquilamos*”. El lustrabotas, llamado Luciano Fernández, fue entrevistado años después por *La Semana* en 1970: “Greco me invitó a una exhibición. Yo acepté porque vi su buena voluntad. Era una exhibición bien arreglada en una casa de cuadros en la calle Maipú entre Charcas y Paraguay”. Entre las imágenes con las que ilustraba su puesto de lustrabotas estuvo durante años la foto en que Greco lo firmaba.

2.5. El escándalo: entre el acto dadaísta y el espectáculo publicitario

“En un momento uno gritó: Señor Carmelo Bene, eso ya fue hecho.

A lo que Carmelo contestó muy tranquilo: No me importa, yo es la primera vez que lo hago” (Alberto Greco).⁷³

Los incidentes que protagonizó Greco en la Bienal de Venecia de 1962 (la misma edición en la que Berni resultara premiado en grabado) son un episodio privilegiado para dirimir cómo la

⁷⁰ Véase capítulo 5.

⁷¹ Véase capítulo 6.

⁷² Esperanza Nuere, testimonio incluido en Greco, op. cit., p. 234.

⁷³ Alberto Greco, “La verdadera historia de Cristo 63”, en: Greco, op. cit., p. 202.

búsqueda del *shock* característica de la vanguardia histórica (sobre todo del dadaísmo) se articula con la propensión al escándalo y a la espectacularidad de la cultura de masas.

Con un amigo venezolano llevó a la Bienal, el día de su apertura, una caja con ratones vivos y preparó un manifiesto. Habían acordado que Greco lo leería, mientras el amigo mostraba los roedores. Pero la acción abortó a mitad de camino (o quizá fue mucho más eficaz y arriesgada de lo que ellos mismos pudieran haber previsto) cuando los ratones se escaparon y provocaron pánico en la comitiva presidencial italiana que asistía al acto de inauguración. Hasta aquí, se trata de un escándalo al estilo dadaísta: soltar ratones vivos frente al presidente italiano y su comitiva en la apertura del más importante evento artístico del mundo. El acto, aunque fallido, no pasó desapercibido para el Estado italiano y Greco es, poco después, expulsado del país.

Antes de que la expulsión se concretase, se refugia en Roma, adonde con sus campañas (auto)publicitarias, con un recurso tan sencillo y precario como tiza sobre los muros, logra una popularidad enorme. Opera a la manera de una "vanguardia unipersonal", apelando a un cóctel de recursos de la vanguardia (como el manifiesto) y el activismo (el acto frente a la comitiva). Carmelo Bene, Giuseppe Lenti y Greco y el elenco del primero de ellos estrenan en el Teatro El Laboratorio, ubicado en las inmediaciones del Vaticano, el "espectáculo arte vivo Cristo 63", que parodiaba la pasión de Cristo y se presentaba como un homenaje a Joyce (estaba basada en parte en el segundo capítulo del *Ulises*).⁷⁴ Recurrieron a la sala teatral, aunque a Greco le parecía que el lugar adecuado era la calle, el tranvía o un andén de subterráneo, porque Bene había sido encarcelado unos días antes por hacer teatro callejero sin permiso municipal. Según la versión –seguramente escandalosa– de *Primera Plana*, en "Cristo 63" "treinta homosexuales se desnudaban en escena".⁷⁵ En la obra, "Alberto era actor y tramoyista y seguramente también decorador, pero sobre todo participaba con énfasis y dedicación en los excesos comunicativos que Carmelo Bene y su compañía entablaban con el público. O se meaban sobre él o le lanzaban espaguetis o hacían las dos cosas al mismo tiempo".⁷⁶ De nuevo, la similitud con los actos dadaístas es evidente: agredir y provocar al público para *shockearlo* y generar su reacción violenta. En el transcurso de la actuación, Greco simulaba una crucifixión que terminó con un clavo de hierro atravesándole el pie.

También se repite la represalia del *establishment*: el aquelarre mediático y policial que se generó se pone de manifiesto en el titular en primera plana: "Escándalo en Roma por una representación teatral blasfema y pornográfica", noticia que se ilustra con una foto de Greco en escena desnudo de la cintura para abajo. Greco, fascinado con esa aparición, compró decenas de ejemplares del diario que enviaba a sus amigos.

⁷⁴ Héctor Bianciotti, "Alberto Greco", en *Pintura Argentina. Abstracción II*, Buenos Aires, Ed. Banco Velox, 2001.

⁷⁵ S/f, "Escritores: el primer novelista pop", en: *Primera Plana*, n 254, 7 de noviembre de 1967.

El nuevo escándalo precipita su expulsión de Italia. Ahora en Madrid, luego de curarse la infección que le provocase la herida en el pie, anuncia la realización de un "momento Vivo-Dito": un "Viaje de pie en el Metro desde Sol a Lavapiés...". Reparte por correo y a mano numerosísimas invitaciones, una serie de cartulina de lujo, otra en papeles de colores, convocando al medio artístico y a la prensa. "En caso de ir a la cárcel firmaré policías", agrega a mano en alguna tarjeta. Prevé el escándalo y la represalia, incluso va por ellos. Una multitud de célebres, artistas y curiosos lo acompaña hasta la estación del metro Lavapiés, donde Greco extendió rollos de papel y de tela, que fueron intervenidos, pintados, firmados, pisoteados por muchos asistentes voluntarios o involuntarios: una caótica y espontánea obra colectiva. Luego, Greco prendió fuego a la obra y cuando el material se consumió, reunió a los asistentes sobre un pedazo de tela sin quemar, los encerró en un círculo de tiza y firmó la aglomeración, explicando: "el vivo-dito son ustedes. El vivo-dito somos nosotros. El vivo-dito es esto". En esta secuencia, Greco dramatiza la destrucción de la pintura, la disolución de sus soportes tradicionales, la desaparición del creador único y del público (convertido consecutivamente en creador y luego en obra). Una vez más, la acción generó hostigamiento y escándalo: la policía detuvo a varios de los asistentes, y los medios de prensa dieron la noticia en primera plana, nombrando a Greco "el gamberro número uno" y "el primer farsante de la temporada".

Un tercer caso: Greco, con la colaboración de Gades, organiza en la galería Bonino de Buenos Aires, el 9 de diciembre de 1964, una "pintura espectáculo vivo-dito", con la idea de mostrar al público en qué consistía aquello del vivo-dito. "Mi Madrid querido" partía de un engaño: convocó al público a ver bailar a Gades, del mismo modo que los dadaístas anunciaron en vano la presencia de Charles Chaplin en el "Salón de los Independientes" en París, el 5 de febrero de 1920. Greco llegó vestido de comandante con una banda roja cruzándole el pecho y un sombrero negro emplumado, escudado por su hermana y una amiga vestidas de colegialas con antiguos guardapolvos blancos. El plan consistía en realizar una serie de firmas, incorporando a telas blancas la silueta de Gades, que iría desnudándose y portando alternativamente diferentes vestuarios. Más allá, uno o dos lustrabotas (según distintas versiones) estaban sentados con sus utensilios de trabajo frente a telas blancas.

La multitud que respondió a la convocatoria generó tal desorden que impidió que el plan se llevara a cabo en la galería. La expectativa era enorme. Romero Brest presentó el espectáculo, declarando que esperaba "con ansiedad el vivo-dito de Greco. Ha de ser una forma nueva de acentuar la 'actitud' creadora, sin los inconvenientes de la 'realización'".⁷⁷ Tras la lectura de un manifiesto en el que Greco, subido a una tarima, explicaba qué era el vivo-dito ("es lo que se señala con el dedo, lo que se muestra, lo que ocurre") y el reparto de

⁷⁶ Eduardo Arroyo, "Alberto Greco o el destierro del caballero fugaz", en Greco, op. cit., p. 38.

flores y banderines con la imagen de Palito Ortega,⁷⁸ la multitud que desbordaba la sala se debió trasladar a la Plaza San Martín. El acto terminó en el monumento al libertador, adonde Greco firmó al bailarín (finalmente vestido con camisa blanca y corbata) incorporándolo a una tela, mientras el guitarrista Esteban de Sanlucas musicalizaba el asunto.

La prensa lo registró como un nuevo escándalo. Luego del revuelo, los dueños de Bonino los convocaron a hacer un nuevo espectáculo, esta vez en Nueva York (adonde por otra parte llevaron la tela de Gades firmada por Greco). Hacia allá se dirige Greco, a fines de 1964. Y a principios de 1965, realiza su vivo-dito en la sede neoyorquina de Bonino. Fue un nuevo escándalo, según describe el mismo artista: "el gran despelote del siglo, puertas rotas, tráfico cortado, cristales arrancados, persianas de hierro en mi hotel para impedir la multitud".⁷⁹ Sus espectáculo vivo dito se terminaban pareciendo más a motines, o a persecuciones de fans de una estrella de rock que a pacíficas y glamorosas muestras de artes plásticas.

Finalmente, a mediados de 1965 hace su última aparición pública, una inclasificable ceremonia que duró apenas un día, junto a Manolo Millares y al grupo fluxus zaj, en la galería Edurne, una de las pocas galerías de Madrid abiertas a las nuevas experiencias. Greco estaba muy deprimido, según algunos testimonios, y entregó el mismo día de la inauguración una serie de dibujos (con personajes siniestros, hornos crematorios y temas erótico-irreverentes, sobre un altar rojo) que había hecho la noche anterior. Ni siquiera hubo tiempo de enmarcarlos y se clavaron con chinches. Además, llevó a la galería latas de conserva vacías, que llenó con rosas y dispersó por el piso del recinto, y un par de bolsas con pollitos. Algunos testimonios dicen que liberó los pollitos, que caminaron libremente por la sala, durante la inauguración. Otros, que llegó tarde y deprimido, y se olvidó de los pollos. Millares expuso sus "Artefactos para la paz", tres objetos realizados entre 1963-64 que consistían en calcinadas barricadas de arpillera. El happening de los integrantes de zaj Juan Hidalgo y Walter Marchetti consistió en repartir a cada uno que llegara un cascabel. Poco a poco, a medida que se reunían más asistentes, el tintinear de los cascabeles iba en aumento. Greco colocó su cascabel en el botón de la bragueta de su pantalón.

Esta deriva a la espectacularidad y el escándalo en las intervenciones públicas de Greco permite dos lecturas que pueden parecer contradictorias o antagónicas, pero que en él coexisten en síntesis dialéctica: la provocación neodadaísta y la búsqueda de repercusión masiva, de "éxito" "una apuesta por el éxito a través del escándalo" —como escribe Greil Marcus de los Sex Pistols-⁸⁰, la fascinación que le provoca la multitud y los íconos populares. La primera dimensión (que *shockea* y repele al público) ha sido —creo— suficientemente

⁷⁷ Cit. en Greco, op. cit., p. 242.

⁷⁸ *Primera Plana*, nro. 254, 7 de noviembre de 1967.

⁷⁹ Carta a Adolfo Estrada, 1965, en: Greco, op. cit., p. 244.

⁸⁰ Greil Marcus, *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 26.

enfaticada. La segunda (que seduce y convoca al público) encuentra su mejor ilustración en la abortada propuesta de hacer del cantante popular Palito Ortega un vivo dito.

2.6. Palito Ortega como ícono pop(ular)

El banderín con la imagen del entonces popularísimo cantante Palito Ortega que Greco repartió a los asistentes a su "espectáculo" en Bonino remite a la fascinación que le producía este personaje. Entabló con él un vínculo amistoso y asistió a numerosos recitales, como recuerda el propio Ortega: "Él arrastró a un grupo de amigos y llegaron al club, un club de esos populares adonde se juntaban normalmente 10-15.000 personas y tengo clarísima la imagen de Alberto metido entre el público, muy cerca del escenario, que era una ola que iba y venía. (...) Estaba como fascinado (...). Alberto me siguió no sé cuántas veces (...). No quería estar en el escenario, en un costado, él se metía en medio de esa masa de gente que gritaba, que cantaba, que saltaba y que festejaba".⁸¹

La atracción que le producía el cantante (o su público) permite una analogía: Marilyn Monroe es a

Warhol lo que Palito es a Greco. Pero la analogía permite pensar también el contraste: si en las series de Warhol, la representación estandarizada de Marilyn deviene "signo",⁸² Greco, al pretender "firmarlo", proyecta volver al mismo Ortega una "obra de arte".

De nuevo fueron los límites de la institución artística los que frenaron su proyecto: "Alberto lo quería presentar como obra de arte a Palito Ortega en el Teatro San Martín. Fue a hablar con el director, pero era tal la popularidad de Palito Ortega, era tal el loquero, que en el San Martín tuvieron miedo a que se rompieran todas las puertas, tuvieron miedo, terrible miedo y no aceptaron la idea", recuerda Puzzovio.⁸³ Después de lo ocurrido en Bonino, el pánico de las autoridades del San Martín parecía justificado. Ese límite institucional lo lleva a anunciar que su próximo vivo-dito en Buenos Aires tendría lugar en el Luna Park, en el enorme auditorio popular adonde la multitud de seguidores de Palito se convertirían por un instante en obra de arte, y -claro está- en seguidores de Greco.

2.7. La auto-publicidad

Muchas de las obras de Greco se nutren de la publicidad: de intervenir un aviso gráfico "corrigiendo" su texto, o de inventar un afiche publicitario (como los que empapelaron las paredes de Buenos Aires con los slogans "Alberto Greco es un genio", "Greco, qué grande sos" o "Greco el pintor informalista más grande de América"). Emplea similares recursos publicitarios en Brasil y en Italia. O cuando vuelve a Buenos Aires en 1964, y hace imprimir

⁸¹ Testimonio de Ramón "Palito" Ortega, incluido en Greco, op.cit., p. 244.

⁸² Retomo esta idea de Oscar Masotta, Op.cit..

⁸³ Testimonio de Dalila Puzzovio, incluido en Greco, op. cit., p. 244.

un afiche con el texto: "Por falta de tiempo no puedo saludar a mis amigos uno por uno así que muchas felicidades para todos. Greco". Uno de los sobres de su cartulina "Greco cuenta su vida" (el registro amarillista o sensacionalista tampoco se le escapa) se titula justamente "Autopropaganda". O su invocación al comienzo del Segundo Manifiesto vivo-dito: "Compre el Gran Manifiesto Antimanifiesto Vivo-Dito con: Greco aclara y explica su actuación en Cristo 63". Los ejemplos podrían multiplicarse.

Estas desmesuradas campañas de autopromoción, en las que el nombre, la firma del artista se vuelve logo y marca, lo apuntalan en su proyecto de construirse como obra, presentarse como tal, llegar al punto de destruirse sin dejar de hacer de sí su mayor obra, la última: en el acto del suicidio, deja la puerta entreabierta, sabiendo que llegaría Claudio (su gran amor, su mayor desamor) a buscarlo para almorzar con él, y yace acostado sobre la cama con el torso desnudo, los brazos en cruz y escrita con tinta sobre su palma izquierda la palabra "fin".⁸⁴

2.8. El fundador

Greco llevó el arte vivo-dito desde París a Buenos Aires, de Nueva York a Piedralaves, pasando por Milán, Roma y Madrid. En cada una de las escenas artísticas en las que intervino, aunque fuera por unas pocas semanas, se vinculó a los núcleos más dinámicos, motorizó con ellos nuevas iniciativas y no pasó para nada desapercibido. En Buenos Aires, se presentaba su novela póstuma **Besos brujos** como "la primera obra que el arte pop ofrece a la literatura argentina", y se lo recordaba como el realizador del primer happening, ¡en 1950!, cuando el artista había convocado a una conferencia sobre "Alberto Greco y los pájaros", y terminó en la cárcel junto a los asistentes, acusados de "comunismo y actividades subversivas".⁸⁵ Vaya a saber qué hay de cierto en este relato. Lo que me interesa aquí es registrar cómo circula el mito del fundador.

Instalado en Madrid activa el ambiente artístico, promueve agrupamientos, exposiciones y obras colectivas con los ex integrantes del grupo informalista El Paso (1957-60) Millares, Saura, Arroyo, Castillo, Muñoz, Ayllón y otros.⁸⁶ "Sus aportaciones anunciaron, en cierto modo, la evolución radical que el arte español experimentaría a partir de esa década".⁸⁷ En Roma, trabaja con el director teatral Carmelo Bene. En Nueva York, se relaciona nada menos que con Duchamp, Leo Castelli, Oldenburg, Lichtenstein, Man Ray... Logra que Duchamp, a quien conoce en la galería Ebson, firme una breve esquila: "¡vive Greco!", que sirve de

⁸⁴ Greco había anunciado insistentemente durante años su suicidio, e incluso la idea de que ese acto irrevocable sería su "mejor obra de arte". Ante la pregunta en un reportaje: "¿qué vas a hacer el año que viene?", contesta "Me voy a suicidar".

⁸⁵ S/f, "Escritores: el primer novelista pop", en *Primera Plana*, n 254, 7 de noviembre de 1967.

⁸⁶ Con algunos de ellos inventa fantasmales grupos (Grupo 5 de pintura anecdótica) y propone exposiciones a los directores del MAM (Squirru, luego Parpagnoli), como una titulada "De la destrucción del Mito", que nunca se concreta. Para mayor información, véase Ramón Álvarez (comisario), *Grupo El Paso*, cat., Caixavigo-Universidad de Compostela, 1998.

portada (y de aval) a la muestra de Greco en Nueva York. En una carta a Squirru y Puzzovio, Greco exagera: "Duchamp escribió loas sobre el vivo-dito de Greco y un gran Bravo al Sud que se mueve (per noi)".⁸⁸ A poco de llegar a Nueva York organizó también una enorme fiesta en el taller de los pintores argentinos Sarah Grillo y Fernández Muro, un departamento en un quinto piso por escalera, amplio y luminoso, enfrente del edificio de la ONU. Decidió hacer la "Greco Party" sin conocer todavía a nadie, y cuando efectivamente la concretó –muy pocos días después- la gente desbordaba el lugar: una inusitada mezcla que incluía hasta al futuro dictador nicaragüense Anastasio Somoza. Poco después, organiza una Rifa vivo-dito. Pide una obra a ochenta (¡ochenta!) artistas amigos y vendió llaves de compartimentos o lockers de la Estación Central. Los poseedores de las llaves fueron todos juntos a abrir los casilleros, adentro de las cuales encontraron una obra u otro objeto, y -los menos- el *locker* vacío. En menos de un mes, Greco había dejado su impronta en la fulgurante capital mundial del arte.

Es evidente su facilidad para hacerse ver y darse a conocer, para trabar relación con los más disímiles personajes, la capacidad de convocar, organizar y generar acontecimientos en su alrededor.

Las relaciones que Greco estableció con los centros artísticos (París, Nueva York) no pueden resolverse en la figura del artista periférico seguidor o emulador tardío de las tendencias centrales, ni mucho menos en la figura de un impermeable defensor de las tradiciones locales. Su colocación es más compleja y polivalente. Ejemplo de ello son las maneras burlescas y superlativas en que entabla discusiones con algunos artistas europeos, defendiéndose como el fundador del vivo-dito y designando al contrincante como su seguidor. En esa clave, la discusión con Christo, a quien había conocido en París en 1962, junto a todo el grupo de la revista **KWY** (Bertholo, Castro, Voss). "Me gustaría verlo para firmarlo a él empaquetando vivos-ditos", escribe Greco. Los empaquetados de Christo, en los que trabajaba desde 1959, incluían en ese entonces enigmáticos paquetes cuadrados, fardos, envoltorios sin formato reconocible, y una serie de pequeños objetos cotidianos empaquetados (latas, botellas). A fines de los '60, terminará envolviendo con plástico blanco un edificio público entero (el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago) o el acantilado de una playa de Australia (1968-9). [IMAGEN 6]

Quizá Greco encontraba en los empaquetados una peligrosa semejanza con el procedimiento del vivo-dito, a pesar de sus diferencias. Un envoltorio que apenas sugiere su contenido o directamente lo esconde genera opacidad. El vivo-dito, en cambio, es límpido en el recorte que propone de una porción de la realidad: no oculta un enigma, sino que señala, subraya, acentúa la existencia de aquello o aquellos que no pasaron inadvertidos a los ojos del artista.

⁸⁷ Greco, op. cit., p. 9.

Christo y Greco mantuvieron una correspondencia, e incluso el primero le propone al segundo que lo visite en Niza. A esa invitación alude Greco cuando en el Segundo Manifiesto denuncia imprecisamente: “¿Robarme ideas a mí? / ¿Robarme el Vivo-Dito? / Ja, ja, ja, quien se atreva lo firmo. (...) Recibí una invitación de Nice donde van a hacer lo que uno hace años que está haciendo. Se roban todo, todo, y uno siempre el mismo pelotudo, siempre en cualquier rincón hay un Pucciarelli escondido”.

Similar campaña lleva a cabo hacia el integrante francés de Fluxus, Ben Vautier, a quien le escribe: “no me cabe duda que eres un genio del arte VIVO-DITO. Como tal te consagro continuador del *Grequisimo Vivant*”.⁸⁹

Más allá del histrionismo y la desmesura de estas declaraciones, es indudable la voluntad de Greco generar algo completamente nuevo, fundando una forma de hacer arte que hasta entonces no existía. Desde esa autoconciencia, exige el reconocimiento del medio artístico, no sólo argentino sino internacional, de aquellos a los que considera sus pares, de los artistas que admira (como Klein), de los galeristas y los críticos. Detenerse en ese pedido de reconocimiento, a veces solícito, a veces disgustado o con un dejo de resentimiento, es una llave para pensar el vínculo entre vanguardia e institución en Greco.

2.9. Primeros destiempos

En 1961, Greco realiza un largo viaje acompañando una exposición itinerante (rodante) por el interior del país. Le escribe, entonces, a Noé: “Pienso tomar una actitud agresiva con ciertos muertos a mi regreso, no hay derecho que las cosas se posterguen por idiotez ajena”.⁹⁰ Esta idea de que ciertos personajes “muertos” o “idiotas” conspiraban o frenaban el desarrollo inevitable del arte por nuevos rumbos da cuenta de las tensiones (no explícitas) entre vanguardia e institución.

Más que en términos de enfrentamiento, esa dupla se resuelve, en Greco, en Kemble y en los más radicales informalistas argentinos, en términos de un destiempo exacerbado. Sus planteos más rupturistas no tienen cabida en las instituciones artísticas porteñas, que los aceptan siempre que no vayan demasiado lejos ni demasiado rápido, que vuelvan un trecho para atrás.⁹¹ No se puede decir que el informalismo argentino no haya contado con el aval de galerías, premios, museos, sino que esos apoyos institucionales apostaron a un informalismo más moderado, menos virulento, como el que finalmente se impuso.

Las intervenciones de Greco en relación con la *institución arte* no son de ruptura o enfrentamiento. Puede ser, sí, que generen (en los galeristas, en los críticos, en el público)

⁸⁸ Carta de Alberto Greco a Charly Squirru y Dalila Puzovio, 1965, en: **Greco**, op. cit., p. 244.

⁸⁹ Cit. en **Greco**, op. cit., p. 220.

⁹⁰ Cit. en Francisco Rivas, op.cit.

⁹¹ Una excepción fue Lirloy, a cargo de Germaine Derbecq, a quien me referiré en el punto 4 de este capítulo.

una exasperante ambigüedad: provocan, por un lado, expulsión o repulsa, a la vez que fascinación y seducida convocatoria. Greco, por su parte, no se pronuncia contra el museo o la galería (aunque su obra atente efectivamente contra esos ámbitos al desplazar el arte a la vida) sino que más bien mendiga una aceptación, un crédito. Espera de la institución un cobijo, un resguardo, un reconocimiento (incluso material) que no obtiene. No busca un efecto de ruptura, pero provoca que se indignen, que lo expulsen, que lo hostilicen o lo excluyan. Las instituciones no estaban (todavía) dispuestas a tolerar como "arte" sus exabruptos.

Si bien "el arte vivo-dito suponía una radical alteración de los espacios artísticos tradicionales en la mejor tradición dadaísta: salir a la calle, ocupar la vía pública y, de rebote, llenar las galerías, museos y otras reservas con seres vivos, ejemplares libres de cualquier pátina artística",⁹² ello no era enunciado como la abolición de las instituciones artísticas. De hecho, Greco nunca abandonó esos espacios ni los repudió, e incluso llegó a fundar en Madrid su propia "galería privada".

La idea de constituir espacios alternativos de exposición y generar nuevos públicos aparece, por supuesto en los vivo-dito, en las pegatinas de afiches callejeros o campañas de graffiti, y también en los dispositivos portátiles titulados "Alberto Greco cuenta su vida": cartulinas dibujadas e intervenidas sobre las que pegaba tres sobres escritos de los cuales el público podía tomar y llevarse distintos materiales escritos o gráficos. Estas cartulinas podían pegarse en cualquier muro generando en ese acto un "espacio de arte", un contacto participativo con el público.⁹³

Su necesidad de contar con un espacio propio (a la vez domicilio, taller y centro de exposiciones) lo llevan a idear su "Galería Privada": "una galería de arte cerrada al público y un domicilio abierto a todo el mundo", que provocase la alteración de "la lógica espacial de la intimidad". El mecenazgo de Lorenza Viola le permite alquilar un departamento en la calle Manzanares, con varias habitaciones. Los amigos colaboran, algunos con obras, otros con cortinas o personal doméstico. Sus planes eran ambiciosos: "será la mejor galería de Europa". Consigue traer obras de Christo, Burri, Jan Voss, etc. El espacio era un punto de reunión, de fiestas legendarias y de encuentro para salir a la noche madrileña. Dos habitaciones se destinaron a la creación. El mito cuenta que una, "el cuarto del crimen", contaba por único mobiliario con un ataúd donde Greco dormía la siesta. Allí, el artista realiza obras en común con Saura y con Millares. También fue espacio de obras de teatro y

⁹² Francisco Rivas, op. cit., p. 232.

⁹³ Esta idea del sobre como portador de materiales que pueden azarosamente ser llevados se retoma en experiencias de revistas alternativas (o anti-revistas) como *Sobre* (1969) y *Barrilete* (en su segunda época, en los primeros años setenta). Véase cap. 7.

flamenco. "En definitiva, fue un intento bastante serio de fundir en un mismo espacio las nociones de escaparate y de taller".⁹⁴

2.10. Mendicante

La condición de miseria económica reaparece continuamente en la obra de Greco⁹⁵, en sus cartas, en los relatos sobre su vida tanto en Buenos Aires como en Europa. Es recurrente en sus escritos y sus obras y en los testimonios de quienes lo conocieron la preocupación constante por conseguir dinero. "¡Tengo hambre, General Robles!", titula una obra que alude al mandamás de la gestión cultural franquista.

A pesar de su agitada vida social y sus contactos, la situación material de Greco suele ser casi mendicante: vive de prestado, no tiene vivienda fija y carece de taller para pintar, come si lo invitan, se viste con ropa raída y sucia y calza zapatos agujereados. Lleva lo puesto. No logra tener resueltas las condiciones más básicas de subsistencia, y sobrevive a costa de la solidaridad persistente de sus amigos o de la esporádica venta de algunos dibujos o retratos. Nunca tiene empleo, y por supuesto tampoco lo busca.

En 1963, Kemble –cuya situación económica era muy distinta a la de Greco– escribe amargamente sobre lo que el artista (o la artista, ya que se refiere concretamente a Silvia Torras) no recibe de la sociedad: aunque rescata el Premio Di Tella como una de las escasas iniciativas que "restituyen la confianza del artista en la sociedad", considera que puede resultar "tardía e insuficiente". "El artista es un ser sumamente delicado que debe ser *mimado por la sociedad* a la cual pertenece para que pueda darle, transfigurada, toda la riqueza interior con la que la naturaleza le ha dotado. (...) No basta con la honra de una invitación, ni el estímulo de un premio. Es necesario el apoyo consecuente y sistemático de todos aquellos que creen en el arte y lo necesitan como el pan diario, es necesario que el artista *se sienta útil e imprescindible* y tenga por lo menos las *condiciones mínimas* que le permitan seguir trabajando".⁹⁶ Reclama para el artista un lugar de privilegio que la sociedad le retacea: prestigio social y también sostén económico.

2.11. Lo político en el informalismo

Varios testimonios coinciden en que Greco afirmaba de sí que no le interesaba la política, lo que puede ser estrictamente cierto en el sentido "orgánico" del término, en tanto nunca se integró a organizaciones o partidos ni se preocupó por "formarse" intelectualmente en teoría

⁹⁴ Francisco Rivas, op. cit., p. 232.

⁹⁵ Como se verá en el capítulo 5, esta condición de penuria atraviesa también el discurso de Oscar Masotta, como señaló Ricardo Piglia en la presentación del libro *Revolución en el arte*, en la Fundación Descartes, Buenos Aires, septiembre de 2004.

⁹⁶ Kenneth Kemble, "Silvia Torras", en Catálogo Premio Di Tella, 1963, op.cit.

política.⁹⁷ Sin embargo, en ciertos escritos e intervenciones de Greco se evidencia su posicionamiento político. Lo señala Francisco Rivas: "Nunca tuvo una ideología definida, profesó unas vagas simpatías por los socialistas en Argentina y las izquierdas en general en tanto que pudieran confundirse o identificarse con los sectores humildes y oprimidos. Ácrata por temperamento, situacionista sui generis, individualista, libertario, interclasista, en sus dibujos aparecen ocasionalmente caricaturas de Franco, vivas a Fidel Castro".⁹⁸

A la manera de los bohemios parisinos del siglo XIX, comparte con los trabajadores la carencia de bienes materiales, la vida miserable, al mismo tiempo que su intensa actividad social, sus amistades o contactos lo llevan a rozarse con señores y señoras adinerados, actrices, artistas o escritores renombrados, galeristas, marchands, diplomáticos. Esos contrastes abismales entre la carencia constante y los ambientes lujosos en los que –a veces- se movía dejan huella en su obra. La inclusión de gente de pueblo, lustrabotas, vendedores callejeros en sus "espectáculos vivo-dito" en las galerías, y el traslado de la obra y del público de arte a la calle (en los recorridos que terminaron en Lavapiés o en la Plaza San Martín) dan cuenta de las conexiones o articulaciones que propone entre ambos mundos a través del arte: el sofisticado ambiente artístico y la vida cotidiana, la calle, la gente común.

Por otra parte, los acontecimientos políticos de su tiempo lo conmueven profundamente, y ello queda registrado explícitamente en su obra: escribe cuentos y compone collages sobre el asesinato de Kennedy, alude a la revolución cubana.

El episodio que lo muestra "militante" es su participación en el boicot contra la importante exposición "Arte de América y España" (en mayo de 1963), que organizaba el funcionario Luis González Robles, hombre fuerte del régimen franquista en cuestiones artísticas, luego de sus éxitos como comisario español en las bienales de Venecia y Sao Paulo. Greco fue en esta ocasión uno de los promotores de la denuncia de la dictadura de Franco y su proyección político-artística internacional, en una coyuntura de multiplicación de la oposición interna. Algunos artistas vinculados a la izquierda promueven el boicot a la exposición. Se suceden manifiestos, firmas, reuniones. Gran parte de los pintores más significativos de la escena plástica (desde Tápies hasta los antiguos integrantes de El Paso, Saura y Millares) ensayan una tímida repulsa. El gesto de Greco, que se suma activamente a promover el boicot, es doblemente rescatable, primero porque tenía –como todos los artistas latinoamericanos residentes en Madrid- gran expectativa en las repercusiones de aquella megamuestra y, segundo, porque su activismo antifranquista ponía en riesgo su ya precaria situación legal como residente en España.

⁹⁷ Este comentario podría hacerse extensivo a todo el movimiento informalista, cuyo cuestionamiento ideológico era más bien difuso (Perazzo, op. cit.).

⁹⁸ Francisco Rivas, op. cit., p. 216.

El boicot tuvo escasa repercusión y adhesión, pocos latinoamericanos renunciaron a participar (el mexicano José Luis Cuevas, el más importante) y la muestra terminó inaugurándose con éxito: participaron delegaciones de 26 países y más de 150 artistas, y por primera vez se vieron en Madrid obras de Jasper Johns, Rauschenberg, Larry River. Entre los argentinos participantes resultaron premiados Fernández Muro (Gran Premio de Pintura) y Rómulo Macció, integrante de la Nueva Figuración, ambos conocidos de Greco y que sin embargo no adhirieron a la protesta.

Greco narra en una carta a su amiga y protectora Lila Mora (mayo de 1963) su decisión de sumarse al boicot: "Retiro mis obras por no estar de acuerdo con los últimos acontecimientos. (...) Estoy feliz de no participar y de no contribuir con una obra al triunfo de Estados con ideas contrarias y jefes de la prepotencia. Por solidaridad con la gente honesta y sacrificada me retiraré".⁹⁹

Fechada al año siguiente, su obra "XXV años de paz" es un collage sobre papel que trabaja sobre la propaganda del régimen de Franco y su discurso acerca de "la Nueva España". Un desfile de pequeños esperpentos militares, acorazados con cascos y armas, y una secuencia en la que un niño pasa de andar en triciclo a ser adulto y hablar por un micrófono: lo que España es y lo que ha cambiado bajo el mando de Franco. Una foto del dictador abrazando a un grupo de sonrientes niños. Y debajo la frase borrosa: "el nombre de mis viejos". [VER WAGEN 7]

2.12. La aversión de la crítica

Entre las zonas más reacias a la vanguardia dentro del campo artístico, la crítica de arte se mostró imposibilitada de asimilar las nuevas búsquedas y se ensañó con las manifestaciones más rupturistas. Las excepciones fueron escasas: Masotta, teórico y realizador del arte de los medios, escribió en 1967: "A la falta de una crítica especializada se suma en Buenos Aires una crítica cotidiana mal informada y adversa. Los únicos que en Buenos Aires tienen información para hablar sobre la producción más contemporánea ([Jorge] Romero Brest, [Aldo] Pellegrini, Germaine [Derbecq], [Hugo] Parpagnoli, Samuel Paz) raramente escriben para publicaciones que no sean catálogos y si a veces lo hacen en revistas especializadas, se trata de revistas que no se editan en español".¹⁰⁰ A esta lista hay que agregar, sobre todo después de 1965, el nombre del propio Masotta.

¿Cómo leyeron estas pocas voces "autorizadas" el informalismo? Romero Brest escribe en 1961: "no sólo es difícil hacer la teoría del arte informal. Por ahora es imposible a menos que se modifiquen las bases del pensar". Esta ausencia o imposibilidad de articular una teoría sobre el informalismo se trastoca en el llamado del mismo Romero Brest a suspender el juicio

⁹⁹ Cit. en Greco, op. cit., p. 216.

¹⁰⁰ Oscar Masotta, "Después del pop: nosotros desmaterializamos" en: *Conciencia y estructura*, Buenos Aires. Jorge Álvarez, 1969.

crítico ante el devenir inesperado del arte contemporáneo, sobre todo a partir de su contacto con el pop art.¹⁰¹ Todavía entiende esta carencia de explicación teórica en términos de un avance de la autonomía del arte: "No importa que se extremen las sutilezas buscando **todavía** explicación en el Budismo Zen, en el existencialismo, en el psicoanálisis, en el marxismo. Se está afilando el instrumento para **eliminar** la explicación y esto es lo que importa".

Y sin embargo, a pesar de su defensa de la autonomía del arte, ya vislumbra en el informalismo una ruptura con el pasado, en tanto quieren "estar en lo real", "se apegan a lo real" y huyen de la idea perenne de obra de arte.¹⁰²

Germaine Derbecq fue quien, como directora de la galería Lirolay, expuso los collages de Kemble, la exposición de Arte Destructivo, las "cosas" de Santantonín, entre otros hitos del informalismo. Cuando escribe sobre la exposición "Movimiento Informalista Argentino" presentada por Squirru en el Museo Sívori (1959) la piensa como "una especie de compromiso entre un arte bruto y un arte cultural: arte cultural en su concepción y en sus técnicas, arte bruto en su oficio".

Por su parte, en 1960, Samuel Paz propone una lectura del movimiento informalista, a la que ve como una generación más joven que surge sin continuidad con la anterior.¹⁰³ Mientras él hace hincapié en el carácter de ruptura violenta del informalismo dentro del sistema de la pintura, tanto Romero Brest como Derbecq, desde aparatos conceptuales distintos, coinciden en detectar -en el proceso artístico iniciado en el informalismo- un cruce (entre el arte y lo real, entre arte bruto y arte cultural) que se puede traducir a los términos de alta cultura y cultura de masas o a los de arte y vida cotidiana. Se vislumbraba una apertura del arte a zonas que redefinirían profundamente sus territorios y sus prácticas.

Estos intentos de pensar el informalismo como un punto de arranque de la transformación del arte fueron excepcionales. Predominaron lecturas donde imperan juicios negativos, que no pueden concebir como arte las nuevas manifestaciones, que las descalifican como decadentes, *snoobs* y faltas de un "espíritu genuino". Y estos tópicos matizan las críticas al nuevo arte en publicaciones periódicas muy distintas entre sí (revista especializada de arte o publicación político-cultural de izquierdas).

Del Arte no es un pasquín marginal, sino una revista que promueve la modernización cultural y el arte de vanguardia (de cierta zona de las vanguardias). Cuenta con firmas como Romero

¹⁰¹ Véase capítulo 3.

¹⁰² Jorge Romero Brest, "El arte informal y el arte de hoy" (primera versión, 1961), en: **Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963**, Buenos Aires, ITDT, 1963, pp. 11-13.

¹⁰³ Kemble convierte "en signo la emoción". Manuel Álvarez: "abandonó sus construcciones severas para darse con furia a través del recorrido mismo de trazos entrecruzados. (...) También para los informalistas Mario Pucciarelli y Alberto Greco la tela es una enorme tabla rasa que recoge los ultrajes que el pintor le inflige. (...) Para identificarse y también para rebelarse, el pintor se ha

Brest, Squirru, Brughetti, Córdova Iturburu, entre otros. En "Triste fiesta del Arte Destructivo",¹⁰⁴ se evalúa Arte Destructivo como "un basural 'artísticamente' montado, un conjunto verdaderamente trágico; un cuarto de trastos viejos 'modernamente' dispuestos, con un regusto romántico desde nuestro punto de vista inadmisibles y con un deseo de exhibir — no de expresar— lo que de ninguna manera puede admitirse como 'tirarse de cabeza en lo desconocido'. (...) Un pobre escenario zaparrastoso, (...) algo sencillamente inaceptable en cualquier terreno artístico, (...) el *escenario literario más superficial y más pompié*. (...) Un 'montaje de ruinas' no destruye nada, no revoluciona nada; se convierte, por lo menos desde nuestro punto de vista, en una dársena pestilente de lo vacío y lo putrefacto. (...) Un montaje de cosas inútiles al servicio de lo inútil, un epílogo más que un principio, y eso no nos parece cosa de jóvenes, de heridos positivos, de revolucionarios en suma y en el mejor sentido de la palabra."

Por su parte, otro crítico, esta vez desde una publicación de izquierdas, apela a la diatriba contra los realizadores de Arte Destructivo y otros artistas experimentales, en una nota que resulta sintomática de la lectura de la izquierda tradicional (y parte de la nueva izquierda) hacia la vanguardia sesentista.¹⁰⁵ Dice: "Esto sucedió en Buenos Aires y no era, como pudiera parecer una 'fiesta' de retardados mentales: era la exposición de 'Cosas' del 'escultor' Santantonín, uno de los más característicos 'artistas de vanguardia', en la Galería Lirolay. Esta exposición es un fiel exponente de la deshumanización de la 'última' pintura argentina y de su sectarismo reaccionario y antipopular". Para el autor, Arte Destructivo no era más que "un auténtico basural... artístico". "Otro señor, para no ser menos, traslada al salón de exposiciones, cuidadosamente clavada sobre una tabla lustrada, una sucia canaleta de desagüe [Wells, en MAM]. Todo eso da ánimos a una señorita debutante y mentalmente subdesarrollada que sustituye la imaginación creativa y el talento por retazos de yeso de uso ortopédico con los cuales 'arma' figuras vagamente antropomórficas y sumamente repelentes que encuentran rápidamente (la estupidez da para todo) ávidas compradoras entre las damas psicoanalizadas del barrio norte [Puzzovio, en Ver y Estimar]. (...) ¡Y todo esto dicho y hecho por argentinos en 1964 en un mundo convulsionado y recorrido por la revolución! O sino, es un señor que viene y derrama sobre grandes lienzos tarros de pintura que corre sobre ella, la desparrama en todas las direcciones, se pone hecho un asco salpicando de paso a los papanatas que lo observan admirados fundando de este modo particular una 'escuela' pictórica: el tachismo"... Y sigue, pero baste este fragmento como muestra.

inventado este antisistema. El espectador asimismo también se encuentra muchas veces retratado en esta agresión vital"(s/n). Samuel Paz, **150 años de arte argentino**, cat., Buenos Aires, 1961.

¹⁰⁴ En: "del Arte", Publicación Mensual Panamericana, Buenos Aires, nº 6, diciembre de 1961, firmada por E.A.Z. [quizá Enrique Azcoaga, secretario de redacción de la revista].

¹⁰⁵ "La 'nueva pintura': ¿arte o negocio de la reacción?", firmada por Gustavo A. Valdés (s/d, c. 1964).

Lo notable es que ambas argumentaciones, proviniendo de posiciones distintas, coinciden a la hora de atacar la asociación entre vanguardia y revolución. La insistencia en deshacer ese núcleo de significación desde posiciones antivanguardistas (con el argumento de que la vanguardia –o esa vanguardia- no es revolucionaria por más que lo enuncie) da cuenta de su maciza cohesión.

2.13. La disolución

Apenas dos o tres años después de su aparición como grupo, en 1961, el informalismo porteño avanza en la disolución (del grupo, de la “obra de arte”, del arte mismo). Un hito que los ubica en una posición visible (y atacada) dentro del campo artístico es la Exposición de Arte Destructivo, llevada a cabo del 20 al 30 de noviembre de 1961, en la Galería Lirolay por Enrique Barilari, Kemble, López Anaya, Jorge Roiger, Seguí, Torras y Wells. Arte Destructivo puede considerarse una puesta en escena culminante de las rupturas que este primer momento de vanguardia implica en relación con los cánones dominantes, “un nuevo brote de provocación destinado a sacudir cualquier posibilidad de asimilación con actitudes convencionales o institucionalizadas”¹⁰⁶, y también de las resistencias que generan en cierta zona del campo artístico (particularmente la crítica de arte). El grupo preparó a lo largo de un año y montó en Lirolay una ambientación en clave dadaísta, en la que, además de una bañera, cabezas de cera, sillones viejos, chimeneas, partes de viejos carruajes o cocinas, abollados y semidestruidos, un cajón con botellas rotas, ataúdes recogidos en la quema y otros objetos “viejos, rotos, despanzurrados” levantados en la calle, se incluía una banda sonora (de música experimental, voces invertidas y ruidos), danzas, poesía.¹⁰⁷ Del techo pendían esqueletos de paraguas, extraños artefactos de arpillera pintarrajeada, colgados a diferentes alturas. La irreverencia (incluso ante la figura paternal de Mujica Láinez, que acompañaba las acciones del grupo y había escrito sobre Greco) es la clave.

En uno de los textos del catálogo, Kemble apunta: “En nuestro medio, en especial, son necesarias las aventuras y la fantasía y el tirarse a la 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”.¹⁰⁸

Un llamado a la vanguardia, que asumía con todos sus riesgos el grupo informalista.

También 1961 es el año de la muestra “Las Monjas” de Greco en la galería Pizarro. El artista anunciaba la muestra con bombos y platillos, pero cuando se acercaba la fecha de inauguración, la postergaba uno y otra vez. Finalmente, se decide a realizarla porque necesita dinero para viajar a Europa. Puzzovio recuerda haber ido junto a Marta Minujín

¹⁰⁶ Nelly Perazzo, op. cit.

¹⁰⁷ Cfr. Andrea Giunta, *Op. cit.*, pp. 182-189.

¹⁰⁸ Kenneth Kemble, texto en: *Arte Destructivo*, cat., Galería Lirolay, 1961.

pocos días antes de la inauguración a buscar a Greco, preocupadas por uno de sus reiterados anuncios de suicidio. Cuando entran a su cuarto, "Greco no se había suicidado realmente pero lo que había ocurrido en aquella habitación era como un ritual de suicidio. (...) 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".¹⁰⁹ Eso "muy grave" se concretó en una serie de oscuros y dramáticos cuadros y objetos, blancos, negros y grises, hechos con desechos, lanas, ropas y telas desgarradas, clavos, alquitrán y pintura roja. [V. IMAGEN 8]

Una vez más, la actitud de la galerista fue semejante a la de las dueñas de Antígona, en 1956: "lo quería matar", recuerda Roiger, amigo de Greco, asistente a la vernisage de apertura. A pesar de ello, no tuvo que retirar su obra. Y esa diferencia (cinco años después) puede explicarse en cierta domesticación de esta tendencia, de la que los artistas eran conscientes. "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". Un informalismo amanerado y contenido, que "ahogaba 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 la fuerza del gesto y la violencia de la materia".¹¹⁰

Lo que aparece a principios de los '60, entonces, es la incorporación institucional del informalismo en versión moderada o amenguada, su promoción tardía, la presentación en términos de novedad de formas, tratamientos de la materia, lenguajes que ya venían siendo explorados por artistas argentinos desde fines de los '50, que las instituciones y gestores que ahora descubrían el informalismo y lo consagraban como nueva vanguardia no habían tolerado.

Lo que también resulta evidente en este proceso son, nuevamente, los destiempos institucionales: cuando algunos artistas de vanguardia locales agotaban hasta las últimas consecuencias el repertorio informalista, las instituciones modernizadoras insistían en imponerlo como novedoso. Despliego esta hipótesis también para interpretar el periplo de la primera exposición de Tàpies en Argentina, la trama en la que interviene.

¹⁰⁹ Dalila Puzzovio, conversación con Francisco Rivas, citado en: Greco, op. cit., p. 200.

3. La recepción de Tàpies en Argentina

El pintor informalista español Antoni Tàpies realiza en agosto de 1961 su primera individual en Buenos Aires, que es también la primera en América Latina.¹¹¹ En la muestra se vieron veintiuna obras realizadas entre 1953-1960 pertenecientes en su mayoría a la colección de Martha Jackson. Fue una de las partes de la exposición "4 evidencias de un mundo joven en el arte actual", en el Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por el Instituto Di Tella (que aún no contaba con sede propia para sus centros de Arte). Las otras tres patas de la exposición fueron la presentación de la colección Di Tella (siglo XX), en la que se destacaba la reciente adquisición de Jackson Pollock, el Premio Nacional 1961, y una muestra del argentino-español José Fernández Muro. La breve introducción del catálogo (sin firma) articula las partes de la muestra en tanto permiten vislumbrar "la situación del arte moderno en nuestros días": "Más que cuatro muestras aisladas, se ha tratado de auspiciar un verdadero enfrentamiento de nuestro público con distintas evidencias de la pintura actual".

Ya por entonces, Tàpies no sólo era un artista indudablemente reconocido a nivel internacional¹¹², tampoco era ciertamente ningún desconocido en la escena artística argentina. En 1960, se habían visto obras suyas en Buenos Aires al menos en tres importantes muestras colectivas¹¹³ e incluso se incorpora obra suya a la colección Di Tella.¹¹⁴ Tanto Kemble como Greco habían realizado su primer viaje a París, donde habían entrado en contacto con las nuevas tendencias.

Más allá de estos contactos directos, la obra de Tàpies, como la mayor parte del arte contemporáneo europeo y norteamericano, venía circulando profusamente entre los artistas a través de las reproducciones, muchas veces en blanco y negro, en revistas y libros.¹¹⁵ Esta particular (y distorsionada) condición de recepción, que no permitía apreciar el tratamiento de

¹¹⁰ Andrea Giunta, *Op. cit.*, pp. 126-127, 169.

¹¹¹ En 1962, el Museo de Bellas Artes de Caracas organiza una muestra que incluye una veintena de pinturas y otras tantas litografías.

¹¹² Llegaba a América Latina después de haber conquistado en los '50 París (apuntalado por Michel Tapié) y Barcelona (1955: III Bienal Hispanoamericana), haber sido premiado en las Bienales de San Pablo (1955) y Venecia (1958) y haber obtenido el primer premio Carnegie. Llegaba también después de su desembarco en Nueva York (de la mano de la galerista Matha Jackson) y, en 1959, había sido portada de la revista *Time*. El año anterior de exponer en Buenos Aires, para tener un parámetro de la consagración alcanzada por Tàpies en ese momento, había recibido el Premio Lissone y expuesto su obra en Nueva York, París y Munich.

¹¹³ En agosto, en el MNBA, "Espacio y color en la pintura española actual". En noviembre, Rafael Squirru organiza en el MAM la "Primera muestra internacional...", en donde se vieron obras de Le Corbusier, Max Bill, Jean Fautrier y Pierre Soulages, W. De Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock y Mark Tobey. En ocasión de la presentación en el MNBA de la colección Di Tella, se vieron de Tàpies "Tres formas con relieve", además de obras de Dubuffet, Pollock, Kline, Burri, Cuixart y Antonio Saura.

¹¹⁴ El interés por la obra del catalán se evidencia cuando se incorpora a la Colección Di Tella, ese mismo año "Composición" -1957-, adquirida en Europa por Guido Di Tella.

¹¹⁵ Artistas entrevistados recuerdan los libros *Informalismo* y *Tàpies* de Juan Eduardo Cirlot, editados por Omega, o las ediciones de Skira, entre otros.

la materia característico del informalismo, debe tenerse en cuenta para evaluar qué vieron, qué interpretaron, qué retomaron de su obra los artistas locales.

3.1. Una lectura apolítica

La primera muestra de Tàpies en Argentina es presentada en el Catálogo con un extenso texto de Argan,¹¹⁶ "La superstición de Tàpies", traducido de la revista *Europa Letteraria*, n° 4 (1960). El artículo insiste en que "la pintura de Tàpies sólo admite un postulado, la negación del mundo", en el sentido de que para el artista "no existen más cosas, no existe nada que sea objeto de experiencia empírica". Compara a Tàpies con un ciego: "Si sus ojos vieran no caminaría tan veloz por la tierra de nadie, o de nada. (...) 'Ve' solamente lo que sus dedos sensibles rozan o perciben". La lectura de Argan de la obra de Tàpies, que coincide con la postura de su mayor promotor, Michél Tapié, insiste en la falta de cualquier referente externo en la obra. Una autonomía apolítica y abstracta (en realidad, antipolítica y antirreferencial) que desentona con otras lecturas, que encontraron en los muros descascarados de Tàpies alusiones a las resistencias antifranquistas.

Por si quedara algún resquicio de duda, Argan es enfático: "No hay, en la pintura de Tàpies, gestos de protesta o de rebelión (...). Este entregarse a la fatalidad se llama superstición. (...) Es una emblemática de la muerte, y de una mala muerte: un banal incidente en una vida que no vale la pena de vivir". Niega así no sólo la posibilidad de hacer una lectura en clave política (coyuntural) de la obra de Tàpies,¹¹⁷ sino incluso la posibilidad de entender su opción estética como una revuelta vanguardista.¹¹⁸

A contrapelo, Guilbaut señala como ese período de Tàpies establece una extraña alianza entre una obra y un artista que tensionan la política y un promotor e intérprete que la piensa en términos estrictamente inmanentes:

"El espíritu aristocrático de Tapié desconfiaba de las discusiones políticas, y en lo sucesivo sus escritos se empeñarían siempre en liberar al arte de toda relación, incluso ínfima o desfasada, con lo social. Michel Faure (...) insiste en el profundo apoliticismo de Tapié en el

¹¹⁶ Giulio Argan, sucesor de Lionello Venturi como asesor principal del Di Tella en materia de incorporaciones a la colección de arte, era historiador, crítico de arte y de arquitectura y urbanismo, y se desempeñaba como Profesor en la Universidad de Roma.

¹¹⁷ No existe, para Argan, rastro de la historia y del presente en la obra de Tàpies: "Las imágenes de la pintura de Tàpies tienen el rostro de piedra de lo eterno (...), no pueden ser ya atacadas por el sentimiento humano; se las puede mirar con el alma desbordante de alegría o cargada de dolor, su mensaje no cambiará de tono (...). Es la dimensión del tiempo que no pasa, de los relojes quietos". "4 evidencias de un mundo joven en el arte actual", Cat., Buenos Aires, MNBA, 1961.

¹¹⁸ Argan también insiste en separarlo de cualquier movimiento o tendencia, cuando ubica la pintura de Tàpies "en las antípodas" del arte informal: "no tiene nada de ese fácil experimentalismo que tan a menudo acompaña a la pintura 'de materia' y que parece una receta".

momento en que sus amigos poetas se unen a la Resistencia. (...) Prefería defender su individualismo mítico frente a cualquier intrusión de lo social".¹¹⁹

En cambio, la experiencia de Tàpies era muy distinta, casi contrapuesta. En cuanto a su formación política, en sus memorias menciona que desde muy joven conocía a Sartre: "El opúsculo *El existencialismo es un humanismo* circuló –¡editado a multicopista!– por casa como si fuera la Biblia" y que entre 1950-51 descubre el marxismo, al llegar a París, a partir de lo cual "afianzó su deseo de conservar lazos estrechos con lo social sin caer por ello en el amaneramiento del realismo socialista". Se oponía "ferozmente a todo tipo de reclutamiento ideológico". A partir del rescate de "la realidad cotidiana, la banalidad no enajenada, para transformarla en material de interrogación", Tapiés pudo articular "un lenguaje original ligado al mundo subversivo de la Resistencia":

"En el laberinto de una sociedad occidental enfrentada a la guerra fría, ¿qué podía hacer un artista consciente de estas cosas como Tàpies? A partir de 1953, su solución fue producir un arte que, sin ser mudo, se revelara capaz de evitar las trampas autoritarias tendidas por un sistema de representación parecido a tantos sistemas políticos. (...) El arte de Tàpies, su pensamiento podían aún, rechazando la ecuación terrorista que planteaba la guerra fría, funcionar de manera crítica".¹²⁰

3.2. Los muros de Tàpies

Varias de las obras vistas en Buenos Aires en 1961 son pinturas matéricas que refieren a muros descascarados, derruidos. Ha sido señalada con frecuencia la dimensión evocativa de esos muros (¿los del encierro? ¿los de los fusilamientos? ¿los de los *graffiti* de protesta?).

[V. IMAGEN 9]

En 1969, Tàpies se refiere a ellos: "Son recuerdos que vienen de mi adolescencia. Los muros de la ciudad fueron testigos de los martirios y los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo. No es de extrañar que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver con los *graffiti* de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida que circulaba por los muros de mi país". No son, entonces, los muros de París, sino los de una temerosa Barcelona: "Es Barcelona hecha presa de un cañonazo".¹²¹

"Violencia sexual y violencia política se sobreponen sobre los muros de una ciudad todavía semirural. (...) Esta serie de muros de pintura, de telas matéricas, cuando no materialistas, que dialogaban sin problema con la abstracción lírica francesa o estadounidense sumió a esta tendencia en una crisis. Estas telas coqueteaban, en efecto, con la abstracción y con la

¹¹⁹ Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995, p. 240.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 244-245 y 254.

¹²¹ John Hultberg, testimonio citado en: "Exhibición de gala", folio 6, sobre Tàpies, Biblioteca del MAM Buenos Aires.

gestualidad características de la época, pero estaban impregnadas (...) de alusiones e inquietudes sociales".¹²²

Puede establecerse una diferencia entre los muros de Tàpies y los de otros artistas (como los de la serie *Les Murs* de Dubuffet) al contraponer las referencias y la recepción que generan según se desplieguen en París o en España, que seguía confrontada a la hidra fascista. "Su mundo era el de la pobreza, la tortura y las ejecuciones sumarias". Sus muros, también. "Los garabatos de esos muros, su estallido, la violencia perpetrada en la materia, ponían de manifiesto la vivencia de esa violencia experimentada por todos, aunque a menudo reprimida".¹²³

Contemporáneamente a la lectura en clave apolítica (o antipolítica) de Tapié (y Argan), el propio Tàpies sostiene un vínculo explícito entre su obra y la alusión a las condiciones del régimen franquista. El pintor declara: "No podría realizar un cuadro sin que hubiera una imagen, una idea, una sugerencia... que se refiera a la vida, que nos ayude a ver y a crear la realidad. (...) Mi estancia en París me enriqueció muchísimo. Fue entonces cuando empecé a dar a mi obra un contenido social".¹²⁴ En otro de sus textos: "Mi pintura no podía desentenderse de estas obsesiones: de la situación anormal de mi país respecto a la de Europa. (...) Me parecía que una losa enorme nos aplastaba".¹²⁵ En una conferencia en 1955 declara: "Me cuesta trabajo concebir el acto de creación desligado a la vez de un profundo movimiento del ser y de las reacciones a las circunstancias –temporales, geográficas, culturales".¹²⁶ Las referencias al entorno son explícitas: Tàpies señala haber pintado en el lapso que va de 1954 a 1960, entre otros motivos, "instrumentos de tortura, excrementos, culo defecando, suciedad, cuerpo abierto, cuerpo torturado".¹²⁷

Una lectura similar a la de Guilbaut es la que propone el español Valeriano Bozal: para él, los muros de Tàpies exigen "un receptor que habite y comprenda ese mundo del susurro o aquel otro para quien las letras del PSUC engarzan, como prolongación, las cuatro huellas [de la bandera catalana]. (...) Es en el muro donde su huella ha quedado, borrosamente, plasmada, en la lucha cotidiana. De allí la ha recogido el artista (...): sobreviviendo al franquismo en los

¹²² Guilbaut, *Op. cit.*, p. 253-258.

¹²³ *Ibid.*, p. 249.

¹²⁴ Antoni Tàpies, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978.

¹²⁵ Antoni Tàpies, *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 79-80.

¹²⁶ Conferencia dictada en Santander en agosto de 1955, citado en Guilbaut, *Op. cit.*, p. 258.

¹²⁷ Este auto-reconocimiento de la condición política en su obra no se sostiene a lo largo del tiempo. Años más tarde, en 1973, un grupo de artistas conceptuales españoles debate con él por su defensa a ultranza de un arte autónomo, manifestada en un artículo aparecido en *La Vanguardia* "La creación – Arte Conceptual". Le responden: "No se puede entender la vanguardia artística como una vanguardia autónoma, fuera del contexto que la genera, con todas las implicaciones socio-político-culturales y la necesaria articulación ideológica a todos los niveles que la comprometen, con y desde las masas, y no desde fuera de ellas como se pretende desde la concepción tradicional burguesa del arte (vanguardismo)". Debate citado en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1990, p. 429.

muros de la ciudad, constituye ya parte del esqueleto de su historia. (...) Su realismo es, aquí, su capacidad para presentar la historia".¹²⁸

La pregunta pertinente es cómo explicar entonces la convivencia de Tàpies con Tapié, "después de conocer las ideas y tomas de posición del artista respecto a la pintura y a la libertad", que pudieron haberlo alejado del individualismo aristocrático del crítico francés. Guilbaut responde que "se trataba, en cierta medida, de un matrimonio por conveniencia".¹²⁹

La carrera meteórica de Tàpies en el circuito artístico internacional fue, por otra parte, funcional a la política artística del régimen de Franco, en una coyuntura en la que tomó iniciativas para construir una imagen de apertura al arte moderno.

3.3. Repercusiones

La lectura de Argan guarda notable continuidad con la que propone Tapié, y se transfiere de alguna manera a las claves desde la que la crítica interpreta las obras de Tàpies en su primera recepción argentina.

Algunas reseñas periodísticas permiten abordar los tópicos desde los que la crítica de arte analiza en aquel momento la obra de Tàpies y la pone en relación con las producciones locales.

El crítico del diario *La Prensa*¹³⁰ comenta sobre la muestra del español: "Nada encontramos (...) en las 'materias' combinadas del singular artista, quien busque en ellas representaciones, deformaciones o símbolos de las cosas o signos inmediatos del mundo subjetivo. (...) En las telas de Tàpies la nada, el silencio, la ausencia de imágenes o huellas humanas y ambientales las ha proclamado con materiales densos e impenetrables".

Por su parte, el poeta Córdova Iturburu, que se desempeñaba como crítico del diario *El Mundo*, cita las palabras "irrectificables" de Michel Tapié ("el contenido dramático de su obra (...) no debe nada a la anécdota ni a pueriles imaginéras cosmogónicas, sino que lo debe todo al solo acto de pintar, siendo la estructura y la textura los únicos portadores de la totalidad de su mensaje"). Córdova sostiene que Tàpies ha logrado crear "un espacio pictórico absoluto, sin alusión representativa".¹³¹

Además de la porfía en la falta de toda referencia inscripta en la obra, las críticas insisten en el reconocimiento de influencias notorias y recurrentes de Tàpies en la oleada informalista

¹²⁸ Valeriano Bozal, "Introducción" a: Imma Julian y Antoni Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, op. cit., p. 10/11. Coincidentemente, otro español, Manuel Borja-Villel señala acerca de Tàpies que "su arte refleja una posición materialista. (...) Utiliza lo esteticista precisamente para conferirle a sus obras un carácter antiesteticista y antiidealista". Manuel Borja-Villel, "Antoni Tàpies: la obra de arte como fetiche", en: *Millares, Saura, Tàpies*, Valencia, IVAM, 1991, p. 85.

¹²⁹ Guilbaut, *Op. cit.*, p. 242.

¹³⁰ Firmado con las iniciales H.A.P, el diario *La Prensa* publica una extensa nota titulada "Las 4 muestras de arte de la Fundación Di Tella", el 14 de agosto de 1961, p. 4.

¹³¹ Cayetano Córdova Iturburu, "Orígenes del Informalismo. Antonio Tàpies, el innovador catalán", *El Mundo*, Buenos Aires, 14 de febrero de 1962.

argentina. "Obras como 'Gris y púrpura' quizá por lo mucho que *fueron imitadas* atraen poco la atención", escribe el crítico de *La Prensa*. Córdova alude a Tàpies como "uno de los maestros más *admirados, seguidos e imitados* del informalismo". Justamente, Kemble, que se desempeñaba como crítico de arte en el **Buenos Aires Herald**, reconoce que el contacto con la obra del español produce aburrimiento, el aburrimiento de lo "ya visto", que vuelve inexplicable su éxito:

"Poco color, ningún contraste de valores, texturas domesticadas aquí y allá, un impasto aburrido y poco atractivo, escasas oposiciones rítmicas – si las hay –; son algunas de las características del internacionalmente famoso artista español (...). Nos queda entonces la pregunta obvia. ¿Qué es lo que ha hecho que este pintor español sea tremendamente famoso en Barcelona, París y Nueva York? ¿Qué es lo que ha hecho que su influencia en los artistas jóvenes sea tan fuerte? Una primera aproximación a su obra nos deja inmutables. Al menos ésta fue la reacción de gran parte de los artistas y críticos locales. No encontramos nada en su obra que nos impresione inmediatamente ni que nos parezca extraordinario a primera vista. Por otra parte, hemos visto entre sus seguidores, aquí en Buenos Aires, una técnica más opulenta; algo que, a primera vista, parece indicar un mayor grado de profesionalismo".¹³²

Kemble, entonces, veía en el informalismo local una fuerza incluso mayor que la que reconocía en el conjunto de obras del español.

Un dato curioso es que sobre el público asistente a la exposición "4 evidencias de un mundo joven...", un equipo de sociólogos del Instituto Di Tella coordinados por Regina Gibaja realizó una encuesta sobre consumos culturales.¹³³ Fue la primera vez que la sociología científica inquiría sobre la recepción del arte en la Argentina. El objetivo de esta investigación, encargada por el Di Tella (en su afán de definir políticas para la ampliación del público), fue la descripción de los asistentes a la exposición. Se sabe por ello que asistieron 15000 personas (muchas menos que las 50000 que habían pasado por la muestra similar de 1960). Se indagó el perfil de consumos culturales y mediáticos de los asistentes y también las "actitudes y valoración de la muestra" (p. 19). Se concluye que "aun en el público de la cultura de élite, la cultura de masas tiene un fuerte impacto" (p. 194).

3.4. Fernández Muro/ Tàpies: el forzamiento de un diálogo

Junto a la muestra de Tàpies, tuvo lugar la del hispano-argentino José Fernández Muro, con la evidente intención de entablar un diálogo entre ambas obras. No era la primera vez que

¹³² Kenneth Kemble, "Inocuo en apariencia, pero es un éxito", en **Buenos Aires Herald**, Buenos Aires, 14 de agosto de 1961. Original en inglés, trad. Florencia Battiti.

¹³³ Los resultados de esta investigación se publicaron en: Regina Gibaja, **El público de arte**, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

desde las instituciones modernizadoras se planteaba alguna estrategia de este tipo para validar y hacer visible el nuevo arte argentino. Un año antes Squirru había organizado la "Primera exposición internacional de Arte Moderno", mezclando las obras de argentinos y extranjeros: "un campo de pruebas y verificaciones" para "que ni el público ni la crítica pudiesen eludir las comparaciones"¹³⁴. Ya desde la forma en que estaba presentada en el Teatro San Martín: De Kooning/Macció, Tàpies/López Anaya, Soulages/Sakai, Pollock/Del Prete, Tobey/Ocampo, Kline/Kemble, etc., se proponía una serie de relaciones entre maestros y discípulos. [V. IMAGEN 7]

Si la idea de los organizadores era incitar a una lectura en relación de paralelos (internacional/local), un vínculo más evidente hubiera podido establecerse con los jóvenes informalistas, en especial Greco, Kemble¹³⁵, Wells,¹³⁶ López Anaya¹³⁷, Pucciarelli,¹³⁸ o incluso el Grupo Sur¹³⁹ o el Grupo Si¹⁴⁰. La pregunta es: ¿por qué Fernández Muro fue el elegido para sostener el argumento implícito de la "actualidad" del nuevo arte argentino? No era uno de los pintores informalistas que mejor podrían haber sintonizado con la obra de Tàpies, sino un "abstracto lírico" cuyos deslices informalistas eran demasiado medidos y cuidadosos. La elección de Fernández Muro sólo se explica como una reiteración más de su presencia insistente. Era la "apuesta" del momento del arte argentino, el artista más expuesto en los envíos y selecciones internacionales. Romero Brest es quien con mayor énfasis sostuvo esta construcción: llegó a considerar a Fernández Muro (junto a Prilidiano Pueyrredón y a Pettoruti) "uno de los tres puntales en un lapso de cien años". Lo veía además en su mejor momento: "Cuando expuso en el Museo Nacional y al año siguiente como invitado de honor

¹³⁴ Giunta, *Op. cit.*, p. 155.

¹³⁵ En 1959, Kemble empieza con sus pinturas matéricas: "revoques", *graffitis*, pastas espesas rayadas, escrituras, dripping, que según Pellegrini "denotaban el fuerte influjo de Franz Kline". Aldo Pellegrini, **Panorama de la pintura argentina contemporánea**, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 81. Kemble, en cambio, opina "el que más me fascinaba y me inspiraba era Robert Motherwell. Y no Kline como nuestros beneméritos pero mal informados críticos aducían". Kenneth Kemble, **Love Story**, cat., Galería Van Riel, Buenos Aires, 1979.

¹³⁶ Desde 1959 Luis Wells, sus pinturas matéricas, a las que incorpora materiales de desecho, latas oxidadas, "surcadas de grafismos espontáneos". "Una acumulación de latas en un plano y después otras [obras] con troncos" (entrevista a Wells, citada en: Perazzo, *op. cit.*).

¹³⁷ De acuerdo a varios entrevistados, era común la analogía "pintaba como Tàpies" para referirse en particular a la pintura de Jorge López Anaya, como él mismo reconoce (entrevista en: Perazzo, *op. cit.*). Incluso algún testimonio recuerda la imagen de un libro abierto en las obras del español en el taller de ese artista.

¹³⁸ Pucciarelli vive en Londres entre 1955 y 1956, y desde 1961 se instala en Roma. Participa desde 1957 en la Bienal de San Pablo (1961), la de Venecia (1962) y varias otras muestras internacionales. Recibe numerosos premios cuyo corolario previo a su instalación en Italia es el Premio Nacional Di Tella 1960, que lo beca por un año en el exterior. Desde 1958, realiza "Texturas", con gruesos empastes.

¹³⁹ Especialmente, la obra de Loza, que sintoniza con la "Caligrafía" de Tàpies de 1958.

¹⁴⁰ César Paternosto, del Grupo Si, relata el impacto que le produjo la exposición de la obra de Tàpies. "En las obras presentadas en esa oportunidad algunos artistas privilegiaban la textura como medio de expresión, otros descargaban en la materia y la violencia del color toda la potencia de la obra. No faltaban los grafismos, los chorreados y la urgencia del gesto que atravesaba la tela" (Cristina Rossi, *op.cit.*).

en el Premio ITDT, había llegado al equilibrio de sus fuerzas (...), la fiesta de un maridaje perfecto".¹⁴¹ En el catálogo de 1961, insiste en que se trata de una muestra consagratoria para un representante de la "generación intermedia" (la que "solidifica las conquistas logradas"), mientras que los más jóvenes convierten "el benemérito lenguaje de la pintura en campo de experiencia permanente que no admite respeto". [V. IMÁGENES 10 y 11] Pero la apuesta de Romero Brest encontraba discretos reparos incluso dentro del Di Tella. Un año antes, en una carta a L. Venturi, Guido Di Tella se refiere a Fernández Muro: "usted puede observar una técnica más que buena, pero no es muy profundo", y tanto él como Grilo y Ocampo "ya son considerados muy buenos pintores en la Argentina pero están en la tradición argentina del perfeccionismo y la superficialidad".¹⁴²

La tercera pata en la exposición, el Premio Di Tella, contaba con un jurado integrado por el mismo Argan y por Romero Brest, todavía director del Museo. Entre los artistas invitados, estaban Sarah Grilo, Kazuya Sakai y Clorindo Testa, compañeros de Fernández Muro en el Grupo de los Cinco. Justamente fue Testa el ganador del primer premio. El segundo lo obtuvo Rómulo Macció, un integrante de la nueva generación, que ese mismo año, junto a De la Vega, Deira y Noé, había conformado la Nueva Figuración (u Otra Figuración).

Es evidente que la tensión manifiesta entre la llamada por Romero "generación intermedia" y los artistas emergentes tendía a resolverse institucionalmente en un equilibrio de reparto. Apenas dos años más tarde, en 1963, la apuesta del circuito modernizador (en especial el Di Tella y el MNBA) por la Nueva Figuración era inequívoca y no planteaba titubeos.

3.5. Más allá de Tàpies

Tàpies no era el único artista "informal" cuya obra repercutía en la escena artística argentina de ese momento. La propuesta pictórica (gestual y espontánea) del francés Georges Mathieu había tenido marcada presencia en Buenos Aires en 1959,¹⁴³ y el Instituto Di Tella adquirió uno de los cuadros para la colección. Al año siguiente, Modest Cuixart siguió el mismo camino en la galería Bonino. En 1960, el Di Tella había mostrado 21 obras del italiano Alberto Burri, del periodo 1952-1960. En el catálogo, Romero Brest remarcaba la audacia de este artista al "incluir en sus cuadros elementos ajenos a los de la pintura tradicional. Comienzo de la aventura informalista, ya que para entonces el público de nuestra ciudad ni por asomo había visto obras de un pintor informalista". El comentario no deja de ser sorprendente e insólito porque, al menos desde un par de años antes, el informalismo local había evidenciado su existencia y varias de sus obras recurrían a materiales "ajenos" al arte. Y

¹⁴¹ Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 39.

¹⁴² Carta de Guido Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 22/6/1960. Archivo ITDT, CAV, Caja 22. Citado en: Giunta, *Op. cit.*, p. 146.

¹⁴³ Ese año había mostrado sus obras en la galería Bonino y en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y había dictado conferencias en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

además, Burri era un artista lo suficientemente conocido en la escena artística argentina como para ser profusamente imitado.

Quizá corresponda distinguir, para entender el comentario de Romero, entre una política de "información masiva" y la "información especializada" que los propios artistas tenían de las nuevas tendencias internacionales. Burri podía ser una sorpresa para el público masivo pero definitivamente no lo era para los artistas informalistas.

En consonancia con lo anterior, Romero Brest hace un balance de la muestra de Tàpies como parte de "la aventura informativa"¹⁴⁴ emprendida por él mismo y por el Di Tella.

3.7. Entre Europa y Estados Unidos

Hasta aquí, dos líneas para abordar el impacto de la obra de Tàpies en Argentina. La primera, la colisión entre una obra (y un artista) que demanda una lectura política y una operación de lectura despolitizada o mejor insistentemente antipolítica. La segunda, los desencuentros entre la dinámica de los artistas de vanguardia y los ritmos y apuestas del circuito institucional modernizador. Una tercera línea, también consistente, es la que ha desarrollado Andrea Giunta, que lee este episodio como parte de las políticas de internacionalización del arte argentino.

Constituye un documento de esta estrategia, la correspondencia de Mayita de la Valle, directora del servicio de noticias NASA, en representación de Martha Jackson Gallery, al director del diario La Prensa, en la que le adjunta dos notas sobre Tàpies así como una serie de fotos de la "noche de gala" (en las que se puede ver al artista con Dalí, rodeado por empresarios y críticos norteamericanos) el 14 de marzo de 1961.¹⁴⁵ Dice una de las crónicas: "Era grande y variado el mundo que acudió. La alta sociedad norteamericana, directores de museos nacionales, artistas pintores y del teatro, críticos, escritores y comerciantes. Tàpies, guapo, sereno y cortés, andaba entre ellos, cambiando de idioma con gran facilidad entre el inglés, el francés, el castellano y el catalán".

Una imagen que nos devuelve a un *latin lover* apto para todo público, un políglota capaz de triunfar en París y en Nueva York, y, claro está, también en Buenos Aires.

4. Germaine Derbecq, descubridora de la vanguardia

Una y otra vez, al entrevistar a los artistas plásticos que protagonizaron la convulsionada década del '60, aparece la referencia a una mujer, pequeña, de mirada deslumbrante e

¹⁴⁴ Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 41.

¹⁴⁵ Correspondencia guardada en la carpeta Tàpies, archivo del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

incisiva, una francesa amiga de Le Corbusier y de Juan Gris: Germaine Derbecq. Su nombre, sin embargo, ha sido escasamente recuperado -a lo sumo mencionado al pasar- en las historias del arte del período. [V. IMAGEN]

Pretendo aquí redimensionar su lugar (sus lugares) dentro del campo artístico durante las décadas que vivió en Buenos Aires, y situarla en la trama histórica en la que intervino.

La pareja que componían ella y el escultor vanguardista Pablo Curatella Manes había llegado de Europa a la Argentina en 1951. Desde entonces y hasta su muerte, ocurrida en Buenos Aires en diciembre de 1973, Derbecq desplegó una intensa labor como pintora, como crítica de arte y -quizá su rol más recordado- como promotora del arte de vanguardia, al frente de la galería Lirolay.

Poseedora de una sensibilidad dispuesta a abrirse a códigos todavía inexplorados aun cuando no fueran los que ella misma practicaba como pintora, fue la que detectó e impulsó a gran parte de los artistas jóvenes y todavía ignotos que eclosionaron en la primera fase de la vanguardia, e incluso en la segunda, en un medio muy poco propicio a alentar la experimentación. Germaine, escribió Luis Felipe Noé, "tenía una particularidad, la de ser una animadora cultural, una persona de permanente accionar y abrir campos. Casi diría una provocadora cultural".¹⁴⁶

Kemble la recordaba como "una de las rarísimas personas con sensibilidad, visión histórica, coraje y discernimiento selectivo que han adornado nuestro pequeño mundillo teórico-práctico del arte. Fue la instigadora, creadora y promotora de Lirolay, una pequeña galería abierta alrededor de los años '58, '59. Allí sólo se exhibían -ante el escándalo bastante generalizado, por cierto- las obras que ella consideraba convenientes, fuesen famosos o totalmente desconocidos sus autores. Y desconocidos o casi éramos en ese momento Luis Wells, Antonio Seguí, Jorge López Anaya, Carlos Alonso, Rubén Santantonín, Marta Minujín, Nicolás García Urriburu, Federico Peralta Ramos, Luis F. Bénédict, Luis F. Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Alberto Greco, Rogelio Polesello, Pablo Suárez, y yo, entre otros".¹⁴⁷

4.1. Un puente entre vanguardias

De algún modo, Derbecq y Curatella Manes funcionaron como un doble puente para la nueva vanguardia que emergía a comienzos de la década del '60: no sólo fueron el nexo con las experiencias de las primeras vanguardias europeas de entreguerras sino también contribuyeron al vínculo de los jóvenes artistas argentinos con el medio europeo. Si ellos portaban la experiencia de la vanguardia histórica, tuvieron una apertura notable a las nuevas

¹⁴⁶ Luis Felipe Noé, en revista *Artinf*, n° 64/65, Buenos Aires.

¹⁴⁷ Kenneth Kemble, en: *Artinf*, n° 64/65, Buenos Aires.

tendencias de la plástica experimental. Así, puede pensárselos como articuladores entre los movimientos históricos de vanguardia y las neovanguardias, entre los procesos artísticos centrales (parisinos) y los periféricos.

Esta doble disposición se manifestó particularmente en la muestra "*Pablo Curatella Manes y 30 artistas de la nueva generación*", organizada por Derbecq en ocasión del traslado de la obra del escultor desde París a la Argentina. De esta manera, su despedida se transformó – gracias a la generosidad del matrimonio – en una bienvenida para otros, una nueva puerta abierta a una treintena de jóvenes, entre los que estaban Minujin, Greco, Le Parc, De Marco, Penalba y muchos otros

4.2. Del Salón a la guerra

Derbecq, nacida en París en 1899, describe sus primeras experiencias artísticas que tuvieron lugar durante la infancia: "Mi familia, burguesa, me proporcionó una infancia mimada, sin historia. Esta fue toda interior. (...) Un día mi hermana mayor, que estaba casada, trajo su caja de acuarelas. Quedé tan deslumbrada que me regaló una para mi cumpleaños. No sabía usarla, traté de hacer lo que ella hacía: flores. (...) Mis padres, indulgentes, decían: 'Tal vez exponga algún día en el Salón'. Este Salón poblaba mis sueños. (...) Un día una persona de mi familia vino a buscarme para ir al Salón de Otoño: 'A ti te interesa la pintura, allí verás lo que no debe hacerse'. Creo que tenía diez años. Mi ángel guardián, el que siempre me ha guiado, me condujo ante un cuadro de Matisse: *Le piano Pleyel*. Una descarga eléctrica no me hubiese sacudido más. Quedé clavada en el piso, trastornada".¹⁴⁸

Siguieron los años de formación, en los que combinó el bachillerato en matemáticas –por mandato familiar– y la pintura. A los quince años, a la salida de la escuela, pintaba en la Grande Chaumière con modelo vivo. Más adelante, simultáneamente a sus cursos universitarios, estudia pintura en la Academia Julián, la Academia Ranson y como discípula de Maurice Denis y de André Lhote. Quien también incide notablemente en su formación como crítica de arte es Maurice Raynal. Él escribe, en un breve ensayo dedicado a su discípula: "Los primeros cuadros de Germaine ya muestran su amor por la libertad creadora, en sus juegos de luz y color que se imponen sin restricciones".¹⁴⁹

Muy pronto se integra al refulgente ambiente artístico del París de entonces, a partir de lo que establece vínculos con importantes artistas de vanguardia. Amiga de Le Corbusier (a quien llamaba coloquialmente *Le Corbu*), Picasso, Laurens, Cargallo, Teriade, Suzanne Roger, Beaudin y Lipchitz, recibe los consejos de George Braque y sobre todo de Juan Gris. Muchos

¹⁴⁸ Germaine Derbecq, "Biografía", en: Maurice Raynal, *Germaine Derbecq*, Buenos Aires, ed. de artista, 1953.

¹⁴⁹ Citado en revista *Artinf* n° 64/65, Buenos Aires, p. 13.

recuerdan sus anécdotas sobre los tiempos que ella y sus amigos habían vivido en el Salón de los Independientes y las primeras incursiones del cubismo.

Parte de ese ambiente era Curatella Manes (1891-1962), residente en París -con pocas interrupciones- desde 1913. En ese medio se conocen y se casan en 1922. Desde 1926, Curatella entra en funciones como canciller en la Embajada argentina en París, cargo que seguía ocupando cuando estalla la Segunda Guerra. Como tantísimas otras, la familia vive duros momentos, penurias y persecuciones. La traumática experiencia de la guerra y la ocupación de París por las fuerzas alemanas, que saquean su casa, deja en Derbecq una huella crucial que impactó su espíritu, su salud y su obra. "La guerra desató mi drama interior", recuerda. La hambruna afecta la estructura ósea de esta mujer, de extraordinaria belleza, empequeñeciendo su figura y deformando su espalda. "Mi caja de colores, abandonada —para un éxodo difícil— en la casa familiar y saqueada junto con todo lo demás, fue el símbolo de su propia inutilidad de antaño. Ella me había ocultado la verdadera riqueza, la que consiste en hacer algo de nada".¹⁵⁰ En su producción se opera desde entonces una metamorfosis: "En Francia, durante la guerra, sin nada para pintar, he dibujado durante cinco años. Después, no había más ajuste posible entre los dibujos y el color. Empecé todo de nuevo, con la actitud más primaria: líneas, formas puras, colores francos. En 1947 expuse en París un gran cuadro que despertó interés; era un geometrismo".¹⁵¹

4.3. En Buenos Aires

Concluida la guerra, viven en París hasta 1949 y se trasladan luego a Dinamarca, Noruega y Grecia, a causa de las actividades diplomáticas de Curatella. Finalmente, en 1951 llega a Buenos Aires. Muy pronto, Germaine y Pablo "se habían convertido en los padres permisivos, sabiamente permisivos, de toda una generación".¹⁵²

Un ejemplo de su generoso estímulo a los artistas más jóvenes fue la exposición que organizaron ambos en la Galería Creuze, en 1962, antes de trasladar a la Argentina las esculturas de Curatella (donadas al Estado argentino en 1947 y recién aceptadas por decreto en 1955). Bajo el nombre "Pablo Manes y 30 argentinos de la nueva generación", la exposición reunió las piezas del maestro con las de una selección de invitados, por demás demostrativa de la amplitud de criterios estéticos que impulsaba el matrimonio, que incluía desde objetos o ambientaciones contruidos con materiales efímeros o insólitos hasta arte geométrico y abstracto, pasando por el cinetismo del grupo de Le Parc.¹⁵³ La despedida de la

¹⁵⁰ Germaine Derbecq, "Biografía", en: Maurice Raynal, *Op. cit.*

¹⁵¹ Texto del catálogo de la muestra "Germaine Derbecq" de Galería Vermeer, 1974.

¹⁵² Luis F. Noé, en Revista *Artinf* n° 64/65.

¹⁵³ Expusieron Minujín, Greco, Heredia, De la Vega, Noé, Le Parc, Magda Frank, Delfino, Carlinsky, Guillermo Berrier, Ansa, Krasno, Towas, Silva, Ronaldo de Juan, Dávila, Jonquiéres, Kosice, Moyano, García Miranda, De Marco, García Rossi, Sobrino, Marta Botto y Vardánega.

obra de Curatella se transforma, gracias a la disposición del matrimonio, en una bienvenida a París para una treintena de jóvenes poco o nada conocidos.

La obra que una veinteañera Minujín presentó en esa ocasión consistía en acumulaciones de cajas de cartón pintadas con pintura para autos. Estas esculturas efímeras, que poco después la misma artista quemó en la calle, llamaron la atención de algunos críticos y asistentes. Pero el mayor escándalo lo provocó Greco, a quien Derbecq y Noé ayudaron a financiar su obra titulada "30 ratones de la nueva generación". La propuesta -que apareció en escena diez minutos antes de la inauguración- consistía en un recipiente de cristal con fondo negro en cuyo interior había treinta ratones blancos, bautizados con los nombres de cada uno de los artistas participantes.

Greco no sólo parodiaba el título de la muestra sino también el carácter experimental de las creaciones de los jóvenes, que dejaban de ser los sujetos "experimentadores" para pasar a ser objeto del experimento, ratones de laboratorio. Esta temprana irrupción de lo que después Greco desarrollaría como "arte vivo" pudo verse apenas un día a causa del olor que despedía. Quién sabe si no fueron esos ratones blancos, nombrados como cada uno de los jóvenes expositores, los que empleara Greco poco tiempo después ante la comitiva presidencial italiana, durante la apertura de la Bienal de Venecia, valiéndole a Greco -como ya mencioné- la expulsión de Italia.

Muy poco después de la exposición en París, Derbecq enviuda pero ello no la retira del ambiente artístico argentino. Instalada en el Hotel "Córdoba", lleva una vida austera, y despliega una intensa e incansable labor como crítica, gestora y artista.

En cuanto a su actividad como crítica de arte, su vínculo con la Argentina se remonta nada menos que a la revista vanguardista **Martín Fierro**, en cuyo número 29/30 (del 8/6/1926) publica la reseña crítica "Exposición de Georges Braque y Suzanne Roger".¹⁵⁴ Ya instalada en el país, escribe desde los años '50 una columna semanal para el periódico de la colectividad francesa **Le Quotidien**, que dirigía Juan Hartmanshowne. En 1970 funda junto a Silvia de Ambrosini y Odile Barón Supervielle la revista **Artinf** (que abrevia "Arte informa"), en la que publicó numerosas notas (varias de ellas sin firma o firmadas sólo con las iniciales G.D.). Este tabloide mensual alcanzó una tirada de 10.000 ejemplares, se distribuía en kioscos, y apuntaba a la formación y la actualización de un público masivo en temas del arte contemporáneo (artes plásticas, música, cine, teatro, diseño, arquitectura, etc.). El último

¹⁵⁴ **Martín Fierro** dedicaba un considerable espacio a promocionar las artes plásticas de vanguardia. Su voz hegemónica era Alberto Prebisch, aunque muchos escritores y pintores escribieron sobre arte en sus páginas, entre ellos varios franceses e italianos.

número de la primera época de **Artinf** precede en pocos meses a la muerte de Germaine Derbecq.¹⁵⁵ [V. IMAGEN 9]

En cuanto a su actividad como artista durante este período, expone en muestras colectivas e individuales, participa de envíos a bienales internacionales, y envía regularmente al Salón Nacional. Su producción respondía a una poética racionalista, que contrastaba con las opciones estéticas que emergían en esos años, lo que es un indicio de su amplitud de criterio, puesto que alentó opciones y estéticas muy distintas a la propia.

En los últimos años de su vida, realiza varias series de acrílicos sobre tela que denomina "Múltiples". Se trata de pinturas de formato pequeño, con motivos abstractos reiterados con ligeras variaciones. Estas variaciones no responden a un procedimiento lógico o matemático, sino a un trabajo de improvisación, de encuentro azaroso o sorpresivo. En 1968, presenta sus "Múltiples" en la galería Van Riel con un texto que puede leerse en los términos de un manifiesto: "Estamos en la era de la producción en serie. (...) Pero en cuanto a la pintura, sólo la palabra *copias* horroriza a las gentes. (...) Los falsos conceptos entretenidos alrededor de la pintura (creación misteriosa, inspiración genial, obra única, reservada a los mecenas y a los museos) ocultan todo lo razonable y verdadero. El arte es una actividad como otra. ¿Y acaso el genio estaría reservado a los pintores? Paul Valery decía: "¿El genio? Sentarse todos los días a su mesa de trabajo". Un programa, en síntesis, en contra de la obra única, de la concepción romántica del arte y del artista como seres excepcionales o iluminados.

Los "Múltiples" se plantaban contra el arte de elite, contra los modos de producción, de circulación y de consumo de la obra de arte única e inaccesible al público masivo. Ella lo explicitaba de este modo: "Ahora hago múltiples para que todos puedan comprar pinturas".¹⁵⁶

[V. IMAGEN 10]

Pero sin duda el rol por el que es más recordada Derbecq es el que jugó como gestora: fue *alma mater* de la galería Lirolay, luego pasó a la Galería Guernica, y ofició como integrante del jurado de algunos premios. Si el Instituto Di Tella fue la vidriera más visible de las nuevas tendencias del arte experimental en la década del '60, podría pensarse a Lirolay como el primer espacio abierto a la vanguardia, el escalón inicial. Situada en un "multiforme" local, primero en la calle Esmeralda 868, y más tarde en un espacio con cinco salas en Paraguay

¹⁵⁵ Por iniciativa de Silvia de Ambrosini, **Artinf** vuelve a aparecer en 1980, iniciando su segunda época, que todavía continúa. Esta vez la revista tiene una frecuencia cuatrimestral y un formato standard, así como un espectro de público más especializado.

¹⁵⁶ Germaine Derbecq no fue la única artista que realizara múltiples en esos años. Un antecedente incontrastable es Max Bill. Justamente en el n° 3 de **Artinf**, se publica un artículo suyo titulado "Múltiples", que cuenta su experiencia como productor de obras de arte multiplicadas mediante diversas técnicas artesanales o industriales. Propone también una clasificación y una defensa de la serie contra la obra única que define el valor de la obra por su "rareza" o inaccesibilidad y no por sus cualidades "intrínsecas" y las "ideas creadoras". También discute el valor asignado a que el artista ejecute con sus propias manos la obra. Su función puede ser la de controlar el proceso sin que ello quite mérito "artístico" a la producción en cuestión.

794, la galería era propiedad del matrimonio judío-francés Fano.¹⁵⁷ Durante los primeros años '60, Germaine constituyó allí su reducto, desde donde apostó con audacia por las nuevas formas que exploraba el arte. Abrió el espacio de la galería a jóvenes todavía desconocidos, muchos de los cuales se consideran hoy las figuras paradigmáticas de las tendencias experimentales de esa época. Lirolay fue su puerta de acceso al circuito institucional modernizador de los '60. El lugar de la iniciación, el ámbito de la primera muestra (individual o colectiva), la llegada a Buenos Aires para los que eran del interior del país, la oportunidad de enfrentar al público y dejarse ver por los críticos o gestores que luego los convocarían. Gran parte de los artistas que ocuparían un lugar relevante o de mayor visibilidad pública al ser convocados por el Di Tella a los Premios Nacional e Internacional (hasta 1966) o a las Experiencias (1967 a 1969), en los premios Braque (adonde Derbecq intervino como jurado) y Ver y Estimar, y en otras instancias institucionales propicias a la experimentación, habían expuesto previamente en dicha galería.¹⁵⁸

Invitados por ella, pasaron por sus salas (en las que había muestras simultáneas, que se renovaban semanal o quincenalmente)¹⁵⁹ Greco, Kemble y el grupo informalista; los integrantes de la Nueva Figuración, las primeras ambientaciones y colchones de Minujín, las "cosas" de Santantonín, las "muñecas bravas" de Pablo Suárez,¹⁶⁰ las esculturas de alambre de León Ferrari, Ricardo Carreira y sus dedos y manos de arcilla cruda asomando desde el piso, Javier Arroyuelo y su instalación de papel crepe rosado, "El super elástico" de David Lamelas, las dos primeras individuales de Puzzovio, la primera de Jorge Carballa, que inundó la sala de plumas alrededor de una tarima donde seguían trabajando en su escritorio los Fano. Allí mostraron también por primera vez (o casi) Benedit, Heredia, Wells, Porter, Ruano, Cancela-Mesejean, Rodríguez Arias, Stoppani, Distéfano, Polesello, Edgardo A. Vigo, Antonio Seguí, Diana Dowek, los escultores Paparella, Iommi y Blaszczo, y muchos otros. "Catorce pintores de la Nueva Generación" (1960), la ya mencionada exposición "Arte destructivo" (1961), "Collage" (1962), en la que participan desde Berni hasta Minujín, Battle

¹⁵⁷ "La Galería Lirolay, que ocupaba un multiforme local en Esmeralda al 800, contribuyó a lanzar a muchos jóvenes de la vanguardia actual, como Minujín y Seguí. (...) Se muda, horizontal y verticalmente: para mediados de marzo, sus dueños, el matrimonio Fano, se instalará a media cuadra, en el primer piso de Paraguay 794. Las cinco grandes salas a la calle permitirán dar una mayor flexibilidad y un nuevo ritmo a las exposiciones. 'Vamos a inaugurar todos los lunes, anticipa Mario Fano, para evitar demasiada aglomeración de público y, al mismo tiempo, estimularlo para que venga con más frecuencia'" (*Análisis*, Nro. 411, 29 de enero de 1969, p. 61).

¹⁵⁸ Roberto Jacoby la describe como "una de las principales detectoras de artistas. Iba a ver todo lo que se hacía, frecuentaba los talleres de los artistas y los hacía exponer en Lirolay, los promocionaba, escribía comentarios. Después venía Romero Brest, uno o dos años más tarde, los 'descubría' y los llevaba al Di Tella. Pero había una mediación muy importante que era esta mujer" (entrevista, 1993).

¹⁵⁹ Entre 1960 y 1965 pasaron por allí 210 exposiciones que sumaron 246 expositores.

¹⁶⁰ Dice Suárez: "En 1960 conocí a Alberto Greco y, por su intermedio, a Germaine Derbecq, Jorge de la Vega y Rubén Santantonín. Fue Germaine quien me obligó a hacer mi primera muestra individual en la Galería Lirolay" (entrevista de la autora, 1994).

Planas y Seguí, Kemble y Santantonín, todas ellas acontecieron en sus salas. Tuvieron lugar géneros poco valorados de las "bellas artes" como la cerámica y los tapices. Desde allí accedieron al público porteño los grupos de artistas de vanguardia rosarinos y platenses, e incluso fue invitado el Grupo Arte Nuevo, de Lima (Perú). [V. IMAGEN 15]

Esta somera enumeración de algunas de los artistas que expusieron en los años '60 en Lirolay, un espacio que al menos hasta 1963-4 estuvo intrínsecamente vinculado a Germaine ("su escenario natural de los años '60", dice Luis Felipe Noé¹⁶¹) da cuenta de la "energía cultural" que generaba en su entorno.

Alrededor de 1963, Derbecq se desvincula de Lirolay, y se conecta informalmente con la galería Guernica, dirigida por Roberto Yanhi y ubicada en un bien situado primer piso sobre la calle Florida. Además de exponer allí su propia obra en tres oportunidades, asesora y organiza nuevas muestras experimentales, como la "Semana de happenings" o "Semana de experiencias artísticas" en la que participan Carreira, Suárez, Minujín y Roberto Jacoby.

Su apertura y su anticipatoria detección de nuevos artistas y nuevas tendencias contrastan con las reacciones adversas y hostiles que la mayor parte de los críticos demostraron hacia las manifestaciones de la vanguardia, a la que calificaba como irreverente, ofensiva, "disolvente de las buenas costumbres", y sujeta a imposiciones y modas extrañas a la realidad nacional. En medio de ese clima adverso, su labor múltiple adquiere una dimensión insospechada: su mirada hurgó en donde nadie veía nada todavía, y supo detectar, estimular y mostrar las primeras realizaciones de un conjunto de artistas emergentes que cambiarían revulsivamente el campo artístico.

5. La consagración de la Nueva Figuración

Los destiempos entre vanguardia e institución parecen resolverse a principios de los años '60, cuando entre 1961-63 tiene lugar la rápida consagración de la Nueva Figuración (integrada por Noé, Macció, De la Vega y Deira). El grupo obtiene un expeditivo reconocimiento en el circuito modernizador del campo artístico, que se evidencia en la realización de exposiciones colectivas en la galería Bonino (1962) y en el Museo Nacional de Bellas Artes (1963), y recibe los avales de los Premios Nacional (Macció ganó el segundo premio en 1961 y Noé el Premio en 1963) e Internacional Di Tella (ganado por Macció en 1963, primer argentino en recibir esa distinción, que había comenzado a otorgarse un año antes). El circuito modernizador apuntala unánimemente su ubicación prominente en la escena local y su proyección internacional (realizan una exposición en España junto con el

161 En: revista *Artinf* n° 64-65.

grupo chileno Signo¹⁶² y reciben becas para formarse en el exterior). ¿Con esta consagración, la institución estaba llegando (tarde) a la brecha abierta por la vanguardia unos años antes?

¿Qué vínculo une a la Nueva Figuración con el movimiento informalista? ¿Un parentesco formal? Noé, en su "Presentación de su obra a un amigo", incluida en el catálogo de su muestra en Van Riel en 1960, se define: "hago figuración con método abstracto informal, pero no por ello soy informalista". Lo significativo es que un crítico como el surrealista Aldo Pellegrini, describe la pintura de Macció como un campo de batalla que se resiste al decorativismo, lo mismo que podía haber reivindicado del informalismo: "nada tan aniquilador para el artista como la inmensa presión que se ejerce sobre él para convertirlo en un mero fabricante de objetos estéticos sin peligrosidad". La obra se propone como aquel espacio donde "una superior unidad vital reúne a todos esos elementos y el cuadro hierve de modo tal que pareciera circular sangre por él, la sangre de un cuerpo en el que viven en extraño maridaje el artista y el mundo que lo rodea. (...) El cuadro resulta así una síntesis de esa multitud que grita dentro del hombre".¹⁶³

Estamos ante la valoración de las marcas incisivas del paso del artista, su entorno y su tiempo sobre la tela, la reacción ante la deriva decorativista del arte, la reivindicación de la libre experimentación con los materiales, la jerarquización del proceso por sobre el resultado de la creación: es decir, el programa inverso al dominante en los '50, aquella pintura "rosa bombón" contra la que habían reaccionado los informalistas, la pintura de fina hechura y buena terminación, que borraba las huellas del artista en la pincelada y en el tratamiento de la materia. En 1963, al menos dentro del circuito modernizador, es evidente que gana en dominancia una nueva forma de concebir la pintura.

Noé y De la Vega percibían que estaban ante el último acto del "streptese de la diosa pintura" (según la expresión del segundo). Durante su viaje a París, en 1962, acuerdan explorar lo que llaman "pintura de visión quebrada"¹⁶⁴: un "ataque radical contra el concepto del cuadro ventana de la tradición occidental".¹⁶⁵ Sin embargo, este ataque radical se libra, como había escrito Pellegrini de la obra de Macció, en la tela como campo de batalla. Noé materializa esta anulación de la tela como ventana con sus "desbordes estructurales" y –mucho más efectivamente– mediante el procedimiento de invertir los bastidores y pintar la tela del lado de atrás. Con el recurso de invertir la tela, expone la condición del bastidor

¹⁶² El Grupo Signo (integrado por Balmes, Barrios, Martínez Bonati, Pérez) que surge en los mismos años en la plástica chilena, sostiene un programa pictórico similar al del grupo argentino, y estrechos contactos especialmente con Noé al menos hasta los años '70. Véase Milan Ivelic y Gaspar Galaz, **Chile arte actual**, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

¹⁶³ Aldo Pellegrini, "Rómulo Macció", en: **Premio Internacional Di Tella 1963**, op. cit.

¹⁶⁴ Luis Felipe Noé, **Antiestética**, Buenos Aires, Van Riel, 1965, p. 16.

¹⁶⁵ Mercedes Casanegra, "Ensayo", en: **Jorge de la Vega, obras 1961-1971**, Buenos Aires, Malba, 2003, p. 21.

exhibiendo la estructura de madera que la soporta. No sólo subraya la condición de artificio de la pintura, sino que enfatiza su pobreza bidimensional, su carácter escenográfico, la artimaña y los límites de la representación.

Por su parte, De la Vega propone sus radicales "Formas liberadas" (o "Imágenes liberadas"), que muestra en París y en Buenos Aires en 1962. Mientras el resto del grupo mostraba "pacíficas" pinturas,¹⁶⁶ De la Vega cuelga de las paredes formas escultóricas sin demasiado volumen, planas, telas estrujadas, retorcidas, deshilvanadas, articuladas por breves conexiones entre ellas de lo que antes fueran bastidores que ahora no sostienen nada sino despojos cubiertos de pintura chorreante. Maderas, nudos, tiras de tela, sogas. Con esta serie (hoy destruida, de la que queda sólo alguna foto), fuerza a la tela a llegar a la tridimensión a partir de destruir y retorcer el bastidor. Lo que se exhibe, colgado en la pared de la galería como un cuadro, es la ruptura del soporte tradicional de la pintura, pero la ruptura no implica aquí "salirse de", sino literalmente ensañarse en la destrucción del cuadro, mostrar sus restos. Hay en estas "formas liberadas" un diálogo con las telas tajeadas de Lucio Fontana y con los marcos recortados de la vanguardia concreta de los '40, pero en una clave revulsiva y violenta, sucia y desprolija, que aproxima a De la Vega a la revuelta informalista. [V. IMAGEN 14]

En esta misma línea, Noé organiza en 1965 en el Museo de Arte Moderno "Noé + experiencias colectivas". Concebía la muestra como una obra colectiva a partir de la confluencia de obras individuales. Las fotos muestran una especie de instalación de pinturas sin marco y marcos vacíos, colgados caóticamente. Participaron en la convocatoria, con obras individuales o hechas "a medias", Aizenberg, Barilari, Deira, Maza, de la Vega, Wells, Casariego, Dávila, Newbery, Pérez Celis, Carreira, Jacoby y Pablo Suárez. La carta manuscrita y borroneada que Noé reparte en lugar de catálogo (lo que le "parece absolutamente inútil" ya que "los cuadros están allí frente a su vista") anuncia la salida de su libro *Antiestética*, y expresa su deseo de "hacer de todas mis obras una sola, contradictoria y desunida como es el mundo que conocemos". Defiende la experiencia colectiva y no planificada como motor del nuevo arte: "El verdadero arte caótico [es] aquel que derive de una experiencia grupal no planeada con anterioridad".

Aún estas obras de Noé y De la Vega, con sus invertidos bastidores y despojos retorcidos de la tela, no dejan de ser pintura. Porque la Nueva Figuración es, básicamente, eso: un grupo de pintores. De pintores serios. Que hacen justamente eso que Noé reivindica de Rauschenberg: "le sacó la lengua a la idea de 'cuadro' pero manteniéndose dentro del

¹⁶⁶ Según el recuerdo de Deira: "cuando el grupo hace su primera exposición en la Galería Bonino, las obras más despojadas, más revulsivas, eran las suyas. (...) Trabajaba con trapos sueltos dentro de los marcos. Nosotros, el resto del grupo, todavía estábamos manejándonos con coordenadas mucho más 'pacíficas". En: *Jorge de la Vega*, op.cit.

concepto de pintura”,¹⁶⁷ o cuando defiende a la pintura contra los que anuncian su fin: “Hay quienes ya dan a la pintura por muerta, ¡Mi Dios! Son ellos los muertos”.¹⁶⁸ [V. IMAGEN 17] Una vuelta a la pintura que comienza el mismo año de la andanada de la Exposición de Arte Destructivo. ¿Eso es lo que premia el circuito modernizador en los neofigurativos? ¿Optaba por consagrar a aquellos que –en lugar de enmarcar un trapo de piso, convertir la galería en un “basurero”, sacar el arte a la calle, abandonar el pincel para señalar con una tiza fragmentos de vida cotidiana- sostenían su batalla en el terreno de la pintura? ¿Decidía apostar por estos desbordes autorreferenciales de la pintura, que todavía podían colgarse en una galería, antes que por la inasibilidad de un movimiento que se estaba autodisolvendo en el aire?

Lo llamativo es que, en 1965, el mismo Noé repudia la rápida absorción institucional (que define en términos de “moda”) de la Nueva Figuración: “Es así que yo, en la Argentina, me siento iniciador junto con Deira, Macció y de la Vega de una de las modas más detestables, estúpidas y reaccionarias. No se entendió su sentido”.¹⁶⁹

5.1. Cambios de escena

“Exactamente todo lo contrario de lo que era característico de la pintura argentina hace cinco años tan solo. Lo cuidadoso, lo medido. Existía un temor enorme a equivocarse. Pintar era hacer una ‘obra de arte’. Era una gran ceremonia que terminaba en el velatorio de un cadáver”

(Luis Felipe Noé, *Antiestética*, 1965).

El momento de consolidación del vínculo entre la Nueva Figuración y el circuito modernizador coincide con la desintegración del núcleo “duro” del informalismo y su subsistencia como una ola que se extiende sobre la orilla, ya apaciguada, domesticada.

En 1960, Samuel Paz escribe sobre la emergencia de los que luego conformarían la Nueva Figuración: “Recientemente algunos pintores, parecería, necesitan crear formas patéticas mediante la exacerbación del color y el dramatismo de la deformación (...). Se reintroduce la imagen del hombre, como corolario, después de las descargas sucesivas que la hicieron receptora de las mismas. Rómulo Macció lo hace valiéndose del trazo expresionista, Noé reintroduce su imagen en una materia adiposa y brillante”. Lo notable es que les opone la

¹⁶⁷ Luis Felipe Noé, *Op.cit.*, p. 151.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 138.

obra de Polesello, y la de de la Vega, quien "sabe manejar formas planas o geométricas en alternancia con una materia rica en profundidad e intensa en el color".¹⁷⁰

Si se toma como referencia la misma edición de 1963 del Premio Nacional e Internacional Di Tella (el que colabora en la consagración de la Nueva Figuración), es abrumadora la presencia de pintores que pueden considerarse informalistas. Tres años después, el informalismo queda completamente desplazado del premio Di Tella.¹⁷¹

Para componer el transformado escenario de la vanguardia en los primeros años '60 puede echar luz una mirada externa. En 1966, el checoslovaco-norteamericano Thomas Messer, entonces director del Museo Guggenheim, explicita sus criterios de selección del arte argentino (al que veía en vías de consolidar su hegemonía dentro del arte latinoamericano¹⁷²) que participaría en la muestra "The decade emergent" en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, que incluye a Macció, Deira, De la Vega, Noé, Seguí, Mac Entyre, Silva, Vidal y Brizzi. Es decir: la Nueva Figuración, el grupo Arte Generativo, algunos pintores de la "nueva abstracción" y la presencia solitaria de Seguí, para ese entonces ya instalado en París.

Messer había estado en el país cuatro años antes, en ocasión del Premio Di Tella 1962, y de aquel momento trazaba un panorama que incluía al Grupo de los Cinco, los "expresionistas contemporáneos", los "jóvenes geométricos", Martha Peluffo y el grupo de "Phases", y – aunque ubicado en París– el Grupo de Recherche d'Art Visuel, integrado entre otros por Julio Le Parc. Señalaba también la existencia de "diversos grupos de talento juvenil que aún no distinguen entre juego y trabajo, cuyas creaciones señalan que conocen el Pop y los mitos populares argentinos".

Lo llamativo es que el Premio Di Tella de ese año no es otorgado a ninguno de los nuevos, sino a Gyula Kosice –integrante de la vanguardia concreta de los '40–, ante quien otro de los integrantes del jurado, el italiano Argan, declara: "he aquí un artista argentino que hoy por hoy tiene una posición verdaderamente de **vanguardia**".¹⁷³

¹⁷⁰ Samuel Paz, **150 años de Arte Argentino**, op. cit. Justamente la obra de Jorge de la Vega reproducida en el catálogo ("Pintura", 1960) plantea un juego cinético de rayas horizontales enfrentados a una esfera blanca, una pintura inscrita en las experiencias geométricas y juegos ópticos que el pintor venía desarrollando desde 1953. No se selecciona, entonces, la obra neofigurativa que ese mismo año de la Vega había empezado a producir.

¹⁷¹ Si en el premio 1965 todavía quedaban trazas del informalismo (en el tratamiento de la materia en las pinturas con cemento de Federico Peralta Ramos), ya en la edición 1966 no se encuentran rastros de esa tendencia.

¹⁷² "Argentina, ya en fermento artístico y evidentemente en vías de establecer su clara hegemonía" dentro del arte latinoamericano (Thomas Messer, **The emergent decade**, Nueva York, Cornell University, 1966, la traducción es mía). En su carta a Samuel Paz (Santiago, 7/9/1964) reitera la preeminencia de la pintura argentina sobre el resto de América Latina. "Durante los cuatro años que transcurrieron desde mi última visita a Buenos Aires, la pintura argentina ha cambiado marcadamente, y desde mi punto de vista de ello resulta que confrontamos con una escena enteramente nueva" (p.26).

¹⁷³ Desgrabación de la discusión del jurado del Premio Nacional ITDT 1962, Fundación Espigas (el subrayado es mío).

Samuel Paz, codirector del Centro de Artes Visuales del Di Tella, le responde (en una carta fechada en 1965) que -desde que Messer visitara Buenos Aires en 1962- cada año había surgido una nueva generación de pintores experimentales que renovaban el interés del público. El cuadro de situación se mostraba, para Paz, muy cambiado: el grupo Phases y el Grupo de los 5 ya se habían disuelto, y esos jóvenes a los que Messer no tenía demasiado en cuenta (Paz menciona entre ellos a Minujín, Renart y Puzzovio) ocupaban un lugar destacado.

Este intercambio epistolar deja entrever no sólo las transformaciones de un campo artístico inestable en el que la vanguardia plástica aparece fragmentada en grupos diversos, que se renuevan y reformulan continuamente. También, permite abordar los cambios en la evaluación que el circuito institucional modernizador formula acerca de la vanguardia, sus apuestas por unos artistas y el desplazamiento de su interés por otros.

6. Primeros debates sobre vanguardia y revolución

6.1. Acepciones de “vanguardia”

Resulta llamativa la insistencia del arte argentino de los '60/'70 en construir su identidad en torno a la noción de “vanguardia”, en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso en esos términos resulta fuera de época.¹⁷⁴

El término “vanguardia” no apareció en esta primera fase, sin embargo, con la frecuencia e insistencia que alcanzaría en la segunda fase de la vanguardia, invocado tanto como autodefinición de los grupos de artistas, como desde las instituciones artísticas y los medios masivos.

A comienzos de la época, en la crítica de arte primaban las nociones “espirituales” y telúricas, entre las que se reiteraban tópicos como el del “ser nacional” (o americano), el de la “profundidad” o “trascendencia” y el de la “autenticidad” para definir el valor de las obras y de los artistas. Estas categorías eran extensibles al arte moderno, como puede ejemplificarse en una conferencia dictada por Squirru en 1956, en la que propone exaltado el cruce entre americanismo y arte moderno, que concibe como “la noble vocación de nuestra raza”: “Emprendamos con ánimo fiero y valeroso el gran viaje a las profundidades de nuestra interioridad, saldremos más criollos y más modernos”.¹⁷⁵ Criollismo y modernidad son justamente dos de los rasgos que fundan el programa de la primera vanguardia rioplatense, la de la revista **Martín Fierro**, los mismos rasgos que Beatriz Sarlo atribuye a la “cultura de

¹⁷⁴ Rodrigo Alonso, en: *VVAA, Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.

¹⁷⁵ “El arte moderno y la conciencia americana”, *Boletín LRO* (radio del Estado), Ciclo de Conferencias Públicas, 2 de agosto de 1956, p. 13.

mezcla" característica de la modernidad periférica de Buenos Aires en las décadas del '20 y '30.¹⁷⁶

Pero ya en la década del '50, el término "vanguardia" aparece –en el discurso de Squirru-desplazado, eclipsado por términos más pacíficos como "arte nuevo" o "arte moderno".

En el marco de los debates refundacionales posteriores al derrocamiento del gobierno de Perón, aparecen entre los defensores del arte moderno dos posiciones. La primera entiende el arte moderno como un legado a rescatar, que había quedado tapado, oculto, reprimido, y ahora –con la nuevas condiciones políticas- podía reaparecer y revalorizarse. La segunda piensa la defensa del arte moderno como una apertura a lo más actual, a lo contemporáneo internacional. De estas dos posturas se desprenden programas de intervención y promoción distintos: el primero rescatará del "olvido" oficial a los otrora vanguardistas de los '20, '30 y '40, convirtiéndolos en el canon dominante. El segundo, apostará a la puesta al día del arte argentino, a través de la promoción de nuevos artistas, consonantes con las tendencias del arte de posguerra en Europa y Estados Unidos. Si hoy podemos evaluar que fue el segundo proyecto el que logró imponer su lógica en el circuito institucional modernizador, a comienzos de la época ello todavía estaba en litigio.

1957: Arte Contemporáneo

Una puerta de acceso privilegiada a estos debates es la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, organizada por el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) en 1957. Se congregaron allí intelectuales y artistas que venían siendo o llegarían a ser destacados actores de la modernización en sus respectivas disciplinas. En sus sesiones fueron abordadas las nuevas tendencias arquitectónicas (J. M. Borthagaray), musicales (F. Kröpfl y J.C. Paz), teatrales (A. Rodríguez Muñoz) y literarias (T. Eloy Martínez, A. Prieto, J. C. Portantiero, R. Aguirre y E. Bayley).

Es llamativa la ausencia de las artes visuales en la agenda de discusión. Más, cuando se organiza, entre las actividades paralelas, una exposición de pintura, escultura y grabado, y entre los invitados figuran Líbero Badii, Alfredo Hlito, Mauro Kunst, Vicente Forte, Ideal Sánchez, Clorindo Testa y Miguel Ocampo, Zygro y otros (esto es: representantes de las vanguardias de los '40, el movimiento concreto y el Grupo Orión, y del Grupo de los Cinco, junto a unos pocos independientes).

¿Acaso debe desprenderse de ello que –desde la perspectiva de los organizadores- existían artes visuales contemporáneas en la Argentina, pero no quiénes pudiesen dar cuenta de ellas teóricamente, como sí había en otras disciplinas artísticas? Las obras expuestas

¹⁷⁶ "Modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia" dice Beatriz Sarlo, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 15.

respondieron mayoritariamente (con la excepción de Testa) al canon del arte moderno dominante: obras abstractas geométricas, de prolija terminación y cuidada factura. Un par de casos se enrolan en la figuración cubista (Forte, Sánchez). En 1957, entonces, el "arte contemporáneo" estaba representado por los herederos de la vanguardia concreta o incluso los seguidores locales de la Escuela de París.

Las actas de este encuentro permiten rastrear las ideas que sobre el arte contemporáneo y sus vínculos con la sociedad circulaban a mediados de los años '50. Particularmente, me detendré en qué concepciones de "vanguardia" se debatieron allí.

Para el arquitecto J. M. Borthagaray: "Nuestro país se encuentra vacante en materia cultural. (...) Con los embates del peronismo la cultura oficial se derrumbó, silenciosamente, ni siquiera con estrépito".¹⁷⁷ La conclusión que saca de este panorama es que en este contexto postular una vanguardia es falaz: "la lucha DADÁ (una rebelión saludable del espíritu moderno contra el orden ya caduco) no tiene objeto".

En un contrapunto que podría leerse en términos generacionales, el artista concreto Alfredo Hlito plantea que tienen por delante la gesta de "rescatar el arte", a lo que responde el poeta Francisco Urondo (por entonces joven encargado de la Sección de Arte Contemporáneo del Instituto convocante) argumentando que ya existe "un arte nacional de 'formas socialmente legítimas'".¹⁷⁸

Un notable esbozo de una teoría de la vanguardia se halla en la ponencia presentada en este Encuentro por el poeta Raúl Gustavo Aguirre.¹⁷⁹ Piensa el vanguardismo como una estrategia de defensa de la cultura tradicional ante la cultura de masas.¹⁸⁰ El vanguardismo –dice– es un "retiro de competición", una negación a competir. Opone, en una perspectiva comparable a la de Adorno,¹⁸¹ vanguardismo a cultura de masas. Defiende a la vanguardia como una continuidad de la tradición (del arte autónomo), más allá de los excesos rupturistas (antiartísticos) de su primer momento. No se trata de un retorno al origen sino de un "movimiento revolucionario" basado en la tradición, que no la niega sino que la continúa. Esta oposición entre vanguardismo y cultura de masas deja sin público, incomunicados, a los

¹⁷⁷ Francisco Urondo, "Introducción", en: VVAA, **Primera Reunión de Arte Contemporáneo**, Santa Fe, Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, 1957, pp. 15-16.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁹ Raúl Aguirre (1927-1983) fue un notable poeta y crítico vinculado al invencionismo y al surrealismo, que dirigió la revista **Poesía Buenos Aires**. Para ese entonces había publicado la **Antología de la Poesía Nueva** (1952).

¹⁸⁰ Define la cultura de masas como *kitsch*, siguiendo el artículo de Dwight Macdonald publicado en **Diógenes** nro. 3, Buenos Aires, 1953, pp. 3-31. Además de Macdonald, sus referentes teóricos explícitos son Heidegger (la nada expresada por la poesía) y Ortega y Gasset (la deshumanización del arte).

¹⁸¹ En las posiciones sostenidas en la misma reunión por Edgard Bayley, poeta otrora integrante del movimiento concreto, también es evidente el impacto de la posición de T. W. Adorno sobre la industria cultura. VVAA, **Primera Reunión de Arte Contemporáneo**, op. cit., p. 7.

poetas (o artistas) que “se niegan a pactar, a publicar, a presentarse en los concursos”, señala Aguirre.¹⁸²

Ubica el origen del vanguardismo entre 1890 y 1930, cuando “los valores burgueses eran desafiados cultural y políticamente, si bien resultaba curioso que entre los rebeldes políticos y los estéticos hubiera –y haya- escasa simpatía, de lo cual hallaremos explicación en el hecho de que el militante político considera el arte como un instrumento de propaganda, asignándole así una misión y formulándole una exigencia que no siempre, tal vez nunca, puede satisfacer sino a riesgo de falsificación”.¹⁸³ Entiende entonces los desencuentros y malentendidos entre vanguardia artística y vanguardia política a partir de la resistencia del artista a la subordinación a la política. Un tópico que –como desarrollo más abajo- se reitera con frecuencia en ese momento entre los artistas.

1960: 150 años de arte argentino

Como parte de la fastuosa celebración del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, en 1960 tiene lugar la importante exhibición “150 años de arte argentino”,¹⁸⁴ con la que se inaugura el nuevo pabellón del Museo Nacional de Bellas Artes, entonces bajo la dirección de Romero Brest. Es evidente el esfuerzo de los organizadores de este panorama del siglo y medio de arte argentino por incluir las últimas tendencias, incluso aquellas que no cuentan con avales institucionales. Y si bien en la selección de obras del último período ocupan el lugar más destacado los integrantes de Grupo de los Cinco, también están presentes algunos artistas novísimos: Greco, Kemble, Macció, Noé y también García Urriburu y Mac Entyre.

El relato de la historia del arte argentino que compone esta muestra puede leerse como una actualización, una puesta al día del canon y un relanzamiento del arte argentino, y está fuertemente atravesado por la idea de vanguardia como eje vertebral. La introducción general del poeta y crítico Córdova Iturburu se inicia ubicando como hito (fundacional) del arte argentino la aparición de la revista **Martín Fierro** en 1924. Partiendo de la centralidad de ese episodio (la primera irrupción de la vanguardia), la historia es contada hacia atrás y hacia delante. A esta misma vanguardia de los '20 se refiere el texto de Lorenzo Varela, a la que también califica como “el punto clave para entender el proyecto a que se había entregado el ‘arte nuevo’ nacional. Con cierto *retraso*, pero con impulso tan meditado como indeclinable, que habría de ensanchar el horizonte de la mirada argentina, de la visión de nuestros artistas futuros o, mejor dicho, de nuestro arte futuro, pues los artistas iban a ser, en gran parte, los

¹⁸² Ibid., p. 101.

¹⁸³ Ibid., p. 94.

¹⁸⁴ Organizada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150 aniversario de la Revolución de Mayo, con la colaboración de Horacio Butler, Córdova Iturburu, Alfredo González Garaño, Manuel Mujica Láinez, Julio E. Payró, Jorge Soto Acebal, Osvaldo Svanascini, Samuel Oliver y Pedro Suñer.

mismos que, entonces jóvenes, madurarían con el correr de los años hasta ser los maestros, la generación consagrada hoy (y ya discutida, a su vez, por los nuevos movimientos 'vanguardistas', ahora abstractos)".¹⁸⁵ Su concepción de la vanguardia es coincidente con la que propone Bourdieu en *Las reglas del arte*,¹⁸⁶ que entiende a la vanguardia como una posición fija a llenar en la zona más autónoma del campo artístico, enfrentada a la vanguardia consagrada.

Varela, a diferencia del pasaje ya citado de Squirru de 1956, incluye en la ecuación criollismo/modernización -que en sus términos se traduce por "pasión argentina y conciencia universal"- al "vanguardismo [que], si se lo entiende con amplitud, ha significado la modernización de la mentalidad argentina".

Recurriendo a varios de los tópicos que prodigaba la crítica de entonces (ser nacional, profundidad), Varela define más adelante a la vanguardia ya no como una posición sino como un período histórico que estuvo signado (inicialmente) por el gesto rebelde o rupturista, y ahora representa lo más consistente del arte nacional:

"Lo sustancial del período llamado vanguardista es que los miembros de éste, con diferencia pronunciada de edades, desde Spilimbergo a Carlos Alonso (artista en el cual yo terminaría el ciclo, aunque pareciera corresponder por su edad a la generación última)¹⁸⁷ son los que han definido ante el país y ante el mundo, la presencia de un arte vivo argentino, a tono con el país y con la época. Ha pasado más de un cuarto de siglo desde sus primeras escaramuzas rebeldes y aún son hoy el ejemplo más acabado de una exploración profunda, seria, fuerte, de la expresión plástica del genio nacional".¹⁸⁸

La dinámica de la vanguardia transita del gesto de ruptura a la integración, a la dominancia dentro del campo artístico. Y es además la vanguardia la cara mostrable del arte argentino ante el mundo: lo propio y a la vez actual.

El panorama que traza Ernesto B. Rodríguez de la década del '40¹⁸⁹ vuelve a hacer hincapié en los movimientos vanguardistas (el Grupo Orión, el movimiento "no figurativo" que se inicia con la aparición de la revista Arturo y el Manifiesto Invencionista, y otros artistas independientes) y en las discusiones en torno a la función social del arte y la colectivización del quehacer artístico.

Por último, Samuel Paz escribe sobre "Los diez últimos años de pintura y escultura argentina", tomando distancia del nacionalismo artístico: "Cada vez menos se quiere imponer

¹⁸⁵ Lorenzo Varela, "Los primeros vanguardistas", en: **150 años de arte argentino**, cat., Buenos Aires, 1961.

¹⁸⁶ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

¹⁸⁷ La inclusión de Carlos Alonso dentro de la fase de vanguardia no deja de ser sorprendente si se toma un parangón generacional, y el propio autor lo nota.

¹⁸⁸ Varela, 1960: s/n. Salvo unas pocas obras, la selección exhibida del período 1915-1930 no se puede considerar de vanguardia sino pintura académica: paisajes, retratos, naturalezas muertas, interiores.

a nuestra pintura la mordaza localista; una cosa es reflejar caracteres nacionales –que de un modo u otro están implícitos en toda creación-, otra es imponer y limitarla con un proselitismo extra plástico”. En este pasaje se evidencia –aunque eufemísticamente- la resistencia a la subordinación del arte al mandato de la política también presente en Aguirre.

1965: la *Antiestética*

En 1965, cinco años después del Sesquicentenario, dos años después de la indiscutible consagración en el circuito institucional modernizador de la Nueva Figuración, Noé publica su libro *Antiestética*, en el que discute con el informalismo y el pop, y argumenta su propuesta para el arte nacional: “Hoy día el punto central de esta antiestética es el asumir el hecho más elocuente en nuestro contorno, el caos”.¹⁹⁰ El caos como estructura o sistema, la obra entendida como un proceso inacabable (“jamás consideraré una obra mía finalizada”¹⁹¹), la búsqueda de una anti-síntesis que afecte la unidad de la obra, el desplazamiento del mito del artista individual en pos del trabajo grupal, son algunos puntales del programa artístico que propone Noé.

Son llamativas sus continuas prevenciones e ironías por el atrevimiento que se toma al escribir teoría siendo pintor, en respuesta a la “incapacidad de la sociedad actual para admitir que una misma persona desempeñe más de una función”, la compartimentación en estancos de las funciones dentro del campo artístico: el artista no tiene la palabra, el teórico no puede producir arte.¹⁹²

Entre sus interlocutores menciona a los integrantes de la Nueva Figuración (cita a lo largo del libro conversaciones con De la Vega y especialmente con Deira), el artista uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano Gabriel Morera (con los que dialoga en su estadía en Nueva York, y luego por correspondencia), Kemble (tres años antes), y tres críticos de quienes retoma y reformula algunas ideas: de Romero Brest (el arte como búsqueda), de Lawrence Alloway (el caos como estructura) y de Federico González Frías (el arte como creación o como resultado). Aunque no los menciona en los reconocimientos iniciales, hay otros dos referentes constantes: su amigo, el pintor Fernando Maza, y –especialmente- un libro: *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset (fuerte intertexto también en la ya referida teoría de la vanguardia de Aguirre).

Desde el título, que Noé explica por “el convencimiento de que el artista está en una permanente lucha contra el lugar común y la normatividad (...), contra la visión estética

¹⁸⁹ E. Rodríguez, “Del superrealismo a la abstracción”, en: *150 años de arte argentino*, op. cit.

¹⁹⁰ Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, p. 15.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹² Similar asombro—como veremos en el capítulo 4— señala Oscar Masotta ante la inquietud que causan sus desplazamientos (de teórico a productor de *happenings*, por ejemplo).

aceptada como tal",¹⁹³ podría sospecharse que la *Antiestética* defiende la vanguardia, pero no es tan así. En la primera parte del libro, Noé no recurre a la categoría de "vanguardia" ni siquiera cuando se refiere a los movimientos históricos de vanguardia (futurismo, dadaísmo, surrealismo), a los que define incluso como "escuelas".¹⁹⁴ Sostiene una mirada sobre la historia del arte que establece continuidades antes que rupturas entre estos movimientos y el arte previo desde el Renacimiento en adelante. Apela, para referirse a los movimientos recientes, a denominaciones como "arte joven", "arte nuevo", "arte moderno", el llamado "arte degenerado", o a la metáfora "'marasmo' de las búsquedas".¹⁹⁵ "Nunca los dos elementos más característicos del arte —el choque del individuo con lo circundante (...) y la necesidad de búsqueda (...) se han pronunciado en la historia del arte como en la actualidad".¹⁹⁶

En la segunda parte del libro, en cambio, sí recurre puntualmente al término en cuestión: "En el arte de posguerra la vanguardia y el desafuero ya parecen hechos lógicos y aceptados".¹⁹⁷ Luego emplea la expresión "arte de vanguardia" para referirse a las tendencias internacionales "colonialistas" que contraponen a un arte nacional que se pretende auténtico pero es anecdótico y aldeano.¹⁹⁸ Y aunque considera la oposición "vanguardista" versus "nacionalista" una falacia, da cuenta de un antagonismo que hasta entonces no existía como disyunción sino como conjunción ("vanguardia y criollismo"). Esta oposición se sustenta en la asociación del término "vanguardia" al sometimiento a las modas internacionales. Noé resuelve el asunto así: "no hay arte nacional sin ser de vanguardia y arte de vanguardia sin ser nacional. (...) La actitud de vanguardia es la única posibilidad de luchar contra el subdesarrollo cultural, y la actitud nacionalista (...) nos puede permitir asumir nuestra juventud y transformarla en una proposición vital de valor universal".¹⁹⁹

Finalmente, define como "vanguardia" lo que estaba efectivamente aconteciendo en el ambiente pictórico de Buenos Aires, que va más allá del arte joven: "Hoy existe un germen de vanguardia". La Nueva Figuración o el arte de objetos se entroncan con tendencias extranjeras, pero tienen "notas distintivas" que Noé encuentra en "cierto barroquismo del caos" o "un sobrepasar de la vida sobre la forma". "Muy pocos saben de qué se trata un arte de esta naturaleza en un medio como el nuestro. Por vicio, se supone que siempre será un natural reflejo del exterior", pero va más allá de la imitación. "Vanguardia es una juventud del espíritu. Es proponer formas nuevas y no simplemente hacer lo que se entienda por nuevo." La juventud del arte argentino y el aislamiento geográfico del país son desventajas que se tornan en ventajas.

¹⁹³ Luis Felipe Noé, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 190.

6.2. Fundar una vanguardia argentina

¿Cómo funciona el término “vanguardia” entre los propios artistas que se agrupan en torno al movimiento informalista o a la Nueva Figuración, y son –de hecho- la primera vanguardia de la época? En ellos es claro que hablar de vanguardia no se vincula a una operación de rescate del pasado, sino a la invención de una nueva concepción del hecho artístico y a una disruptiva intervención en el campo artístico. A comienzos de la década del '60 la voluntad de crear una vanguardia²⁰⁰ aparece explícita en artistas como Greco, Kemble y Noé, planteada en términos de una **fundación** antes que de una **ruptura**: el deseo de inventar una vanguardia se choca –en todo caso- con actitudes obtusas y trabas de los que regulan el campo artístico (los críticos, los galeristas, los directores de museos). Si a fines de los '50, la emergencia de la vanguardia –como intenté mostrar a lo largo del capítulo- no se logra engarzar con las instituciones modernizadoras, hacia 1963 la articulación entre vanguardia e institución parece lograda.

Una primera cuestión es cómo esa voluntad de constituir una vanguardia, una vanguardia propia, original, se enuncia a partir de los cruces entre identidad nacional e información/actualización internacional, que reactualizan la dupla de criollismo y arte moderno. Ante la profusión de apelaciones al arte como constructor de la argentinidad (del tipo “[creemos] nuestro arte, el gestado por nosotros entre nosotros y habremos heredado el reino que nos pertenece”²⁰¹), no está de más preguntarse qué operaciones asocian la invención de una vanguardia a la idea de Nación, cuando desde otras posiciones del campo artístico²⁰² ser de vanguardia aparecía como sinónimo de extranjerizante, sometido a modas externas.

Ya recorrimos la autopercepción de Greco de estar siendo un *fundador*, el creador de una forma de arte indudablemente nueva. Para él, en 1961, la hora del cambio había tocado en Buenos Aires y si se postergaba su reconocimiento era a causa de las resistencias de “muertos” e “idiotas” dentro del *establishment* cultural. Por su parte, Noé también anuncia, a su regreso de su primer contacto con el arte europeo: “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*

¹⁹⁹ Ibid., p. 177.

²⁰⁰ Respecto de esta voluntad, Giunta señala que: “A comienzos del período, el punto central pasaba 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. (...) 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 originalidad (aunque siempre con referencias en el arte internacional)”. Giunta, *Op. cit.*, p. 165.

²⁰¹ Rafael Squirru, texto s/t en: *Grupo Sur*, cat., Galería Peuser, 1959.

²⁰² Véase cap. 2.

vanguardias”.²⁰³ Sobre el mismo asunto, el de la aparición de un movimiento artístico propio y nacional, Kemble escribe, refiriéndose a la obra de Santantonín: “Tanto hemos copiado y tanto hemos sufrido influencias que ya nadie cree siquiera en la posible aparición de una obra genuinamente original entre nosotros. Y me consta que en el caso de Santantonín es un hecho incontrovertible. Lo he seguido de cerca y sé que *no* mira revistas y *no* está enterado del movimiento internacional”.²⁰⁴

Estos testimonios permiten pensar la dinámica entre centro y periferia, en tanto no dejan de plantear la tensión entre lo nacional y lo internacional, originalidad y copia, aislamiento e información. Si en este pasaje de Kemble no contar con información parece volverse sinónimo de originalidad, en cambio Noé²⁰⁵ es enfático cuando considera que estar al día, actualizados en relación con lo que se produce y se discute en los centros del arte mundial es una puerta para escapar del encierro y la limitación del localismo: “Vivir un proceso cultural, resulta, entonces, desde una determinada perspectiva, ante todo información, mucha información, tener las puertas abiertas al mundo. Hablar en francés, hablar en inglés, pintar en francés, pintar ahora en americano, pero americano de USA”.

Poco más adelante, Noé plantea, en términos que se alejan de la cerrazón del nacionalismo, la dinámica entre lo nacional y lo internacional en el arte. “El arte es nacional en cuanto creación, ya que el hombre vive en un determinado lugar, rodeado de un determinado contexto. Es internacional en cuanto al resultado, ya que los medios de difusión lo hacen así”.²⁰⁶

Noé defiende entonces nuevos modos de criticidad provenientes de los movimientos contemporáneos del arte, en particular el arte pop, y así tiende un puente con los postulados revolucionarios de la vanguardia. Así, lejos de la anécdota localista, valora el aporte del arte pop para resolver el problema del nacionalismo (componente ineludible de las izquierdas latinoamericanas).²⁰⁷

Gestar una vanguardia se vive, desde esta perspectiva, como la posibilidad de destrabar el vínculo de sometimiento y copia que signó hasta entonces la historia del arte argentino, pero no para cortar amarras e independizarse o -mejor- aislarse del mundo, sino para alimentar con sus hallazgos una criatura de rasgos propios, inéditos.

6.3. Arte y política

²⁰³ Luis Felipe Noé, en **Catálogo Premio Di Tella 1963**, op.cit. Los subrayados son míos.

²⁰⁴ Kenneth Kemble, “Rubén Santantonín”, en: **Catálogo Premio Di Tella, 1963**, op. cit.

²⁰⁵ En este punto, Noé coincide con Masotta, como se desarrolla en el cap. 4.

²⁰⁶ Luis Felipe Noé, **Antiestética**, op.cit., p. 171-174.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 66-169.

Además de las resistencias al localismo (en tanto encierro), la fundación de una vanguardia implicaba también plantearse el dilema de la función del arte en la sociedad, en términos que superasen las resoluciones convencionales del arte político.

Es reiterado entre defensores de la vanguardia el distanciamiento o la condena ante el llamado "arte social" o, en términos más amplios, la subordinación del arte a la política, que entienden como sometimiento al mandato partidario, al realismo socialista o a la exigencia de comunicabilidad de la obra.

Por su parte, Noé concibe arte y política como esferas separadas, que no se integran, y toma distancia del arte social, aun cuando concuerde con esos pintores "desde el punto de vista político", porque en ellos no encuentra revelación ni búsqueda. También critica al arte soviético: "su realismo socialista es simplemente la utilización de la pintura como medio sensiblero de difusión ideológica". Su arte "no es revelador de imagen sino excitante político".²⁰⁸

También el informalista Pucciarelli se pregunta sobre su itinerario pictórico: "¿Por qué [mi obra] habría de tener *compromiso temático socialista* o metáfora epistemológica científicista?".²⁰⁹

Ya Aguirre, en su ponencia de 1957, se manifiesta contra la subordinación a la política. Sostiene que el arte debía resistirse a ser instrumento de una fuerza política, en tanto no es mero productor o vehículo de ideas: "el arte puede dar al mundo sentido, pero no significación". Es imposible que un poema se reduzca a su "tema", y cuando se le exigen ideas al arte se presenta un falso dilema moral:

"¿cómo hacer algo por los semejantes, cómo llegar hasta ellos sin traicionar la verdad que nos incumbe decir? ¿Cómo escribir bellas palabras cuando a nuestro alrededor vemos la opresión, la miseria, el dolor, la lucha por salir de ellos? ¿Cómo escribir poemas que no sirvan para extirparlos de la Tierra? ¿Cómo aceptar estar separados de nuestros hermanos, ya que ellos no nos pueden entender, ni siquiera atender?"²¹⁰

Lo que está implícito en estos posicionamientos es, más allá de la defensa de la autonomía del arte frente a los mandatos de la política, la discusión acerca del lugar del artista y la función del arte en la sociedad.

El planteo de Noé en la *Antiestética* puede resultar contradictorio, cuando, a veces, reniega de la posibilidad de que el arte tenga función social, y por otra, define su *misión*: revelar la sociedad. La relación del artista con su tiempo es también motivo de reflexiones discordantes separadas por pocas páginas: si en algunos pasajes de la *Antiestética* insiste en que el

²⁰⁸ Luis Felipe Noé, *Op. cit.*, p. 180.

²⁰⁹ Mario Pucciarelli, en: *Premio Internacional Di Tella 1963*, op. cit.

²¹⁰ Aguirre, op. cit., pp. 102-103. Esta posición se hermana a la respuesta que Oscar Masotta le da a Gregorio Klimovsky frente a su cuestionamiento de que un intelectual marxista realice *happenings*. Véase capítulo 4.

artista "debe obedecer a su época", en otros reivindica la capacidad del artista de adelantarse, de preceder al resto de la humanidad; lo concibe como un adelantado de la propia sociedad, que va "señalando la capacidad de ésta de acceder a cosas nuevas".²¹¹

¿Acompañar su tiempo o adelantarse a él para revelarlo? Estas aparentes contradicciones en la relación del artista y su obra, por un lado, y entre el artista y la sociedad, por otro, se resolvían a partir de la definición de Sartre de que la obra es a la vez un hecho social y una producción individual.²¹²

El planteo de Aguirre sobre el rol del poeta en el mundo es coincidente con la segunda perspectiva de Noé: "hacernos evidentes ciertas realidades de nuestra condición, para iluminar nuestra conciencia (...) y ponernos en relación de fondo con la vida y con el universo, para revelarnos nuestras ataduras, derribar los muros que nos separan y consumir nuestra comunicación".²¹³

La función del arte, para ellos, pasa por revelar lo oculto, lo desconocido; iluminar la conciencia del espectador. Lejos están de limitar el arte a la representación de lo real. Más próximos, a la reivindicación típicamente vanguardista de su capacidad de inventar mundos nuevos. Empiezan además a sugerir aquello que se volvería confianza absoluta en la fase siguiente de la vanguardia: que el arte es herramienta capaz de transformar la sociedad, de revolucionarla.

Revolución

En su libro **Intelectuales y poder en la década del '60**, Silvia Sigal distingue tres momentos o fases en los cruces entre cultura y política dentro del campo cultural "progresista" argentino durante los años '60. En la primera fase (iniciada con el derrocamiento de Perón en 1955) se produce la apertura a la modernización económica y cultural. Alrededor de 1958 se ubican la crisis de la unidad forjada en el antiperonismo y la movilización política alrededor de la candidatura a la presidencia de Frondizi, rápidamente disgregada a poco de asumir. Sucesos, que junto al horizonte abierto por la revolución cubana, modificaron radicalmente el clima moral de las clases medias, dando paso a una segunda fase (a partir de 1960), en la que se resuelve la relación entre cultura y política a través de la *escisión* entre comportamientos en el campo cultural y opciones en el plano político, la separación en órbitas diferentes de prácticas políticas y culturales. La tercera fase, en la que me detengo particularmente en el cap. 7, marca el imperio de la política como exclusiva dadora de sentido de las prácticas culturales.

²¹¹ Noé, Op. cit., pp. 33 y 42.

²¹² Ibid. p. 53. Esto es señalado también por Gilman, Op. cit., cap. IV.

²¹³ Aguirre, op. cit., p. 104.

Gilman discrepa con la tesis de Sigal acerca de la escisión entre opciones políticas y comportamiento cultural en los primeros años '60, al señalar que el intento de renovación o modernización cultural era ejercido por los intelectuales como tarea *comprometida*. Para ella, durante la primera fase de los '60/'70, la figura del *intelectual* comprometido abrigó la *representación de la propia práctica específica como actividad política*, en sí misma capaz de transformar la sociedad. Bajo ese paraguas concibió la tarea de modernización estética, y la doctrina del *compromiso* aseguró la posibilidad de entretejer el *ideal crítico* del intelectual con la tarea en el propio campo de saber:

"Los defensores de la tradición de la ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer 'avanzar' el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía 'avanzar' las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo".²¹⁴

El escritor -y también el artista- se sintió convocado como inventor del futuro y la propia materia violentada de sus obras aparece como "la prueba de que algo trascendente, radicalmente distinto, estaba por suceder".²¹⁵

Giunta, analizando el campo artístico de los '60, coincide con Gilman: "La primera generación de artistas no consideró problemática la relación entre vanguardia artística y vanguardia política, principalmente porque entendió que la vanguardia 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 al campo del arte".²¹⁶

En estos términos, en esta primera fase de la época, la vanguardia se percibe a sí misma como revolución y a su producción como revolucionaria. Esa percepción puede rastrearse en las palabras de los propios artistas e incluso de algunos críticos. Valgan como ejemplos dos declaraciones de un temprano 1960: Noé afirma que "pintar es nada menos que permutar un mundo por otro";²¹⁷ Samuel Paz, aún recurriendo a la dimensión "espiritual", otorga al arte un poder transformador sobre su entorno: "el arte vive la tensión del ámbito en el que se crea y para el cual se crea, es decir, tiene una vigencia espiritual tan fuerte que es capaz de modificar el medio del cual surgió".²¹⁸

En la *Antiestética*, Noé insiste en los ideales "revolucionarios" del arte de vanguardia. Construye un juego de palabras que va del marxismo de cuño trotskista (la teoría de

²¹⁴ Gilman, *Op. cit.*, p. 144.

²¹⁵ Giunta, *Op. cit.*, 172.

²¹⁶ Giunta, *Op.cit.*, p. 168.

²¹⁷ Citado en Giunta, *Op. cit.*, p. 173.

²¹⁸ "Los diez últimos años de pintura y escultura argentina", en: *150 años de arte argentino, op. cit.*

“revolución permanente”) al énfasis en la capacidad del arte como acceso al conocimiento, a través de la metáfora del corrimiento del velo²¹⁹: “El devenir del arte es una revolución permanente”, escribe en la *Antiestética*, para luego hablar de la “revelación permanente” del arte contemporáneo.²²⁰ Por otra parte, los artistas defienden la especificidad de su (aporte a la) revolución. Noé sostiene que el radio de acción está dentro del quehacer artístico: “El artista no puede cambiar las estructuras societarias, sino sólo dentro del campo en el que él actúa. (...) Sus posibilidades de cambio son, en realidad, posibilidades de revelar un cambio que ya se está dando en la sociedad (...), asumir aquello que está latente”.²²¹

La idea de revolución que proponen estos programas artísticos apunta a la transformación del arte (la revolución en el arte), aunque también puede redundar en transformar su entorno. Por ejemplo, Aguirre confía en el poder revulsivo del arte y sostiene que la poesía y el arte no son inocentes sino que pueden volverse “una verdad peligrosa para el orden establecido”.

Noé empieza la *Antiestética* a partir de la oposición de Gauguin (“el artista es un revolucionario o un plagiario”) a la que recurre para distinguir entre el “buscador” versus el pintor de cuadros.²²² Más adelante, divide la escena contemporánea en dos bandos, los que tiran para adelante y los que no, entre los que incluye a los “académicos de la vanguardia”, mientras que en el primero “se hallan de contrabando” los “falsos revolucionarios” o revolucionarios plagiarios, síntesis ocupada por los pintores que copian “lo último” que se está haciendo.

Si a principios de esta primera fase podía defenderse que la vanguardia era quienes lo habían sido décadas antes, la intervención de Noé no deja dudas sobre la evaluación que le merecen esos programas artísticos al final de la fase: son académicos de la vanguardia. Tampoco son verdaderos revolucionarios los que están al día de las tendencias internacionales. Además impugna a “los que más que afirmar lo nuevo afirman el derrumbe de lo viejo”²²³ (¿aludirá a Arte Destructivo?). Así, en la *Antiestética*, se delimitan los nuevos términos de la discusión y aparece un uso característico en la época de “vanguardia” y de “revolución”: denominarse vanguardia verdadera, e impugnar a una falsa vanguardia; proclamarse auténtico revolucionario contra los impostores. Impugnar al oponente a partir de la disputa de la condición de vanguardista y de revolucionario.

Ya entonces *vanguardia* y *revolución* funcionaban como ideas-fuerza en el arte, valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al otro.

²¹⁹ Slavoj Žižek, *A propósito de Lenin*, Buenos Aires, Atuel, 2004.

²²⁰ Noé, op. cit., p. 97.

²²¹ Noé, Op. cit., p. 53.

²²² Ibid., p. 46.

²²³ Ibid., p. 188-192.

Se vislumbran así las pugnas (teóricas o empíricas), en la que no sólo intervienen los propios grupos de artistas experimentales sino también otras posiciones del campo artístico (como veremos en los dos capítulos que siguen), los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, e incluso los intelectuales y cuadros políticos de las distintas vertientes de la izquierda, por definir el sentido de "vanguardia" y el de "revolución" como complejos artefactos verbales que nombran no sólo la novedad y la transformación radicales sino también definen posiciones de legitimidad a defender.

Capítulo 2

Vanguardia y realismo

En este capítulo, me centro en el Partido Comunista Argentino (PCA), considerando tanto los debates que los artistas e intelectuales de su órbita sostuvieron a lo largo de la época estudiada, que revisan la vieja oposición entre realismo y abstracción, como las sanciones que la estructura partidaria promovió hacia aquellas producciones o teorías artísticas que excedieron los lineamientos del dogma. Me pregunto también por el impacto que el PCA acusa de la actuación de las vanguardias artísticas en el campo artístico argentino.

1. Reformulaciones de un viejo debate

El nº 1 de **Cuadernos de Cultura**, la revista mensual dirigida por Héctor Agosti y editada por la Comisión de Cultura del Partido Comunista Argentino (PCA), apareció en 1950. Esta publicación –sin interrupciones– continuará apareciendo hasta 1986, y será la que fije la voz oficial del Partido Comunista en cuestiones culturales y artísticas. Éste es un número monográfico dedicado a reproducir y comentar materiales del reciente debate en la URSS, donde unos años antes había comenzado una nueva purga contra los últimos cultores de la vanguardia (en este caso, del campo de la música) que sobrevivían en actividad. Sus artículos (la resolución del Comité Comunista sobre la ópera “La gran amistad” de V. Muradeli, el informe del mandamás de la cultura soviética Zhdanov ante la conferencia de músicos soviéticos que deriva en la triste autocrítica del compositor impugnado, “La estética marxista”, de M. Dynnik) retoman a ultranza la vieja matriz de oposiciones entre realismo y vanguardia, a la que se califica de manera sobreabundante como enferma, aberrante, corrupta, decadente, fea. Puede pensarse este ataque como uno de los últimos (y quizá por ello tan ensañado y altisonante) del establishment soviético contra toda manifestación artística que no se sometiera al dogma del realismo socialista, antes de que se impusieran años de controlada apertura luego de la muerte de Zhdanov.

Sin embargo, y a pesar de las revisiones de la ortodoxia realista soviética tras el XXII Congreso del PCUS de 1961, **Cuadernos de Cultura** continúa publicando artículos soviéticos en defensa cerrada del realismo socialista.¹ Esa toma de posición puede llevar a conclusiones distorsionadas en cuanto a una resolución unívoca de los debates estéticos

¹ Iván Volkov, “El realismo socialista”, en: **Cuadernos de Cultura** Año XIV, número 65, noviembre-diciembre de 1963.

en el seno del comunismo argentino, ya que, aunque resulte insólito, en las páginas de la misma publicación conviven posiciones algo más receptivas al arte moderno. Más bien, la oscilación del PCA entre una política artística definida por su eclecticismo e inclusividad y momentos o períodos de drástico endurecimiento de la línea que acarrea expulsiones y rupturas, puede describirse más ajustadamente recurriendo a la metáfora del péndulo.

Horacio Tarcus explica esta oscilación o aparente contradicción como un conflicto partidario interno entre intelectuales renovadores que trabajaban intensamente en pos de la renovación de la cultura marxista y las resistencias ortodoxas que coactaron esos esfuerzos:

“Todavía en los '50, un núcleo de veteranos dirigentes partidarios del frente cultural (principalmente Héctor P. Agosti y Ernesto Giudici), rodeados de algunos integrantes de la nueva generación (como Juan Carlos Portantiero, José Aricó, Oscar del Barco y otros) tradujeron o produjeron innumerable cantidad de libros y artículos para las revistas teóricas del partido (las principales fueron **Nueva Era** y **Cuadernos de Cultura**) y sus incontables editoriales oficiales u oficiosas. (...) Semejante esfuerzo se veía empañado, no obstante, por los límites políticos y teóricos de la política cultural comunista: su concepción doctrinaria de la teoría, su clausura hacia otros horizontes intelectuales de la cultura contemporánea, su ingenuo realismo tanto estético como epistemológico y su tosco materialismo, que comprometían en definitiva una lectura muy restrictiva de la cultura”.²

Héctor Agosti (1911-1984), el intelectual más destacado dentro de la dirección del Partido Comunista en la época estudiada, había publicado en 1945 su conferencia **Defensa del realismo** en la que plantea una apertura o flexibilización de la noción de realismo de manera que incluya ciertas manifestaciones modernistas e incluso vanguardistas. Agosti, a contrapelo de la posición ortodoxa, reivindica la fecundidad de la ruptura de las vanguardias históricas: “por causa suya ya no podrán pintar los pintores como antes de los cubistas”.³

Su postura es una temprana expresión local del movimiento intelectual que en el ámbito internacional se manifiesta a lo largo de la época estudiada en esta tesis -tanto dentro de la izquierda tradicional como en la nueva izquierda- en la profusa circulación de autores y debates teóricos (la recepción de las teorías de Gramsci, Lukács, Althusser, Marcuse,

² Horacio Tarcus, “El corpus marxista” en: Noé Jitrik (ed.), **Historia de la literatura argentina**, Buenos Aires, Emecé, 1999 (vol.10, Susana Chela (coord.)), **La irrupción de la crítica**.

Goldmann, Sartre), y de libros –varios de ellos rápidamente traducidos y editados en Buenos Aires- como **Crítica del gusto**, de Gaivano della Volpe, **Hacia un realismo sin fronteras**, de Roger Garaudy, **Arte y humanidad**, de Ernest Fischer, **Ilusión y realidad**, de Christopher Caudwell, **Marxismo y poesía**, de George Thompson, **Karl Marx y la estética**, de Mijail Lifschitz, o compilaciones como **Arte y sociedad**, con viejos textos de Brecht, Grosz y Piscator, o los dos tomos de **Estética y marxismo** de Sánchez Vázquez, entre varios otros, ediciones que son signos de la reapertura y el renovado interés acerca de la discusión que se había dado en las décadas anteriores entre vanguardia y realismo. Sintetizaré los términos de este debate y algunas señales de su recepción local. En 1963 se había realizado en Praga una reunión en ocasión del 80º aniversario del nacimiento de Kafka que apunta a reevaluar su aporte-condenado por Lukács a la “decadencia burguesa” y el nihilismo-⁴ a partir de postular que “puede considerarse a Kafka escritor realista” (p. 12).

Semejante ampliación de los límites del realismo genera agudas controversias entre los asistentes: el francés Roger Garaudy, el soviético D. Zatonski y los alemanes A. Kurella y E. Goldstücker. El protagonista en Praga fue sin duda Jean Paul Sartre, que rescata la reunión como la primera posibilidad de entablar un debate crucial con intelectuales e integrantes del Partido Comunista del Este de Europa, y apuntar a “remozar el marxismo”. Sartre considera inadecuado el término “decadente” para referirse al arte en tanto ni el sistema capitalista ni el comunista están en crisis, por lo que propone excluirlo del debate en curso.

Otro asistente al debate, el escritor checo Milan Kundera apuesta a que Sartre sea la llave “a todas las ideas y todas las obras a las que después de la era del dogmatismo, debemos abrir las puertas” (p. 96). Rescata cierta autonomía checa respecto de la cerrazón del dogma realista socialista hacia la vanguardia: “Creo que ha jugado a nuestro favor una circunstancia histórica, preservándonos de aceptar los esquemas según los cuales vanguardia es equivalente a reacción política” (p. 95).

Las actas del congreso en Praga se tradujeron y editaron en Buenos Aires muy pronto, junto a otros materiales.⁵ Silvio Sastre, traductor del volumen, define el realismo como “una concepción del arte basada en el materialismo dialéctico”, e insiste en el prólogo en la necesidad de revisar la oposición irreductible entre vanguardia y realismo socialista,

³ Héctor Agosti, **Defensa del realismo**, Montevideo, Pueblos Unidos, 1945, p. 15.

⁴ Georg Lukács, “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, en: **Significación actual del realismo crítico**, México, Era, 1963.

⁵ Jean Paul. Sartre, Roger Garaudy y otros, **Estética y marxismo**, Buenos Aires, Arandú, 1965.

detectando entre ambos conceptos "precisas relaciones dialécticas" (p. 11). Cuando traslada esta discusión al campo artístico y literario argentino, Sastre cuestiona la historia de la crítica literaria de corte "sociologista", que leyó las obra de Arlt, Güiraldes o Borges como expresiones estéticas del orden oligárquico imperante en los '30 (p. 13-14). Hay en los planteos de Sastre una demanda implícita de reponer la complejidad de los análisis marxistas (o materialistas) sobre las manifestaciones culturales.

Otro autor que pretende conciliar los términos realismo y vanguardia es el teórico italiano Edoardo Sanguinetti, que sostiene la capacidad crítica y revolucionaria de la vanguardia, y responde a la acusación que recae sobre él de "contrabandista del realismo socialista" y de "lukacsismo": "Nadie mostró tanto como yo que era ajeno a las posiciones del 'realismo socialista'; pero nadie está tan ligado como yo al hecho de que una estética del realismo (...) es el problema a partir del cual se plantea, en general, todo problema estético, hoy en día. El realismo entonces no será ese realismo ingenuo, que ha tomado la figura del 'realismo socialista' en la época del stalinismo. (...) Pienso que en resumen las razones de ser de la vanguardia son las de una mejor posibilidad de realismo".⁶ Sanguinetti elabora una defensa de la condición revolucionaria de la vanguardia, de la que resumo las tesis principales:

- a) La vanguardia debe explicarse, antes que políticamente, en términos estéticos y económicos, desde dos órdenes de descripción: uno superestructural (el fenómeno lingüístico-ideológico) y otro estructural (la respuesta a condiciones económicas de la sociedad).
- b) La vanguardia es un fenómeno típicamente burgués, en tanto se vincula con las condiciones económicas en las que se desarrolla y alcanza su madurez el arte burgués.
- c) Incluso en las sociedades socialistas, la vanguardia expresa "la verdad del hecho estético como fenómeno social; y esto también ocurre donde la vanguardia es combatida y reprimida más violentamente" (p. 15).

⁶ Edoardo Sanguinetti, **Por una vanguardia revolucionaria**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 55. El libro reúne tres ensayos levantados de distintos volúmenes publicados entre 1964 y 1966 y es uno de los títulos de la colección "Trabajo crítico" que dirigía el escritor Ricardo Piglia, y que había publicado también **Polémica sobre el Realismo** (con textos de Lukács y Adorno entre otros) y a **Tel Quel**. El mismo Piglia comenta sobre cómo armó la colección: "Hablamos con Verón, que nos hizo el contacto con la revista **Communications** y con todo el marxismo francés, con el estructuralismo francés nuevo que él estaba ahí estudiando. Y yo empecé a publicarlos" (Entrevista a R. Piglia realizada por H. Tarcus y la autora, Buenos Aires, 2001).

- d) Es difícil otorgar una connotación de clase a un movimiento de vanguardia a causa de las contradicciones prácticas y doctrinales de la historia concreta.
- e) Sólo la vanguardia ligada a la revolución puede realizar el programa de enfrentar tanto el carácter de mercancía del arte como la ideología de la autonomía o especialización de la actividad artística.⁷
- f) La vanguardia expresa una verdad general de carácter social y constituye la forma de protesta que cuestiona toda la estructura de las relaciones sociales.
- g) La vanguardia sólo puede ser crítica. Como cualquier operación revolucionaria, es una invitación a "tomar una conciencia activa para distanciarse de la realidad inmediata, para modificarla"(p. 69).

Un autor muy difundido y leído entre la intelectualidad argentina de izquierdas, el también italiano Galvano della Volpe, rescata de la historia de las poéticas de vanguardia su actitud antiacadémica, pero se distancia de su "idolatría de la forma-como-sensualidad-pura", que encuentra realizada exasperadamente en el informalismo.⁸ Discute la oposición que el también italiano Mario de Micheli plantea entre vanguardia y sociedad capitalista, considerando que "la vanguardia es el producto legítimo de aquella civilización" (y aquí coincide con Sanguinetti). Para della Volpe —y acá se diferencia—, "a los materialistas marxistas el término y el concepto de vanguardia no pueden sernos útiles, a causa de los excesivos sentidos históricos y los correspondientes equívocos actuales que conlleva. (...) En nuestra lucha por una nueva poética debemos sustituir ese término por el de *realismo socialista*" (p. 229). Sin embargo, tras ese nombre ortodoxo se esconde un programa heterodoxo: clasifica a los escritores (partiendo de Balzac) en diferentes versiones del realismo, e incluye a Maiakovsky y a Brecht entre los representantes inscriptos en el realismo socialista que reacciona contra las vanguardias, dentro de la vertiente que denomina "nuevo realismo optimista y constructivo".

Paolo Chiarini, otro teórico italiano muy leído en Argentina, replantea el problema "distinguiendo vanguardismo de evasión". Como él, varios otros intelectuales ligados al comunismo rescatan dentro de la vanguardia ciertos ísmos (el cubismo) o artistas (sobre todo aquellos enrolados en el comunismo, como Picasso o Brecht) y los diferencian de

⁷ "Sólo donde la lucha contra la mercantilización estética (...) encuentre una correspondencia puntual y un apoyo en la lucha orgánica (...) contra el carácter especializado de la profesión artística (contra la dimensión especializada-profesional del arte) en el cuadro de una posible superación general de la alienante división del trabajo, el fenómeno puede adquirir (...) un significado realmente revolucionario" (Sanguinetti, *Op. cit.*, pp. 17-18).

⁸ Galvano della Volpe, "Sobre el concepto de 'vanguardia'", en *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 228-239.

otros vanguardistas "decadentes" generadores de arte de evasión. La operación vuelve flexible la noción de realismo de modo que incorpore parte de la vanguardia. Pero además establecen una disputa al interior del mismo término "vanguardia" para reivindicar al (nuevo) realismo como la verdadera vanguardia. Podría pensarse que, en esta franja del campo intelectual, "vanguardia" pasa a funcionar de manera equivalente a como se había empleado antes el término "realismo"⁹: como un paraguas que abarca las manifestaciones más diversas. Los defensores del realismo, en lugar de leer la vanguardia como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, acuden al término "vanguardia" para aplicarlo a las manifestaciones que les interesa reivindicar. La conclusión de Chiarini va en ese sentido: "Una vez despojado de vaguedades el concepto de vanguardia coincide con el de realismo en sus mejores manifestaciones".¹⁰

En la misma línea que Chiarini, Ariel Bignami, entonces joven discípulo de Agosti y uno de los redactores de **Cuadernos de Cultura**, sugiere que el concepto de vanguardia "se presta a confusiones. (...) En arte, como en política, no basta considerarse vanguardia para serlo..."¹¹

Este debate reflota las posiciones discutidas dentro del marxismo europeo en los '30 sobre el modernismo y la vanguardia (Lukács, Brecht, Bloch, Benjamin, Adorno), que pueden sintetizarse en las dicotomías realismo vs. vanguardia o abstracción, así como el interés por la forma, el valor estético, la percepción, puestos en relación con la política, la historia y la experiencia.

Si los dos polos del debate en los años '30 habían expresado posiciones irreconciliables – en las que la vanguardia ocupaba el lugar de la decadencia burguesa y la patología-, en estas reformulaciones sus límites aparecen superpuestos y resuelven en una sola fórmula lo que antes era un par antagónico. En todo caso se discute una divisoria de aguas al interior de la vanguardia (que distingue entre "vanguardia verdadera" y "vanguardia de evasión"). El llamado "nuevo realismo" se reivindica vanguardia frente a una (falsa) vanguardia decadente y despolitizada.

En síntesis, la reestructuración del debate entre realismo y vanguardia que tiene lugar en los '60 permite entrever cómo *vanguardia* se tornó un artefacto tan lábil como *realismo*, una suerte de comodín que designaba todas aquellas obras y autores que quisieran

⁹ Un ejemplo de esta inespecificidad es la definición de realismo que propone Garaudy: "no hay arte que no sea realista, es decir, que no se refiera a una realidad exterior a él, e independiente de él". (Roger Garaudy, **Hacia un realismo sin fronteras**, Buenos Aires, Lautaro, 1964, p. 167.)

¹⁰ Citado en Ariel Bignami, **Notas para la polémica sobre realismo**, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 104.

rescatarse. La vieja oposición estaba disuelta, y ambos términos se superponen a la hora de nombrar “un arte que acudiera al repertorio y a los procedimientos del arte moderno”, que sostuviera “el impulso hacia lo nuevo que caracterizó la reflexión estética y la producción narrativa”.¹² El concepto de “vanguardia” se había vuelto un valor codiciable.

Gilman, en **Entre la pluma y el fusil**,¹³ evalúa que la intelectualidad comunista argentina (tanto los militantes orgánicos como los compañeros de ruta) no aceptó los dictámenes del realismo socialista, pero tampoco asumió abiertamente la defensa inmediata de la vanguardia, como si lo hizo en Francia el grupo *Tel Quel*. En Argentina la intersección entre teoría marxista, nuevos paradigmas y vanguardia artística correspondió más bien a la Nueva Izquierda, y el caso de Oscar Masotta es paradigmático en ese sentido (v. Cap. 4). ¿Las lecturas vernáculas de los teóricos vinculados al comunismo europeo (sobre todo francés e italiano) responden, como opina Gilman, a una apelación “para rescatar nuevas estéticas contra el canon soviético”? ¿O es más bien una operación para flexibilizar el estrecho canon partidario (recurriendo a denominaciones tales como “nuevo realismo”) sin romper con -ni diferenciarse abiertamente de- la nomenclatura? Intentaré responder estas preguntas en los puntos siguientes.

2. Lecturas comunistas de la vanguardia

Desde las páginas de **Cuadernos de Cultura**, los intelectuales y artistas vinculados al PCA expresaron su recelo hacia la vanguardia. La vanguardia –no como idea abstracta sino como agente concreto- no es vista, en general, como una posición envidiable, sino como oponente o rival dentro del campo artístico, una elite cultural que recibe los favores y el beneplácito de los sectores dominantes.

Tarcus señala que a lo largo de la segunda mitad de los '50 y primeros '60 tiene lugar la creciente reacción conservadora de los comunistas a medida que pierden la hegemonía dentro del campo de la izquierda en favor de la nueva izquierda intelectual. Esta reacción se deja ver en las resistencias de **Cuadernos de Cultura** a la modernización de la cultura de izquierdas, en sus condenas al psicoanálisis, a la novela policial y a la historieta, a las “manías burguesas”, como las flamantes ciencias sociales académicas, y a la vanguardia artística entendida como las “corrientes abstractistas”.¹⁴

¹¹ Ibid., pp 102-103.

¹² Gilman, *Op. cit.*, pp. 323-324.

¹³ Ibid.

¹⁴ Tarcus, *op. cit.*

Coincidentemente, Giunta piensa los malentendidos entre vanguardia artística y vanguardia política en términos de precariedad en las relaciones y conservadurismo estético de los grupos políticos: "En relación con la recepción, (...) las relaciones precariamente organizadas entre formaciones artísticas y formaciones intelectuales, situaron a las producciones artísticas en una zona de incompreensión, 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".¹⁵

Desde el discurso que hegemoniza la revista, la vanguardia argentina de los '60 aparece identificada con el circuito institucional modernizador (en particular el Di Tella y las Bienales Americanas de Arte) y éste con el poder económico de las empresas y los proyectos de penetración cultural del imperialismo. Los ámbitos institucionales privados resultan sospechosos por su financiamiento externo y sus formas de organización, sobre todo, por la creación paulatina de una elite plástica, "conformada por corrientes estéticas al gusto de los grandes intereses comerciales o ideológicos". En algunos casos, se incluye en las críticas a instituciones oficiales como el Salón Nacional y también los provinciales; y se distingue al Di Tella de la línea más "grosera e insolente" expresada por otros, como el concurso financiado en 1964 por la empresa petrolera Esso y organizado por el MAM y la OEA.

El alcance de los cuestionamientos hacia la vanguardia varía según quién firme el artículo. Algunos autores no niegan que la labor realizada por los salones privados en el país carezca de aspectos positivos en lo cultural, aunque enjuician sus objetivos y sus resultados. También cuestionan, por ejemplo, a la empresa Siam-Di Tella por sus manejos financieros que "también esperan su cuota de beneficio". En otros casos, la lucha por la hegemonía ideológica dentro del campo artístico es vista como no "ajena a las intenciones y fines de la reacción", que despliega una "verdadera ofensiva" en esa dirección: "la irrupción en nuestro medio de instituciones privadas dedicadas a promocionar las artes, las que por vía de premios y salones privados cuyos aspectos organizativos (invitaciones, jurados, etc.) manejan, logran ir modificando el centro de gravedad del medio plástico"¹⁶.

¹⁵ Giunta, *Op. cit.*, pp. 167-168.

¹⁶ Véase, entre otros: Helio Casal, "Salones Privados", *Cuadernos de Cultura*, nº 71, Buenos

Del extenso recorrido de la publicación, seleccioné una serie de notas que permiten trazar el arco de la época que aquí se estudia (ya que van desde 1958 hasta 1969). Dan cuenta de tres reuniones de artistas comunistas, en las que se evidencian distintas posturas sobre la vanguardia. Otras notas comentadas, por su parte, reseñan y evalúan algunos acontecimientos importantes de la actividad de la vanguardia. La discusión entre vanguardia y realismo deja de plantearse en términos abstractos y apunta a caracterizar dónde están parados los pintores figurativos, qué posición ocupan en el campo artístico.

Cuadernos de Cultura n° 38 (noviembre de 1958) publica como nota central un extenso reportaje colectivo a una serie de pintores bajo el título "Problemas de la plástica argentina". Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Antonio Devoto, Luis Falcini, Carlos Giambiagi, Horacio Juárez y Cecilia Marcovich fueron los convocados, en diálogo con Agosti. Éste presenta un diagnóstico del medio artístico, escindido entre figurativos y abstractos, y propone debatir sobre qué aportes del arte moderno pueden considerarse positivos y cuáles podrían ser sus conexiones con una teoría del arte nacional.

Berni inscribe el predominio del arte abstracto en la pintura oficial en una tendencia generalizable a otros países de América, que de alguna manera se opone a la orientación realista de significación social: "yo no estoy contra el arte no figurativo como fenómeno plástico, sino contra el arte no figurativo con fines extra-artísticos, fuera de las instituciones artísticas" (p. 20).

Castagnino, por su parte, reflexiona sobre la incidencia que tiene sobre la formación de los jóvenes la división entre "tendencias tan antagónicas como el experimentalismo plástico-visual o el abstraccionismo, por un lado, y el neorrealismo o el realismo socialista, por otro" (p. 21). Para él, "las corrientes del cosmopolitismo y el irracionalismo pretenden en este momento desviar y deformar" el camino trazado del arte nacional, en tanto "confunden o desconocen los valores que han cimentado nuestro arte general desde fines del siglo pasado". En Castagnino es clara, entonces, la defensa del realismo como parte de una tradición local amenazada por el arte moderno. Esa amenaza se vuelve precisa en la siguiente intervención de Berni: el Museo Nacional de Bellas Artes "tiene la tendencia a excluir (...) toda tradicional manifestación del realismo americano, para defender exclusivamente toda pintura no figurativa" (p. 23). La identidad del arte nacional pasaría, en cambio, por la amalgama de aportes, influencias, escuelas.

Aires, noviembre-diciembre de 1964; Comisión de Plásticos Comunistas, "Salones Privados, Fundaciones y Becas", **Cuadernos de Cultura**, Buenos Aires, n° 91, setiembre-octubre de 1968; Jorge de Santa María, "Los artistas plásticos, la vanguardia y la hegemonía cultural", **Cuadernos de Cultura**, n° 94, marzo-abril de 1969.

Estos pintores, desde el entorno del Partido Comunista, defienden la "convivencia" entre el realismo y la abstracción ante lo que perciben como la política excluyente de Romero Brest desde el Museo. Para ellos el desequilibrio es responsabilidad de las "direcciones oficiales de los distintos países", que llevan hacia el antihumanismo y el antirrealismo.

En cambio, Juárez plantea la escisión en términos generacionales, de la cual los mayores son responsables: "La división está en que cuando vamos a los Salones (...) declaramos un *pogrom* para los jóvenes. (...) Los jóvenes se han ido a otras partes, a defender sus intereses". Pero Castagnino alerta que "hay que diferenciar nítidamente entre la inquietud natural de los jóvenes por ser modernos (...) y la orientación irracionalista que pretende encaminarlos hacia el antihumanismo" (p. 33). Juárez vuelve a la carga: "estamos en una ínfima minoría frente a una mayoría identificada con una corriente que recorre el mundo" (p. 35).

La amenaza de división del Salón Nacional, la convocatoria "a dedo" del Museo Municipal de Artes Plásticas a un Salón de la Nueva Generación de la Pintura Argentina (en Galería Peuser) y sobre todo la creación del Museo de Arte Moderno (cuando ya existía un Museo Nacional de Bellas Artes que debería albergar a todas las expresiones de la pintura contemporánea), son vividos como evidencias de un cisma en el campo artístico, cisma que los deja mal parados. Berni dice: el MNBA "sería para los retrasados, para los que están en la retaguardia en las corrientes estéticas, y para los que están en la avanzada sería el Museo de Arte Moderno Municipal, lo cual es absurdo" (p. 37-38). Devoto reacciona ante la exclusión que percibe sobre ellos: "ya que nosotros somos modernos, podemos participar en un salón de arte moderno" (p. 37).

Al sintetizar lo tratado en este primer coloquio, Agosti apunta que el asunto es definir qué es lo moderno, si pasa por una cuestión puramente formal, o "a ese nexo de contenido y de forma que es inseparable de la creación artística auténtica". Además advierte sobre la "ofensiva de las llamadas corrientes abstractistas, que encuentran incuestionablemente un auspicio muy visible, muy notorio de los grupos dominantes (...) y de los grupos vinculados al imperialismo" (p. 39).

Unos años más tarde, el artista Helio Casal publica una nota¹⁷ que reseña el boicot al Premio Esso y pasa a denunciar en términos más generales todos los premios y salones privados por su ligazón con las empresas y el imperialismo (menciona el cargo otorgado a Rafael Squirru en la OEA, que fue anunciado por las autoridades como un avance en la línea de la

¹⁷ Helio Casal, Op. cit.

Alianza para el Progreso), y por la selección sectaria, restringida a invitados, que pasa por alto las conquistas del gremio de artistas.¹⁸

Casal reconoce dos grandes líneas o sectores en el arte argentino (lo que podría pensarse en términos de Bourdieu como posiciones dentro del campo artístico): la primera, que evoluciona desde la Nueva Figuración al arte pop, cuenta con el apoyo del "oficialismo" privado, se nutre del existencialismo e implica una frontal ruptura con toda tradición; y la segunda, identificada con un "nosotros" impreciso, se nutre del materialismo, y opta por el estudio y la revalorización crítica del pasado y la comprensión "romántica" de la alienación del hombre. Así, si bien no la nombra como tal, relaciona a la **vanguardia** con el circuito institucional dominante, y se vislumbra a sí mismo como uno de los artistas relegados, por estar excluidos de ella. Por otra parte, explica el vínculo de la vanguardia con el "oficialismo" privado por su sujeción al imperialismo: "Al imperialismo le interesan (...) las concepciones irracionales del arte, como una de las formas no sólo de corromper el medio artístico, sino de deformar nuestra cultura incipientemente nacional" (p. 117).

Con el mismo esquema, Marcos Winocur publica en 1967 "La Bienal Kaiser o el precio del irracionalismo".¹⁹ Reacciona por la exclusión de "otras tendencias" entre los convocados a la III edición de la Bienal Americana de Arte (1966), en la que encuentra "discriminación y bajo nivel artístico" (p. 40). Insiste en el argumento de que el apoyo de las poderosas empresas que financian el arte experimental (en este caso, las empresas Kaiser) es parte de la maniobra imperialista para distraer a las clases medias de la lucha social (p. 41). Incluso lee la Bienal paralela (organizada por artistas de vanguardia no representados en la Bienal oficial) como una sub-bienal, un apéndice "en complicidad con el gobierno".

La denuncia de las instituciones privadas modernizadoras como agentes del imperialismo vuelve a reiterarse en julio de 1968, con un volante firmado por los "Plásticos Comunistas": "Salones privados, fundaciones, becas (...) se ofrecen de portavoces o favorecen la política de penetración yanqui". Entre las resoluciones de la Tercera Reunión de Intelectuales Comunistas (1967) se declara una posición de principios "en contra de la política de subsidios y fundaciones extendida por América Latina por el imperialismo yanqui". Una nueva cita de autoridad: "Todo intelectual honesto del mundo debe negarse a cooperar, aceptar invitaciones o ayuda financiera del gobierno norteamericano y sus organismos oficiales o de cualquier organización o fundación cuyas actividades autoricen a pensar que

¹⁸ Al menos desde la década del '20, el PCA alentó la conformación del gremio de artistas plásticos -la SAAP-.

¹⁹ **Cuadernos de Cultura**, Año XVI, número 83, enero-febrero de 1967.

los intelectuales que participan en ellas sirven a la política imperialista de los Estados Unidos". La urgencia del alerta responde a que "la penetración yanqui, empleando formas cada vez más sutiles, corrompe y confunde".

"La situación actual de los intelectuales y las condiciones necesarias para la libre creación de la cultura" es el extenso título del coloquio organizado por **Cuadernos de Cultura** en 1968.²⁰ Participan el músico Osvaldo Pugliese, el pintor Raúl Lozza, el escritor José Murillo, el actor Carlos Carbol y el poeta Armando Tejada Gómez. El artista concreto o perceptista Lozza considera que "no se trata ahora de contraponer lo que es figurativo o no, ni siquiera de tendencias –ya que la lucha de tendencias en ese aspecto ha pasado a segundo plano, incluso ya es un problema falso entre los artistas-, sino de machacar, de publicitar y crearle mercados a ciertas manifestaciones contemporáneas del arte que no son progresistas, que relegan el espíritu racional" (p. 44). La oposición entre realismo y vanguardia se reitera en el discurso de Lozza reformulada como progresismo versus irracionalismo. De nuevo, entiende a la penetración imperialista como una fuerza demagógica, que procura conquistar simpatías arrastrando al artista, anularlo o neutralizarlo, sin importarle si se trata de un "izquierdista o 'rebelle'" (p. 45).

Un año más tarde, el artista Jorge de Santa María²¹ insiste en que "la lucha por la hegemonía ideológica en la actividad de las artes plásticas no es ajena (...) a la reacción", que "por vía de premios y salones privados (...) logran ir modificando el *centro de gravedad* del medio plástico" (p. 48). Considera que la vanguardia define en la actualidad, más que una línea estética, tendencia o concepto, "una actitud: la experimentalista": "Los cambios de orientación de estos manejadores de la vanguardia experimentalista (desde el informalismo a la nueva figuración, luego el pop, los happenings, el op y las estructuras primarias) dejan en el camino a más de un artista que hizo suyos los postulados de alguno de estos movimientos. Queda un reducido grupo que sigue los cambios y se adapta a experimentar siempre" (p. 48).

Santa María construye una seductora hipótesis sobre las sucesivas tendencias de la vanguardia de la época, que promueve una mirada muy distinta a la que venían sosteniendo los plásticos comunistas: "cuando al alud de materia del informalismo sucedió el *assemblage*", la presentación de la materia deteriorada, vencida y caótica, y pudo articularse con lo testimonial de la sociedad contemporánea (el desecho de la sociedad de consumo), entonces, los críticos que habían teorizado sobre el informalismo desde ópticas

²⁰ Año XVIII, número 91, septiembre-octubre de 1968.

²¹ Jorge de Santa María, Op.cit.

psicoanalíticas u orientalistas, exaltando lo táctil, "reaccionaron ante ese encuentro entre el artista y su tiempo" (p. 49). La Nueva Figuración consigue que sus violentas pinturas se popularicen y "los 'monstruos' entren en el mundo del consumo del arte, en los salones y casas de la burguesía. Y todos los consumidores son muy felices hasta que descubren que los monstruos son ellos, ferozmente retratados por los hasta ayer inofensivos rebeldes angustiados" (p. 49). De este modo el neofigurativo pasa a ser, como antes el informalista, "un comentarista crítico, no ya de su interioridad sino de su realidad social".

La dinámica que propone Santa María es inversa a la que expone Sanguinetti en su **Teoría de la vanguardia** en la que caracteriza dos momentos de la vanguardia: una fase crítica o heroica, impugnadora del Museo, sucedida por una fase cínica, integrada. Podría pensarse que para Santa María, en cambio, el cinismo es previo (la búsqueda del éxito y la aceptación de las instituciones artísticas y el mercado) al carácter crítico adquirido ante la constatación de la absorción.

Santa María prosigue con su análisis de la vanguardia argentina contemporánea. Luego de la rebelión de la primera vanguardia, "era necesario entonces recomponer una vanguardia más dócil", y los norteamericanos lanzan el pop, que trabaja no con lo acontecido sino con la presentación de la imagen del suceso que se difunde a través de la prensa masiva, que equipara un objeto de consumo y un bombardeo. Pero su lectura del pop encuentra la misma dialéctica contradictoria que en la vanguardia anterior: "descubrir que nos quieren vender la idea de que el bombardeo y la leche malteada son la misma cosa, mostrar que la publicidad nos 'bombardea' imágenes en forma tal que escamotea el sentido a las cosas, resulta un revulsivo tremendo" (p. 50). Las imágenes pop se cargan de "ironía y conciencia crítica". A su vez, rescata el happening por permitir la diferenciación entre imagen y vivencia, y promover la participación del espectador. La toma de conciencia de algunos happenistas convierten a este género en "un boomerang ideológico para los estetas de la reacción, quienes alientan entonces otras orientaciones de la investigación" (p. 50).

Santa María incluso ensaya una defensa del arte cinético. Aunque en apariencia responde a los principios del arte por el arte, y está despojado de cualquier referencia a lo real, su rigor racionalista postula una desmitificación de la cultura y un vuelco a un lenguaje plástico que articula racionalmente una representación esencial de la realidad. Exige además al espectador "un esfuerzo, en una determinada relación de formas, una posibilidad de modificación" (p. 51).

Finalmente, esta inédita aproximación de un artista militante comunista a la vanguardia sesentista se cierra con un análisis de Tucumán Arde. En esta obra, Santa María descubre

“el valor que asumen estos actos y declaraciones como retorno a la ofensiva, a la **auténtica vanguardia** encabezada por la clase de vanguardia” (p. 52). Vanguardia artística y vanguardia político-sindical se encuentran de nuevo asociados indisolublemente, en una suerte de retorno a un origen perdido. Que contemple como “vanguardia política” a la CGT de los Argentinos, con la que se vincularon los realizadores de Tucumán Arde, es otro gesto inédito de Santa María, ya que lo recurrente es que un comunista (o un trotskista, o un maoísta) conciba como vanguardia exclusivamente a su Partido.

Hay dos dimensiones a remarcar en la original perspectiva de Santa María. Una, en relación con el vínculo entre vanguardia y revolución: es inédito que un plástico comunista en la publicación oficial del Partido proponga una aproximación a la vanguardia local que rescate su capacidad crítica para intervenir sobre la realidad social contemporánea. La otra, en cuanto al vínculo entre vanguardia e institución: la vanguardia aparece manipulada por y restringida a las instituciones y las demandas del mercado, para, en un momento posterior, tornarse crítica y aproximarse a la vanguardia política. Ese movimiento es, de alguna manera, lo que provoca la “invención” o promoción de una nueva vanguardia, por parte de las instituciones.

La conclusión a la que arriba este autor retoma el tópico de la hegemonía cultural en manos de la reacción pero bajo una luz nueva: “la toma de conciencia (...) de nuevas generaciones de artistas plásticos a las que se creyó perdidas para el movimiento revolucionario por su ligazón con instituciones y galerías burguesas, constituye un vuelco enorme en la situación a favor de las fuerzas progresistas empeñadas en la batalla por la hegemonía cultural” (p. 53). En lo que parece un llamado de atención interno (hacia sectores del Partido Comunista o la izquierda orgánica en general), advierte acerca de la responsabilidad de los dirigentes, para no caer en una “polémica estéril sobre aspectos formales” que impida que “todos, sin exclusiones” participen en la lucha. Evidentemente, a fines de los '60, la “vanguardia experimentalista” había dado para él contundentes y suficientes señales de estar del mismo lado que su Partido en el proceso de revolución en marcha, tanto como para dejar de situarla en los engranajes de la hegemonía cultural del imperialismo, y pasar a considerarla como “auténtica vanguardia”.

Debo decir que la perspectiva de Santa María sobre la vanguardia no funda escuela dentro del Partido Comunista, aunque es evidente el esfuerzo de varios de sus artistas e intelectuales (incluso Castagnino, que funciona como vocero oficial de los asuntos artísticos en ese entonces) hacia fines de los '60 por entender el fenómeno de la vanguardia en términos ni reductivos ni rápidamente condenatorios. En el mismo 1969, un nuevo coloquio

organizado por **Cuadernos de Cultura** reúne a ocho plásticos comunistas para debatir precisamente esa cuestión: "¿Qué es 'vanguardia' en las artes plásticas?". Asisten Castagnino, Casal, Basia Kuperman, Bernardo Di Vruno, Bartolomé Mirabelli, Raúl Lozza, Raúl Lara y Santa María, con la coordinación de Abel García Barceló.²²

El objeto explícito de la reunión es "dilucidar el sentido de una noción empleada cotidianamente por los creadores y en el medio de las artes plásticas" y "sus alcances ideológicos" (p. 26). La primera referencia que plantea García Barceló recupera el origen político del término: "la expresión 'vanguardia' se usa en la lucha de clases, cuando se califica al Partido Comunista como vanguardia política del proletariado, o se formula que los intelectuales comunistas deben erigirse en vanguardia de la intelectualidad y de la renovación cultural argentina". Esa segunda acepción (llamémosle "político-cultural") combina vanguardia artística y vanguardia política desde la lógica partidaria: para él, son los intelectuales comunistas los que ocupan el lugar de avanzada del campo cultural.

Esta equivalencia se refuerza en la intervención de Castagnino: para él el movimiento de renovación de las vanguardias empieza a comienzos del siglo XIX, desde el realismo de Courbet, y continúa en sucesivas tendencias que llevan al "realismo soviético, el neodadaísmo, el pop art y el op art, y por fin el objeto, las estructuras primarias y los nuevos materiales". Dentro de la enumeración incluye al "realismo social en Gutusso, Portinari, Urruchúa, Policastro. Y el realismo constructivista de Spilimbergo y Sidone" (p. 27), esto es: inscribe su propia producción pictórica (aún cuando no la mencione) dentro de la historia de las vanguardias. Arma una genealogía compartida y sincrética entre los que antes habían sido entendidos como antagónicos: dadaísmo, realismo soviético y pop art, todos escalones de un mismo proceso histórico, el del "arte de nuestro tiempo".

Por otra parte, Castagnino señala dos problemas principales a las que debe prestarse atención: la autonomía de arte y cultura en relación con la ideología, y la naturaleza específica del problema estético. Respecto del primer problema, existe "una voluntad manifiesta del poder político por transformar las expresiones culturales en propagandistas. (...) La ausencia de autonomía puede ser válida en el momento revolucionario" pero pretender mantenerla puede llevar a "formulaciones rígidas y sectarias" como el zhdanovismo (p. 28).

Lozza, militante partidario desde 1945, parte de una definición inclusiva de vanguardia: todo arte del pasado fue de vanguardia "en la medida en que todo él constituyó un paso renovador, un hecho nuevo" (p. 29). Para él, "toda experiencia orientada a liberar el fruto de

²² **Cuadernos de cultura** Año XX número 96, julio-agosto de 1969, pp. 26-47.

la actividad creadora" del mundo aparte de la representación, debe entenderse como vanguardia o avanzada. "Un arte de vanguardia podría ser (...) el que guarda una mayor relación con este impulso progresista de la humanidad", el de alcanzar mayor libertad. Sin embargo, el arte de los últimos diez años "no puede a mi juicio ser considerado en forma global como de vanguardia", aunque no "podemos desconocer su contenido de rebeldía en el orden individual y su intento de renovación en el orden tecnológico" (p. 31).

Casal se propone encarar el concepto de vanguardia desde una mitología marxista: "la vanguardia tiene como condición la de ser una fuerza de choque, tener un gesto polémico y una voluntad de ruptura. (...) Se trata de determinar si estas cualidades (...) se mantienen independientemente de la aceptación o no del medio que las rodea" (p. 34). Se pregunta si lo que fue vanguardia, sigue siéndolo: "Spilimbergo, ¿fue o sigue siendo de vanguardia?".

Analiza luego quiénes definen el alcance del concepto de vanguardia en el arte argentino actual: para la crítica especializada de **Primera Plana**, la vanguardia son los "ditellianos". Casal discute esta inclusión: "se ha mezclado deliberadamente al experimentalismo con la vanguardia", porque el hecho positivo de que jóvenes artistas se propongan búsquedas fuera de los marcos tradicionales no los convierte en vanguardia. Pero esa no es la única vanguardia. Ninguna corriente o escuela puede reclamar en exclusividad el título de vanguardia ya que existen distintas concepciones de la lucha (estética): "una vanguardia humanista, una vanguardia cinética y de experiencias visuales, una vanguardia experimental y una 'vanguardita' bullanguera que está en el escándalo, en un humor gratuito y descocado, y que practican algunos niños de nuestra aristocracia, o sea los *play boy art*".²³

Dando cuenta del abandono del arte que gran parte de los núcleos de vanguardia estaban transitando, en cuya postura sospecha la (mala) influencia del pensamiento de Marcuse, Casal agrega que "últimamente, y desde posiciones de vanguardia experimentales han surgido voces que niegan, de pleno, la necesidad de hacer arte. Primero, dicen, la revolución, después el arte. El arte hoy no cumple ninguna función". Más adelante, también García Barceló se diferencia del "dogmatismo de izquierda de Marcuse que espera la revolución primero para hacer después el arte", posición que Casal reconoce en un sector de la vanguardia argentina, que ya no le encuentra ningún sentido a producir arte.

¿Cómo entiende él la relación entre vanguardia y revolución? "Ser la vanguardia cultural en el marco del preciso momento revolucionario que vivimos, supone, sin duda alguna, la

²³ Obvia alusión a Federico Peralta Ramos, el único de los "ditellianos" que menciona en su intervención, y que era hijo de una familia tradicional.

participación militante en la vida revolucionaria" (p. 36). Casal reivindica el rol de la pintura como participante en la gran lucha para construir un mundo mejor.

Atendiendo al mismo asunto, Lozza plantea que "para que el arte sea un factor de transformación, él mismo debe alentar la posibilidad de transformarse". Y Kuperman sostiene que "todo lo nuevo y de avanzada, cuando se academiza, deja de ser de avanzada", entendiendo por académico todo lo que niega su carácter dialéctico.

Reaparece en su intervención el tópico de la vanguardia como extranjerizante: "Es más legítima la obra resultante de una total integración hombre-artista (aunque no sea de avanzada) que el intento de dar estéticamente algo que no vivimos como nuestro" (p. 39).

En este coloquio también se expresan posiciones reactivas a la vanguardia. Di Vruno retoma viejos tópicos cuando afirma que: "no podemos de ninguna manera quienes nos consideramos de vanguardia en política aceptar el libre albedrío o cualquier cosa en nombre de la libre expresión en las artes. (...) Tengo una posición bastante rígida. (...) No acepto que podamos abrir las puertas del realismo a cualquier corriente que pueda significar una concepción enemiga. (...) Nos corresponde una función verdaderamente seria de vanguardia en cuanto al contenido revolucionario de nuestra obra. Si somos revolucionarios políticamente (...), tenemos el deber y la obligación de serlo también en arte. (...) No se es revolucionario únicamente por el contenido del arte" (p. 40).

En la misma línea, Lara insiste con que "hay una vanguardia dirigida, impuesta por el imperialismo, que nos quiere hacer pasar ciertas modas, ciertos elementos foráneos, como cosas auténticamente vanguardistas. Hay una verdadera revolución latinoamericana, y es importante que la vanguardia surja de nuestra propia extracción, de nuestras razas (...). Rebatir todo lo importado, la cosa impuesta, porque el imperialismo impone incluso una forma determinada de expresión, disfrazada de 'vanguardia', que distorsiona nuestra esencia" (p. 41).²⁴

Ante estas rígidas posiciones, Santa María vuelve a la carga planteando la necesidad de "fijar una actitud respetuosa" hacia las vanguardias que no implique aceptación incondicional sino un esfuerzo de comprensión. "No podemos calificar mecánicamente a los artistas que se integran en un movimiento de vanguardia, o en un movimiento experimental, como gente

²⁴ Si bien no participa en estos coloquios, quizá debido a problemas de salud, la posición de Demetrio Urruchúa en relación a la vanguardia "ditelliana" es incluso más reactiva que la de Lara: "las formas abstractas son simplemente decorativas (...), desvirtúan la naturaleza, (...) no tienen personalidad, carácter ni función. (...= Queda descartado que en cualquier circunstancia arte es libertad, pero esta ha de estar acondicionada a un sinnúmero de necesidades y exigencias del arte mismo. (...) No puedo soportar la invención con pretensiones originalistas porque están fuera de

reaccionaria" (p. 43). Incluso "una pintura no ideológica, no explicativa" (digamos, abstracta) "tiene contacto con la realidad, con la lucha del hombre, incluso con el lugar común. (...) es lo que llega a la mayoría y lo que la mayoría puede entender" (p. 42). Aquí, desanda otro tópico habitual de la demanda política sobre el arte: la defensa del realismo en tanto el arte debe ser explicativo y comprensible para el pueblo. En cambio, Santa María reconoce, en un *ojo de época*²⁵ entrenado en el arte no figurativo, una potencialidad anti-elitista en la vanguardia.

Como cierre del debate, García Barceló propone una síntesis de las diversas acepciones de vanguardia propuestas en la reunión. La primera identifica vanguardia con actividad política revolucionaria y apunta a la ideología política del creador y a la inserción de la obra "en el combate revolucionario" (p. 45).

Los otros dos conceptos se delimitan dentro de la especificidad estética. El segundo identifica "al vanguardismo con la vanguardia vinculada a la concepción del mundo y de la ideología de los marxistas", es decir que la vanguardia sería "aquello que coincidiría o expresaría la concepción del mundo de los comunistas en el campo de la obra plástica". (De allí a equiparar realismo socialista a vanguardia hay muy poco trecho.)

Por último, la tercera definición de vanguardia: "aquello que se autocalifica de vanguardia o que aparece como vanguardia" para la sociedad, y que en general se vincula con lo que experimenta y produce nuevas formas.

En resumen, para García Barceló, vanguardia puede entenderse en tres sentidos muy distintos: 1) ser un militante comunista, ser parte de la vanguardia política; 2) producir una obra inscrita en los mandatos partidarios, en particular el realismo en sus diversas vertientes; 3) autodenominarse o ser socialmente reconocido como vanguardia, experimentar formalmente.

Frente a este último grupo, advierte que los plásticos comunistas deben "estar muy atentos para ver qué hacen aquellos que se autocalifican de vanguardia", no para defenestrarlos sino para extraer enseñanzas de lo que están produciendo o innovando de nuevo, los "aportes de

uno mismo o son producto de importación adquirido por exigencias exististas del medio" (entrevista a Demetrio Urruchua, **Arte y libertad**, s/d).

²⁵ Retomo la noción de Michael Baxandall, **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style**, Oxford, Oxford University Press, 1972. Para él, el "ojo de la época" es la preparación con la que el público de un pintor del siglo XV (esto es, los otros pintores y las "clases protectoras") podía contar ante estímulos visuales complejos (cuadros). Esas técnicas se esbozan a partir de la experiencia general, la de vivir la vida del Quattrocento. La posibilidad de la recepción está determinada por la sociedad que ha influido en su experiencia como receptores. Muchas instituciones culturales forman parte activa de la formación de la sensibilidad de la Italia quattrocentista, y convergen para producir el "ojo de la época".

otras corrientes para integrarlos a la nuestra". En algunas obras de Castagnino de finales de los '60 este consejo parece llevado a la práctica, dentro de los límites que imponía el soporte de la pintura. Incorpora a sus pinturas imágenes tomadas de los diarios y fotografías y textos mediante la técnica del collage, en contrapuntos que enfrentan víctimas y victimarios del sistema. [V. IMAGEN 12]

Sin llegar a la abstracción, su imagen se torna más libre, menos sometida a la representación realista que caracteriza el conjunto de su obra. Ello puede verse en el rostro bifácico del Che Guevara convertido en un emblema o bandera, a la manera de antiguas representaciones de Cristo.

Ante la diversidad de posturas puestas de manifiesto en el coloquio, García Barceló apuesta de manera perentoria por lo nuevo: la concepción marxista debe expresarse en lo nuevo, porque "si no estamos expresando nuestro contenido que es de avanzada con lo viejo, lo que significaría una contradicción" (p. 45). Tamaña apertura a la vanguardia argentina de la época (la que corresponde a la tercera acepción) resulta llamativa en un dirigente del Partido Comunista Argentino. No sólo amplía el sentido de realismo de una manera tal que incluya ciertas zonas de la vanguardia, sino que sugiere aprehender de la vanguardia nuevas formas para manifestar el "contenido" de la avanzada política.²⁶

Ante estas señales de apertura, Castagnino, el más orgánico militante entre los pintores comunistas de la época,²⁷ arremete planteando que es necesario diferenciar en el fenómeno vanguardista lo positivo y lo negativo, la auténtica y la falsa vanguardia, porque "a veces hay elementos aparentemente negativos dentro del campo irracionalista (...) que se meten de contrabando dentro del campo de una presunta actitud revolucionaria" (p. 47).

Esta larga referencia a las posiciones que los comunistas argentinos sostuvieron en los '60 acerca de la vanguardia evidencia al menos dos cuestiones: una, que en el Partido Comunista convivieron concepciones antagónicas sobre el fenómeno (desde la apertura o "comprensión" de Santa María hasta la reacción o repudio de Lara), y la segunda, que la apertura hacia la vanguardia fue creciente (si a finales de los '50 todavía se posicionaban en

²⁶ Otro signo de la revisión de viejos dogmas del marxismo ortodoxo que propone García Barceló: "el fenómeno artístico no puede explicarse sólo por ser reflejo de la base económico-social sino que hay elementos específicos de la praxis estética" (p. 46).

²⁷ "Nuestro Partido, que es el Partido de la Vanguardia de la clase obrera, cuenta en sus filas con un grupo muy valioso de camaradas intelectuales. (...) Tú eres uno de ellos, fiel a través del tiempo al Programa y la lucha del Partido. Tu lugar eminente en la plástica argentina enorgullece a todos los comunistas" (fragmento de la nota firmada por Jerónimo Arrendó Álvarez, secretario general del Partido Comunista, reproducida en "Las celebraciones de Castagnino", en: **Cuadernos de Cultura** n° 93, enero-febrero de 1969).

la vereda de enfrente, en la defensa del realismo contra la vanguardia, una década más tarde se reconocen como parte de la vanguardia o aspiran al menos a aprender de ella). Aunque quizá la conclusión más importante de este recorrido sea otra: la percepción de los artistas comunistas de estar siendo desplazados del lugar que venían ocupando en el campo artístico, relegados por las sucesivas vanguardias. La "reacción conservadora" de los intelectuales comunistas ante los impulsos modernizadores y vanguardistas se inscribe, entonces, como una actitud defensiva ante la centralidad de la vanguardia sostenida en el apoyo institucional del circuito modernizador. Es la reacción de quienes se percataban de haber quedado corridos a una posición residual (en el sentido que le otorga Williams, aquello que fue dominante en el pasado y todavía hoy configura en alguna medida el presente). Se había trastocado profundamente la configuración del campo artístico de las décadas previas, en el que se asentaba un circuito de producción, exhibición y consumo vinculado al entorno del Partido Comunista, que contaba al menos con un buen número de reconocidos o desconocidos pintores comprometidos más o menos orgánicamente o como "compañeros de ruta", varias revistas culturales²⁸ y editoriales, un cierto mercado de arte propio constituido por profesionales o empresarios vinculados al partido,²⁹ y una marcada incidencia en la conducción de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).³⁰ Ese mundo se estaba terminando. Y la aparición de la vanguardia tenía algo que ver.

²⁸ Además de la oficial, **Cuadernos de Cultura**, otras revistas estaban en esta órbita: **El escarabajo de oro**, **Hoy en la cultura**, **Gaceta Literaria**, etc.

²⁹ Las obras de varios pintores cercanos al Partido Comunista se cotizaban muy bien en el mercado de pintura argentina, que se desarrolla especialmente en los años '70. Un ejemplo son las subastas que organizaba Álvaro Castagnino, hijo del pintor, donde se ofrecían obras de Castagnino, Daneri, Diodeme, Berni, Battle Planas, Spilimbergo, Gómez Cornet y otros, algunas de las que alcanzaban abultadas cifras de venta. También se recuerda entre los entrevistados el rol del artista Santa María como subastador.

³⁰ La intervención gremial en el campo artístico era promovida, asimismo, desde las páginas de **Cuadernos de Cultura**. Hacia mediados de la década, por ejemplo, a propósito de la situación de los Salones, Casal sostenía: "Las formas de organización de estos salones, estrecha y sectaria (sólo se participa por invitación), desprecian olímpicamente toda la estructura gremial, lograda por los artistas a través de años de lucha (...) En este aspecto concreto, se me ocurre que las sociedades de los plásticos (SAAP, Estímulo, MEEBA, Sociedad de Ramos Mejía, etc.) deberían iniciar una campaña tendiente a establecer un mismo régimen en todos los salones de arte del país, ya sean privados o estatales" (en: **Cuadernos de Cultura**, Buenos Aires, año XV, nº 71; noviembre-diciembre de 1964).

3. Rupturas

El Partido Comunista Argentino desarrolló a lo largo de su historia una serie de iniciativas (públicas y explícitas o veladas y secretas) en relación con las artes plásticas. Las que se hicieron manifiestas en la formulación de lineamientos estéticos "oficiales" desencadenaron, muchas veces, polémicas en su seno. Ya mencioné al comienzo del capítulo la oscilación pendular que caracteriza su política artística entre una apertura a diferentes artistas y tendencias que conviven eclécticamente, y momentos de fuerte repliegue y endurecimiento de la ortodoxia que traen aparejadas expulsiones o rupturas.

La historia de estas inclusivas o expulsivas relaciones entre el Partido, el arte y los artistas ha sido investigada muy fragmentariamente todavía. Uno de sus capítulos más destacados es el del pasaje de la vanguardia concreta por las filas partidarias, a las que ingresan entusiastamente en 1945, con ánimo de concretar la fusión entre vanguardia artística y vanguardia política, y de las que son rigurosamente expulsados en 1948.

Contra lo que podía esperarse en una década signada por la valorización del cambio y la novedad, a lo largo de los años '60 en el PCA predominó el segundo movimiento del péndulo, el expulsivo. Por lo menos cuatro grupos importantes se alejaron del Partido a lo largo de la década, y en dos de estas rupturas fueron relevantes las posiciones sobre cultura y arte de sus protagonistas. La naciente Nueva Izquierda se nutre de estas separaciones voluntarias o forzadas con nuevas formaciones políticas y culturales.

En 1962-63, influenciado por el impacto de la Revolución Cubana, rompe el Círculo Recabarren (en Buenos Aires), del que era parte Juan Carlos Portantiero, uno de los jóvenes intelectuales discípulos de Agosti más destacados de la nueva generación. En 1963 y 1964, dos núcleos intelectuales de primer orden son alejados del Partido. Primero es expulsado el núcleo de intelectuales cordobeses y porteños de **Pasado y presente**; al año siguiente, José Luis Mangieri y Carlos A. Brocato, editores de la revista (y sello editorial) **La rosa blindada**, junto a los escritores Juan Gelman y Andrés Rivera, y a los artistas plásticos Norberto Onofrio y Carlos Gorriarena, entre otros.³¹ En 1967-68, la simpatía que despierta la Revolución China en sectores juveniles y universitarios³² da

³¹ V. Nestor Kohan (comp.), **La rosa blindada, una pasión de los '60**, Buenos Aires, La rosa blindada, 1999.

³² Se trata de rupturas que tendrían "el sello de los sectores juveniles y universitarios", según Carlos Mangone, "Izquierda y políticas culturales", en **Utopías del Sur**, nº 4, Buenos Aires, 1990, p.19.

origen a un masivo y sonado desprendimiento que da lugar a la conformación del PC-CNRR, primer nombre del maoísta Partido Comunista Revolucionario.

Hubo otro alejamiento, solitario y poco estruendoso, pero igualmente significativo en relación con el caso aquí analizado: el pintor Carlos Alonso, en 1968, termina relegado del Partido a causa de las repercusiones de una muestra que realiza en homenaje a Spilimbergo, su maestro.

No es el objeto de esta tesis reconstruir pormenorizadamente las circunstancias de estas rupturas, sino más bien detectar aquellos núcleos de las discusiones que las desencadenaron atravesados por definiciones sobre el rol del arte y del artista en la militancia política y su lugar dentro del proceso revolucionario.

3.1. El antecedente de los artistas concretos³³

No es este el lugar para reponer los debates que en el seno del comunismo se dieron antes de la época aquí estudiada, pero si podemos enunciar que la pugna entre la doctrina oficial (que regimentaba como canon el realismo socialista, y lo contraponía al arte de vanguardia, defenestrado por esteticista, deshumanizado, elitista y decadente) y otras posiciones de apertura a la experimentación terminaron reiteradamente con la expulsión o la ruptura de los díscolos.

Durante 1945 y 1948, años cruciales del desarrollo de la vanguardia concreta en Buenos Aires (cuyo inicio puede fijarse en la aparición de la revista *Arturo* en el verano de 1944), varios de sus integrantes, entre ellos Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Edgard Bayley, Manuel Espinoza y Raúl Lozza, se suman con entusiasmo al PCA, atribuyéndole a esta organización política –entre otras energías– la afirmación del júbilo creador que proclamaban los manifiestos concretos. A partir de entonces, los concretos ocupan un lugar visible pero no hegemónico dentro de la plástica comunista que se evidencia sobre todo en su presencia en la prensa partidaria (el periódico **Orientación**), en la que conviven con otros artistas y estéticas. Su lugar es notorio tanto en las ilustraciones³⁴ como en las notas de y sobre artistas.

¿Cómo convivían en las filas del PCA proyectos enfrentados en el campo artístico como el del “nuevo realismo” berniano y el del arte concreto? La apertura partidaria a distintas

³³ Para ampliar este punto, v. el artículo que escribí en colaboración con Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”, en: revista **Políticas de la Memoria** n° 4, Buenos Aires, verano 2003/2004.

estéticas es explícita: "Defenderemos, por encima de toda discrepancia estética, la libertad de expresión sin la cual es imposible la creación artística".³⁵

Un discurso pronunciado en 1947 por Zhdánov, Secretario del Comité Central del Partido Comunista, desencadena un abroquelamiento en defensa del realismo socialista como única estética a promover por el Estado soviético y los partidos comunistas bajo su órbita, a fin de "sentar las bases de una estética stalinista completa".³⁶ A partir de entonces, se desatan purgas en el aparato cultural comunista (no sólo soviético) "a fin de que los hechos culturales estuvieran en línea con el nuevo espíritu nacionalista y la nueva política exterior antiburguesa".³⁷ Los tópicos desde los que defiende el realismo socialista (lo natural, la belleza, la verdad, la tradición clásica, lo orgánico, el materialismo) lo enfrentan por oposición a toda manifestación formalista (patológica, fea, falsa, idealista, inorgánica). Las vanguardias son acusadas de formar parte de una elite antipopular, vinculada a las manifestaciones más decadentes de la burguesía occidental.

Esta férrea política artística desató fuertes polémicas, como las que tuvieron lugar entre los franceses Roger Garaudy y Louis Aragon por un lado y entre los italianos Elio Vittorini y Palmiro Togliatti por el otro.

El historiador Serge Guilbaut ubica justamente en 1948 el "cambio súbito en las páginas de *Les Lettres Francaises*, cuando la política artística del periódico pasó de manera radical del eclecticismo y la apertura, a una línea realista dura".³⁸ La imposición de una estética única, encabezada por el pintor André Fougeron y el poeta otrora surrealista Louis Aragon, encontró algunas resistencias. Roger Garaudy escribe: "quien pretenda que nosotros (los comunistas) impongamos un uniforme o un rostro a nuestros pintores, a nuestros músicos o a los demás, es un necio o un imbécil". Aragon le responde en *Les Lettres Francaises* (29/11/1946), alertando crudamente contra el "peligroso liberalismo artístico contenido en sus tesis". Las presiones fueron efectivas. En la misma revista (13/12/1946), Garaudy se critica y reconoce haber dado una respuesta "mal formulada": "la libertad sólo comienza a tener un significado cuando el hombre participa conscientemente del movimiento progresivo de la historia". O sea: del Partido Comunista.

³⁴ Ilustran, entre otros, Berni, Castagnino, Víctor Rebuffo, Kantor, Raúl Monsegur, Susana Ratto, Orlando Pierri, Andrés Calabrese, Norberto Berdía.

³⁵ Declaración sin firma, *Orientación*, 24/9/1947.

³⁶ Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 76

³⁸ Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995.

Las purgas soviéticas y las polémicas francesa e italiana fueron seguidas de cerca por los comunistas argentinos. Se reseñaron y comentaron en abundancia en los periódicos y revistas partidarias. En 1948, Tomás Maldonado viaja a Europa y es testigo de la instancia final de los debates entre Palmiro Togliatti, dirigente indiscutido del PCI, y Elio Vittorini, reconocido escritor comunista, que derivó en su alejamiento del partido. Durante su estadía, el artista argentino visita a Vittorini en varias oportunidades, asiste a sus conferencias, se involucra con la polémica que circulaba en las revistas. Cuando Maldonado vuelve a la Argentina, a mediados de 1948, trae consigo, entre otras muchas cosas, información del debate italiano. A poco de llegar los pone en discusión en una prolongada reunión plenaria de intelectuales comunistas convocada por Ghioldi, justamente para promover un canon estético realista único entre los artistas y denunciar las formas modernistas por propagar "el irracionalismo, el antihumanismo, la reacción".

La resolución de las diferencias se precipitó. La dirección partidaria pidió la sanción de Maldonado a través de un tribunal de disciplina interno. Encabezada por la artista Alicia Pérez Penalba, esta comisión define la expulsión del artista.³⁹ Junto a él se alejan Hlito, Bayley y otros artistas concretos.

Como corolario, el 29 de septiembre de ese mismo año aparece en *Orientación* una nota firmada por Julio Notta, en la que se ataca duramente a los concretos y a los madí. El autor califica la exposición que se estaba realizando en un local de la calle Florida como una "lamentable farsa": su único mérito "es el de mostrar hasta qué abismos de depravación artística, estupidez y desvergüenza puede llegar el hombre cuando partiendo de una concepción filosófica idealista llega a romper todo vínculo con la vida y el pueblo". El artículo concluye aludiendo a la "traición" de quienes no siguen estos parámetros estéticos: "Y, más aún, lo que debe rechazarse con indignación es la *desfachatez* de aquellos que pretenden invocar la ideología del proletariado, al marxismo-leninismo-stalinismo, para cubrir con esa gloriosa bandera el contrabando de su desesperación, su traición o su cobardía".⁴⁰

Los tiempos habían cambiado, evidentemente. La misma publicación que manifestara su beneplácito ante la adhesión de los concretos, difundiera su actividad y publicara sus artículos en los últimos tres años, era ahora la tribuna de su mayor descrédito.

³⁹ Maldonado recuerda que la artista, años más tarde, cuando se cruzaron en el museo Louvre, le confesó: "te hice expulsar del PC" y le pidió perdón por aquel episodio. Conferencia en Fundación Proa, Buenos Aires, 2003.

⁴⁰ *Orientación*, 22/9/1948.

Maldonado y los artistas concretos no fueron los únicos atacados en aquella contienda. Cayetano Córdova Iturburu, el poeta y crítico de arte proveniente de la vanguardia martinfierrista, se atrevió a sostener ante Ghioldi que "no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época". Luego de catorce años de militancia, fue separado del PCA a comienzos de 1949 a causa de "sus posiciones estéticas reaccionarias".⁴¹

3.2. Pasado y Presente

Si Agosti y sus discípulos –fundamentalmente un grupo de universitarios cordobeses entre los que estaban José Aricó, Oscar del Barco, Héctor Schmucler, entre otros- habían impulsado aires de renovación teórica dentro del Partido Comunista, debatiendo la obra del marxista italiano Antonio Gramsci, ese intento quedará a medio camino, cuando los jóvenes llevan su gramscismo más lejos de lo que vislumbró el propio Agosti y de lo que podía tolerar el Partido, lo que desemboca en una álgida discusión y precipita "la clausura administrativa del debate y la sanción contra sus protagonistas".⁴²

"Cuando en 1963 el grupo de intelectuales cordobeses que dio vida a la experiencia de *Pasado y presente* fue expulsado del partido, sanción seguida por otras que colocaron fuera del comunismo argentino a la mayoría de su sector universitario de Córdoba y a un grupo numeroso de estudiantes e intelectuales de Buenos Aires, Rosario y Mendoza, se clausuró por largos años la tenue y controvertida presencia de Gramsci entre los comunistas".⁴³

La expulsión se precipitó tras la aparición del primer número de la revista **Pasado y Presente** en abril de 1963, con la que se inició la profusa actividad editorial del grupo.⁴⁴ Según el testimonio de Aricó, su principal inspirador, la revista pretendía "ser la expresión de un centro de elaboración cultural relativamente autónomo de la estructura partidaria y un punto de convergencia de los intelectuales comunistas con aquellos que provenían de otros sectores de la izquierda argentina".⁴⁵ El grupo, de definida identidad gramsciana

⁴¹ Según informa **Orientación**, el 6/4/1949. Para una ampliación del caso de Córdova Iturburu, puede consultarse el artículo de Horacio Tarcus y Ana Longoni, "Purga antivanguardista", en revista **Ramona** n° 14, junio 2001.

⁴² Aricó, José, **La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina**, Buenos Aires, Puntosur, 1988, p. 32.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴ Además de la revista, los **Cuadernos**, dedicados a la teoría marxista contemporánea y a difundir traducciones de autores inaccesibles en América Latina.

⁴⁵ José Arico, **Op.cit.**, p.62.

dentro del debate de ideas de la izquierda argentina, promovía “una labor de recuperación de la capacidad hegemónica de la teoría marxista sometiéndola a la prueba de las demandas del presente”⁴⁶: el encuentro con la realidad nacional, por un lado, y los nuevos autores y paradigmas de pensamiento, por otro. “El saber marxista del que buscó apropiarse y que defendió el grupo *Pasado y presente* era aquel en condiciones de soportar un diálogo productivo con el mundo y la cultura del presente. Esta visión desprejuiciada, no ideológica, o, para decirlo mejor, laica del marxismo contribuyó a hacer de nuestro grupo una experiencia marginal, inclasificable e incómoda de la cultura de izquierda en la Argentina”.⁴⁷

Sin referencias explícitas al debate con el Partido, el editorial abundaba en inconfundibles referencias a las “obturaciones dogmáticas” del “delicado sistema de relaciones comunicantes que constituye la estructura de un partido revolucionario” (p. 12).

La estética no fue eje de la empresa teórica emprendida por el núcleo de **Pasado y Presente**. En 1963, sin embargo, publican el folleto “Arte y partidismo” de los italianos Vittorio Strada y Rossana Rossanda, importantes dirigentes del PCI. Con prólogo de Schmucler y traducción a cargo de Calabrese y Aricó, la publicación puede entenderse como una respuesta a las posiciones partidarias ortodoxas sobre arte y cultura. De hecho, Schmucler la contextualiza como una réplica a la perspectiva explicitada en el discurso del entonces presidente de la URSS, Nikita Jruschov, y considera que el debate italiano es también válido ante el dogma indiscutible de los “marxistas”⁴⁸ de nuestro país. El Partido no puede sistematizar la cultura, enfatiza el prologuista.

El folleto reproduce artículos aparecidos en **Rinascita**, la revista dirigida por Palmiro Togliatti, que en los '60 deviene crítica de los lineamientos de la URSS y se convierte en el mayor órgano de promoción del eurocomunismo.

Los autores, evidentemente imbuidos de las concepciones gramscianas,⁴⁹ definen cultura como búsqueda (y no esquema prefijado), y otorgan un objetivo común y una responsabilidad total a cultura y política. El Partido, sostiene Rossanda, no debe funcionar

⁴⁶ Ibid., p. 63.

⁴⁷ Ibid., p. 81.

⁴⁸ Las comillas (irónicas) son de Schmucler.

⁴⁹ Gramsci entiende la cultura como un espacio de conflicto político en el cual las clases dirimen su intento de ser hegemónicas. La cultura popular se define como un uso y no un origen, un hecho y no una esencia, una posición relacional y no una sustancia. El concepto gramsciano de folklore se equipara al de cultura popular en el sentido fuerte, es decir, como “concepción del mundo y de la vida”, que se halla “en contraposición (esencialmente implícita, mecánica, objetiva) a las concepciones del mundo oficiales (o en sentido más amplio, a las concepciones de los sectores

como productor de módulos abstractos y preestablecidos, ni como garantía de una libertad de relaciones, sino como portavoz de valores reales, efectivos, condicionantes del porvenir de la sociedad.

3.3. La rosa blindada

Los nueve números de **La rosa blindada** aparecen entre 1964 y 1966, siempre dirigidos por Mangieri y Brocato. Tanto ellos como el resto del equipo inicial que lleva a cabo la revista eran militantes del PCA, y Brocato frecuente colaborador en **Cuadernos de cultura**:

“El primer colectivo editorial de **La Rosa Blindada** se formó casi íntegramente en el interior del campo cultural de factura comunista, a través de una extendida red de vínculos personales, de militancia y profesionales que se fueron tejiendo a través de la participación de sus miembros en las instituciones y revistas de cultura o en los periódicos políticos de este segmento ideológico”.⁵⁰

Néstor Kohan establece una serie de diferencias entre **Pasado y presente** y **La rosa blindada**. Una, el no reconocimiento de padres o ascendentes en el caso de la primera que contrasta con el persistente homenaje al poeta (también comunista) González Tuñón, en la segunda. Otra, el hecho de que **Pasado y presente** aparece “sobre el filo de una ruptura y una expulsión de la institución partidaria completamente previsible”, mientras que los integrantes de **La rosa blindada** son expulsados sin aviso ni previsión alguna.

“Las razones del quiebre respondían a lógicas diversas (tanto políticas como culturales) aunque luego se sobrepusieron todas juntas motivando una misma sanción-expulsión por haber violado las rígidas normas de ‘ortodoxia’ que regían el funcionamiento de ese campo cultural”.⁵¹

Una semejanza entre ambos proyectos –opina Kohan– es que, al igual que **Pasado y presente**, **La rosa blindada** “abre rápidamente el abanico de referencias ideológicas ‘permitidas’”, sobre todo cuando se vuelca –por afinidad de Brocato– al marxismo italiano (della Volpe, Chiarini). Sin embargo esos dos autores no están de ningún modo excluidos del universo de referencias del comunismo oficial, como puede verse en **Cuadernos de**

cultos de la sociedad) surgidos con la evolución histórica”. Antonio Gramsci, **Literatura y vida nacional**, Buenos Aires, Lautaro (traducción de José Aricó y prólogo de Héctor Agosti), 1961.

⁵⁰ Néstor Kohan, **Op. cit.**, p. 31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

cultura y en el ya mencionado libro de Bignami, **Notas para la polémica sobre realismo**.

¿Por qué los expulsaron, entonces? “El radio de permisividad que la ‘ortodoxia’ estaba dispuesta a admitir era extremadamente restringido. Es por eso que, ante la imposibilidad de señalar alguna ‘desviación’ ideológica en el primer número” (p. 37), desde el PCA se invocó el hecho de que Juan Gelman, uno de los colaboradores, trabajase para la Agencia de Noticias china.

A diferencia de otras revistas de la Nueva Izquierda (en la línea que inicia **Contorno**, y que continúa **Pasado y presente**, de concebir la revista como un artefacto sin imágenes ni blancos, plagado de texto en letras pequeñas desde la tapa en adelante), **La rosa blindada** brinda un espacio significativo a las imágenes (en tapa e interiores) y a los plásticos colaboradores,⁵² no sólo como productores de esas imágenes, sino otorgándoles la palabra.⁵³ A partir del sexto número, la sección “Cuadro escrito” está a cargo del ilustrador del número. El artista con mayor presencia escrita es Carlos Gorriarena, que publica varios artículos en la revista. El primero de ellos, “Tres pintores, tres tendencias: Premio Internacional Di Tella 1964”.⁵⁴ El artista comenta sus impresiones sobre tres expositores en dicho premio en Buenos Aires: Arman, Rauschenberg y Chryssa. Lo notable del artículo es que –muy temprano, en 1964– sostiene una dura crítica a las neovanguardias, impugnándolas con argumentos que serán frecuentes recién en los años ‘70 en autores europeos como Bürger, Enzensberger, Combalía y otros (v. Introducción). Establece un contrapunto entre Tristán Tzara y el dadaísmo, por un lado, y Arman y el Nuevo Realismo, por el otro, porque -aunque repliquen el procedimiento- los neodadás terminan produciendo “un arte estetizante y desvitalizado”. En el neodadaísmo de Rauschenberg descubre más conexión con la publicidad que con sus antepasados. Es “un dadaísta domesticado. Sus cuadros pueden, incluso, ser colgados en un comedor, hecho que hubiera provocado el suicidio de cualquiera de sus antepasados europeos”. De nuevo, el artista pop recurre a “un repertorio conocido, sin muchos propósitos de revitalización”. Por último, en la artista griega Chryssa descubre que el pop no oculta ni inventa nada, sino que lleva a reconocer a los seres comunes las cosas que los rodean cotidianamente.

⁵² En el staff figuran como colaboradores en el área de plástica Oscar Díaz, Hugo Griffoi, Carlos Gorriarena y Norberto Onofrio.

⁵³ Kohan (*Op.cit.*) se refiere a ello como “la destacada presencia de los plásticos en una revista de escritores”, espacio que “ni siquiera con la radicalización de las posiciones políticas” decae.

⁵⁴ Revista **La rosa blindada**, n° 3, diciembre de 1964.

Gorriarena redacta, también, la nota sobre el Homenaje al Vietnam en el nº 9 (1966). La no participación de Berni en esa masiva convocatoria es explicada por el mismo Gorriarena como efecto de la influencia del Partido Comunista, que “no estaba de acuerdo con los brotes de tipo guerrillero de esa época”.⁵⁵ Recordemos, sin embargo, que en **Cuadernos de Cultura** se saluda calurosamente la exposición (v. cap. 5), en la que además participaron otros militantes o simpatizantes comunistas más “orgánicos” (entre ellos, Santa María, Alonso y Urruchua), de modo que no parece consistente explicar la ausencia de Berni por mandatos partidarios.

En el nº 3, los cuatro plásticos de la revista lanzan una encuesta colectiva, centrada en la evaluación de la actividad de las fundaciones privadas sobre el campo artístico y sus vínculos con empresas y organismos internacionales, etc., tema que resultaba cada vez más urticante para los intelectuales de izquierda de la época. Todo el cuestionario es por demás retórico, ya que en lugar de inducir al encuestado a proporcionar información u opinión, lo enfrenta a una declaración de principios, como puede verse en una de las últimas preguntas: “¿Considera que un plástico -aun en el caso de que su obra sea artísticamente revolucionaria- se coloca de espaldas al porvenir político social de los pueblos de América enviando su obra al Salón de la Esso?” (p. 22).

La defensa que propone Brocato del realismo socialista,⁵⁶ en tiempos en que los mismos intelectuales del Partido ampliaban su perspectiva y aproximaban realismo y vanguardia, es llamativa. Brocato polemiza tanto con Agosti como con Portantiero porque evitan usar la categoría de “realismo socialista” cuando se refieren a sus respectivas teorías del realismo. Es consciente de que “todo el cuerpo crítico-histórico de la estética oficial soviética, en el que se ubica por su naturaleza el concepto ‘realismo socialista’, ofrece limitaciones dogmáticas”, pero considera que es necesario desentrañar su retórica. Lo define en términos tan amplios como los que usaba Agosti, veinte años antes, para referirse al realismo (a secas):

“Históricamente, el realismo socialista constituye la etapa actual del realismo (siglo XX). Entendiendo el realismo no como *una* corriente del arte sino como *la* corriente multiforme del arte, la perdurable, la lograda. (...) Teóricamente, el realismo socialista es realismo... socialista, marxista. Es un realismo que se especifica por la visión del mundo *marxista* que lo sustenta.” (p. 6).

⁵⁵ Entrevista citada en Kohan, *Op. cit.*, p. 59.

⁵⁶ Carlos Brocato, “En defensa del realismo socialista”, en *La rosa blindada* nº 3, Buenos Aires, diciembre de 1964.

La posición de la revista acerca del modo de resolver el vínculo entre arte y política no era homogénea. Si Brocato promovía el realismo socialista en la línea del PC italiano, ello no era un mandato asumido por los plásticos cercanos a ese grupo. Ello queda claro, de nuevo, en los textos de Gorriarena. En el "Cuadro escrito" del nº 6 de la revista, se distancia tanto del realismo socialista como de los formalistas partidarios de la autonomía absoluta en el arte. Pero además pone en duda el peso real del realismo socialista, incluso entre los mismos pintores comunistas, cuando dice: "yo creo que ni Castagnino ni Spilimbergo le dieron pelota a eso, quizá algún pintor de segundo orden, pero los grandes no siguieron eso".⁵⁷ [V. IMAGEN 19]

3.4. El silencioso alejamiento de Carlos Alonso

En octubre de 1967, en Art Gallery, una galería de la calle Florida que dirigía Víctor Najmías con la colaboración de Laura Buccelato, se inaugura la muestra "Todo Lino" de Carlos Alonso en homenaje a su maestro, Lino Enea Spilimbergo, que había fallecido en Unquillo (Córdoba) en 1964. Se trata de una serie de retratos expresionistas en los que Spilimbergo se ve ya enfermo, aquejado por achaques del oficio, de la vejez, acompañado por un vaso de vino o una mujer desnuda. [V. IMAGEN 20]

Desde las páginas de **Propósitos**, semanario que dirigía el escritor Leónidas Barletta, la muestra es motivo de una feroz crítica. Además de las publicaciones oficiales del Partido Comunista en la órbita cultural (**Cuadernos de Cultura**, **Nueva Era**, **Problemas del Marxismo**), existían numerosas publicaciones oficiosas, "compañeras de ruta", que a veces se mostraron aún más reactivas a la novedad y defensoras de la línea partidaria que las oficiales: **Hoy en la cultura**, **Gaceta Literaria**, **Nueva Expresión** y **Propósitos** (aparecido entre 1951 y 1974, y llamado sucesivamente **Presente**, **Principios**, **Conducta**, y nuevamente **Propósitos** debido a frecuentes clausuras y decretos de cierre).⁵⁸

Podría pensarse en términos de contralor de la "doctrina comunista" el rol que desempeñó Barletta en el ambiente cultural. Animador en los años '20 del grupo Boedo, que reunía a artistas y escritores enrolados en el arte social, fundador en 1930 del Teatro del Pueblo, fue un acreditado "compañero de ruta" del PC. Sin reconocerse nunca como militante del

⁵⁷ Entrevista a Gorriarena citada en Kohan, **Op. cit.**, p. 59.

Partido, su prestigio en el campo cultural impuso criterios y demarcó límites que fueron más restrictivos incluso que los mandatos ortodoxos. La polémica en torno a la muestra de Alonso es señal de esa notable ascendencia.

Fogoso polemista, arremetió desde las páginas de **Propósitos** contra figuras como Borges y Grombowicz, entre varios otros.⁵⁹ Oculto bajo uno de sus seudónimos habituales, José Ariel López, Barletta arremete contra Alonso en la nota titulada "Befa y escarnio de Spilimbergo".⁶⁰ El epígrafe que acompaña uno de los retratos de Spilimbergo que ilustra la nota es suficientemente indicativo del cariz de la crítica: "con este adefesio, mal pintado y desgraciadamente intencionado, el pintor Carlos Alonso agravia la memoria de Lino Enea Spilimbergo impunemente". Y sigue:

"Mostrar un Spilimbergo hecho una piltrafa, borrachín, sucio, con asquerosas vendas en las manos y los pies, revolcándose en la cama con modelos de grotescas nalgas, no es tarea que pueda ennoblecer la obra de un artista joven, por más ansias que tenga de notoriedad".

No le cuestiona Barletta que falsee la imagen del pintor en sus últimos años, sino que sostiene que la "verdad" sólo debe ser mostrada si es "útil" y genera lucha:

"Si Alonso conocía pormenores de la vida doméstica del que por unos meses fue su maestro, esta 'verdad' no es útil al mundo, no genera optimismo, ni dispone para la lucha en ningún terreno y menos en el artístico. El afán de originalidad, de sacudir, no nos puede llevar a la inverecundia de fotografiar, pintar o describir literariamente en el día de la madre a la mujer que nos dio el ser en la posición ginecológica. (...) ¿Qué sentido tiene esta injuria a don Lino Enea Spilimbergo que está muerto? Alonso lo vio con la pata extendida y el dedo gordo del pie, sangrando y envuelto en un trapo. ¿Era el gran tema para un cuadro de una galería aristocratizante, la Art Gallery? Nosotros lo vimos años y años pintando, dibujando, incorruptible, sano moralmente."

Termina la nota con un consejo que tiene la forma de una orden:

"Destruya todos esos Spilimbergos que le comprará a cualquier precio la oligarquía, para poner en el sótano y tener la prueba de que Spilimbergo era el más grande pintor argentino por la gracia divina; pero era un sucio y un borracho, por eso era izquierdista".

⁵⁸ Horacio Tarcus y Roberto Pittaluga (eds.), "Catálogo de publicaciones políticas de las izquierdas argentinas (1890-2000)", Buenos Aires, CeDInCI, 2000.

⁵⁹ Raúl Larra, **Leónidas Barletta. El hombre de la campana**, Buenos Aires, Conducta, 1978.

⁶⁰ En: **Propósitos**, nº 212, 25/10/1967.

Como se puede ver en estos pasajes, la línea argumental impugna, desde un código de moral escrupuloso, el tratamiento de asuntos sexuales, sórdidos o dolorosos de los últimos años de vida de Spilimbergo.

Los dos números siguientes de **Propósitos** fueron el escenario de la continuidad de la cruenta polémica que iniciara el tal López. En el N° 213 (2/11/1967), autorizados nombres del mundo de las artes plásticas vinculados todos ellos al Partido Comunista interceden con cautela en defensa del pintor. Castagnino envía una carta a la que adhiere también el escultor Luis Falcini, en donde cuestionan que la crítica se ancle “no tanto en los valores pictóricos sino en la interpretación moral de nuestro gran maestro”, que es materia discutible.

En el mismo número de **Propósitos**, Casal escribe contra el “brulote” de López-Barletta que considera una “muestra cabal de un terrorismo intelectual que yo creía superado”. Su autor, opina, “supone que el único que apreció a Don Lino es él”.

Se suma a la polémica Eloy Montes Benítez, un profesor que se presenta como amigo de Spilimbergo, y que hace también su descargo de Alonso, “un joven pintor al que sabemos amigo” (eufemismo habitual para tratar a los camaradas) que “en todo momento ha enfrentado con dignidad los deberes de la hora”. Por otro lado, se encarga de aclarar que los vendajes en las manos y los pies de Spilimbergo responden a su padecimiento de “eczema, enfermedad profesional de muchos pintores”: ni lepra ni sífilis, no.

Un giro insospechado adquiere la polémica en el siguiente número de **Propósitos**⁶¹ cuando aparece una extensa nota firmada por José Manuel Sánchez, misterioso “Licenciado en Economía y Artes de Mendoza” (¿otro seudónimo de Barletta?). El eje del nuevo artículo es endilgar al sionismo internacional haber provocado una fisura en el frente de los artistas plásticos argentinos, estrategia que se expresaría en la cooptación de Alonso por la Art Gallery y la proyectada gira de su muestra a Tel Aviv. La teoría de la confabulación sionista, que parece haber coincidido con uno de los vaivenes pro-árabes de la III Internacional en el ya por entonces conflictivo Medio Oriente, merece la transcripción de al menos un párrafo:

“Vienen ahora los hechos conocidos, las primeras deserciones, no por transitorias menos lamentables y a renglón seguido, cegados por el delirante racismo de nuevo cuño que el tuerto Moshe Dayan insufla en los jefes y lacayos del sionismo internacional de la Argentina, lanzan la bomba para producir la segunda cortina de humo dentro del campo

⁶¹ **Propósitos** n° 214, 9/11/1967.

plástico argentino: la debatida muestra de mi comprovinciano Carlos Alonso impactada desde la 'rampa de lanzamiento' de Art Gallery International."

La evidencia de la mencionada fractura interna del frente artístico sobre el que tenía influencia el PCA es clara: Castagnino, Falcini y Montes Benítez son compañeros (o "amigos") pero están equivocados, dice el tal Sánchez:

"Sorprenden y angustian al mismo tiempo las negativas conclusiones a que uno arriba luego de la lectura y análisis de las tres notas (...). Más aún si se considera y valora en su justo término la limpia e insobornable trayectoria que han evidenciado los firmantes de dichas notas a lo largo de toda una vida de militancia sin claudicaciones y de total compromiso con el arte y los deberes de la inteligencia".

El eje de la polémica sobre la obra de Alonso se desplaza, pues, de cuestionamientos de orden moral a la impugnación de una institución del campo artístico local en tanto agente de la política internacional:

"Es en este aspecto esencial de denuncia y caracterización de la acción disociadora de nuevo tipo que Art Gallery International desarrolla en nuestros medios plásticos, que estamos obligados a tomar partido en la polémica. No se trata de otra galería más de tipo comercial que puede envilecer el mercado de arte con menores o mayores exacciones a los artistas y al público, sino de una galería que nace de un definido propósito de servir a una causa que afrenta la voluntad de paz de los pueblos".

Sánchez no se priva, de todas formas, de reprender al díscolo pintor con el ejemplo de los próceres revolucionarios caídos:

"¡Qué vergüenza angustiante hubiera sentido ese su entrañable maestro de generaciones que fue don Lino Enea Spilimbergo, él, que murió en su puesto como miembro permanente del Consejo Mundial por la Paz, cuyo rigor se extremaba no en cuanto al quehacer plástico, porque cada uno da lo que puede, decía, sino con la deserción y la dejación, es decir con lo que hace a los fundamentos de la conducta humana y social. (...)

¡Qué vergüenza y desprecio sentiría otro compatriota nuestro, el Che Guevara, al saber que un artista latinoamericano, argentino por añadidura e invitado a visitar el primer territorio libre de América, se codea en Tel Aviv y Buenos Aires con los secuaces del sionismo internacional. (...) A esta altura de los hechos sólo le quedan a Carlos Alonso dos caminos a elegir, el áspero y digno que con humildad, obstinado rigor y sin claudicación, transitó don Lino; el ardiente y sacrificado que

también hasta sus últimas consecuencias y gotas de sangre eligió el Che Guevara, o mal que nos pese, es paseado del brazo de los enemigos que aquellos combatieron con el pincel o con el arma, lo mismo da, porque en la lucha cada cual debe dar su aporte. Sin olvidar tampoco que aún circuncidado, una vez que haya servido a los ruines objetos divisionistas que el sionismo internacional se ha trazado en la patria que los cobija, respecto al movimiento plástico argentino, será igualmente arrojado al tacho de los desperdicios”.

El artículo termina, igual que la nota firmada por López, con una interpelación directa a Alonso a desaparecer sus cuestionados retratos, de nuevo invocando al panteón: “Descuelgue sus cuadros de Art Gallery International, Don Lino y el Che Guevara observan desde su sacrificio”.

Quizá la polémica pudo haber continuado pero Barletta decidió darla por concluida. La escritora Fina Warschaver, esposa de Ernesto Giudici, reconocido intelectual comunista, envía a **Propósitos** un comentario elogioso de “Puro Lino” en el que manifiesta su dolor por el ataque del que es objeto Alonso, que nunca será publicado. El juez ya había dado su veredicto, y ni siquiera las intervenciones de pesos pesados como Castagnino, Pugliese, Tejada Gómez y Agosti, pudieron contra ello. En una entrevista reciente, respecto de su alejamiento de la militancia comunista, Alonso recuerda que no se trató de una ruidosa expulsión sino de un silencioso e inevitable desenlace:

“me fui de una manera infeliz porque ni siquiera me dieron una posibilidad de defensa, o sea ni siquiera fueron capaces de armar una reunión para que yo expusiera mi punto de vista, no les interesaba saber qué pensaba... Me fui con la cabeza gacha, digamos, ni siquiera me expulsaron”.

El Partido podía hacerse el desentendido con la abstracción pura de Lozza,⁶² que continuaba (y continua aún hoy) militando en sus filas, pero su sentido común –del que Barletta resulta vocero- no estaba dispuesto a soportar una visión decadente de uno de sus prohombres.

Por otro lado, el caso de Alonso permite vislumbrar otra vez que entre los artistas e intelectuales comunistas coexistían en sorda pugna concepciones y prácticas estéticas diversas.

⁶² Debe consignarse que Lozza, sin dejar de producir siempre en la línea del arte concreto, no mostró con frecuencia su obra en la época estudiada en esta tesis. “En Buenos Aires ha hecho tan sólo tres muestras individuales (‘una cada veinte años’) y por eso fue todo un acontecimiento que Raúl Lozza (...) se decidiera a exponer en la agencia de Primera Plana en Mar del Plata” (en revista **Primera Plana**, 18 de marzo de 1969, p. 66).

4. ¿Realismo socialista en el arte argentino?

No resulta sostenible que –a pesar de esta profusión de discursos en pos del realismo socialista- éste haya tenido demasiada cabida en el arte argentino, ni siquiera entre los pintores comunistas –como dice Gorriarena. Las opciones formales entre ellos divergen muchísimo y van desde el perceptismo de Raúl Lozza, hasta los retratos de Urruchua y los paisajes de Castagnino, pasando por los *collages* y los monstruos que Berni expone con gran éxito en el Di Tella.

Más que señalar una apertura en la perspectiva partidaria que tolera la convivencia de opciones estéticas y formales diferentes al realismo socialista en el seno del PCA a lo largo de los '60/'70, esta variedad indica más bien una cierta laxitud hacia los artistas conocidos buscando evitar quizá que otras figuras prestigiosas se alejaran de sus filas.⁶³

El caso de Berni obliga a considerar cómo se resuelven en su obra, en su peso en el Partido y en su posición en el campo artístico, las tensiones entre realismo y vanguardia, militancia comunista y "éxito" artístico. Si en los años '30, ya afiliado, transita del surrealismo al nuevo realismo⁶⁴, en los '60 incorpora a sus pinturas y grabados, técnicas vanguardistas como el *collage* a partir de la inclusión de materiales de desecho industrial y consumo urbano. Sus series de obras de personajes marginales, "Juanito Laguna"⁶⁵ y "Ramona Montiel"⁶⁶, lo reafirman en el camino de sostener la crítica social desde una continua renovación formal. A propósito de Juanito, Berni señala que se trata de una narrativa hecha con elementos del propio ámbito del personaje (su barrio), encontrados en baldíos o en la calle: las cajas, latas y "plásticos del rezago de la gran industria que son recuperados por esa población aledaña de inmigrantes del interior argentino o de los hermanos países vecinos".

⁶³ Esta tolerancia parece mayor en el terreno de las artes plásticas que en otras disciplinas culturales, científicas o profesionales, en las que la adscripción al canon oficial y la condena de zonas modernizadoras fue más estricta. V. Jorge Cernadas, "Notas sobre la política cultural del comunismo argentino. 1955-1959", en M. Margulis y M. Urresti (comps.), **La cultura en la Argentina de fin de siglo**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común-UBA, 1997, p. 545.

⁶⁴ V. Guillermo Fantoni, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", en: revista **Causas y azares**, n° 5, otoño de 1997, Buenos Aires.

⁶⁵ Desde fines de 1958, Berni había comenzado a tomar apuntes en barrios pobres para lo que desde comienzos de la década del sesenta sería la serie de Juanito Laguna, con la que adquiere consagración internacional en la Bienal de Venecia de 1962.

⁶⁶ Luego de Juanito Laguna, Berni desarrolló el tema de la miseria (esta vez más moral que meramente material) con Ramona Montiel, "personaje de arrabal, como surgido de una letra de tango", señalaba el artista. Se trata de una situación particular: "pasa de ser costurera a amante de

Más allá de lo que él sostiene de sus personajes⁶⁷ y de ser identificado como un artista de izquierda, para la sensibilidad de la emergente Nueva Izquierda su opción no resultaba tan convincente como modo de intervención política desde el arte. Acusado por Ricardo Carpani de caer en un "arte de la miseria" que decoraba los livings pequeñoburgueses (v. Cap. 3), ausente en convocatorias políticas masivas como el Homenaje al Vietnam -por causas que todavía son una incógnita-, sosteniendo una obra que -a pesar de sus innovaciones formales- quedaba demasiado sujeta a la materia y al soporte en comparación con la dinámica de desmaterialización de la vanguardia, una obra que concebía su dimensión política como una cuestión de temática y no de propósito (como diría León Ferrari) o de eficacia (en palabras de Juan Pablo Renzi), Berni puede pensarse como el más avanzado de los pintores comunistas y el más realista de los vanguardistas de la época. Por eso mismo, es quizá el que más arriesgadamente realiza en sus obras del período lo que aquí he nombrado como *superposición* entre vanguardia y realismo.

varios individuos (...) toda una complicada trayectoria propia del siglo XX".

⁶⁷ "Juanito no pide limosna, reclama justicia". O: "Es un símbolo que yo agito para sacudir la conciencia de la gente".

Capítulo 3

El legado del muralismo en disputa

Este capítulo se aboca a una zona "residual" del arte volcado a la intervención política en la época estudiada: la del muralismo. Señalo la existencia de tres corrientes artísticas (y políticas) que disputan por ser legatarias del muralismo mexicano (los artistas comunistas herederos del paso de Siqueiros por Argentina, Ricardo Carpani y el movimiento Espartaco, y un conjunto de prácticas colectivas y efímeras que aparecen al final de los '60 y primeros '70). También planteo cómo la gráfica se convierte en una alternativa más efectiva que el mural para producir visualidad política.

1. El muralismo como arte político

El muralismo mexicano, en tanto obra pública, de gran envergadura, que interpela a un público masivo desde una intención didáctica o generadora de conciencia, se considera una experiencia fundacional del arte político en América Latina. Fundacional no por ser la primera, ya que podrían rastrearse experiencias anteriores, como la gráfica anarquista por ejemplo, sino porque sus repercusiones originaron una nueva tradición dentro del arte político, tanto en el nivel de las imágenes, de las técnicas, de las formas de organización del colectivo, de los enunciados teóricos, etc...

Aracy Amaral construye una hipótesis sugerente sobre la red continental que promueve el muralismo mexicano en términos de la construcción de un "marco de articulación múltiple": "por su irradiación por el continente americano entero, consideramos hoy al movimiento mexicano muralista - a más de 50 años de sus primeras realizaciones - como la primera articulación continental de los artistas contemporáneos de América".¹

A pesar del impacto de su propuesta estética, política y organizativa, no emergió en el continente un movimiento mural que alcanzase similar impacto. Hubo, claro está, numerosos artistas que individual o colectivamente produjeron murales, pero la posición que el muralismo ocupa en el campo artístico argentino en la época aquí estudiada es, en términos de la sociología cultural de Raymond Williams, un lugar *residual*.²

¹ Aracy Amaral, "El muralismo como marco de articulación múltiple", ponencia presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos celebrado del 18 al 27 de junio de 1978.

² "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos

El muralismo mexicano no sólo se considera paradigma del arte político sino que es estudiado como uno de los primeros y más originales movimientos de vanguardia en América Latina. Ello a pesar de que –como lo señala Andrea Giunta- su caso no coincide con el modelo propugnado desde la teoría europea de la vanguardia:

“Siguiendo la lógica de Bürger, el muralismo mexicano se pensó como un ejemplo máximo de la vanguardia: ¿qué podía ser más institucional que un arte que salía de las instituciones tradicionales y se expandía cubriendo paredes públicas?(...) ¿Qué puede ser más institucional que un estado que otorga salarios, consignas, y que administra muros, por más públicos que éstos sean?”.³

En este capítulo me planteo varias preguntas: ¿en qué aspectos el programa público del muralismo mexicano puede interpelar distintas experiencias muralistas acaecidas en el campo artístico argentino varias décadas más tarde? ¿Hasta qué punto los muralismos políticos de los años '60 tienen como su punto de partida el imaginario constituido en torno a la experiencia del muralismo mexicano? ¿Qué lugar ocupa una tradición como la del muralismo en medio de una época de intenso signo renovador? ¿Cómo se articulan (se oponen o se fusionan) muralismo y vanguardia entre aquellos que se plantean impulsar un arte público? ¿En qué términos se replantea entre los artistas argentinos que promueven un arte público de carácter político la opción entre el mural y la gráfica en una época como los '60/'70 en la que se amplían las posibilidades técnicas de reproducción?

Una tipología

Parto de proponer una tipología del mural político que puede resultar útil dentro del muralismo político latinoamericano, la distinción entre el mural *institucional* y el mural *militante*. En ambos tipos el mural es concebido como manifestación artística y herramienta política de propaganda, inscripta en el espacio público, pero pueden diferenciarse en cuanto a su productor, sus condiciones de producción, su función primordial, su perdurabilidad.

El mural institucional sería aquel realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso decorativa. Se trata del mural perenne, hecho con

de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior”. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 144.

³ Andrea Giunta, intervención s/t, en: VVAA, *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003, p. 11.

materiales nobles y perdurables, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios).

El mural militante, en cambio, es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún muro callejero, y está destinado a desaparecer poco después. Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrado por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se autodefinen como artistas sino más bien como militantes. Excepcionalmente incluye a artistas de trayectoria o renombre⁴, que se integran al trabajo colectivo. La operatoria de las *brigadas* (que fundamentalmente existieron en Chile entre 1968 y 1973,⁵ y en Nicaragua, en 1979 y los años siguientes⁶) o colectivos que realizan los murales militantes prioriza como función la búsqueda de una mayor eficacia en la propaganda política, a través de estas formas de visualidad callejera.

También pueden distinguirse desde el análisis visual, ya que si bien en ambos tipos el mural se ofrece como medio para propagar ideas, concientizar acerca de algún aspecto de la realidad, los murales institucionales tienden a construir un relato histórico (sobre el pasado, el presente, el porvenir), mientras que los murales militantes tienden a intervenir sobre algún conflicto de la coyuntura, dado su carácter efímero.

En general, los murales institucionales adoptan un tono épico, una retórica grandilocuente y prefieren la figuración académica, que frecuentemente apela a citas y homenajes al muralismo mexicano. Los murales militantes se aproximan más a la estética de la gráfica, y abrevan de sus recursos sintéticos y sus juegos tipográficos.

En la opción entre mural y gráfica incide la valoración de los potenciales de las técnicas seriales, en cuanto a sus posibilidades de difusión masiva, abaratamiento de los costos, integración de la imagen a la letra escrita así como la superación de la obra única a partir de la reproductibilidad.

En este sentido, no está de más recordar que en ocasión de la polémica pública entre Rivera y Siqueiros en septiembre de 1935 en el Sindicato de Panaderos, uno de los puntos de acuerdo a los que arribaron los maestros señala como balance autocrítico del movimiento muralista que "los artistas se han concentrado demasiado en la pintura mural", descuidando la posibilidad de "ejecutar toda una serie de modalidades de

⁴ Por ejemplo, Raúl Matta, en Chile, había pintado en 1961 un mural institucional en la Universidad Técnica del Estado, titulado "Vivir enfrentando las flechas", y se suma en 1970 a trabajar con las Brigadas Ramona Parra, en la secuencia de murales sobre la historia del movimiento obrero chileno, a orillas del Mapocho, que desaparecieron, después del golpe militar de Pinochet, en 1973.

⁵ V. Ana Longoni, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", en: *Revista de Crítica Cultural* N° 19, Santiago de Chile, noviembre de 1999.

plástica revolucionaria eminentemente móvil, capaz de penetrar por su forma, contenido y precio ínfimo como producto hasta las capas más pauperizadas de las masas obreras y campesinas. Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas".⁷

En el mismo sentido, el argentino Antonio Berni en polémica con David Alfaro Siqueiros pone en cuestión si el muralismo debe ser la manifestación exclusiva del "arte de masas".⁸ Como señala Guillermo Fantoni, "Berni apelaba a todos los medios de expresión artística disponibles, entre ellos los grandes cuadros transportables. Frente a la actividad de los 'blocks' o 'equipos de pintores muralistas revolucionarios', la valorización de la 'escuela taller' como medio de capacitación teórica y técnica del pintor para las masas".⁹

El mismo Siqueiros, cuando rechaza las viejas técnicas del fresco tradicional para proponer notables innovaciones en cuanto a técnicas y herramientas para producir murales (como el cincel eléctrico para acondicionar la superficie destinada al mural, el cemento blanco impermeable en lugar del revoque de argamasa, la pistola de aire y el soplete de soldadura, la incorporación de proyector de diapositivas y cámaras fílmicas y fotográficas), considera que estos medios también eran "relevantes para la 'pintura multiejemplar'".¹⁰ Justamente, el primer comité del *Block of Painters*, colectivo formado en Estados Unidos, propuso –como es sabido– en su manifiesto inicial la creación de "Talleres-Escuela de pintura multiejemplar": desde frescos transportables hasta grabados, ilustraciones de revistas y diseño de carteles y volantes.

En conclusión, los mismos maestros del muralismo mexicano y sus seguidores latinoamericanos plantearon ya en los años '30 los límites del mural frente a las posibilidades mayores de la reproductibilidad.

2. Un conflicto de herederos: las tres líneas del muralismo político en la Argentina

Cuatro décadas después del auge del muralismo en México, empieza, en otros puntos del continente, un resurgimiento tardío del mural político, en fuerte vinculación con

⁶ V. David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁷ "Nueve puntos", versión mecanografiada del Archivo Verdecio, documento n° 142, citado en Helga Prignitz, *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 34.

⁸ Antonio Berni, "Siqueiros y el arte de masas", en: *Nueva revista*, Año I n° 3, Buenos Aires, enero de 1935.

⁹ Guillermo Fantoni, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", revista *Causas y Azares*, n° 5, Buenos Aires, otoño 1997.

¹⁰ Helga Prignitz, *Op. cit.*, p. 25

procesos de radicalización política, que, en algunos casos, conquistaron por períodos –breves o prolongados– el control del Estado (la revolución cubana, el velasquismo en Perú, el gobierno de la Unidad Popular en Chile, el triunfo sandinista en Nicaragua). Las coyunturas históricas a las que hago referencia no son equiparables entre sí, aunque comparten la voluntad de una transformación radical de la sociedad. A poco de la revolución de 1959, las vallas publicitarias cubanas se cubrieron de monumentales afiches –en general serigrafiados– producidos por artistas que trabajaban en dependencias gubernamentales. Durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), en varios ministerios y dependencias oficiales del Perú se inauguraron frescos épicos que emulaban a sus pares mexicanos. Se produjeron simultáneamente numerosos afiches oficiales promocionando la reforma agraria, inscriptos claramente en la estética pop. En Chile, desde las campañas electorales previas al triunfo de la Unidad Popular y hasta el derrocamiento de Allende en 1973, se multiplicaron las brigadas muralistas.

En estos procesos el muralismo encarnó un programa político-visual que condensaba una tradición “latinoamericana” de arte político, en años en los que la Teoría de la Dependencia planteaba la búsqueda de raíces propias y la oposición al cosmopolitismo en tanto manifestación del sometimiento al gusto extranjerizante. Además, el muralismo se adecuaba a una función didáctica y concientizadora de las masas y encajaba bien como alternativa a las bellas artes elitizadas: dejaba atrás los espacios de circulación restringidos (galerías, museos) y permitía una realización colectiva y la participación no profesional.

La reaparición de la práctica mural aparece asociada a la intención de producir un “arte nuevo”, intrínsecamente involucrado en los procesos de transformación. Por ello, si bien pueden señalarse en los procesos mencionados algunas expresiones aisladas de “muralismo institucional”, lo que aparece como un fenómeno extendido, pujante y novedoso es el “muralismo militante” y los carteles o afiches de gráfica política.

En el caso de Argentina, en los años '60 y primeros '70 coexistieron tres líneas en el muralismo político. En primer lugar, aquella vinculada al Partido Comunista, que prosiguió cansinamente la herencia de Siqueiros y el grupo Polígrafo, realizando murales institucionales que tuvieron una deriva decorativa en centros comerciales de la ciudad de Buenos Aires.

En segundo lugar, la labor de Ricardo Carpani (primero acompañado por el grupo Espartaco, luego con Pascual Di Bianco, más tarde solo) a lo largo de la década del '60. Carpani fue, sin duda, el creador de las imágenes que todavía hoy se asocian inevitablemente con la militancia política y sindical de los años '60 y '70. Sus dibujos y gráficas circularon en afiches callejeros, tapas de libros, ilustraciones de revistas,

cubiertas de discos, volantes o periódicos de izquierda (sobre todo de la izquierda peronista) y sus murales ocuparon paredes de muchos sindicatos.

Y en tercer lugar, la eclosión de algunos murales colectivos y efímeros realizados por artistas en la calle en los primeros años '70, al calor de la creciente movilización popular en torno al Cordobazo (mayo de 1969).

Revisaré a continuación la historia, las divergencias y las coexistencias entre estas tres líneas del muralismo, con la hipótesis de que entre ellas (sobre todo entre las dos primeras) está planteada una relación de conflicto por la apropiación del legado del muralismo mexicano.¹¹

2.1. Persistencias siqueiranas

La herencia de Siqueiros (que podría esquemáticamente enunciarse en el postulado de que el arte político en América Latina se resuelve en el programa del muralismo mexicano) fue enarbolada con reparos y sin demasiado éxito por los artistas vinculados al Partido Comunista desde los años '30 en adelante.

Es sabido que Siqueiros alentó en sus estadías sudamericanas la propagación del muralismo como "pintura revolucionaria" y la organización de sindicatos de artistas. El impacto singular de su actividad en Argentina, Uruguay y Chile contribuyó a que se conocieran no sólo las imágenes y las nuevas técnicas sino también los postulados del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, que fundaran, en 1922, Siqueiros, Rivera, Charlot, Revueltas y otros muralistas, a los que poco después se sumara Orozco.

Sus intervenciones –como a lo largo de toda su vida– tuvieron además una fuerte impronta política: de hecho, realizó su primer viaje al Río de la Plata en su carácter estricto de militante comunista y no como artista, y fue expulsado de su segunda estadía en Buenos Aires a causa de su activismo en pos de la conformación de sindicatos. Su labor de propagandista del arte mural se desplegó tanto en la teoría (dando conferencias públicas e interviniendo en los medios de prensa¹²) como en la práctica, cuando realizó junto al Equipo Polígrafo, conformado por los pintores Berni, Spilimbergo y Castagnino y por el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro, el mural "Ejercicio plástico" en la quinta de Natalio Botana en Don Torcuato.

¹¹ Enfatizo la dimensión de conflicto entre los muralistas comunistas y Ricardo Carpani, a diferencia de lo que Giunta relata en términos de continuidad (después de la generación "histórica" de muralistas argentinos, surge Espartaco... etc. V. la nota 341 de Giunta, **Vanguardia, internacionalismo y política**, op. cit.

¹² Escribió columnas de opinión en el diario *Crítica* y en la revista *Contra*, publicación de la izquierda independiente vinculada al Partido Comunista, dirigida por el poeta Raúl González Tuñón.

Las restricciones que encontró a su intención de pintar murales a causa de la hostilidad anticomunista¹³ no impidieron que, en las décadas siguientes, ya aplacados los ecos de la presencia de Siqueiros, persistieran producciones murales y formas de organización en talleres que pueden filiarse con la labor del mexicano en nuestro medio. Sin embargo, la deriva del muralismo argentino fue más decorativa que política. Dentro de las persistencias o reformulaciones del programa que se inaugurara con "Ejercicio plástico", en 1944, se formó el Taller de Arte Mural integrado por Berni, Castagnino, Spilimbergo, Urruchúa y Colmeiro, con "el propósito de desarrollar lo más ampliamente posible la pintura mural en nuestro país".¹⁴ "El Taller se propone tomar obras por encargo, ya sea público o privado. (...) Más allá del motor comercial que supone esta empresa, el grupo no abandona sus ideales de articulación arte/vida".¹⁵ En 1946, dos arquitectos, José Aslán y Héctor Escurra, le encargan al grupo la ejecución al fresco de los murales ubicados en la cúpula de las Galerías Pacífico, un centro comercial del centro de Buenos Aires. Las imágenes, de composición fuertemente alegórica, fueron recibidas por la crítica local como un augural comienzo: "el signo precursor, a modo de acta de nacimiento, de la pintura mural argentina moderna".¹⁶

Pese al pronóstico, "hoy podemos decir que si hubo movimiento éste fue muy leve, ya que no se extendió demasiado en el tiempo ni en el espacio ni en artistas que se acercaran a estas prácticas. (...) Pese al optimismo de la crítica, el movimiento muralista —desde sus polémicos inicios hasta su producción más comercial— obtuvo un desarrollo más amplio en el papel, antes que una efectiva materialización en el muro".¹⁷

Aún así, los coletazos de esta herencia siqueirana pueden verse aún en las décadas posteriores. Hasta los años '70, pueden rastrearse algunas producciones murales llevadas a cabo en forma colectiva por iniciativa de algunos artistas vinculados a la órbita cultural del Partido Comunista.

¹³ Hostilizado por la Legión Cívica y la Liga Patriótica, que amenazaron con incendiar las salas de Amigos del Arte adonde Siqueiros iba a dar una conferencia, y luego de frustrados intentos de realizar murales en espacios públicos (había solicitado en vano los silos semicilíndricos del Puerto de Buenos Aires), terminó aceptando la invitación del director del diario *Crítica* para pintar un mural en el sótano de su quinta en Don Torcuato. V. Alberto Giudici, "La medusa de la discordia", en *Revista El Arca* n° 47/48, Buenos Aires, p. 44.

¹⁴ Antonio Berni, *Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 212.

¹⁵ Wechsler, *Op. cit.*, p. 207.

¹⁶ Romualdo Brughetti, "Las pinturas murales de la Galería Pacífico", en: *Cabalgata*, Buenos Aires, junio de 1946, p. 12.

¹⁷ Talía Bermejo, "Las Galerías Pacífico en la prensa", en: *Spilimbergo*, Buenos Aires, FNA, 1999, p. 210 y p. 213.

También, y con más frecuencia que murales, se encuentran defensas escritas del muralismo mexicano en los escritos partidarios, que lo reivindicaban como ejemplo de calidad artística y de forma para vincularse con el público.¹⁸

En esos años, un grupo de pintores comunistas formó el Taller Experimental de Artes Plásticas, que no se limitó a impulsar el arte mural sino que también incursionó en técnicas múltiples, como el grabado. En cuanto a la producción mural, el Taller encaró la realización en la Sociedad Hebraica Argentina y en el Teatro IFT, instituciones de la colectividad judía, la última vinculada al entorno comunista. En 1951, un nutrido grupo dirigido por Bartolomé Mirabelli, Mauro Glorioso y Carlos Giambiaggi encaró la decoración del Teatro IFT, en Buenos Aires.¹⁹

Entre los integrantes del Taller estaba Anselmo Piccoli, que había sido uno de los discípulos de Berni en la Mutualidad en Rosario. Él realizó individualmente numerosos murales abstractos en edificios de Buenos Aires. Dado su origen y su colocación en el campo artístico, es interesante traer a colación su posición crítica hacia la tradición muralista mexicana: considera que "la pintura abstracta es una dinámica que responde al individuo que adecua su sensibilidad a la realidad de hoy", y que trasciende el "panfletarismo muralista" para abordar la posibilidad de una cultura visual urbana masiva.²⁰ Como otros pintores vinculados al comunismo, Piccoli no sujetó su producción a las restricciones del realismo socialista (v. cap. 2). [V. IMAGEN 11]

Simultáneamente, proseguía también con alguna pujanza la línea del mural decorativo en galerías comerciales y edificios de departamentos, que se inaugura con las Galerías Pacífico: en 1953, en las Galerías Santa Fe, construida por los mismos Aslán y Escurra, realizan decoraciones murales (en mosaico o al fresco) los pintores Soldi, Battle Planas, Luis Seoane, Gertrudes Chale, Noemí Gerstein, Leopoldo Presas y Torres Agüero.²¹ Entusiasta con las posibilidades del mural, el mismo Seoane produce murales cubistas en los que es visible la fuerte influencia de Leger: otro caso en el que aparecen lenguajes formales de vanguardia asociados al muralismo.²²

¹⁸ Por ejemplo, el capítulo de Héctor Agosti dedicado a Guayasamín en *Cantar opinando* (Buenos Aires, Boedo, 1982) o la mención de Marcos Winocur, "La Bienal Kaiser o el precio del irracionalismo" en *Cuadernos de Cultura*, Año XVI, número 83, enero-febrero de 1967.

¹⁹ Para un análisis más pormenorizado de este mural, v. Cristina Rossi "Una experiencia de carácter colectivo. Las decoraciones plásticas del Teatro IFT", mimeo, s/f.

²⁰ S/f., "Los murales de Anselmo Piccoli", en revista *Horizontes*, nº 2, nov./dic. 1978, Buenos Aires, p. 34-35.

²¹ José María Peña, "Los murales", en *Argentina en el arte*, vol. 1, nº 7, Buenos Aires, Viscontea, 1967, p. 111.

²² Empleando resinas sintéticas, pinta un gran mural en el Teatro Municipal San Martín (de 33 x 11 m.) titulado "Nacimiento del Teatro Argentino"; recurriendo a mosaicos, realiza otro -enorme- en la pared medianera del Banco Israelita del Río de la Plata. Además continúa con "la taracea de mármoles para una gran pared de la galería comercial Larreta; hierros y bronce para una sucursal del Banco Español del Río de la Plata y para otras galerías comerciales en el centro de Buenos Aires". Un comentario de Seoane se acerca a la hipótesis de este trabajo sobre los

Por cierto, los emprendimientos que enumero no alcanzan la envergadura ni el ímpetu suficientes para constituir un arte público en la Argentina comparable al mexicano o incluso al chileno. Se trata, más bien, de intervenciones restringidas a ciertas instituciones "amigas" del Partido Comunista o en todo caso a murales decorativos instalados en unos pocos edificios estatales, y algunos más en edificios de departamentos y galerías comerciales.

Pero no es quizá esa persistencia residual, en la que se combinan mandatos partidarios y encargos oficiales o comerciales, la manifestación más sugestiva del impacto del muralismo en la Argentina, sino la eclosión en los años '60 de nuevos actores que reivindican desde otras posiciones estéticas y políticas la tradición iniciada por los mexicanos.

2.2. Ricardo Carpani y el muralismo "trotskista nacional"

En 1956, Jorge Enea Spilimbergo (sobrino del pintor Lino Enea Spilimbergo) publica bajo el sello Indoamérica un pequeño libro titulado **Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana**. En él, construye a partir de los hitos más trascendentes de la biografía personal, artística y política del artista mexicano, su argumentación en torno a que la obra ejemplar de Rivera excede y sobrevive a la quiebra política personal del autor, luego de su "capitulación ante el stalinismo".

¿De dónde surgía esta particular reivindicación en clave trotskista del muralista mexicano? Respondía a la etapa de aproximación de Rivera a Trotsky, en el exilio mexicano del revolucionario ruso. Además del célebre **Manifiesto** que ambos prepararon junto al poeta surrealista André Breton, Trotsky llegó a teorizar sobre el porvenir de las artes plásticas a propósito del muralismo, haciendo el más caluroso elogio de la obra de Rivera:

"En el terreno de la pintura, la revolución de octubre ha encontrado su mejor intérprete, no en la URSS sino en el lejano México, no entre los 'amigos' oficiales, sino en la persona de un 'enemigo del pueblo' notorio, que la Cuarta Internacional está orgullosa de tener en sus filas. Impregnado de la cultura artística de todos los pueblos y de todas las épocas, Diego Rivera ha sabido permanecer mexicano en las fibras más profundas de su genio. Lo que lo ha inspirado en sus frescos grandiosos, lo que lo ha elevado por encima de la tradición artística, por encima del arte contemporáneo y, en cierta medida, por

vínculos e intercambios entre gráfica y muralismo: "Fui [el primero] en Buenos Aires, lo que no es mérito especial, quien hizo afiches comerciales abstractos, que es igualmente, *un género del arte mural*". V. Luis Seoane, **El arte mural**, Buenos Aires, (el subrayado es mío).

encima de sí mismo, es el aliento poderoso de la revolución proletaria. Sin octubre, su capacidad creadora para comprender la epopeya del trabajo, el avasallamiento y la rebelión no hubiera podido alcanzar jamás tal potencia y profundidad. ¿Quieren ver ustedes con sus propios ojos los resortes secretos de la revolución social? ¡Miren los murales de Rivera! ¿Quieren saber qué es un arte revolucionario? ¡Miren los murales de Rivera! (...) No tenemos ante nosotros sólo un 'cuadro', objeto de contemplación estética pasiva, sino un trozo vivo de la lucha social".²³

El autor de la tan rizada reivindicación de Rivera, J. E. Spilimbergo, era precisamente parte de un agrupamiento político-intelectual nacido en tiempos del primer peronismo, que lideraba Jorge Abelardo Ramos y que postulaba una adecuación vernácula –en clave nacional-latinoamericana– del trotskismo. Esta corriente, a la que no tardaron en sumarse figuras como Carpani y Ernesto Laclau, entre otros, y que dio en llamarse "izquierda nacional", planteó la necesidad de una alianza –que a veces terminó en integración– entre la izquierda y el peronismo, en tanto caracterizaban que allí se concentraba la clase obrera.²⁴

Con el postulado de que "ninguna revolución genuina consolidará su triunfo si no transforma su predominio político (...) en predominio cultural"²⁵, la corriente debate el canon consagrado de la literatura y el arte argentinos.²⁶ Sus posiciones artísticas polemizan fundamentalmente con las manifestaciones de la vanguardia, el arte abstracto y la experimentación formal, con el argumento de que su inaccesibilidad y hermetismo dificultaban la comunicación con las masas. "Es preciso combatir teórica y prácticamente esa tendencia que se ha adueñado de amplios círculos culturales, con la pretensión de transformar y la literatura en empresa de cenáculos, aristocrática, decadente y hermética"²⁷, afirman. Reivindican reiteradamente el "talento" conseguido con un "arduo aprendizaje", lo que nos remite al argumento antivanguardista de que el arte moderno es obra de improvisados e ineptos realizadores, y la defensa del artista como hábil artesano.

Así, por ejemplo, J. E. Spilimbergo considera que "nunca pudo la pintura soviética transformarse en arte revolucionario. Al principio, predominaron los vanguardistas, que

²³ León Trotsky, "El arte y la revolución" en *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*, París, Ruedo Ibérico, 1970, vol. 2, pp. 185-194.

²⁴ Para una historia oficiosa de esta corriente, v. Norberto Galasso, *La izquierda nacional y el FIP*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

²⁵ Jorge Enea Spilimbergo, *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, Buenos Aires, Indoamérica, 1956, texto de solapa.

²⁶ Indoamérica publica el polémico libelo de Jorge Abelardo Ramos *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, así como trabajos sobre los escritores José Hernández, Leopoldo Lugones y Elías Castelnuovo.

²⁷ Jorge Enea Spilimbergo, *Op. cit.*, texto de solapa.

confundieron indebidamente sus innovaciones formales con el espíritu de la revolución proletaria; la bohemia del cenáculo".²⁸ Y en esta diferenciación aparece la reivindicación del mexicano: "Diego Rivera rechazó esta estética de laboratorio [la vanguardia], porque prescindía de las necesidades de las masas en un momento dado de su desarrollo histórico".²⁹

Pero el programa que formula Spilimbergo no sólo toma distancia de la vanguardia, sino que también se distancia del realismo socialista, consistente en "imitaciones del peor arte burgués de mediados del siglo pasado, hierático, grandilocuente y servilmente fotográfico".³⁰ Más peso que la diferenciación estética tiene el distanciamiento en términos políticos: el realismo socialista "glorifica a un régimen que aplasta al pueblo y envilece al artista, convirtiéndolo en adúlón".³¹

El sesgo político es tan marcado en la lectura del muralismo que realiza Spilimbergo que, en lugar de caracterizar el fenómeno en su conjunto o al menos sus tres nombres más célebres, se limita a reivindicar la etapa "trotskista" de la vida y obra de Rivera, a quien asigna la capacidad de "despertar de la conciencia nacional y social de los pueblos coloniales y semicoloniales del planeta".³² Las anécdotas de sus enfrentamientos con Rockefeller y la burguesía norteamericana o con la burocracia soviética y la jerarquía del partido comunista en México ocupan un lugar preponderante en el texto.

El surgimiento de Espartaco

Dos años después de la aparición del libro sobre Rivera, Carpani -artista involucrado desde sus inicios en esta corriente política- constituye, junto a los artistas plásticos Pascual Di Bianco, J. Elena Diz, Raúl Lara, Mario Mollari, Carlos Sessano, Espirilio Bute y Juan Manuel Sánchez, el grupo Espartaco.

La influencia del muralismo mexicano es notoria y explícita. Carpani traza una genealogía que parte de allí:

"Propugnábamos un arte nacional, en un sentido latinoamericano, y revolucionario, ligado al movimiento obrero. Un arte que cumpliera una función eficaz: la imagen al servicio de las luchas concretas de los trabajadores. Nos insertábamos naturalmente en la corriente del muralismo latinoamericano: los mexicanos, Portinari, Guayasamín, Spilimbergo, el Berni de los años '30 y '40,

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* Aún con estos reparos, Ricardo Carpani considera que es preferible el pésimo arte soviético al mejor arte burgués V. Ricardo Carpani, *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962, p. 18.

etc. A mi entender, una de las corrientes pictóricas más importantes de este siglo. A partir de esto nos planteamos el problema de la intencionalidad muralística y la conexión con el movimiento obrero".³³

No sólo la reivindicación teórica: también la práctica del muralismo está en los orígenes de Espartaco. En 1957, dos años antes de la creación del grupo, Carpani y Sánchez realizan dos grandes murales en la librería porteña Huemul. En la única foto del mural realizado en Huemul se intuye ya la representación en un escorzo pronunciado de un obrero tipógrafo. Aunque aún menos humanizado y más maquinal que sus "obreros" posteriores, ya se perciben algunos rasgos característicos del "estilo Carpani" en ese trabajo: la monumentalidad en la escala humana, la sobredimensión de las manos sobre el resto del cuerpo, la remarcada musculatura de brazos y tórax, la inexpresividad del rostro. [V. IMAGEN 20]

Ese mismo año, Carpani pinta su primer mural a la intemperie en YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales). A comienzos de ese año, el crítico Ernesto Schóo escribía sobre él destacando la pintura mural como el gran arte de todos los tiempos frente a la pintura de caballete, a la que el artista caracterizaba "en cierto modo [como] una aberración".

En 1958, aparece en la revista *Política*, dirigida por Jorge Abelardo Ramos, el Manifiesto "Por un Arte Revolucionario en América Latina" con la firma de Mollari, Sánchez, Carpani, Diz y Bute.³⁴ Allí se precisan los posicionamientos estéticos y políticos del grupo, y su voluntad de pasar de la pintura de caballete "como lujoso vicio solitario", al "arte de masas, es decir, al arte". El Manifiesto denuncia la presencia, en la mayor parte de los pintores argentinos y en particular en los promovidos por la crítica, de un "total divorcio con nuestro medio, el plagio sistematizado, la repetición constante de viejas y nuevas fórmulas... que al ser copiadas sin un sentido creativo se convierten en huecos balbuceos de impotentes". Entre las causas determinantes de lo que llaman "colonización cultural y artística" señalan el carácter dependiente del país y el rol de una oligarquía vinculada al imperialismo y "caracterizada en el plano cultural por una mentalidad extranjerizante". El artista, dicen, tiende a acomodar su producción a los gustos y exigencia de los sectores dominantes, y a divorciarse de las mayorías populares, "vaciando de contenido su obra, castrándola de toda significación", cuando se limita a un "mero juego con los elementos plásticos, virtuosismo inexpresivo, en algunos casos de excelente técnica, pero de ninguna manera arte, ya que éste sólo es

³² Jorge Enea Spilimbergo, *Op. cit.*, p. 55.

³³ Entrevista a Ricardo Carpani de la autora y Mariano Mestman, Buenos Aires, septiembre de 1992.

³⁴ Otro manifiesto —muy similar—, titulado "Por un Arte Nacional" y firmado sólo por Bute, Carpani, Mollari y Sánchez, apareció en el primer número del periódico antimperialista de Zárate *El Machete*, el 20 de octubre de 1958.

posible cuando se produce una total identificación del artista con la realidad de su medio". Se trata de tópicos para caracterizar una situación artística que repudian (la ausencia de un arte nacional, la dependencia de lo extranjero, el consiguiente formalismo sin articulación con el medio) que se reiteran en los sectores que desde la izquierda impugnan o cuestionan a las vanguardias.

En su lugar, el grupo promueve el desarrollo de un "arte nacional" latinoamericanista, que se reconoce en la trayectoria de los mexicanos Orozco, Rivera, Tamayo, el ecuatoriano Guayasamín, el brasileño Portinari, entre otros (nótese que en esta enumeración eluden la mención a Siqueiros, reconocido militante comunista y autor del primer atentado contra la vida de Trotsky en México). En relación a la intervención política, conciben al arte como un "insustituible arma de combate", que debe estar necesariamente imbuido de un contenido revolucionario.

Con estos lineamientos, el grupo Movimiento Espartaco inicia su actividad pública. En noviembre de 1958, junto a Mollari y Sánchez, Carpani expone dibujos y pinturas en la Galería Van Riel; una muestra que fue bien acogida por la prensa de izquierda.³⁵ En agosto de 1959, su muestra en la galería Velázquez fue recibida por algunos críticos de arte con beneplácito y por otros, con un duro cuestionamiento hacia los principios colectivos señalados. Cuando al año siguiente el grupo expuso en la galería Van Riel, tanto el crítico de *Clarín* (11/8/60) como el de *Noticias Gráficas* (12/8/60) reseñaron favorablemente la muestra. Mientras el primero destacaba que no se trataba simplemente de una pintura de propaganda, Baliari sostenía: "No es pues una condición inhibitoria la de descubrir que realizan pintura de tendencia mural. Es uno de sus méritos". Carpani presenta en esa ocasión, entre otros trabajos, el óleo "Los desocupados", reproducido en la nota del diario *Nuestro Pueblo* (24/8/60). En ese medio, el crítico ubica explícitamente al grupo como testimonio de "la presencia del movimiento de la IV Internacional o trotskismo en la plástica argentina"³⁶ y señala la reacción de estos "jóvenes pero talentosos artistas (...) frente a tanta obra abstracta y sin argumento humano". El crítico destacaba además la valentía del grupo al tratar temas candentes como los fusilamientos de civiles después de un fracasado alzamiento militar pro-peronista en 1956, las villas miserias o la desocupación.

³⁵ Con el título "Arte Social en Van Riel", el periódico *Revolución*, que dirigía Marcos Kaplan, órgano del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Praxis) cuyo mentor fue Silvio Frondizi, reproducía un cuadro de Mollari y se preocupaba por confrontar la adhesión de un "público entusiasta" el día de la inauguración, con el "mundo indiferente que deambula por las galerías de la 'elegante' Florida". En un número anterior, del mes de mayo, el periódico había reproducido un dibujo de Carpani, titulado "1º de mayo", como ilustración de una entrevista al artista, Sánchez, Bute y Mollari.

³⁶ Dice también: "Este movimiento, tan activo en los medios estudiantiles y obreros, ya ha tenido manifestaciones destacadas en la literatura, la historia y la sociología. El grupo a que nos referimos viene a representarlo ahora en el campo de la pintura".

En 1961, apenas dos años después del surgimiento de Espartaco, Carpani y Di Bianco se alejan, radicalizando sus planteos: planteaban que –para ser consecuentes con el programa del grupo- había que vincularse en forma directa a los sindicatos y renunciar definitivamente al ambiente de las galerías. Así nos relata el mismo Carpani la secuencia:

“Nosotros [Espartaco] surgimos oponiéndonos tanto al artepurismo, a la corriente abstractizante que estaba en boga en esa época, a los informalistas, tanto como al realismo socialista, ligado al Partido Comunista. Propugnábamos un arte nacional (en el sentido de latinoamericanista) y revolucionario, ligado al movimiento obrero. Un arte que cumpliera una función eficaz: la imagen al servicio de las luchas concretas de los trabajadores. Pero en el grupo Espartaco los otros pintores no tenían una vocación política real, y se plantearon más como un grupo de pintores que como un grupo de artistas al servicio de las luchas populares. (...) Lo fundamos junto con Sánchez, Mollari y otros pintores en el año '59 y yo me fui en el '61, porque se transformó en un grupo de pintores y la finalidad original no era esa. Cuando rompo con Espartaco, es cuando me voy con Di Bianco y me dedico a trabajar con los sindicatos. Y empiezo con los primeros afiches. (...) Empiezo a hacer murales en los sindicatos. El primer mural que hice fue en [el sindicato de] Sanidad, que [dirigía] Amado Olmos, y después hago varios otros, junto con Di Bianco.”³⁷

Más tarde, Di Bianco parte a Europa, adonde muere joven, y Carpani continúa solo con sus murales y lo que define como una “tarea política concreta”: ofrecer sus originales a las organizaciones políticas o sindicales para que impriman afiches o ilustren publicaciones. [VER IMAGEN 19]

Espartaco sin Carpani

El grupo Espartaco sigue existiendo y organizando muestras hasta 1968, más allá de estas bajas y alguna incorporación,³⁸ y tendrá favorables repercusiones en las publicaciones de izquierda. En declaraciones a **Compañero**, dirigida por Mario Valotta³⁹, sus integrantes explicitan su predisposición a colaborar con las organizaciones obreras. Consultados sobre las razones por las que continúan

³⁷ V. nota al pie nº 33.

³⁸ En 1965 se incorpora Franco Venturi, detenido-desaparecido desde 1976.

³⁹ El doctor Valotta, tras su experiencia frondicista, se había vinculado con sectores que iban desde el marxismo al peronismo, integrándose finalmente al Movimiento Revolucionario Peronista de Gustavo Rearte. Editó unos 77 números de **Compañero**, entre junio de 1963 y

exponiendo en la calle Florida y no en los barrios, Sessano, Sánchez, Mollari y Diz responden que no descartan "luchar en todos los terrenos" y ofrecen colaboración con las organizaciones populares que lo soliciten. Dirigen sus críticas a "Romero Brest y su camarilla" y a la censura oficial, al tiempo que rescatan a Berni y Spilimbergo entre los grandes pintores argentinos, diferenciándolos de "los más (que) viven y se desenvuelven bajo una órbita de europeización total". Al mismo tiempo sostienen: "Creemos ser más reales mostrando a hombres y mujeres de nuestro tiempo, en cualquier espacio, que pintando naturalezas muertas (...) o añadiendo arpilleras o trozos de latas a los cuadros". (Comentario, éste último, que puede aludir tanto a Berni como a Kemble, Wells y otros informalistas que empleaban esos materiales en sus pinturas u objetos).

En 1964, la revista literaria *Actitud* (nº 4), entre cuyos colaboradores figura Mollari, publica un extenso elogio de Raúl González Tuñón al grupo, acompañado por un breve reportaje. Allí se definen como "un grupo de pintores que está en la búsqueda de un arte representativo, que interprete la idiosincrasia de nuestro pueblo, y pretende ayudar a la formación de una conciencia nacional". Rescatan haber logrado un "contacto directo" con "el pueblo" a través de exposiciones, murales en sindicatos, lugares públicos, etc. Y se manifiestan enfáticamente enrolados en "una forma: la figurativa" (la única que no da la espalda al pueblo, dicen). Incluso afirman que el arte no figurativo "puede considerarse gratuito, antirrevolucionario" (p. 13).

La argumentación de Tuñón, en cambio, supera la polaridad abstracción-figuración, insistiendo en llegar a una síntesis. Ataca a Romero Brest por defender en los pintores informalistas más el método que el producto, ignorando los logros de siglos de historia de la pintura. Del otro lado, dice Tuñón, los integrantes de Espartaco "militan, pues, entre los que no desdeñan las innovaciones formales (...), el puente entre la realidad y la fantasía". En ellos, lo nacional se proyecta universalmente por el sentido humanista de su mensaje y por la lucidez del lenguaje plástico, que asimila elementos cosmopolitas. "Diz, Mollari, Sánchez y Sessano demuestran una vez más que son plenamente modernos –más allá de la moda- y que se puede evolucionar cabalmente dentro de las formas figurativas" (pp. 12-13).

En síntesis, mientras Tuñón insiste en inscribirlos dentro del campo de lo moderno, las innovaciones formales, lo cosmopolita, el grupo Espartaco elige erigirse en opositor a ultranza del arte no figurativo, considerándolo directamente contrarrevolucionario. Dos estrategias muy distintas, que tienen en común la necesidad de posicionarse más o menos elípticamente frente al que imaginan su oponente: las vanguardias.

En agosto de 1968, Espartaco difunde un último manifiesto, el de su disolución, al tiempo que expone por última vez en la prestigiosa Galería Witcomb. Ellos mismos definen “concluido su ciclo histórico como grupo”.⁴⁰ Eran conscientes de las contradicciones que los atravesaba desde un comienzo de su década de vida: hacían “un arte para el pueblo” que circulaba en las galerías más finas de la ciudad, los apoyaba la izquierda y los demandaba el mercado. En el documento de disolución que repartieron en la muestra rememoran que surgieron contra “la abstracción y el informalismo”, por un lado, y “un costumbrismo pictórico, remedo (...) del realismo socialista”. Buscaron “hacer una pintura y un arte en general con formas y contenidos nacionales y revolucionarios”, para contribuir “a vehiculizar y propiciar los cambios que el hombre necesita para continuar su desarrollo y pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad”. Un arte para la revolución, entonces, que “paradójicamente ha sido institucionalizado por el sistema al que se opone por definición”.

La realidad requería definiciones perentorias: “Los importantes acontecimientos políticos, científicos, sociales y culturales que en los últimos años se sucedieron con una frecuencia inusitada, mucho han tenido que ver con en esto, y aunque pequeña, el Grupo Espartaco también cree haber aportado su contribución”.⁴¹

Corría el mismo año 1968 en el que tiene lugar la radicalización artística y a la vez política de la vanguardia porteña y rosarina que la condujo fuera de las instituciones artísticas y poco más tarde fuera del arte (v. cap. 6). No parece azaroso que los que se pretendían sus oponentes hayan terminado –en paralelo- también disueltos como grupo.

La gráfica militante

Una vez alejados del grupo Espartaco, Carpani y Di Bianco acrecentaron sus vínculos con el movimiento sindical, y realizaron murales en algunos sindicatos, como el de Sanidad y el de Gráficos. Carpani combinó murales y pinturas con una nutrida producción gráfica (ilustraciones de afiches y publicaciones), que encontró una rápida aceptación en las organizaciones obreras. Cuando la Confederación General del Trabajo (CGT), bajo la dirección de José Alonso, convocó a la Semana Nacional de Protesta entre el 27 y el 31 de mayo de 1963, se cubrieron las paredes de las principales ciudades del país con un afiche mural elaborado por Carpani, con la consigna “BASTA”. Si desde ciertas publicaciones antiperonistas se cuestionó el afiche como un “autorretrato totalitario” de los “autócratas de la CGT”, desde la prensa del

⁴⁰ Alberto Giudici, texto s/t en **Espartaco, Obra pictórica 1959-1968**, Buenos Aires, Untref, 2004.

peronismo de izquierda se lo identifica como expresión no de la dirigencia sino de los trabajadores, rescatando su contenido “emotivo e ideológico”, su mensaje “insurreccional y revolucionario”, que “excedía en mucho las intenciones de la dirección cegetista”, y confrontándolo con dos afiches posteriores de la CGT, que representarían el “trasnochado reformismo y temor (a las bases y a los poderes constituidos) de la dirección cegetista”.⁴² El mismo afiche había aparecido, asimismo, en el número de mayo de 1963 del boletín oficial internacional de la CGT. En el número de agosto aparecería otro trabajo de Carpani que se convertiría en símbolo de uno de los tantos reclamos obreros y populares de esos años: el rostro de Felipe Vallese, mártir de la resistencia peronista, ilustra una nota con motivo del primer aniversario de la desaparición del militante obrero metalúrgico. [V. IMAGEN 24]

Sus libros

Dos libros de Carpani de los primeros años '60 explicitan sus posiciones artístico-políticas: **Arte y Revolución en América Latina** (1960) y **La política en el arte** (1962), ambos publicados por Ediciones Coyoacán, sello de la “izquierda nacional” dirigido por Jorge A. Ramos. Carpani los definía como libros “de combate”, que responden “a los imperativos de la lucha en el momento (...) y no pretende[n] ser más que eso”.

En el primer caso se trata de un trabajo que Carpani identifica como un desarrollo de las posiciones básicas del Movimiento Espartaco.⁴³ En él se retoman los ya mencionados núcleos argumentales del texto de Spilimbergo. Dedicando sendos capítulos contra el arte abstracto⁴⁴ (“las tendencias ‘no figurativas’ en ese momento en su máximo apogeo”) y el realismo socialista (el “pseudorrevolucionarismo de la mayor parte de la pintura con intenciones político-sociales predominante en el país”). Respecto de los primeros, Carpani ataca a aquellos artistas que habían convertido la abstracción en un producto prolijo y decorativo.

Cuando edita su segundo libro sobre arte, Carpani ya se encuentra distanciado de Espartaco, y había comenzado un trabajo más estrecho con la CGT y diversos

⁴¹ “Documento de disolución del grupo Espartaco”, Buenos Aires, agosto de 1968. Debo agradecer a Alberto Giudici haberme facilitado una copia de este manifiesto.

⁴² Periódico **Compañero**, 16 de junio de 1963.

⁴³ V. “Advertencia”, fechada en diciembre de 1961, en; Ricardo Carpani, **Op. cit.**

⁴⁴ A pesar de que, como ya se señaló, LeónTrotsky, figura de referencia política de Carpani, tuvo una sensible apertura hacia las manifestaciones de vanguardia (de lo que dan cuenta desde sus artículos sobre el futurismo ruso, su simpatía por la escritura del francés Louis Ferdinand Celine —distanciando la obra de las posturas fascistoides del autor—, hasta su aproximación a la obra del muralista Diego Rivera, y el manifiesto que redactara con André Breton en 1938 proclamando “toda libertad en arte”), muchos trotskistas heredaron, en cambio, inmediatez hostil hacia el arte moderno (de la que el marxista ruso Plejanov, que había llegado a

sindicatos. Se aleja desde entonces del circuito de las galerías y museos.⁴⁵ El volumen está prologado por un intelectual que pretendía –como gran parte de la Nueva Izquierda- fusionar el peronismo y el marxismo: Juan José Hernández Arregui. El prólogo inserta el aporte artístico de Carpani dentro de las elaboraciones de la "izquierda nacional". asume que "Ni la obra de Carpani, ni su pensamiento político, pueden desligarse del formidable movimiento de masas que significó en la Argentina el peronismo" (p. 12). Propone una condición: "el arte revolucionario sólo es posible en una realidad análoga".

En una expresión de las consignas antiintelectuales en boga, que promovían la "proletarización" de los militantes no obreros, Arregui reivindica la idea de Carpani "referente a la necesidad de que los artistas ofrezcan sus servicios a los sindicatos como simples asalariados o compañeros de clase" (p. 14). Respecto de la libertad de creación, condiciona: "En el plano estrictamente social, el artista debe hacer concesiones, pues al perder parte de su libertad, al ponerse al servicio de la gradual liberación de las masas, es históricamente –aunque no en el orden estético– más libre que nunca, pues se inserta voluntariamente en la lucha misma de la libertad humana " (p. 16). Carpani dice al respecto que: "Arte y consigna pueden ser aunados por el artista".

A mediados de la década del '60, cuando se consolida la burocracia en el poder de la CGT bajo la hegemonía de Augusto T. Vandor, y se dividen las 62 Organizaciones Peronistas, Carpani se alejará de la central obrera para vincularse a sindicatos de base del sector "duro" o "combativo", así como a organizaciones revolucionarias del ala izquierda de la resistencia peronista. En ese período, varias publicaciones de esta tendencia incluyeron en sus páginas ilustraciones de Carpani.⁴⁶ Entre esas publicaciones se encuentra **Compañero**, desde cuyas páginas Carpani difundió -hacia mediados de la década- algunas de sus ideas respecto al arte y la política, oponiéndose tanto a las instituciones modernizadoras y a la vanguardia como a los artistas de la izquierda tradicional.

calificar el cubismo como "un disparate al cubo", es una expresión extrema).

⁴⁵ Aunque esa participación fue cada vez más esporádica en el circuito local, en 1962 participa de la muestra organizada por el MAM que visita Londres, Edimburgo, Gotemburgo y Estocolmo.

⁴⁶ Además del movimiento obrero y la izquierda peronista, también algunas organizaciones del movimiento estudiantil incorporaron la gráfica de Carpani. A fines de setiembre de 1965, por ejemplo, Carpani exponía tres paneles murales y afiches para el movimiento obrero, invitado por la Sub Comisión de Artes Plásticas del Centro de Estudiantes de Ingeniería "La Línea Recta", y en los años siguientes su trabajo ilustraría publicaciones de otros organismos estudiantiles.

Contra la vanguardia, contra el realismo socialista

Con el título "Privatizar la Cultura", Carpani analiza la política imperialista dominante en materia de cultura, cuyo cambio lo asocia a uno más general en el plano económico y político. Dicha política se habría impuesto a través de instituciones oficiales que respondían al imperialismo inglés y su gestor nativo, la oligarquía. Como consecuencia del ascenso revolucionario de las masas y la creciente conciencia nacional antiimperialista del pueblo, de la mano de la política privatizadora del presidente desarrollista Arturo Frondizi crece la burguesía industrial nativa vinculada al imperialismo norteamericano, que desarrolla su política de control del área de la cultura y el arte a través de la creación de instituciones culturales privadas. Este proceso, en el campo artístico, se expresa en "industriales 'nacionales' como Guido Di Tella (que) se constituyen en los gestores activos del control imperialista sobre nuestro arte", y en el pasaje de "'figurones' del coloniaje cultural", como Romero Brest, de la dirección del Museo de Bellas Artes a la del Centro de Artes Visuales del Di Tella.

Respecto de su disputa con la vanguardia, Carpani explicitaba:

"Nosotros no teníamos nada que ver con lo que podría llamarse vanguardia estética, que nos acusaban de ser formalmente retrógrados, que no lo éramos, porque si ven la imagen de los primeros afiches no pueden decir que se tratara de una imagen convencional. Es una imagen humana muy distorsionada. *Era más vanguardista lo mío* que lo que hacían ellos, que era un academismo (sic) abstracto".

En el caso de la crítica a la izquierda tradicional, Carpani se pronuncia contra el canon del realismo socialista, al que asimila al curso burocrático del Estado soviético. En 1960, escribe que "si el arte abstracto es la expresión de la burguesía imperialista en retirada (...) el 'realismo socialista' manifiesta en el terreno artístico, las limitaciones y el reaccionarismo de la burocracia soviética"⁴⁷. En relación con los plásticos cercanos al PC argentino, en febrero de 1964 publica en **Compañero** una nota titulada "Arte de Miseria. Miseria del Arte Social". Allí Carpani se propone analizar "algunos de los fenómenos característicos de la plástica argentina 'de izquierda'", en la cual predominaría una "mentalidad pequeñoburguesa", determinada por la extracción de clase del grueso de sus participantes, así como por sus insuficiencias teórico-prácticas y su extrañamiento del país y el proletariado nacional (léase peronista). La crítica se centra en el "arte testimonial" o el "realismo crítico" de esa izquierda que sólo se ocupaba de los aspectos más "miserables y deprimentes", negativos, de la realidad

obrero, aislándolos y dejando de lado "el camino de su superación" y el "estímulo revolucionario propio de un arte verdaderamente militante".

Carpani considera que esta atención a la miseria en detrimento de los "temas positivos de lucha" se explica en el "sentimentalismo caritativo" pequeñoburgués y en su "inconfesable temor a la revolución proletaria". Entonces, ese artista pequeñoburgués no se dirige al pueblo sino a la burguesía. De ahí que el trabajo sobre temas vinculados a la miseria popular, al tiempo que tranquiliza la conciencia "revolucionaria" del artista "de izquierda", satisface ciertos gustos de la burguesía en períodos de convulsión social: la "imagen estática de la miseria popular" y su pintoresquismo. Lo anterior, según Carpani, justificaría la predilección de los artistas "de izquierda" por los temas vinculados con el indio y con el "lumpenproletariado": "atraso histórico, pasividad, desmoralización, embrutecimiento y pintoresquismo, elementos todos que - de un modo u otro- tranquilizan y satisfacen a las clases dominantes".⁴⁸ Frente a esto, insiste en la alternativa de un arte nacional que sólo puede ser revolucionario:

"Y para ser revolucionario, nacional y gran arte no puede fundarse en los aspectos parciales, estáticos y negativos de la miseria obrera en que se inspira la casi totalidad de nuestros artistas 'de izquierda'. De lo contrario, en lugar de arte revolucionario que el pueblo argentino necesita y exige, sólo tendremos lo que desgraciadamente hemos tenido la mayor parte de las veces: un arte miserable".⁴⁹

Como el grupo Espartaco, Carpani define su posición en el campo artístico a partir de una doble impugnación: a la vanguardia y al "arte de miseria" que ejecutan los artistas comunistas. Recurre al análisis del carácter de clase y a la posición política que se esconde tras cada uno de esos programas artísticos. Lo llamativo es que los discute sin colocarse en el par opuesto, sino disputándoles la legitimidad de sus identidades. Carpani insiste: la verdadera vanguardia soy yo, la verdadera izquierda soy yo.

⁴⁷ Ricardo Carpani, *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1961, p. 71.

⁴⁸ Carpani, en la entrevista ya cit., es más explícito en su crítica "a los pintores de la miseria, tipo Berni": "esa es la visión que quiere tener la burguesía; esa realidad negativa, esa clase obrera subsumida, la nena muerta de hambre".

⁴⁹ En los mismos años de mediados de la década, el periódico *Compañero* incluyó un artículo de Hernández Arregui sobre Carpani y Di Bianco, ilustrado con fotografías de dos murales realizados en sindicatos (Alimentación y S.O.I.V.A.). La nota confrontaba la aceptación por parte de "millares de argentinos anónimos" de su obra muralista presente en la calle con el "enmudecimiento" de la "prensa colonial" y la "crítica áurea". Aquí reaparece el cuestionamiento a los artistas de la izquierda, "con prensa en la derecha y la izquierda, pero sin contacto con el pueblo y sus luchas nacionales". Por el contrario, Hernández Arregui rescataba a estos dos artistas sin partido pero con ideas políticas que los vinculan a las 62 Organizaciones y la CGT, "es decir, al proletariado argentino".

Arte y revolución

En 1964, Carpani publica un nuevo artículo sobre sus posiciones artísticas, titulado "El arte y la vanguardia obrera".⁵⁰ En él define el rol que le cabe al arte en la revolución, definida como "un proceso que comienza mucho antes de la toma de poder y se perpetúa mucho más allá de dicha acción" (p. 27). El arte, sostiene, es un arma hasta ahora desaprovechada por la vanguardia política, pero puede llegar a demostrar su "excepcional gravitación revolucionaria" que radica en su capacidad de generar "emotividad revolucionaria", que es el motor de la acción. "Es más efectivo, en su momento, una canción, un afiche, un poema, un mural, una película o una obra de teatro, que la demostración lógica, científica, racionalmente perfecta de la necesidad de actuar" (p. 31).

La distancia actual entre el artista revolucionario y las masas se debe al "reducido nivel cultural de las masas y la falta de medios para llegar a ella" (p. 29). Las masas se relacionan a "formas artísticas inferiores" de la industria cultural, que la burguesía manipula para "condicionar el inconsciente colectivo en su propio provecho" (p. 34). Pero "la clase obrera necesita del arte como estimulante irremplazable en su lucha (...) y como único antídoto capaz de neutralizar la influencia desmoralizadora y alienante ejercida por el aparato publicitario y difusor burgués" (p. 40).

Señala como problema para encarar "la incorporación del arte a la lucha revolucionaria" la incomprensión de los dirigentes políticos del papel que le toca jugar al arte. A causa de la pérdida de función social del arte en la sociedad burguesa, lo entienden como un lujo que puede postergarse a fin de priorizar los problemas económicos y políticos. Carpani, en cambio, lo concibe como una necesidad humana insustituible y un bien público. Pero además advierte un peligro que entraña un éxito revolucionario que no esté acompañado por una vanguardia de artistas revolucionarios.

Con relación al vínculo entre la vanguardia política y los artistas revolucionarios, plantea que sólo puede concebirse un "arte militante" que se adecue a los más urgentes imperativos del momento. Ello no significa "supeditación en las preferencias temáticas a directivas político-propagandísticas impuestas coercitivamente", sino "una total identificación volitiva, es decir libremente adoptada con la realidad presente", que mantenga su capacidad crítica y su libertad individual.

Cierra su extensa nota con una cita de Trotsky sobre el vínculo entre arte y Partido: "El arte, como la ciencia, no pide órdenes, sino que por su esencia íntima no puede

⁵⁰ En: revista **Programa** n° 1, Buenos Aires, julio 1964

tolerarlas. La creación artística tiene sus leyes, inclusive cuando conscientemente sirve a un movimiento social" (p. 54).

Tiempos de unidad

Cuando a fines de los años '60, el frente de oposición a la dictadura del General Onganía abroquelaba a sectores que nunca antes habían confluído en posiciones comunes, Carpani emprende numerosas iniciativas comunes con otros artistas politizados que tanto había cuestionado, sean provenientes de la órbita del PC o de la vanguardia. Un ejemplo de las confluencias con representantes de estos sectores es la ponencia presentada en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), en el marco del Encuentro Cultura 68.⁵¹

Allí, Carpani formula las tareas que la plástica debería encarar, desde un programa explícito de "ilustración" de la política ("desde el simple volante agitativo hasta los muros de una organización sindical o política, pasando por los afiches, las ilustraciones en periódicos, revistas, libros, en fin, todo aquello que acepte la inclusión de una imagen plástica, puede y debe transformarse en vehículo de la incorporación del arte a la lucha"), programa que era de hecho el que él mismo llevaba a la práctica desde principios de la década.

A fines de la década del '60, es destacable su colaboración para el gremio gráfico, que lidera Raimundo Ongaro, también secretario general de la CGT de los Argentinos. Sus ilustraciones aparecen en las tapas de la **Memoria y Balance de la Federación Gráfica Bonaerense** entre 1968 y 1974, y en el mismo período, en diversos volantes de esta organización referidos a conflictos particulares y en su órgano informativo, "El obrero gráfico". En el marco de ese estrecho acercamiento, a fines de abril de 1971, Carpani expuso cartelones murales en la sede de la Federación Gráfica Bonaerense.⁵²

Varias de sus obras gráficas fueron impresas como afiches para su distribución y venta por la militancia sindical para recaudar fondos. Asimismo, Carpani ilustró diversos volantes de la Lista Verde, conducción de los gráficos. Pero también otros gremios y

⁵¹ Ricardo Carpani redacta y presenta una declaración de los plásticos que habían participado dos meses antes en el "Homenaje a Latinoamérica" en la SAAP. En dicha convocatoria figuraban: Alberto Alonso, Carlos Alonso, Ricardo Carreira, Juan Carlos Castagnino, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, León Ferrari, Rómulo Macció, Martínez Howard, Marta Peluffo, Juan M. Sánchez, Pablo Suárez y Roberto Jacoby. Posiblemente el documento de Carpani haya sido consensuado con varios de ellos.

⁵² Se trata de carteles y murales titulados: "La Montonera", "Homenaje a Felipe Varela", "El Che Guevara", "Martín Fierro", "Por un 17 de octubre socialista-revolucionario-nacional", "Hacia la liberación de los argentinos junto al Tercer Mundo", "Sólo el pueblo salvará al pueblo", "Córdoba, 1969-1971, por un Argentinazo Definitivo", "Homenaje a los compañeros revolucionarios presos", "Dibujos de Solidaridad y Lucha", "Contra la violencia de los opresores, la violencia revolucionaria de los oprimidos", "Homenaje a los compañeros asesinados por la oligarquía en 1956", "El corazón de la guitarra" y "la Defensa del patrimonio".

agrupaciones incluyeron en sus volantes, boletines y documentos, la obra de este artista.⁵³ Entre los organismos de derechos humanos, también el Movimiento Nacional contra la Represión y la Tortura incluyó sus dibujos en boletines de 1971.

Del mismo año son varios sus trabajos que aparecen en afiches pegados en las paredes de la ciudad, como el que reclamaba la libertad de los dirigentes gremiales Ongaro y Agustín Tosco con sus rostros tras los barrotes y sus puños tomados de estos, amenazantes; otro, utilizado para la convocatoria al local de la Federación de Box de los gremios clasistas encabezados por Sitrac-Sitram (los gremios del sindicato mecánico cordobés) con el lema "Por una política, por un sindicalismo al servicio de la revolución".

En los primeros años '70, su gráfica alcanzó una amplia difusión que incluyó desde las diversas tendencias del peronismo revolucionario, en particular la del Peronismo de Base⁵⁴, hasta folletos de grupos político-culturales vinculados a éste, como el grupo de cine "17 de Octubre" de Santa Fe, uno de los núcleos de exhibición clandestina del film "La hora de los hornos" (dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino, en 1968).

Reivindicación del muralismo

Los murales realizados por Carpani (solo o en equipo), en sedes sindicales o muros callejeros, han sido destruidos —excepto dos.⁵⁵ De la mayor parte ni siquiera quedaron registros fotográficos. Tuvieron la rara condición de ser hechos como murales institucionales para devenir en efímeros a causa de la hostilidad en las condiciones políticas y de la desidia en su preservación.

En cambio su labor gráfica (que si sobrevive y se recicla hasta el día de hoy con mucha frecuencia en las publicaciones de las distintas vertientes de la izquierda) lo convirtió en emblema de cierto modelo de artista político. Sus reconocibles figuras de proletarios musculosos en pie de guerra, con poderosos puños levantados en primer plano, sus caracterizaciones de los rostros de los líderes obreros tras las rejas, sus retratos de Felipe Vallese, Eva Perón o Ernesto Guevara, no sólo cubrieron las paredes de las casas de muchos militantes y simpatizantes del peronismo y de la izquierda, sino que circularon

⁵³ Entre otros, la Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva, hacia 1970, o pocos años después, las agrupaciones "Liberación y Soberanía" y "Lealtad Peronista", ambas del gremio de Luz y Fuerza.

⁵⁴ Por ejemplo, el rostro de Evita ilustra la tapa de los folletos de la Declaración del Segundo Congreso Nacional del Peronismo de Base (La Falda, 20 y 21 de octubre de 1973) que se define por la Patria Socialista, y los de la Coordinadora Gráfica Peronista de Base, de abril de 1974, donde se explicita la posición de no concurrir al acto del 1o. de Mayo.

⁵⁵ El mismo Carpani relata, dolorido: "Hice también murales en las sedes de los sindicatos, algunos todavía están. Hay uno en el Sindicato de Alimentación, que le metieron un ventilador en el medio a cada panel. Hay otro en SOIVA (en Tucumán, entre Maipú y Esmeralda), al que se le descascaró la parte de abajo, y un empleado la retocó e hizo un desastre" (V. nota al pie nº 33).

profusamente en la calle, fueron la "publicidad" de huelgas, campañas políticas y sindicales, y fueron tapa e ilustraciones de centenares de publicaciones y volantes.

Carpani reconoce el impacto del muralismo mexicano sobre su praxis artística, aunque se encarga de aclarar que él se inscribe en un movimiento más amplio, que denomina muralismo latinoamericano. La oposición entre la cultura nacional o latinoamericana y las influencias extranjerizantes (europeas o norteamericanas) tiene un signo de época indudable que excede los planteos de la "izquierda nacional" y se emparenta con las perspectivas nacional-populistas de aquellas décadas.

El legado del muralismo está inscripto en el posicionamiento y en la producción (no solo mural) de este artista, que lo defiende "como propio de todo artista identificado con la revolución",⁵⁶ en tanto la misión del arte es, en esas circunstancias decisivas, servir de instrumento educador de las masas.⁵⁷ La identificación del muralismo como arte de la revolución no es novedosa, ni exclusiva de Carpani: se sostuvo desde distintas posiciones de izquierda, y encontró en él (su obra y también su compromiso militante y su afán polemista) un caso ejemplificador.

2.3. Murales militantes en los '70

A fines de la década del '60, la represión gubernamental, las detenciones y los allanamientos aumentan día a día, paralelamente a la creciente movilización masiva en contra de la dictadura de Onganía. Cuando, a partir del Cordobazo, el régimen militar se desbarranca, se abre una perspectiva electoral que incluye al peronismo después de 18 años de proscripción.⁵⁸ En la medida en que la dictadura cede terreno, se impone un clima festivo cuya máxima intensidad se alcanza durante los pocos meses que estuvo en el poder Héctor Campora, el presidente peronista que preparó el retorno del líder del exilio. En ese tiempo de agitación, los artistas toman las calles (v. cap. 9) y —entre otras manifestaciones— surge un muralismo militante. La realización rápida y colectiva de murales aparece como un recurso más dentro de un amplio repertorio desplegado en la acción artística callejera. La gráfica (carteles, afiches, ilustración de tapas e interiores de publicaciones periódicas) aparece nuevamente como la resolución más frecuente y más eficaz para las intervenciones políticas, frente a los murales, que requieren condiciones de realización más complejas y proporcionan resultados más limitados en un contexto político represivo. El mural sigue siendo una obra única, cuya realización plantea riesgos

⁵⁶ V. Juan José Hernández Arregui, "Introducción" en: Ricardo Carpani, *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.

⁵⁷ Ricardo Carpani, *Op. cit.*

⁵⁸ Sobre este proceso político, v. Alfredo Pucciarelli (comp.), *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

de ser hostigados o detenidos por la labor prolongada en la calle, y cuyo resultado es efímero por el inmediato blanqueo de la pared.

Sin contar con el apoyo del Estado, como sí ocurrió en los casos de las brigadas muralistas chilenas y nicaragüenses, y por supuesto en el antecedente mexicano, en este período tienen lugar algunas experiencias murales colectivas.

La SAAP, encabezada por el pintor Ignacio Colombres durante 1967-1970, promueve una serie de convocatorias a muestras o acciones colectivas en torno a sucesos o ejes políticos. En este contexto, una primera experiencia mural colectiva tuvo lugar a mediados de abril de 1969, en protesta por la represión policial en Villa Quinteros, Tucumán. Divididos en dos grupos,⁵⁹ realizaron un par de grandes murales colectivos (de 6 x 4 metros, aproximadamente), titulados "Represión" y "Manifestación". En el primer mural podían verse caballos montados por esqueletos, como símbolo de la represión policial en la provincia norteña. El segundo mural mostraba una serie de figuras con sus puños en alto, acompañadas por las sintéticas consignas "hambre" y "basta".⁶⁰ [V. IMAGEN 25)

Poco después, en los días previos al Cordobazo, la represión oficial desató la reacción de diversos sectores culturales. La SAAP convocó a los artistas, en la esquina de Florida y Córdoba, para realizar un acto relámpago de repudio a la represión policial. Junto a volantes arrojados y consignas cantadas, fueron colocados en la calle Florida un centenar de cartulinas con retratos, a lápiz y pincel, de los estudiantes asesinados, Bello, Cabral y Blanco.⁶¹ En el período de profunda agitación social abierto con el Cordobazo, la SAAP continuó con otras acciones. Con motivo de la visita al país de Nelson Rockefeller, como parte de un viaje por América Latina, el 30 de junio la organización gremial congregó a cerca de 60 artistas para una "exposición de originales para afiches" que denominó "Malvenido Mister Rockefeller".

En 1970, surge el Grupo Greda, integrado por Rodolfo Campodónico, Omar Brachetti y Enrique Sobisch. Plantean, muy a tono con la peronización creciente del campo cultural y el impacto de la teoría de la dependencia propio de esos años, la "necesidad de defensa del arte nacional y popular y de los artistas que interpretan esta línea", "contra la colonización del arte, contra los cipayos de siempre entronizados en los salones, contra los digitadores de la 'cultura argentina' y contra las modas foráneas y

⁵⁹ Según el registro periodístico de *Panorama* (29/4/69), en el primero estaban Carlos Alonso, Martínez Howard, Espirilio Bute, Mario Erlich y Ricardo Carpani. En el segundo, Ignacio Colombres, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Sánchez, Franco Venturi y Hugo Pereyra.

⁶⁰ Según la revista *Confirmado* (24/4/69) en la sede de la SAAP un dirigente sindical invitó a los pintores a llevar la exposición a Tucumán, lo que da cuenta de una voluntad "serial": la posibilidad de repetir los murales sobre otras superficies.

⁶¹ V. Ana Longoni, "Los intelectuales en el Cordobazo", en: revista *Todo es historia*, Nro. 382, mayo de 1999.

extranjerizantes que desvirtúan el sentir nacional”.⁶² A partir del Primer Encuentro Nacional de Muralistas en Paraná (Entre Ríos), prosiguen organizando seis encuentros nacionales en distintos puntos del país. Las obras realizadas son cedidas a escuelas, facultades, sindicatos, etc. En 1970, el Grupo Greda realiza un homenaje a la poesía social argentina. Poemas de Raúl González Tuñón, Hamlet Lima Quintana y Juan Gelman son disparadores de xilografías murales.

En 1973, el grupo toma como punto de partida el libro de Osvaldo Bayer **Los vengadores de la Patagonia Trágica**, que relata la represión a una huelga de peones rurales en el sur argentino en los años 1920-22, y lo vinculan con el fusilamiento de dieciséis presos políticos en la cárcel de Rawson en 1972, hecho conocido como la masacre de Trelew.

En 1971, un grupo de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de La Plata (Raúl Arrese Igor, Viviana Barletta, Alcira Friedman, Silvia Ibarra, Gustavo Larsen, Estela Nieto, Roberto Roca y María Luján Soler) decide realizar un mural frente al enorme edificio del frigorífico Swift, en la ochava de las calles Nueva York y Marsella, en la localidad obrera de Berisso, cercana a La Plata. Recurren a dos docentes, Néstor García Canclini y Juan Carlos Romero, y a los habitantes del barrio para que los apoyen en la tarea que les demandó tres meses de trabajo. [V. IMAGEN 26]

La propuesta del mural era parte de un replanteo de los alumnos “acerca de la concepción del arte y de su inscripción social”.⁶³ Un festival de arte, teatro y música impuso la inauguración del mural como nota en varios medios de prensa.

Los incipientes muralistas declaraban ante la pregunta “¿para qué sirve lo que hacen?": “el futuro será testigo de nuestro aporte. Porque aunque luego nos vayamos, en las paredes de esa esquina ya no habrá silencio”.⁶⁴ Lamentablemente se equivocaban. Hoy –y desde hace muchos años- la esquina volvió a estar muda y blanca. No sólo la esquina, también la fábrica, cerrada, como incontrovertible testimonio de que esta historia pertenece a otro tiempo.

El convulsionado clima político que se vivía se manifestó también entre los estudiantes de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1972, Ricardo Longhini y Claudio Garreta, estudiantes de escultura de la Escuela Prilidiano Pueyrredón, generaron un movimiento en el turno noche en torno a una propuesta vinculable al *arte povera*: acumularon desechos, trastos, obras inservibles, abandonadas o inconclusas. En 1973, a partir de la

⁶² S/f., “El Grupo Greda y la Patagonia Trágica”, en: revista **Militancia**, nº 8, Buenos Aires, 2 de agosto de 1973, p. 39.

⁶³ Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, **Transformaciones** Nº 90, Buenos Aires, CEAL, 1973, p. 270

⁶⁴ Declaración de los realizadores del mural de Berisso, diciembre de 1971. Archivo de Juan Carlos Romero.

lectura del libro de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo L. Duhalde, **Felipe Vallese: proceso al sistema**, quince estudiantes colaboraron con Longhini en la realización de un mural en FOETRA, el sindicato de los trabajadores telefónicos: una chapa oxidada de 23 metros de largo por tres de alto. "En un extremo, una foto en negativo blanco y negro de una persona agarrada a un árbol, como relata el libro que fue la reacción de Vallese para evitar su secuestro". La chapa tenía marcas que recordaban sus manos aferradas. Al otro extremo de la chapa, una puerta con la lista de los secuestradores que figura en el mencionado libro, bajo el título: "Estos son los responsables del secuestro y desaparición de tu compañero Felipe Vallese. Tu deber y el de todo argentino es hacer que lo paguen".⁶⁵

Poco antes de la asunción de Cámpora, en mayo de 1973, una serie de murales fueron expuestos en un acto público en la esquina de Av. del Libertador y La Pampa. Ante unas doscientas personas, los organizadores exigían que no hubiese ni un solo día de gobierno peronista con presos políticos. Debajo de un cartel pintado reclamando "indulto a los combatientes", se expusieron siete trabajos (de un metro y medio por dos de alto) que configuraban, según Hugo Monzón (crítico de *La Opinión*), "un friso de unitario contenido político". Colombres y Pereyra presentaron una figura encadenada y torturada; mientras los otros artistas, Carpani, Oscar Smoje, Fazzolari, Sánchez, Luis Felipe Noé y Elena Diz, presentaron trabajos que también representaban la situación de los detenidos y las consecuencias de la violencia represiva.

El relato que sigue refiere a una experiencia distinta, una acción colectiva de intervención callejera que se emparenta con el mural militante, pero que no fue llevada a cabo por artistas sino por habitantes de una villa miseria. El artista conceptual Jorge Carballa, en contacto con la organización política Montoneros, dicta un taller de pintura en un asentamiento de San Justo. En una casita precaria, de piso de tierra, se reunían seis o siete muchachos con él. "Ellos esperaban que yo les enseñe a pintar y de entrada les digo que voy a hablarles del arte conceptual", recuerda Carballa.⁶⁶ Como se aproximaba el 26 de junio, aniversario de la muerte de Eva Perón, les propuso idear un homenaje. Blanquearon con cal las paredes y muros libres de la villa, y con restos de pinturas de diferentes colores salieron una noche a pintar coronas de flores. Coronas como las que se dejan en el cementerio para homenajear a un difunto. Debajo de cada corona, los realizadores agregaban espontáneamente frases, invocaciones del tipo: "Evita, madre de los pobres", "Abanderada de los humildes", etc.

⁶⁵ Texto de León Ferrari, en *Juventud maravillosa*, catálogo de la muestra de Ricardo Longhini, Filo espacio de arte, 1999.

⁶⁶ Entrevista de la autora a Jorge Carballa, Buenos Aires, 1999.

Poco después se produce una *razzia* policial en la villa, y mueren varios integrantes del grupo, que se dispersa. Años más tarde, ya durante la última dictadura, Carballa vuelve solo a la villa y encuentra una de las coronas, intacta, como si se tratara de un altar. Aquellas intervenciones destinadas a ser efímeras habían perdurado, escondidas, preservadas; mientras, otras –como el mural de Berisso– que pretendían permanecer como testimonio de su tiempo, fueron rápidamente destruidas.

De las experiencias murales sucedidas en el interregno que va del Cordobazo (1969) a la llamada “primavera camporista” (1973) puede desprenderse que, primero, el fenómeno del muralismo sigue siendo más bien disperso y no alcanza la envergadura ni las formas organizativas del caso de la Unidad Popular chilena; y que, segundo, la mayor parte de lo que se produce son murales militantes, producciones esporádicas emplazadas en la calle, en su mayor parte por artistas plásticos volcados al activismo político, quienes simultáneamente producen obra en otros espacios, formatos y géneros.

Y también, en tercer lugar, que no existe un patrón común en los estilos de este conjunto de murales. En general combinan imágenes y texto, y desarrollan un simbolismo evidente, una alusión clara a un suceso reciente o a una consigna propia de la coyuntura. En algunos casos, los murales se articulan a experiencias vanguardistas e incorporan tanto materiales como un lenguaje plástico novedosos (el caso del mural de Longhini), y en otros, abrevan en el imaginario popular (las coronas de Evita del barrio de San Justo).

La multitud y el héroe

Una entrada interpretativa posible a estas producciones muralistas parte de las representaciones que de la multitud/el pueblo y del héroe o dirigente se encuentran en ellas.

En los murales y los afiches de Carpani, la multitud se vuelve anónima, todos los rostros se parecen. Antes que personas individualizables, parecen una compacta maquinaria de lucha, una multitud homogénea en los rasgos y las actitudes: sus hombres (salvo raras excepciones no hay mujeres en sus grupos) son fornidos, sus cuerpos musculosos, y los puños cerrados y crispados se anteponen al resto del cuerpo. Cuando representa héroes con nombre propio (por ejemplo, los afiches de Felipe Vallese, Che Guevara, Eva Perón, Agustín Tosco, etc.), los personajes están solos, aislados, sin contacto con la muchedumbre.

En cambio en el mural realizado en Berisso se produce un encuentro entre la multitud y los héroes. Las imágenes solarizadas, de grandes proporciones y en primer plano, muestran a José Martí y otros líderes de la independencia latinoamericana, rodeados por las siluetas empequeñecidas e imprecisas de una muchedumbre anónima, mucho más próxima a la escala natural que sus monumentales líderes.

3. Muralismo y vanguardia

En los '60/'70, el muralismo político ocupa en el campo artístico una posición residual. Reconocerlo no implica negarle un status, sino preguntarse por los modos en que intervino activamente sobre la definición del presente. El muralismo aparece asociado a la tradición de arte político argentino como una herencia disputada por distintos sectores políticos de izquierda.

El Partido Comunista, luego del paso fundacional de Siqueiros, propulsó con éxito relativo su expansión a partir de la conformación de grupos y sindicatos de artistas "compañeros de ruta", aunque su saga tuvo un carácter más decorativo que político. Pero esta propuesta estética y organizativa no fue la apuesta exclusiva del arte vinculado al comunismo: sus artistas continuaron realizando pintura de caballete, enrolada por lo general en distintos tipos de figuración.

La vertiente del trotskismo conocida como "izquierda nacional", haciendo hincapié en el acercamiento de Rivera y Trotsky, considera el muralismo como una alternativa en oposición al hermetismo de las vanguardias y al dogmatismo del realismo socialista. Esta contraposición no deja de resultar paradójica, dada la afinidad del dirigente ruso con las vanguardias (su temprano texto sobre el futurismo ruso, su simpatía intelectual hacia el surrealista André Breton).⁶⁷ Y, mucho más, porque el muralismo había sido escogido por los mismos promotores del realismo socialista como una resolución adecuada del dogma artístico comunista en nuestro continente.

Lejos de esas resoluciones, a fines de los '60 y primeros años '70, algunos artistas o militantes –tensionados hacia la intervención política callejera– toman el muralismo como una opción más dentro de un repertorio de géneros y recursos disponibles. La posibilidad de realizar murales en la calle o en instituciones ajenas al ámbito artístico admite la ampliación masiva del público, la realización colectiva y a veces anónima, así como la participación de artistas no profesionales o participantes espontáneos. Allí, el muralismo se articula con ciertas búsquedas de la vanguardia que iban en el mismo sentido: la ampliación del arte fuera de sus ámbitos habituales, la incorporación de materiales de desecho (como en el caso de Longhini), el postulado de que el arte puede ser hecho por todos.

⁶⁷ La reivindicación exclusiva de Diego Rivera dentro del muralismo mexicano prosigue en los años siguientes. La tapa del n° 2 de *Programa*, dedicada íntegramente al texto de Carpani "Estrategia y revolución", está ilustrada con un fragmento del fresco pintado por Rivera en la New Worker's School de Nueva York, entre cuyos personajes aparece Stalin. Se aclara en el retiro de tapa que la reproducción "obedece a razones de índole artística, histórica y política, pero no implica una coincidencia con las motivaciones y las valoraciones del artista".

Acotados a coyunturas políticas y sociales de ascenso de la movilización, los murales militantes surgen como celebración de una gesta, en momentos en que la calle se vive como un espacio apropiado, ganado. En momentos de represión o retroceso de las luchas sociales, el muralismo se repliega y los artistas tienden a optar por formatos asociados a la gráfica.

Mucho más que a través del muralismo, el arte político apostó a los medios que proporciona la gráfica, aplicados a la producción de afiches, revistas, volantes y otros formatos. Técnicas como la serigrafía o el xerox permiten —en condiciones de seguridad más preservadas que las de la confección de un mural militante, menos riesgosas y más eficaces en la actividad callejera de oposición o resistencia a regímenes de facto - la impresión en serie y sus posibilidades para popularizar el arte.⁶⁸

Se puede reconocer cuánto aprendió la gráfica del muralismo, y cuánto incorporaron las nuevas experiencias muralistas de los recursos gráficos. La fusión entre el mural y las técnicas seriales puede verse en los estampados con *stencils* sobre los muros o las xilografías murales, y en las convocatorias a muestras colectivas con un soporte común (banderas, siluetas). Fue en la gráfica, más que en el mural, adonde el arte político incorporó ciertos procedimientos vanguardistas como el fotomontaje y el collage, y se permitió incluso contaminarse de los códigos de un pop crítico.⁶⁹

No está de más sospechar que los muros de otrora empezaban a ser reemplazados en los '60/'70 por las pantallas de la televisión, y que algunos artistas reconocían que era allí adonde había que inscribir el nuevo arte para las masas. Forzando esta especulación, podría postularse al arte de los medios (v. cap. 4) como un nuevo muralismo.

⁶⁸ Al respecto ver Silvia Dolinko, **Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte**, Buenos Aires, Espigas, 2003.

⁶⁹ Estoy pensando fundamentalmente en la gráfica cubana y en la peruana de los '60. Para estos casos v. David Craven, "The Visual Arts since the Cuban Revolution", en: revista **Third Text** n° 20, Londres, Otoño de 1992, y Gustavo Buntinx, "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en VVAA, **Cultura y política en los años '60**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997, pp. 267-274.

PARTE II

Un arte (experimental) para la revolución (1965-68)

Capítulo 4

Vanguardia e industria cultural: arte pop, happenings, arte de los medios

A mediados de la década del '60 la existencia de la vanguardia artística es evidente, no sólo en Buenos Aires, también en Rosario y en La Plata, ciudades cuyos procesos culturales sostienen rasgos autónomos respecto de la Capital. Evidente en la aparición de numerosos nuevos artistas, la diversidad de tendencias y grupos, su consolidación en torno a lo que he llamado el "circuito institucional modernizador"; y visible –también– en la presencia –escandalosa y a la vez cotidiana– que algunas de sus manifestaciones alcanzan en los medios masivos.

En este capítulo trazo un panorama de estas formaciones de vanguardia, sus prácticas y concepciones sobre el arte, a partir de una serie de rasgos que atraviesan la multiplicidad de producciones experimentales de esta fase de la vanguardia. Se trata de aspectos de la producción, la circulación y la recepción de la producción artística que vinculan la escena local con otras experiencias de vanguardia. Para ello, elijo centrarme en las cruciales intervenciones teóricas, artísticas y organizativas de Oscar Masotta, que se vinculan con un conjunto de prácticas e ideas artísticas propias, su entorno u otros artistas que permiten pensar el vínculo entre vanguardia e industria cultural, y entre vanguardia y medios masivos, en términos muy distantes a los que propusieron Adorno y Horkheimer en **Dialéctica del iluminismo**,¹ cuya oposición tajante entre alta cultura y cultura de masas aún matrizaba las teorías sobre la vanguardia que se formulaban desde la crítica y la teoría del arte, como señalé en el capítulo 1.

El nuevo ciclo de la vanguardia plástica se caracteriza por la diversidad (simultánea o sucesiva) de tendencias y la aceleración en la experimentación con nuevos planteos, materiales y formatos estéticos.

Entre 1963 y 1966, la gran mayoría de los artistas que protagonizan este ciclo comienzan a producir y a exhibir sus obras. Es evidente en estas producciones un acelerado tránsito de la pintura a los objetos, las ambientaciones, los *happenings*, las acciones de arte. La efervescencia creativa tiene una eclosión tan contundente que 1966 es señalado por los medios masivos como "el año de la vanguardia".

Tres años después, la tapa del semanario **Primera Plana** anunciaba terminante "La muerte de la pintura", ante la generalizada percepción de que no sólo el ciclo de la vanguardia, sino el arte mismo habían llegado a su disolución.

Éste y los dos capítulos siguientes de la tesis se abocan a interpretar este precipitado proceso, quizá el más radical y extremo que conocen las vanguardias argentinas.

1. Los movimientos

Lo que sigue es una aproximación a las modalidades de organización, relación e intervención de los grupos de vanguardia porteños, rosarino y platense, sobre la base de la noción de "formaciones culturales" propuesta por Williams.² Dicho autor caracteriza las formaciones culturales del siglo XX como formas laxas de organización, que comparten una teoría y una práctica; asociaciones informales, inestables, con una duración breve y un número escaso de integrantes. Las rupturas y fusiones internas que las atraviesan son complejas, y su organización interna es variable: incluye tanto la asociación consciente o identificación grupal, como la organización alrededor de alguna manifestación colectiva pública (una exposición, un manifiesto, determinado acto de repudio).

1.1. La vanguardia porteña

Alrededor de 1963-64, muchos nuevos artistas experimentales se vinculan con los espacios del circuito modernizador. Entre ellos, León Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Margarita Paksa, Ricardo Carreira, David Lamelas, Jorge Carballa, Juan Stoppani, Eduardo Ruano, Roberto Plate, Alfredo Rodríguez Arias, Ricardo Santantonín, Marta Minujín, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Susana Salgado, Edgardo Giménez, Juan Carlos Distéfano, Oscar Bony, Federico Peralta Ramos y varios otros. No puede establecerse entre ellos un parámetro común, la pertenencia a un grupo, ni a una tendencia, como sí había sido el informalismo en el primer ciclo de la vanguardia. Sí compartían la circulación más o menos asidua por los mismos espacios (bares, galerías, el Di Tella), la discusión urgente de sus ideas sobre el arte, el abandono de los géneros tradicionales y la exploración de nuevos planteos: desde la incorporación de objetos al plano, hasta la construcción de objetos, ambientes, *happenings*, acciones y experiencias.³

¹ Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

² Las formaciones son "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" (Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., p. 139).

³ En el excepcional estudio de caso realizado sobre el fenómeno experimental contemporáneamente a su desarrollo, el informe de Marta F. de Slemenson y Germán Kratochwill (realizado en 1966, que circuló como documento del ITDT y fue publicado parcialmente como "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", dentro del libro compilado por Juan Marsal, *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Ed. del Instituto, 1970), los autores mencionan tres fases en la evolución de estos plásticos: un primer momento (hasta 1965), en el que los artistas tratan de agotar las posibilidades de la pintura tradicional. Un segundo momento (1965-1966) que incluye estilos diversos que tienen en común la búsqueda de formas mixtas en la que objetos tridimensionales se agregan al plano. En el tercer momento, a partir de 1966 (fecha en que se realiza el estudio citado), se

La producción de estos artistas es diversa y conviven (o se suceden vertiginosamente) producciones vinculadas al arte *pop*, las estructuras primarias, el minimalismo, el arte cinético, el arte conceptual, etc.

Existían algunos talleres, viviendas⁴ o bares que reunían a artistas plásticos junto a actores, músicos e intelectuales. Son ámbitos de producción, discusión e intercambio: el Bar Moderno es señalado en las entrevistas como un lugar clave dentro de la trama cultural que analizamos. Por otro lado, los artistas tenían en común su vinculación más o menos permanente, según los casos, con las instituciones modernizadoras: exponían en las mismas galerías, eran invitados a participar de los premios o experiencias en el Di Tella, los convocaban al Premio Ver y Estimar o al Braque. Leían y discutían los mismos libros y revistas.⁵

En la segunda vanguardia de Buenos Aires los lazos son más laxos y cambiantes. No se puede hablar de un único grupo, sino de varios grupos, que por momentos funcionan articulados y en otros, desarrollan estrategias diferenciadas.⁶

En su estudio de caso sobre esta vanguardia, Slemenson y Kratochwill también los caracterizan como "parte de un movimiento". Esta veintena de individuos "en algún momento fue caracterizada como grupo: desde afuera, por la crítica y las invitaciones de galerías y museos para exponer en forma conjunta; desde adentro, por afinidades profesionales y lazos afectivos nacidos de la frecuentación continua y/o la convivencia en talleres". Las afinidades son imprecisas pero existen: están juntos, se ven a diario, los unen

impone la construcción de objetos y la búsqueda de nuevos materiales.

⁴ A veces, los artistas convertían la vivienda en la que convivían varios de ellos en un centro colectivo de producción e incluso de exposición. Entre 1963 y 1968, en Pacheco de Melo 2952, funcionó una vivienda-taller en la que vivían Rodríguez Arias, Stoppani, Marilú Marini, Susana Salgado y Oscar Palacio. Allí montaban sus propias muestras y espectáculos. "Era como ir a un alocado villorrio indio o a un estudio con decorados del oeste y eso me gustó mucho", dice L. Alloway, el teórico del arte *pop*, cuando describe su visita a ese sitio (citado en: John King, *El Di Tella*, op. cit., p. 114.). Otra casa que funcionó parcialmente como vivienda-taller colectiva fue la de Jacoby, en el barrio porteño de Congreso.

⁵ La revista *Airón* es mencionada por Jacoby como parte de la trama secreta de los '60. También Slemenson y Kratochwill la nombran dentro de los consumos culturales del grupo. Salió entre 1960 y 1965 (del n° 1 al 9). En su grupo de redacción: M. Benítez, Eduardo Costa, C. Dujovne, M. Ezcurra, R. M. Rey, M. Teglia (responsable desde el N° 2), B. Papastamatíu. Colaboran además nombres como E. de Ipola, Saúl Karsz, Enrique Molina, Leandro Katz, Jaime Rest. Publican, entre otras, notas sobre *Tel Quel*, el existencialismo, el realismo crítico y la vanguardia. Colección consultada en el archivo del CeDInCI. Véase también Lafleur, H., Provenzano, S., Alonso, F., *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 292-294 y 309.

⁶ Se trata de un grupo amplio que a su vez tenía varias subdivisiones eventuales (por afinidades, por proyectos). El grupo que integraban Suárez, Jacoby, Carreira, Ruano, Ferrari, entre otros. Lamelas y Paksa, que trabajaron un tiempo juntos en obras minimalistas. Los realizadores del Arte de los Medios (Jacoby, Massota, Escary y Costa). Otro grupo, los que trabajaban en el taller de Pacheco de Melo, nombrado por la crítica como el grupo *pop*, se autodenominaba Grupo TSE ("sigla que no quiere decir nada sino un homenaje íntimo a T.S. Elliot", dice Marilú Marini, *Clarín*, 2 de abril de 1994): Plate, Cancela y Mesejean, Squirru, Puzovio, Giménez, y los habitantes del taller. Esta división en grupos no implica que no compartieran encuentros habituales, proyectos y realizaciones con integrantes de otros grupos. O que varios de esos agrupamientos tuvieran un tiempo de vida muy breve como tales.

vínculos de amistad, intercambian entre ellos información sobre el ambiente artístico, y funcionan como evaluadores de las obras de sus pares.⁷

De acuerdo con los testimonios de los artistas entrevistados, siempre existieron entre ellos diferencias estéticas e ideológicas que no impidieron conformar un grupo en este sentido amplio. Un vistazo sobre las producciones de sus integrantes muestra notorias diferencias: mientras a mediados de la década Suárez hacía sus "muñecas bravas", esculturas grotescas con las que montaba escenas de burdel, y también colaboraba en "La Menesunda", Jacoby empezaba a experimentar con los medios junto a Masotta, Costa y Escari; Rodríguez Arias dirigía teatro experimental en el CEA del Di Tella; Carreira incursionaba en tempranos planteos conceptuales.

También eran distintas sus posiciones y afinidades políticas, aunque los uniese una simpatía común hacia distintas zonas de la nueva izquierda. Jacoby y Carreira son reconocidos como los que "aportaron una cuota ideológica más precisa y que, de alguna manera, nos movió el piso a todos".⁸ Las diferencias políticas, como veremos más adelante, socavan la unidad del grupo: "Las (peleas) más importantes aparecieron cuando fuimos tomando posiciones más duras políticamente. [Aunque] podía pasar que una semana uno estuviera en la vereda de enfrente del grupo de Dalila Puzzovio, pero a la otra semana estábamos juntos de nuevo, haciendo cosas".⁹

¿Qué los unía, entonces? El intercambio de ideas en una clave común, que configura —en términos de Williams— una "estructura de sentimiento" compartida. Al recordar esos acuerdos, Pablo Suárez habla de la intención de desacralizar la obra de arte, en tanto obra única, de la centralidad del espectador, en la medida en que la obra estaba diseñada para provocar una reacción en él, del lugar primordial de la ética en los planteos estéticos de todos ellos. En el mismo sentido, Roberto Jacoby menciona la capacidad del grupo de servir de interlocutor de las obras que ellos mismos elaboran, aun en códigos y formatos muy diversos, capacidad que no hallaban en el público, ni en la crítica especializada, ni siquiera —llegados a determinado punto— en las instituciones que venían dándoles cabida. Se trata, entonces, de algunos ámbitos en común, ciertos recorridos coincidentes son indicios de la existencia de un grupo de artistas, lo que no debe entenderse como una formación orgánica, consolidada, ni una producción homogénea. Lo que los unía era el diálogo, la circulación y discusión de ideas, el cuestionamiento radical a los cánones

⁷ Slemenson y Kratochwill, "Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, sus creadores, sus difusores y su público", ponencia al Simposio sobre Sociología de los Intelectuales, Buenos Aires, julio de 1967 (mimeo), p. 18.

⁸ Entrevista a Pablo Suárez, en *Tiempo Argentino*, 13/7/1988. Romero Brest también los distingue del resto cuando dice: "últimamente (1966) hemos atraído hasta a los más reacios y *comunizantes* (sic), como Carreira y Jacoby" (Slemenson y Kratchowill, op. cit., 1967; p. 35)

⁹ Entrevista a Pablo Suárez, en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 13/7/1988.

estéticos, el lugar asignado al espectador como participante en la creación de la obra, y el convencimiento de que no se puede desvincular la estética de la ética.

En esos diálogos está quizá la clave de la fecundidad de la circulación de ideas, la elaboración de la información que recibían de lo que estaba ocurriendo en el arte en el exterior, pero sobre todo la incesante discusión de propuestas. En ese clima de ebullición e interacción se genera la posibilidad de que las ideas y las producciones de unos se entrecrucen con las de los otros. De allí surgieron manifestaciones muy diversas, unidas por un ánimo colectivo de indagación y creatividad que potenciaba cualquier capacidad individual.

1.2. La vanguardia rosarina

Rosario, importante centro urbano moderno, cuenta con un campo cultural consolidado, que a lo largo del siglo XX ha sido escenario de una historia de sucesivas rupturas estéticas que Guillermo Fantoni (1993) denomina de "vanguardia intermitente". Esas coyunturas, que tienen en común "intensidades vanguardistas", "las transgresiones al *establishment* cultural" y "la intención de producir cambios que excedían el ámbito específico del arte", tuvieron lugar en los años treinta (con Berni y la "Mutualidad"), en los cincuenta (con el "Grupo Litoral"), y por último en los años sesenta (con el llamado Grupo de Artistas de Vanguardia). Esta historia da cuenta de la relativa autonomía de la historia cultural rosarina y la potencia y expansividad de sus momentos de ruptura.

Hacia fines de los '50, el Grupo del Litoral había logrado "una posición verdaderamente hegemónica e integrada al tramado institucional" en el campo artístico rosarino, resultado de su "exitosa síntesis modernizante y de sus significativas aportaciones formales" y de "un conjunto de transformaciones como la captación de nuevos públicos, el redimensionamiento del mercado de bienes simbólicos y una modificación de los consumos artísticos".¹⁰ El Grupo Litoral deja de ser una formación alternativa y migra del campo de la producción al de las instituciones de formación y difusión.

Es en este terreno, el de la formación de jóvenes artistas, donde los vínculos entre el Grupo Litoral y la nueva generación son evidentes. Los centros de enseñanza en el área plástica eran esencialmente dos, el taller de pintura que Juan Grela tenía habilitado en su casa, y la Escuela de Bellas Artes (entonces dependiente de la Universidad del Litoral, actualmente de la UNR), donde primaba la figura de Carlos Enrique Uriarte, el pintor de mayor prestigio en el cuerpo docente. Ambos eran antiguos integrantes del Grupo Litoral, pero sus

¹⁰ Guillermo Fantoni, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario". En AAVV, *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 109.

diferencias estéticas y políticas los habían distanciado. Por estos dos centros pasó la mayoría de los jóvenes integrantes de la vanguardia rosarina de los sesenta.

En 1965, son dos los lugares en los que se reúnen los creadores jóvenes: el taller de la calle Bonpland, de ex-alumnos de Juan Grela, donde estaban Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Eduardo Favario; y el taller de la calle 1° de mayo, de egresados de Bellas Artes, que integraba a Ana María Giménez, Martha Greiner, Coti Miranda Pacheco y Guillermo Tottis. Alrededor de ellos circulaban otros artistas, aliados esporádicos o permanentes. Desde fines de los años cincuenta, existía también el Grupo Taller, que reunía a artistas provenientes de las aulas de Uriarte con una producción pictórica informalista, egresados algunos años antes que los artistas antes mencionados: Rubén Naranjo, Osvaldo Boglione y Jaime Rippa, quienes a mediados de los sesenta promediaban los 35 años.

Al año siguiente, 1966, se empieza a formar otro taller de cuatro artistas recién egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad. Este taller, ubicado en la calle Tucumán e integrado por Lía Maissonave, Graciela Carnevale, Noemí Escandell y Tito Fernández Bonina, se convierte en la sede de reuniones de todo el grupo rosarino.

Además de los núcleos mencionados, se integran otros artistas, como el joven Norberto Púzzolo, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni y José María Lavarello (también alumnos de Grela), que participaron en diversas instancias de este proceso vanguardista.

A partir de 1965, los jóvenes integrantes de varios talleres deciden acabar con la puja heredada entre Grela y Uriarte,¹¹ que no sentían propia, para iniciar un camino en común. Algunos testimonios explican la conformación del Grupo de Artistas de Vanguardia a partir de coincidencias fundamentalmente políticas;¹² otros hacen hincapié en que más allá de las diferencias estéticas¹³ los unía un ánimo común frente al anquilosamiento de las instituciones artísticas.¹⁴ Más bien, se trata de la conjunción de ambas dimensiones, en una coyuntura propicia para las iniciativas "frentistas".

En los primeros días de octubre de 1965, los peatones de la ciudad de Rosario se toparon con una muestra de arte experimental en un lugar estratégico (por su ubicación céntrica y por sus connotaciones simbólicas): la Plaza 25 de Mayo. Titulada "Exposición de pinturas y

¹¹ La rivalidad entre Grela y Uriarte, que no sólo provenía de diferencias estéticas sino de posicionamientos ideológicos y de rencillas personales, parecía trasladarse —como una herencia— a sus alumnos. En esa puja "estaban en juego sus colocaciones institucionales, su inserción en la enseñanza y en los organismos de difusión y circulación, en tanto instancias de consagración artística". Fantoni, Guillermo, "El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta. Conformación y emergencia de un grupo de vanguardia", en *Anuario*, Segunda época Nro. 14, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1989-90.

¹² Entrevista de la autora a Rubén Naranjo, Rosario, 1993.

¹³ Aquí también la producción del grupo en el momento de su conformación es heterogénea: desde pintura informalista (Naranjo) o cercana al *pop* (Fernández Bonina, y en menor medida, Maissonave y Carnevale), a la construcción de objetos y planteos conceptuales (Renzi, Bortolotti).

collages", "la muestra —que concitaba audacias informalistas y cuadros neofigurativos, papeles pegados y maderas ensambladas por la entonces novedosas técnicas del *collage* y del *assemblage*— no sólo sorprendió a los paseantes desprevenidos sino que alentó polémicas y obligó a tomas de posición".¹⁵ Para el año siguiente, el Grupo de Arte de Vanguardia está constituido como sujeto colectivo y protagoniza hechos que le dan visibilidad en el medio cultural local.

La intención del grupo era ampliar los circuitos de difusión en pos de otros públicos, distintos a los reducidos núcleos asiduos a las galerías. La muestra fue el punto de partida de la suma al tronco fundacional de nuevos artistas y grupos, de diversa procedencia y formación, que no tenían cabida en las galerías, por desarrollar propuestas "poco comerciales".¹⁶

Según Fantoni (1989-90; p. 343), "aunque la muestra no fue propuesta inicialmente como una ruptura", implicó "un conjunto de planteos a través de los cuales estos vanguardistas van a empezar a congregarse así como también a recuperar algo que la generación de sus maestros había perdido: la capacidad de confrontación".

En junio, en el Primer Salón Gemul de Pintura Joven del Litoral, en el Museo Castagnino, se presentan por primera vez pinturas-objeto, objetos y ambientaciones, lo que pone de manifiesto que muchos integrantes del grupo están en proceso de abandonar el formato tradicional de la pintura de caballete.

En la galería Carrillo, que fue uno de los pocos espacios institucionales en Rosario que abrió sus puertas a las manifestaciones de la vanguardia, se hicieron en 1966 dos muestras que combinaron plástica y música experimentales. En septiembre, el grupo publica su primer volante-manifiesto (modalidad que reiteraría en varias oportunidades), que se tituló "A propósito de la cultura mermelada"¹⁷, denominando así a la "empalagosa" cultura oficial. Este texto, conocido como el Manifiesto Anti-mermelada, constituye una toma de posición explícita contra las formas y prácticas oficializadas del arte, y expresa una mayor consolidación y autoconciencia del grupo de su ubicación en el campo.

1967 es asimismo el momento en que el grupo rosarino se consolida, alentado no sólo por la fuerte dinámica interna, sino también por el espaldarazo que le proporcionan los críticos y gestores Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, desde Buenos Aires. Este apoyo se manifestó, por ejemplo, durante la "Semana del Arte Avanzado en la Argentina", realizada en septiembre. Los artistas rosarinos tuvieron allí mucha visibilidad, al contar con una muestra propia en el Museo de Arte Moderno ("Rosario 67") y una gran participación en otra

¹⁴ Entrevista de la autora a Graciela Carnevale y Aldo Bortolotti, Rosario, 1993.

¹⁵ Fantoni, op. cit., 1989-90.

¹⁶ Entrevista a Guillermo Tottis, realizada por Fantoni, 1987.

¹⁷ Este manifiesto ha sido publicado en: Fantoni, 1998.

(la ya mencionada "Estructuras Primarias II", en la Sociedad Hebreaica). Varias de estas obras viajan luego a Montevideo, gracias a gestiones del Instituto Di Tella.

En cuanto a la actividad del grupo en Rosario, en abril, ante los condicionamientos impuestos para participar en un Salón destinado a la pintura joven (convocado por el Canal 3 de aquella ciudad), el grupo difunde un nuevo manifiesto titulado "De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto"¹⁸, donde reafirma su posición crítica respecto de ciertas instituciones artísticas.

Un rol de importancia en la consolidación del grupo es cubierto por el coleccionista rosarino Dr. Isidoro Stullitel, que venía adquiriendo obras del Grupo Litoral, y quien amplió (por sugerencia de Juan Grela) su colección adquiriendo obras de la nueva generación de vanguardia, y la expuso en la muestra "Pintura Actual Rosario" en el museo Castagnino, y luego en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe.

Una muestra en la galería rosarina Quartier, cargada de humor e irreverencia, en un clima muy distinto al que atravesaría la producción del grupo poco tiempo después, fue titulada OPNI (Objeto Pequeño No Identificado). La misma generó una dura reacción en los medios periodísticos.

Como si la aceleración en la experimentación fuera casi un efecto de maduración natural — y, por lo tanto, imposible de detener—, el rosarino Bortolotti recuerda: "De verano en verano fueron dándose los cambios: cada año, a la llegada del otoño, ya no éramos los mismos"¹⁹.

También entre los artistas rosarinos se profundiza el pasaje de la pintura al objeto. La mayoría trabaja en estructuras primarias y algunos incursionan en propuestas conceptuales. La progresiva desmaterialización de la obra de arte se exagera al año siguiente, cuando los rosarinos incursionan masivamente en las experiencias, las ambientaciones y las acciones.

Así, 1968 los encontró instalados como uno de los grupos más dinámicos en la escena artística nacional. De eso, da cuenta el artículo "Plástica: la libertad llega a Rosario", publicado en *Primera Plana* (N° 289, 9 de julio de 1968): "Hace diez años, nadie hubiera imaginado que uno de los corazones de la vanguardia plástica argentina latiría en Rosario: menos aún, que ese corazón podría irrigar un fenómeno independiente de Buenos Aires, tan autónomo como para que la metrópoli sólo le sirva de dato referencial. (...) El proceso centrípeto que los fue llevando a constituir el mayor y más coherente grupo de la nueva plástica".

¹⁸ Manifiesto publicado en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

¹⁹ Aldo Bortolotti, en "Plástica: la libertad llega a Rosario", en *Primera Plana* N° 289, 9 de julio de 1968.

1.3. La vanguardia platense

En la vanguardia de los '60/'70 en La Plata, ciudad con una importantísima vida universitaria, también pueden definirse a grandes trazos tres ciclos. El primero, que corresponde al informalismo, se manifiesta en el Grupo Si, al que ya hice referencia en el capítulo 1. Se puede señalar el inicio del grupo en la participación colectiva en el Salón Estímulo de la provincia de Buenos Aires de 1959 y su existencia como tal se prolonga hasta 1962, con sucesivas incorporaciones. Entre sus integrantes puede mencionarse a Nelson Blanco, Carlos Pacheco, Alejandro Puente, Eduardo Paineira, Dalmiro Sirabo, Cesar Paternosto, Hugo Soubielle, Omar Gancedo, César Ambrossini, Horacio Ramírez, Antonio Trotta, Horacio Elena, Roberto Rivas, Saúl Larralde, Carlos Sánchez Vacca, Mario Stafforini, entre otros, muchos de ellos provenientes del interior del país. Se reunían en El Capitol, un bar que se mantenía abierto toda la noche, y allí mismo empezaron a mostrar sus pinturas. Se definían como no académicos y autodidactas, a pesar de que varios de ellos eran estudiantes universitarios (muchos de Arquitectura, apenas dos de Bellas Artes). Reconocen como sus mentores a Héctor Cartier (de la cátedra de Visión), Alfredo Kleinert (de Arquitectura) y Emilio Estiú (traductor de Heidegger, filósofo), con quien estudian a Sartre. Dalmiro Sirabo, uno de los integrantes del Grupo Si, reconoce que para ellos "existían antecedentes inspiradores en el deslumbramiento de los pintores norteamericanos del 'expresionismo abstracto', de los tachistas franceses, en los del 'arte otro' español, pero en nuestros recursos y en nuestra sensibilidad había un principio de búsqueda de identidad (...), pensábamos en 'el hombre nuevo'".²⁰ La actividad del grupo de pintores estaba integrada a músicos (de jazz), escritores, gente de teatro, bailarinas contemporáneas, y otras nuevas disciplinas. La elección del nombre del grupo proviene de la fascinación que les provocaba el teatro japonés No, y –al invertir y volver positivo ese signo– resumía su programa de rebeldía e impugnación.²¹

El segundo ciclo es más disperso. Varios ex integrantes del grupo Sí tienen una deriva geométrica y pasan por las estructuras primarias. Se puede centralizar la experimentación en la figura de Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), aunque su producción abarca toda la época y la excede. Desde 1954, a su regreso de una estadía en Francia (donde traba relación con el venezolano Jesús Soto), desarrolla –siempre en su ciudad natal– una obra polifacética que aborda la construcción de objetos y máquinas inútiles (en la saga del surrealismo), la poesía visual, los grabados, acciones o intervenciones que llama "señalamientos" (en ellas me detengo en el capítulo 5), el arte correo, libros de artista y otros formatos experimentales. Aunque sostiene una conexión con el Grupo Sí (expone con

²⁰ Carta de Dalmiro Sirabo a la autora, La Plata, s/f [c. 1993].

²¹ Cristina Rossi, "Grupo Si, el informalismo platense de los '60", cat., Buenos Aires, Fund. Borges, 2001.

ellos en 1961) y luego es quien impulsa la conformación de otros esporádicos colectivos (integrados por artistas de diversas disciplinas), siempre sostuvo una posición *al margen* y solitaria. A pesar de esta condición, las intervenciones de Vigo y de los "equipos"²² que sucesivamente va conformando adoptan muchos de los rasgos de las formaciones vanguardistas: se pronuncia públicamente a través de manifiestos; sus obras instalan, mediante la provocación y el humor ácido, críticas a las instituciones artísticas,²³ a los críticos de arte,²⁴ a las convenciones del arte autónomo, al espectador pasivo, a la circulación elitista de la obra única.

En 1963 conforma, junto con otros veinte artistas, un movimiento artístico que abarca distintos géneros (poesía, pintura, fotografía, teatro, etc.), en cuya muestra Vigo figura en el rubro "objetos". Este movimiento sin nombre da a conocer un manifiesto-volante que proclama, entre otros puntos: "Creemos que negar la libre manifestación es negar la trascendencia de nuestro pueblo. Reaccionamos sacudiendo la indiferencia de la sociedad. Intentamos crear un espíritu nacional".

Dos años más tarde, en 1965, surge el Movimiento Arte Nuevo (MAN), encabezado por Alejandro Puente y Saúl Yurkievich, quienes organizan una exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes, duramente atacada por la crítica.

Desde 1961 o 62, Vigo empieza a publicar, en forma trimestral, la revista **Diagonal Cero**, que subsiste varios años, hasta el número 28. En 1971, aparece su revista -también trimestral- **Hexágono 71**, que se prolonga hasta 1974. Esta última, que marca la fase de politización más explícita en la obra de Vigo, lleva sucesivamente dos subtítulos: "U.N.O más que U.S.A." y "eso sí, la más peligrosa".

Su vínculo con la vanguardia porteña y el circuito institucional modernizador es esporádico. En 1966 es invitado a participar en el premio Ver y Estimar, adonde es "descubierto" por Romero Brest, que prologa una carpeta de grabados de Vigo impresa ese mismo año. Años más tarde, en los inicios de los '70, es invitado a integrarse al Grupo de los Trece, promovido por el CAYC, pero no acepta²⁵ y participa apenas como invitado en algunas de sus convocatorias.

²² Él mismo proclama, en su artículo-manifiesto "Hacia un arte del 'objeto'" (Asunción, La Tribuna, 16 de junio de 1968) que estamos ante "la desaparición de los grupos", puesto que "los grupos artísticos han cedido paso a los 'equipos'".

²³ En 1961, le censuran su catálogo en la muestra en el Museo Provincial de La Plata, por la mención irónica sobre el MAMBA que incluye en su escueto currículum: "El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires no posee ninguna de sus obras".

²⁴ Como el artefacto inútil "Palanganómetro mecedor [que no se mece] para críticos de arte" (1963), que mostró en la exposición colectiva del MAN, en 1965, y desató airadas críticas de aquellos mismos afectados por la ironía del objeto: "Para volcar el jugo de su acidez con una mecedora al uso" (El día, 8/5/65). También Víctor Grippo, años más tarde, construiría una valijita con la misma carga irónica hacia los críticos: "Valijita de crítico sagaz" (1978), que incluía entre otros elementos varios frasquitos de colirios.

²⁵ Si lo hacen otros dos platenses, amigos suyos: Luis Pazos y Carlos Ginzburg.

Al mismo tiempo sostiene a través del arte correo y de iniciativas alternativas una red vasta y compleja de contactos internacionales, que sostiene fluidamente a lo largo de toda su vida. Su posición sobre el arte tiende a la integración entre lo visual y lo poético, en una época que imponía el predominio de lo visual sobre la escritura.²⁶

Hay una insistencia en toda la obra y los textos de Vigo en la idea de que el arte permite la libertad. También, en enfrentar el mito del artista como ser distinto a la mayoría de los mortales. Su frase "El artista es el opio del arte", que obviamente juega con la frase de Marx "la religión es el opio de los pueblos", alude al carácter alienante de la ideología (artística, en este caso) en tanto forma de dominio y deformación de la realidad. La creencia en que el artista es un elegido o una persona con dotes particulares sería, análogamente a la religión para Marx, un *constructo* ideológico.

El tercer ciclo de la vanguardia platense se manifiesta en la actividad –de la que también es pieza fundamental Vigo– del núcleo de artistas integrado por Víctor Grippo, Carlos Ginzburg, Luis Pazos y otros estudiantes que a fines de los '60 y primeros años '70 desarrollaron planteos conceptuales, muchos de ellas inscriptas en el espacio público y vinculados a radicales planteos políticos. En ellos me detendré en el capítulo 9.

2. Oscar Masotta: revolución en el arte, arte en la revolución

Oscar A. Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los '50 y los '70. Ha sido nombrado "un verdadero héroe modernizador"²⁷, "una sensibilidad prototípica de la década del sesenta"²⁸ o –empleando la categoría bourdieuana– un "escritor-faro"²⁹.

Nació en Buenos Aires el 8 de enero de 1930, en una familia de clase media del barrio porteño de Floresta. Su compañero de la Escuela Normal, Juan José Sebrelli, escribió

²⁶ En una entrevista de 1967 define el programa de su revista. Ante la pregunta "¿Qué es *Diagonal Cero*?", responde sintéticamente: "Una intención. Una posibilidad. Una encuesta constante y un alerta a todo aquello que uno vislumbra como contestación de futuro, con posibilidad de ser testimonio contemporáneo".

"¿Se siente comprometido con su circunstancia?"

"Yo creo estar comprometido de pies a cabeza. (...) Soy un eterno comprometido con la lucha."

"¿Cuál es la función del artista en esta época?"

"Es (...) ser testimonio de libertad de todos. Además de saber captar –como siempre lo hizo– dónde está el quid del mundo contemporáneo, para así asentar un testimonio exacto del 'transcurrir de nuestra sociedad'". Entrevista a Edgardo Vigo en *La Tribuna*, Asunción, 25 de junio de 1967. Archivo E.A. Vigo, Centro de Arte Experimental, La Plata.

²⁷ Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

²⁸ Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas*, Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 94-95.

²⁹ Entrevista a Beatriz Sarlo en: King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985. En el mismo sentido, Mariano Plotkin lo destaca como "uno de los intelectuales más influyentes de la década del '60", en: *Freud en las pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

acerca de sus tempranas afinidades: "como yo quiso ser escritor, como yo fue autodidacta, como yo encontró en Sartre su primer maestro". En la década del '50, Masotta cursa irregularmente la carrera de Filosofía (que luego abandona) y es uno de los jóvenes escritores que animan la bohemia universitaria en el entorno de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Trabaja un tiempo en la institucional Revista de la Universidad de Buenos Aires (**RUBA**) y publica algunos artículos, e incluso un cuento, en **Centro**, que editaba el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. Pero fue en **Contorno**, la mítica revista dirigida por Ismael y David Viñas, aparecida entre 1953-59, en donde empezó a tomar cuerpo su proyecto intelectual. En sus páginas, atravesadas por la impronta existencialista del intelectual comprometido, se asume una inusual autocrítica de las posiciones casi unánimes del campo cultural ante el peronismo, y se inaugura un *nuevo tipo de crítica*³⁰ que subvierte y amplía el canon literario definido desde la hegemónica revista **Sur**. **Contorno** también toma distancia de otras posiciones vinculadas a la izquierda orgánica, "el Partido Comunista y sus intelectuales afines; los ensayistas que apoyaban "críticamente" al nacional-populismo desde la izquierda —como Jorge Abelardo Ramos—, y, en forma menos explícita, el peronismo en el poder y su política cultural".³¹

Dentro de la revista, el trío formado por los más jóvenes (Masotta, Sebrelí y Carlos Correas) "recogía la influencia sartreana de una manera más fuerte y directa, a la que se incorporaban sus primeras lecturas de Hegel y Marx"³², cruce que implicó también un corrimiento respecto del paradigma marxista ortodoxo.

Cierta aproximación del trío al peronismo —más cercana al histrionismo que a la afinidad ideológica— se traduce en gestos de provocación frente al antiperonismo dominante en el campo intelectual (es conocida la anécdota de que repartían estampitas de Perón y Evita a escandalizados intelectuales seguramente antiperonistas reunidos en el Bar Cotto³³), y derivó en la fugaz colaboración de Masotta y Sebrelí con el periódico **Clase Obrera**, su primera (y, en un sentido estricto, única) experiencia política orgánica. Se trataba del órgano de difusión del Movimiento Obrero Comunista (MOC), dirigido por Rodolfo Puiggrós, quien había roto con el Partido Comunista cuestionándole su adhesión a la coalición golpista de la Revolución Libertadora, en su gesta de "batir al naziperonismo". El MOC postulaba, en cambio, una articulación entre peronismo y marxismo, entre proletariado e

³⁰ Verón, Eliseo, "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile", en: revista **Lenguajes**, Año I n° 1, abril de 1974, Buenos Aires, p. 108.

³¹ Jorge Cernadas, Estudio Preliminar, en: **Contorno**, Edición digital facsimilar completa, Buenos Aires, Cedinci-NYU, 2001.

³² Mangone, Carlos y Warley, Jorge (comp.), **Contorno**, Buenos Aires, CEAL, 1993, pp. III-IV.

³³ Mangone y Warley mencionan "la exhibición de fotografías de Juan Domingo y Eva Perón en lugares frecuentados por la oposición fubista e intelectual". Ibid. Jacoby sugiere provocativamente que estas acciones podrían leerse como "la primera *performance* argentina" (entrevista con la autora y Mariano Mestman, 2003).

intelectualidad, búsqueda que algunos años después signaría los postulados de parte de la Nueva Izquierda.

El impacto en Masotta de la fenomenología existencialista, en especial la analogía explícita con el **Saint Genet, comediante o mártir** (1963) de Sartre, y su emulación de la elegancia estilística de Merleau-Ponty es evidente en **Sexo y traición en Roberto Arlt**, el primer libro de Masotta, publicado por Jorge Álvarez en 1965, que reúne artículos dispersos en diversas revistas en los años previos.

En los años '60, luego de una crisis psíquica ocasionada por la muerte de su padre, sus lecturas rumbean, ávidamente, hacia el estructuralismo: la antropología de Claude Lévi-Strauss; los análisis del mito, la moda, la fotografía, de Roland Barthes; la lingüística de Roman Jakobson. "A través de la influencia de Masotta comienza a ser discutida la posible pertinencia de la naciente semiología para el análisis de los objetos y las experiencias 'estéticas'", afirma Verón,³⁴ quien lo considera "un excelente ejemplo de cómo una cierta influencia del estructuralismo se incorpora a un mundo ideológico extremadamente complejo".³⁵ Sus referencias incorporan también a los formalistas rusos (Propp), a los integrantes de los movimientos históricos de vanguardia (Schwitters, Lissitsky), a semiólogos como Eco, Peirce, Bateson, McLuhan, Sontag, y al psicoanálisis, no sólo a partir de Freud sino fundamentalmente a través de Lacan. Sus herramientas analíticas pueden pensarse formando parte de lo que él mismo denomina un "estructuralismo ahora completamente ensanchado"³⁶, que se abre al estudio de los problemas de la comunicación masiva y las audiencias.

En 1964 funda, junto al arquitecto César Jannello, el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos Aires, en donde investiga y dicta célebres seminarios.³⁷ Allí es nombrado en 1965 investigador con dedicación exclusiva de la Facultad de Arquitectura (UBA), cargo que pierde en 1967 cuando es cesanteado durante la dictadura de Onganía – como muchísimos otros docentes e investigadores-. Entonces, se vincula más estrechamente al Instituto Di Tella, a través del Comité de Adherentes.

A lo largo de los años '60, y con mucha mayor concentración entre 1965 y 1967, Masotta orienta su atención a las producciones artísticas experimentales (el arte pop, los happenings, el arte de los medios) y hacia los objetos de la cultura de masas, en particular

³⁴ Verón en: Izaguirre, Marcelo (comp.), **Oscar Masotta. El revés de la trama**, Buenos Aires, Atuel, 1999, p. 92.

³⁵ Eliseo Verón, "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile", op. cit., p. 108.

³⁶ Oscar Masotta, **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 294.

³⁷ Este centro estaba instalado en el mismo edificio de Corrientes al 2100 donde hoy funciona en Centro Cultural Ricardo Rojas.

la historieta, género que difundió a través de libros,³⁸ de la organización, en 1968, de la I Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Di Tella, y los tres números de la revista **LD. Literatura Dibujada**, que realizaba junto a Oscar Steimberg.³⁹ Su interés por la historieta es innovador al colocar un producto de la cultura de masas, de la cultura "baja", como objeto privilegiado de análisis e interpretación desde nuevos paradigmas, además de subrayar su condición estética al exponer producciones locales y extranjeras en la institución que mayor visibilidad y prestigio otorgaba a la vanguardia. Busca estudiar los efectos ideológicos de los mensajes de masas, para lo que sería necesario desplazarse del estudio de los mensajes al de las audiencias.⁴⁰ Al respecto, afirma Sarlo: "era el surgimiento de una nueva sensibilidad a través de la incorporación de estas nuevas formas discursivas (...), ya que los intelectuales de la década del '50 tendían a ubicarse sólo en relación con la cultura 'alta'".⁴¹ Andreas Huyssen⁴² considera que las neovanguardias sesentistas (en especial el arte pop) afectan la "gran división" entre cultura alta y cultura de masas, establecida por la modernidad y teorizada por Adorno, al establecer puentes, cruces o fusiones entre ambas esferas irreconciliables. Justamente, Masotta llevó a cabo una operación de ese orden.

Aunque la primera referencia de Masotta a Lacan data de una nota al pie de 1959⁴³, y ya en 1963 dicta su primer seminario sobre su obra en la Escuela Pichon Riviere de Psiquiatría Social, es diez años después cuando se dedica a la formación de núcleos de estudio de las ideas del psicoanalista francés. Su labor pionera es reconocida por el lacanista francés Jacques-Alain Miller cuando escribe: "Es la obra de un asombroso argentino, Oscar Masotta, gracias al que la enseñanza de Lacan conoció una difusión que se extendió a todo el mundo hispánico, durante los años sesenta".⁴⁴

Cuando partió –en 1974– al exilio europeo, amenazado por parapoliciales y hostigado por el clima de persecución y violencia política creciente, acababa de fundar la Escuela Freudiana de Buenos Aires, iniciativa que replicó más tarde en España, adonde murió muy pronto, el 13 de septiembre de 1979, afectado por un cáncer.

³⁸ Fue en este terreno un difusor de excelencia, también poco reivindicado hasta hoy. Dos libros de Masotta están centrados en este género: **Técnica de la historieta** (Buenos Aires, Ed. de la Escuela Panamericana de Arte, 1966) y **La historieta en el mundo moderno** (Buenos Aires, Paidós, 1970).

³⁹ **LD. Literatura dibujada. Serie de documentación de la historieta mundial** (Buenos Aires, n° 1: nov. 1968; n° 3: enero 1969). Dir.: Oscar Masotta. Publicada por Summa-Nueva Visión.

⁴⁰ Oscar Masotta, **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 294.

⁴¹ Entrevista a Beatriz Sarlo en King, op. cit.

⁴² **Después de la gran división**, op.cit.

⁴³ En "La fenomenología de Sartre y un trabajo de Daniel Lagache", publicado en la revista **Centro**, n° 13, 1959, Buenos Aires.

⁴⁴ En contratapa de Germán García, **Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano**, op. cit.

2.1. Escritos sobre arte

Los textos escritos por Masotta sobre cuestiones artísticas están reunidos en tres libros centrados total o parcialmente en esa dimensión, escritos entre 1965 y 1968 (y aparecidos entre 1967 y 1969), que recopilan y adaptan intervenciones dispersas, conferencias, artículos publicados previamente en catálogos o revistas.⁴⁵

En septiembre de 1965, dicta en el Instituto Di Tella una serie de dos conferencias tituladas "Arte pop y semántica", que circulan en 1966 como Documento de Trabajo en versión mimeografiada bajo el sello del Di Tella y que luego aparecerán -con escasos cambios- como libro. **El pop art**, aparecido en 1967, es un título dentro de la colección de divulgación **Nuevos Esquemas**, de la editorial Columba, que editaba masivas tiradas de miles de ejemplares.⁴⁶

En los casos que analiza "no se limita a presentar el pop americano; también traza las líneas de una estética".⁴⁷ Refiere los conceptos que va proponiendo tanto a artistas del pop norteamericano como a artistas argentinos. Así, por ejemplo, obras de Rauschenberg y Alberto Greco ilustran la idea de "contexto".

Las referencias locales incluyen también a Santantonín, Minujin, Puzzovio, Squirru, Stopani, Renart, Wells y Maza, a quienes nombra "los imagineros argentinos". "Imagineros" deriva de "imaginería", el término usado por José Augusto Franca en un sentido peyorativo para referirse a los nuevos movimientos artísticos. Masotta lo libra de ese matiz, y emplea como concepto "descriptivo, generalizante y positivo" en tanto todos ellos ejercen una **crítica a la estética de la imagen**.

Masotta escribió sobre el arte pop internacional sin haber viajado nunca fuera de la Argentina, es decir, sin haber tenido contacto directo con la mayor parte de las obras que analizaba (excepto las producidas por los "imagineros argentinos", o aquellas pocas expuestas en Buenos Aires). Las conocía a través de reproducciones fotográficas (generalmente en blanco y negro) aparecidas en revistas como **Art International**, **L'Oeil**, **Metro**, **Cimaise**, **Quadrum**, **Aujourd'hui**, **Arts**, en algunos libros y diapositivas prestados y en relatos orales de los que sí habían visto las obras de primera mano.

Entre enero y marzo de 1966, Masotta viaja a Nueva York por primera vez, y en abril, se traslada a Europa. A principios de 1967, vuelve a viajar a Estados Unidos. Cuando dos años después prologa el libro, se pregunta si este conocimiento directo de obras y artistas

⁴⁵ El único libro que se reeditó hace más de una década es **Conciencia y estructura** (Buenos Aires, Corregidor, 1990). La primera ocasión en la que Masotta escribió sobre artes plásticas se remonta a 1962, cuando firma un breve prólogo a una muestra del escultor informalista Miguel Ingoglia en la galería Rioboo. Catálogo consultado en la Fundación Espigas, Buenos Aires.

⁴⁶ En la misma colección que se anunciaba como promotora de las nuevas corrientes de pensamiento de la más rigurosa actualidad se publicaron títulos como **Tendencias actuales de la gramática** de Ofelia Kovacci.

⁴⁷ Betriz Sarlo, **La batalla de las ideas**, op. cit., p. 96.

no lo obliga a modificar las "fantasías" previas y las ideas que había tejido a partir de sus indirectas observaciones. Sus observaciones –concluye– se mantienen vigentes. Sólo señala un déficit en su lectura del pop: está ausente "la correlación entre artes visuales y la correlación moderna de los medios de información". Ese será el tema crucial de uno de los otros dos libros que simultáneamente a **El pop art** está preparando para su edición en Jorge Álvarez, una editorial más acotada en sus alcances de tirada aunque con una sagacidad indudable en cuanto a sus apuestas por lo nuevo: **Happenings** y **Conciencia y estructura**.

Dio forma a los tres libros casi al mismo tiempo, paralelamente: aunque el referido al pop se publicó antes, su prólogo (fechado en agosto de 1967) es posterior al de **Happenings** (enero de 1967), y al inicial de **Conciencia y estructura** (abril de 1967). Incluso en **El Pop Art** cita al pie de página ¡**Happenings!**, cuyos entusiastas signos de admiración luego cayeron e incluso fueron reemplazados en la tapa por una tipografía tal que puede inducir a entender el título definitivo como una pregunta: **Happening?**⁴⁸ El pasaje del énfasis a la interrogación no deja de ser sintomático del veloz desencanto que traza el propio libro: de la exaltada actividad en pos de la implantación del happening en nuestro medio a la crítica y desmitificación del género y su relevo por el anti-happening.

Happenings, aparecido también en 1967, reúne un conjunto de trabajos suyos, de su entorno (Eliseo Verón, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Alicia Páez, Madela Ezcurra) y otras colaboraciones (Octavio Paz). A pesar de tratarse de una compilación en la que intervienen muchas voces y diversos registros textuales (desde manifiestos y guiones a análisis semióticos), el efecto de conjunto de la argumentación es consistente, como lo anota el mismo Masotta en el prólogo. El marco metodológico y conceptual del estructuralismo, la antropología estructural, la semiología y los estudios comunicacionales aparece explicitados como "la manivela hacia la que tiende la reflexión" de todos los textos reunidos. La tesis que estructura el libro contrapone el happening, en tanto género situado históricamente, al arte de los medios masivos de comunicación, un nuevo género experimental que se anuncia como superador de aquel híbrido ya inocuo y capturado por los medios masivos.

En primer lugar, incluye los materiales discutidos durante el seminario "Acerca (de): 'Happenings'", organizado por Masotta en el Di Tella en octubre de 1966, en el que habían tenido lugar dos conferencias explicativas (una de Alicia Páez y otra suya) y dos obras (un happening y una obra de los medios), contrapuestas con explícita intención didáctica.

⁴⁸ María José Herrera cita así el título en "La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el "happening para un jabalí difunto", en VVAA, **El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 249-254.

El artículo de Páez define al happening como desplazamiento del imaginario de la obra de arte, y enfatiza que para conocer dicho género hay que conocer la **estructura**, no basta con la historia o el anecdotario de su evolución. Describe una serie de happenings ocurridos en Europa o Estados Unidos, para arribar a una caracterización de sus rasgos: su carácter discontinuo, la hibridación de formas, la perturbación de la relación habitual entre espectador e imagen, la superposición de lenguajes y sistemas de restricción que los rigen, y los cambios de contexto.

La segunda sección, "Sobre Marta Minujin", incluye el análisis de Eliseo Verón de "Señal de ambientación", a partir de la que propone una definición estructuralista de la obra de arte como "conjunto de permutación cuyo resultado debe arrastrar la neutralización de una (o más) oposición". Verón hace una defensa cerrada del análisis inmanente de las obras (interno, semiótico), de su valor en sí mismo como arte, de la jerarquía del objeto estético, del que podrán partir luego el sociólogo o el psicólogo social para proponer otro tipo de acercamiento. Lo remarca como necesidad en un medio cultural como el de América Latina, donde los comentarios sociológicos de la obras (tanto los de derecha como los de izquierda) nunca hablan de las obras mismas, sino que recurren al tema o contenido para establecer un juicio de valor.

Se incluyen, en la tercera sección, varios textos sobre el naciente "arte de los medios de comunicación", entre ellos el "Manifiesto" de Jacoby, Costa y Escari, una carta del mexicano Octavio Paz a Costa comentando el antihappening, que consistió en el montaje de los dispositivos para darle existencia en los medios de prensa a un happening que nunca se realizó, circuito que se cerraba con la posterior desmentida.

Luego, una sección dedicada a "Entre en discontinuidad", de Raúl Escari, y otra a "Happenings, Happening", que incluye reflexiones, relatos y guiones de los "eventos" presentados.

El libro se cierra con un estudio de Madela Ezcurra sobre el uso del término "happening" en los medios de prensa, que concluía que la "moda" no se asentaba en el número de happenings efectivamente realizados en nuestro medio sino en un efecto creado por su presencia trivializada en los medios masivos, que generaba la neutralización de cualquier potencial vanguardista. Justamente, Masotta había escrito en el programa de "Acerca (de): 'Happenings'" (1966) que "para interrogar el 'concepto' de happening, será preciso desmontar los equívocos que la palabra recubre. Y si no nos equivocamos, ese desmontaje nos reconducirá, bajo una nueva luz, esta vez ejemplar, a esa misma zona de recubrimiento recíproco y de relación de los medios de información con el pensamiento y/o la actividad estética". Ese es el programa que se despliega en **Happenings**.

En cuanto al tercer volumen, **Conciencia y estructura**, que apareció demoradamente en enero de 1969, Masotta reúne en él sus artículos dispersos escritos entre 1955 y 1967,

agrupándolos en tres grandes bloques: "Filosofía y Psicoanálisis", "Crítica y Literatura" y "Estética de la vanguardia y Comunicación de Masas". Allí aparece su crucial ensayo "Después del pop, nosotros desmaterializamos", que sintetiza una conferencia dictada en el Di Tella en julio de 1967, y su ensayo sobre Rogelio Polesello (escrito en 1965). Este último es un texto escrito para el catálogo de una muestra del artista argentino en Lima (Perú) en el que sostiene que Polesello se relaciona con la vanguardia actual en la medida en que en sus pinturas no concedían a los viejos tabúes estéticos y su forma de trabajo desalentaba los modos tradicionales de exploración de la imagen, al escindir el tema de su tratamiento, convirtiendo a éste último casi en tema. En la Advertencia a **Conciencia y estructura**, fechada tres años más tarde, se retracta, haciendo la salvedad de que ya no piensa que se trate de un artista de vanguardia, en tanto produce para el mercado (cosa que el resto de su generación no hace) y "se muestra adaptado al paternalismo de las instituciones".

Los escritos de arte de Masotta aparecen como atrevidos abordajes para repensar la dinámica de transformación y redefinición del arte contemporáneo, la idea de vanguardia, la articulación entre cultura y política. Y son, además, un inhabitual testimonio de un sujeto que transitó funciones y discursos por lo general compartimentados en áreas más bien delimitadas: Masotta, a la vez, teórico, crítico, promotor, productor de arte.

2.2. Tesis sobre el pop

Propongo a continuación una lectura de estos textos, en cuyo recorrido se puede trazar una secuencia producida en un lapso muy acotado de tiempo (a lo sumo tres años), que concatena una sucesión de ideas e intervenciones que acompañan, propician, explican el acelerado recorrido de una zona de la vanguardia artística de la época.

¿Hubo arte pop en la Argentina? O, mejor, ¿puede hablarse con propiedad de un pop argentino? Las primeras manifestaciones cercanas a la sensibilidad pop se remontan a comienzos de la década.⁴⁹ Se producen en medio de un clima de exaltación tecnológica, atravesado por la "seducción desarrollista que ejercía la llamada revolución científico-técnica",⁵⁰ el impacto de los medios masivos y la cultura de masas se procesa artísticamente de distintos modos: no sólo como referencia o cita (apologética o crítica⁵¹) al imaginario de la televisión, el cine y la publicidad, a los íconos de la cultura de masas, sino también como soporte, como técnica, como materialidad.

⁴⁹ Se consideran pioneros del pop, por sus intervenciones entre 1961-62, a Alberto Greco, Marta Minujin y Rubén Santantonin.

⁵⁰ Simón Marchán Fiz, **Del arte objetual al arte del concepto**, Madrid, Akal, 1990, p. 302.

⁵¹ Si muchos teóricos e historiadores del arte han insistido en leer en el arte pop una exaltación de la cultura de masas, otros entienden ciertos movimientos de neovanguardia como una crítica antiartística respecto de las convenciones artísticas y de las condiciones históricas. Cfr. Hal Foster, Foster, Hal, **El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo**, Madrid, Akal, 2001; Andreas Huyssen, **Después de la gran división**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Varios integrantes de la vanguardia, hacia mediados de la década, sintonizaron -con mayor o menor persistencia- con una sensibilidad emparentada con el pop (desparpajo y diversión, hedonismo y quiebre de las convenciones del "buen gusto", citas a y recursos de la industria cultural y la publicidad, empleo de materiales "bajos" y efímeros, expansión del arte hacia el terreno de la moda, el diseño, etc.). En particular, ello es evidente en el autodenominado grupo "pop" en el que se incluyen Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias y Susana Salgado. Varios de ellos compartieron una vivienda-taller-lugar de exposición-sala teatral en la calle Pacheco de Melo 2952, en Buenos Aires. Dentro de la vanguardia rosarina, las pinturas de Lía Maissonave y Tito Fernández Bonina pueden incluirse dentro de esta tendencia. También tienen un código pop las pinturas del marplatense Pablo Menicucci.⁵² Y la obra de esos años del otrora integrante de la Nueva Figuración Jorge de la Vega, en cuyas pinturas trabaja subvirtiendo códigos publicitarios.

Una obra emblemática es la que producen Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez, en 1965. Encargaron la confección de un poster panel publicitario de enormes dimensiones, instalado en una céntrica esquina sobre la calle Florida en el que se los retrataba a los tres, muy risueños y acompañados por grandes peluches, rodeados de flores, pájaros y extraños objetos kitsch, y sobrevolados por la pregunta en grandes caracteres: "¿Por qué son tan geniales?", seguida de sus nombres. No se trata aquí, como en otras obras vinculadas al pop, sólo del recurso al código publicitario en cuanto a la resolución de la imagen y la tipografía. Los artistas instalan su obra en el "espacio reservado" para la publicidad, en su circuito de público masivo, anónimo y callejero. Como pocos años antes, cuando Greco inundara la ciudad de carteles y graffiti proclamando a cuatro vientos que "Alberto Greco es un genio", ahora el trío interroga a los peatones con una pregunta retórica y autoproclamatoria, que los promocionaba como productos de consumo masivo o integrantes del *star-system*.⁵³

Si rastreamos el fenómeno en los medios de prensa, el pop parece muy bien instalado en el país. La notoria presencia del término en los medios masivos se asienta en algunos hechos, que enumeraré. En 1964 y 1965, participan varios artistas pop norteamericanos (entre ellos Jasper Johns, Rosenquist, Dine, Kitaj) en las ediciones del Premio Internacional Di Tella. En 1966 pasan por Argentina obras y artistas significativos del pop internacional. En mayo se pudo visitar en el Di Tella la muestra "11 artistas pop: la Nueva imagen", con obras de D'Arcangelo, Dine, Lichtenstein, Rosenquist y Warhol, entre otros.

⁵² Quien recibió el segundo Premio en Pintura en el Premio Braque 1967.

⁵³ María José Herrera se refiere a esta posibilidad, la de "intervención en la vía pública, rentando espacios de carteles publicitarios" como "otro de los recursos para ganar la calle y acrecentar la audiencia. Así lo entendieron artistas como Daniel Buren, Les Levine, Joseph Kosuth" (M.J. Herrera, Boletín del MNBA, Buenos Aires, 1997).

Ese mismo año, la selección de convocados para el Premio Nacional del Di Tella, uno de los acontecimientos más relevantes del arte experimental en el país, incluye a varios integrantes del mencionado grupo "pop". El jurado (conformado por Romero Brest y dos seguidores entusiastas del pop, Lawrence Alloway y Otto Hahn, quien dictó en septiembre una conferencia en el Di Tella titulada "Pop art y la nueva imagen") entregó el primer premio a Salgado⁵⁴ (que había montado una hilera de enormes girasoles de acrílico iluminados) y el segundo a Puzzovio (que presentó un enorme cartel publicitario que la retrataba en bikini, rodeado de almohadones inflables y luces amarillas). Alloway sentenció, luego del dictamen: "Buenos Aires es ahora uno de los más vigorosos centros 'pop' del mundo".⁵⁵ Desde un "formador de opinión" tan importante como el semanario **Primera Plana**, el periodista Ernesto Schóo reconoció por ese entonces la existencia de un movimiento pop porteño.

¿Coincide Masotta con estas optimistas evaluaciones? En su análisis de la producción de los "imageros argentinos" dedica sendos párrafos a cada uno de los artistas que seleccionó y visitó en 1965, a excepción de Delia (Dalila) Puzzovio, cuya obra podría ser justamente la más próxima al pop. ¿Se podría concluir de su aproximación a la vanguardia local que para él no existe un pop local? Eso parece, porque si bien en todos los artistas analizados encuentra dimensiones que los emparentan de una u otra manera con dicha tendencia artística, también afirma que el pop es estrictamente "un producto norteamericano". En "la pluralidad de proposiciones de los argentinos" no encuentra paralelos ni versiones del pop norteamericano, deslucidos ejemplos locales de las estrellas internacionales, sino diversos caminos que se cuida de calificar como pop, caminos que empiezan a delimitar un "folklore"⁵⁶ propio de la cultura de Buenos Aires.

Lecturas cruzadas

Entre 1965 y 1966, la difusión local del pop se sostuvo también en las intervenciones teóricas a través de conferencias y escritos de Masotta y Romero Brest, así como las de algunos de los visitantes extranjeros, como el alemán Otto Hahn. Por su parte, Luis Felipe Noé —que había vivido en Nueva York en plena emergencia del pop (y relata la anécdota de que ofició de "informante" de Masotta cuando éste preparaba sus conferencias de 1965 sobre el tema), incluye algunas reflexiones sobre el pop en su libro **Antiestética**.

⁵⁴ A quien Masotta, en el prólogo de **Happenings** (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967) no considera pop sino que incluye dentro del "camp", junto a Stoppani y a Rodríguez Arias, en especial por la obra teatral "Drácula", representada en el Di Tella en 1966. A propósito del "camp" hace referencia al ensayo de Susan Sontag en **Against Interpretation** (1966) editado en español como **Contra la interpretación**, Barcelona, Seix Barral, 1969.

⁵⁵ John King, *Op.cit.*

Romero Brest vivía la emergencia del pop como un estado de confusión, que le provocaba desconcierto ante el devenir inesperado del arte contemporáneo. El pop implicaba el quiebre del paradigma modernista, que trazaba un orden evolutivo para el arte moderno, basado en la separación entre alta y baja cultura.⁵⁷ No encontraba “cómo explicarlo o hacerlo legible”⁵⁸, ni cómo engazarlo respecto de la tradición anterior. Ya había planteado que “el juicio de valor debe ser suspendido” en ocasión de “La Menesunda” (el recorrido-ambientación realizado por Minujin, Santantonín y otros en 1965), y lo reitera dos años después, cuando dicta una conferencia para apuntalar las Experiencias Visuales 1967 (que reemplazaron los Premios Nacionales en el Di Tella), agregando que dicha suspensión debe operar “hasta que se comprenda” y se pueda volver a interpretar el arte nuevo. Aún parándose frente a lo inexplicable, su apuesta incesante por la novedad y su actitud abierta lo impulsaron a brindarle a esta tendencia un sostenido apoyo desde el Centro de Artes Visuales del Di Tella.

También en el espacio del Di Tella, en 1965, Masotta había impartido sus dos conferencias sobre el tema, que dieron origen al ensayo publicado dos años más tarde como libro. Allí propuso una lectura semiológico-estructural para un abordaje interpretativo del pop, que no se limita a reseñar la bibliografía existente sobre el pop internacional.⁵⁹ Más bien, arriesga una lectura propia del fenómeno, en la que presta atención simultáneamente a las producciones norteamericanas y a las argentinas, y postula la complejidad equivalente de ambas escenas plásticas.

Romero Brest y Masotta coinciden cuando evalúan el pop como una ruptura inédita en la historia del arte, y señalan la despersonalización como uno de sus rasgos principales.⁶⁰ Romero Brest apunta, entre los rasgos del pop, la irreverencia ante la “obra de arte”, su profundo vínculo con las transformaciones sociales contemporáneas: “ellos [los artistas pop] destruyen la ‘obra de arte’ con sentido eterno, asegurando la continuidad histórica en lo que se refiere a sumergirse en ‘el tiempo’”.⁶¹

⁵⁶ Retoma el término “folklore” usado por Pierre Restany en su artículo “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, publicado en la revista *Eco Contemporáneo*, 1964.

⁵⁷ Para Romero, “el orden evolutivo de las formas, en el que cada planteo del arte moderno podía leerse como una solución parcial que inexorablemente superaba el movimiento siguiente, había sido totalmente traicionado por el rumbo emprendido por el nuevo arte de los sesenta” (Andrea Giunta, *op.cit.*, p. 218).

⁵⁸ Andrea Giunta, *Op.cit.*, p. 221.

⁵⁹ Bibliografía, por otra parte, sorprendentemente actualizada respecto de lo publicado en Europa y Estados Unidos en los últimos años, y que significativamente sólo incluye un libro escrito por un argentino, Aldo Pellegrini, ¡y en una edición en inglés!

⁶⁰ Romero Brest escribe que “el ‘ser’ que instauraban las imágenes pop era despersonalizado, vacante de ideas y emociones” (cit. en Giunta, *op. cit.*, p. 233), y Masotta, por su parte, propone a partir de la obra de Segal su “tesis de la máscara al revés”, la ausencia de referencias a individuos concretos y la alusión a un sujeto masivo (Masotta, *El pop art*, Buenos Aires, Columba, pp. 9-10).

⁶¹ “11 artistas pop: la Nueva Imagen”, cat., Buenos Aires, ITDT. Consultado en la Fundación Espigas.

Los relatos de sus primeros contactos directos con el pop estadounidense no dejan de ser ilustrativos del modo diferente en que ambos teóricos procesan el impacto que les provoca. Mientras Romero Brest, que había viajado hasta entonces –según consta en su currículum de 1966- trece veces a Europa y tres a Estados Unidos, confiesa “que la primera vez que contempló una de las ‘apetitosas’ hamburguesas de Claes Oldenburg, experimentó un cóctel de sensaciones en el que se combinaron el ‘gran asombro’ con el más franco ‘disgusto’ y ‘estupor’” que lo lleva a proponer la suspensión del juicio crítico (Giunta, 2001: 217), Masotta narra que la “experiencia impresionante de encontrarse por primera vez ante un George Segal (en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el yeso de un conductor de un ‘bus’, colocado en su asiento real y frente al volante real del vehículo)” le sirve para corroborar sus tesis.

¿Cuáles eran, sintéticamente, esas tesis?

Primera tesis: correlaciones

Masotta deja esbozada una teoría de la historia del arte contemporáneo a partir de la idea de que existen grandes **correlaciones históricas** entre movimientos estéticos (o producciones artísticas) y áreas del saber, asociando el surrealismo al psicoanálisis, y el pop y las búsquedas más contemporáneas a la semántica, la semiología y estudios del lenguaje.

En este esquema, el pop, denominado justamente “arte semántica”, sería el segundo gran movimiento estético del siglo XX, luego del surrealismo, que pone el acento en la subjetividad descentrada que Masotta sintetiza con la frase de Lacan: “yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso”.

Su intención es poner en evidencia correlaciones entre determinadas operaciones de la producción artística y de la reflexión estética con la relación que existe (en el campo de la percepción social) entre los productos.

Las categorías de “redundancia” y “metáfora” le permiten establecer una homología con la diferencia entre pop y surrealismo en cuanto a la transmisión del significado. El pop es redundante: es un puente, un continuo que colabora en constituir el significado. El surrealismo, en cambio, lo da como ya constituido y opera metafóricamente. Al proponer nuevos significados, quizá contribuya a oscurecer el mensaje y no a fijarlo.

La tesis de Masotta es que el pop implica una ruptura radical, un estallido, en la tradición artística europea, en el repertorio de problemas plásticos que la sustentaban, que fueron replanteados pero no superados por las vanguardias de entreguerras.

Masotta entiende el pop, a contrapelo de las lecturas que ven en él pura superficialidad o exaltación de la cultura de masas, como crítica al sensacionalismo contemporáneo, aún cuando reproduzca imágenes originadas en los medios masivos. Toma distancia de esa

interpretación, que ubica en la intelectualidad de izquierda, férrea acusadora de las nuevas vanguardias por pasatistas, decadentes, extranjerizantes: "Es difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario" o "el síntoma o la manifestación pasivizada de la tecnocracia norteamericana".⁶²

La perspectiva de Masotta difiere absolutamente de otras lecturas del pop que lo acusan de glorificar al mercado en sus temas y someterse al capitalismo en sus técnicas, o más en general, de las lecturas de las neovanguardias surgidas desde la posguerra, que las ven incapaces de cualquier grado de revulsividad en tanto los movimientos históricos de vanguardia han fracasado en su batalla contra la institución artística⁶³. Dentro de los movimientos artísticos de posguerra, al pop le suelen endilgar su superficialidad absoluta y la apología o falta de distancia con la sociedad de consumo y la industria cultural. Jean Baudrillard⁶⁴ ve en el pop el "fin de la subversión", una "integración total" de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía. Umberto Eco⁶⁵ considera la "función corruptora del pop, que tiende a reconciliarme con algo respecto de lo que debería, en cambio, mantener una tensión crítica". Fredric Jameson⁶⁶ hace hincapié en la falta de profundidad o superficialidad en tanto característica suprema de todo el posmodernismo -cuyo inicio fija en la obra de Andy Warhol-, no sólo como una cuestión de contenido sino en el plano de las formas. En cambio, pueden encontrarse lecturas más próximas a la propuesta por Masotta, como la ya mencionada de Huyssen en los años '80, que ve en el pop "un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica" y que, al dejar al descubierto que toda obra de arte es una mercancía, vinculó al artista a la vida cotidiana y eliminó la distancia entre alta y baja cultura⁶⁷. O la de Hal Foster, en los '90, que aborda las repeticiones de Warhol a partir del modelo teórico de Lacan (el trauma como encuentro fallido con lo real). Foster coincide con Masotta en vincular surrealismo y pop, en tanto, para, él ambos son "realismos traumáticos". En ese punto, lo que provoca la obra de Warhol es "una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen".⁶⁸

En este punto también se podría contrastar la posturas de Masotta con la de Romero Brest, que en general defendió "el formalismo y el arte elevado contra el kitsch y el efecto de expansión de la clase media en la civilización industrial", aunque, alguna vez, refiriéndose a "La Menesunda", respondía que "es probable que el parque de diversiones sea la gran

⁶² Oscar Masotta, *El pop art*, op. cit., p. 68.

⁶³ Peter Bürger, *Op.cit.*

⁶⁴ *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

⁶⁵ Umberto Eco, *Obra abierta*, op. cit.

⁶⁶ *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991, pp. 26-27.

⁶⁷ Andreas Huyssen, *Op.cit.*, p.259.

⁶⁸ Hal Foster, *Op.cit.*, pp. 135-136.

forma expresiva de este mundo moderno al cual estamos asistiendo”, es decir, reconocía la posibilidad de extraer de la cultura popular nuevas formas artísticas.⁶⁹

También en las pinturas de cuadros de historietas de Lichtenstein, Masotta encuentra la operación de desaliento de los modos tradicionales de exploración de la imagen. Los objetos a los que se refiere no son reales sino mitos sociales. Y obliga al espectador a situarse en un metanivel de análisis, que no informa sobre la realidad sino sobre los modos habituales de información. Esa redundancia en mostrar un objeto ya visto, ese rechazo radical a construir metáforas, ubica al pop “en las antípodas del surrealismo”, arte metafórico por excelencia.

Otro aspecto diferencia pop y surrealismo. Si para el surrealismo el arte es una empresa de conocimiento, el pop no quiere conocer sino enseñar, enseñar que el lenguaje revela y también oculta, encubre la realidad.

Segunda tesis: arte semántica

En el ensayo “Relación y reflexión sobre el ‘pop art’” (1967),⁷⁰ Romero Brest vuelve a definir en términos de asombro su percepción del nuevo arte norteamericano; también establece una contraposición entre el arte del nuevo continente y la pintura europea. Ante el pop, dice, no queda nada para interpretar, o porque no hay nada o porque se trata de signos de la cultura de masas, o sea “de un código requeconocido”.

Esta apreciación contrasta con la tesis de Masotta ante las multiplicaciones de una misma imagen en la obra de Warhol. Esta serialidad instauraría un código elemental, que “se define como resultado de la conversión de la imagen en signo o de la apropiación de la imagen por el signo”.⁷¹ Este código contaría con dos significados (sentido/ no sentido) y dos significantes (unidad y multiplicidad). Si en la obra de arte previa al pop podía asociarse la unidad de una imagen a un sentido, ahora la multiplicidad remite al no-sentido, que no implica caos o absurdo, sino que envía a la existencia del código a partir de uno de sus cuatro elementos.

Warhol obliga al espectador con sus multiplicaciones “a realizar actos de conciencia para apresar una misma imagen”. Comprender o conocer esa obra-signo permite el acceso *aperceptivo* al código.⁷²

⁶⁹ Citado en Andrea Giunta, *Op.cit.*

⁷⁰ Dicho ensayo se mantuvo inédito hasta hace muy poco, cuando fue incluido en la antología editada por Inés Katzenstein, *Listen, Here, Now!*, Nueva York, MOMA, 2004.

⁷¹ Oscar Masotta, *El pop art*, op.cit., p. 69.

⁷² La noción de *apercepción*, que Masotta retoma de Leibnitz, Kant y Husserl, se asocia a la idea de un principio reflexivo altamente intelectual, equiparable a ciertos actos de conciencia. Aunque Masotta no lo cite, quizá convenga señalar que también un teórico marxista como Galvano della Volpe, en *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, también emplea esta noción.

Masotta discute con Romero Brest cuando éste afirma que Warhol "todavía hace imágenes". Para él, la multiplicación anula la imagen en sí, impide que se lea individualmente, y la integra a un signo.

De modo que una obra pop nos coloca no ante una imagen sino ante un signo, lo que vuelve más compleja la relación entre esa imagen y el objeto real al que se refiere. La intención pop consistiría en traer a primer plano la "estructura" (relación lógica entre signos), para llevar a segundo plano la "forma".

Quién sabe si como ajuste ante esta crítica, en su presentación a la muestra "11 artistas pop: la nueva imagen" (1966), Romero Brest señala que "las piezas pop configuran un nuevo género de respuestas a las exigencias del contemplador, a consecuencia de profundas transformaciones en la comunidad. Posición más legítima, a todas luces, que la de quienes pretenden conservar 'formas' que son 'imágenes-símbolos' referidos a realidades existentes".⁷³

Tercera tesis: la máscara al revés

¿A qué alude Masotta con su teoría de la máscara al revés? La metáfora alude concretamente al procedimiento de trabajo del escultor norteamericano George Segal en sus yesos: el artista toma moldes de familiares o conocidos a través del procedimiento de vaciado del natural, pero sus rasgos individualizables quedan del lado interior del yeso, fuera de la vista. La parte exterior del mismo, la visible, es tan vaga y áspera que deja de representar un sujeto concreto para convertirse en un anónimo, un sujeto colectivo que representa en todo caso a los de una clase o un oficio.

De esta observación (la corrosión o borramiento de la imagen individual) Masotta desprende una tesis más general: el pop es un arte del objeto enmascarado por los lenguajes y los códigos. La máscara es el lenguaje. La intencionalidad no va del hombre a las cosas (como en el arte previo), sino de las cosas hacia el hombre: el pop instaura "una intencionalidad de las cosas".. En ese sentido, rompe radicalmente con la noción de un objeto sin lenguaje. Su conclusión acerca de una matriz común en los artistas pop es que "el tema aquí no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven las cosas y sin las cuales no habría cosas"⁷⁴.

Masotta rastrea en estudios de antropología diversas culturas de máscaras, y los contrasta con el procedimiento ya descrito de Segal, que invierte la función tradicional de la máscara

⁷³ Jorge Romero Brest, texto introductorio a **11 artistas pop: la nueva imagen**, Buenos Aires, ITDT, 1966.

⁷⁴ Oscar Masotta, *Op.cit.*, pp. 69-102.

(el "desdoblamiento de la representación"). Al contrario, el pop sería "un arte de la personalidad no desdoblada, de la subjetividad descentrada"⁷⁵.

Arte y realidad

En *Antiestética*⁷⁶, Noé define el pop como una revolución artística institucionalizada que implica un desafío mayor que el que supuso el dadaísmo respecto de la idea misma de arte⁷⁷. Rescata al pop como una "vuelta de página en la historia del arte"⁷⁸, por su capacidad de revolucionar el vínculo entre arte y realidad, de modo que se convierte en el mejor heredero del dadaísmo y de Duchamp:

"El Pop Art es más ejemplar que el nacionalismo mexicano dado que se ha nutrido de la realidad pero para valorizar un hecho que *revoluciona* en sí mismo el concepto del arte. (...) Lo que ha hecho el Pop Art respecto de una determinada realidad. Es eso lo que nosotros debemos hacer respecto al caos. No se trata de inventar una nueva realidad, sino de estar libres para asumirla".⁷⁹

El pop es entendido como "índice de este materialismo espiritualista" que predomina en la sociedad norteamericana. "La realidad descubierta como posibilidad espiritual, la realidad en su evidencia material como la posibilidad de un pueblo"⁸⁰.

También toma cierta distancia ante los riesgos de la desaparición o disolución del arte, cuando critica "la afirmación tácita del Pop Art de que cualquier cosa puede ser obra de arte en cuanto ella sea un resultado cultural (en el sentido social de la palabra cultura) no hace al fondo del espíritu de la creación y de la aventura"⁸¹.

Masotta se aproxima bastante a estas posiciones de Noé cuando define el "sentido" del pop como una "crítica radical a todo realismo del objeto; un arte que piensa el objeto como irremediamente mediatizado por los lenguajes"⁸². Entiende el pop como un cuestionamiento a una cultura estética como la argentina, que consideraba la subjetividad o el yo como centro de las significaciones del mundo. Esta insistencia en la condición "crítica" del pop "revela hasta qué punto la valoración del cambio y la ruptura van de la mano con la intención de realizar una lectura ideológica que subrayara los aspectos críticos y opositivos del arte moderno"⁸³.

⁷⁵ Ibid., pp. 102-109.

⁷⁶ Luis Felipe Noé, op.cit..

⁷⁷ Ibid., p. 168.

⁷⁸ Ibid., p. 212.

⁷⁹ Ibid., p. 178.

⁸⁰ Ibid., p. 180.

⁸¹ Ibid., p. 209.

⁸² Oscar Masotta, Op.cit., p. 112.

⁸³ Claudia Gilman, Op.cit., p. 146.

Entiende el pop no tanto como “un movimiento colérico contra la sociedad” (cólera que sería uno de los rasgos definitorios de ciertos movimientos históricos de vanguardia, sobre todo el dadaísmo, que el pop de alguna manera retoma), sino como “una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo”. Se trata de una vanguardia que dirige su crítica no hacia el orden social todo, sino hacia la institución artística, especialmente hacia los movimientos pictóricos de la inmediata posguerra (el expresionismo abstracto, la *action painting*, el informalismo, Cobra, etc.), que habían puesto el acento en la subjetividad desbordada y torturada del artista y en las marcas, las huellas de su labor en la materia.

No debe desprenderse de ello que el pop limita su intervención exclusivamente al mundo artístico, ya que “presta relevancia a la relación del hombre con la sociedad a través de su relación con los lenguajes. (...) El pop (...) sólo se constituye a partir de una intención referida menos a los contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos”⁸⁴.

El pop “no es ni un realismo de los objetos ni un realismo de los contenidos. La única ‘realidad’ son los lenguajes”, los códigos⁸⁵. Los artistas producen símbolos, no cosas. Simplemente se apropian de ciertos sistemas simbólicos instalados en su tiempo, no para representar la realidad, sino para representar lo representado, los símbolos que están fuera de la pintura, y que son (en el caso del arte pop) los productos de las comunicaciones y la cultura masiva. Una cultura popular en la que se alimenta un arte popular. Esta idea de que el pop representa autorreferencialmente otras imágenes y no referentes externos, reales, del mundo, es lo que Foster llama “lectura simulacral”⁸⁶.

Una perspectiva de este tipo vuelve carente de sentido el viejo pleito entre abstracción y figuración, que se limitaba a encerrar la discusión en una concepción limitada de la relación arte/ realidad. ¿Queda algo en el arte contemporáneo, se pregunta Masotta, de “los problemas espaciales y visuales planteados en la línea de la antigua ‘abstracción’”?

Los efectos de la transformación histórica se perciben tanto en la recepción (en el gusto) como en la concepción misma del arte y su lugar con el mundo: “Los artistas pop nos han enseñado a afirmar eufóricamente esta realidad visual –que sólo es real a condición de ser simbólica– para aprender, al contacto mismo con los objetos de la producción social y del consumo, los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética”⁸⁷.

⁸⁴ Oscar Masotta, *Op.cit.*, p. 67.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁶ Hal Foster, *Op.cit.*, p. 130.

Pop y cultura de masas

El principio pop recaería en acentuar la conciencia del material, elegido de acuerdo a la "sensibilidad rápida y utilitaria" de las grandes ciudades, igual que sus temas: "mitos de las grandes ciudades en el momento en que pasan el puente de los mass media". Su receptor sería masivo, nunca individual.

En cuanto a los imagineros argentinos, "rechazan toda posibilidad de integración funcional [a la sociedad] desde el momento mismo en que trabajan con materiales artificiosos y frágiles". Esta negativa los separa de la tradición de escuelas de vanguardia como el constructivismo ruso y la Bauhaus que se plantearon justamente una integración de su arte con la producción industrial, el diseño, la arquitectura, etc. También los distingue, dentro de sus contemporáneos, del cinetismo y los planteos del *Groupe de la Recherche*, integrado entre otros por el argentino Julio Le Parc, que producía objetos o mecanismos lúdicos que podían emplazarse en espacios públicos.

En **Happenings** Masotta vuelve sobre el pop, insistiendo en que tematiza la importancia de los códigos sociales, que rigen desde un "inconsciente colectivo"⁸⁸ las relaciones sociales. La gran pregunta que se plantea en **El pop art**, aborda la correlación entre el pop (que deja a la vista los rasgos de la transmisión de los contenidos sociales) y el desarrollo del pensamiento contemporáneo. Esa preocupación, dice, "logra a veces arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación de los lenguajes"⁸⁹. Aunque la tendencia que predominó en el campo intelectual en los años siguientes fue exactamente inversa a esta previsión, el énfasis en la investigación de los lenguajes específicos radicaba en la certera sospecha de que ésta puede tener alcances políticos eficaces.

2.3. Productor, teórico, difusor de happenings

Igual que en el caso del arte pop, la repercusión del happening en Buenos Aires se manifestó más en su insistente presencia -que Masotta caracteriza como "sobreinformación"- en los medios masivos (ya en 1962, en su primer número, **Primera Plana** lo anunciaba como "una extraña forma de teatro" que tenía lugar en Nueva York) que en los happenings efectivamente realizados, los que podían contarse con los dedos de una mano.

⁸⁷ Oscar Masotta, *Op.cit.*, p. 16.

⁸⁸ Es llamativa la coincidencia con Pierre Bourdieu, quien en su primera formulación de la teoría de los campos culturales, también recurre a la noción de "inconsciente colectivo" -que en posteriores reformulaciones reemplazaría por "habitus" (Véase Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en: VVAA, **Problemas del estructuralismo**, México, Siglo XXI, 1967; Bourdieu, Pierre, **Las reglas del arte**, Barcelona, Anagrama, 1995).

⁸⁹ Oscar Masotta, *Op.cit.*, p. 112.

Como puntos de origen de este género híbrido, Masotta señala los *vivo-dito* de Alberto Greco y los happenings y ambientaciones de Marta Minujin.⁹⁰ Fue ella la artista que mejor encarnó la popularización y mass-mediatización del fenómeno. En 1963, realiza –en un terreno baldío del Impasse Ronsin, en París– lo que ella misma nombra como “mi primer happening” (convocó a artistas y amigos a intervenir sus objetos y luego incendiarlos). Un “acto de destrucción-construcción”, como refiere la propia artista, que le valió cierta visibilidad en el medio parisino y una “noticia” para llevar de vuelta a Buenos Aires. Y que tuvo un signo muy distinto a la trágica decisión de otros artistas de destruir sus propias obras (Santantonín poco antes de morir, Carreira durante la última dictadura).

En 1964, transmite directamente desde los estudios de canal 7 de Televisión (Buenos Aires), el happening “Cabalgata”: “varios caballos pintan colchones con baldes de pintura atados a la cola, mientras un grupo de atletas revienta globos y dos músicos de rock son envueltos en tela adhesiva”.⁹¹ Y al año siguiente convoca a “Suceso plástico”, en un estadio de Montevideo (Uruguay), al que asistieron 200 personas, además de quince motocicletas policiales, otras quince mujeres gordas persiguiendo al mismo número de atletas, mientras muchachas repartían besos entre el público y algunos jóvenes se envolvían en papel. Un helicóptero arrojaba al público 500 pollos vivos, lechugas y talco.⁹²

También en 1965 dos “circuitos-ambientaciones” alcanzan un enorme impacto público. Ambos remiten a personajes, paisajes, prácticas y lenguajes de la cultura popular urbana. “La Menesunda”, como ya señalé, fue ideada por Marta Minujin y Rubén Santantonín, y llevada a cabo con la colaboración de otros artistas⁹³ en el Di Tella. Consistía en un circuito al que podían ingresar ocho personas por turno. Allí vivían experiencias que buscaban exaltar sus sentidos adormecidos. Entre ellas (una serie de televisores encendidos con el volumen altísimo, una pareja semidesnuda en la cama, un gabinete de maquillaje y masajes, una lluvia de papel picado), también el público se enfrentaba –como frente a un espejo– con su propia imagen transmitida mediante un circuito cerrado de televisión. Quedaba así incorporado a la obra, como espectador de sí mismo.

Minujin define “La Menesunda” como “el desarrollo de una idea a través de situaciones vivas, que por el contraste, la disociación, la rapidez casi sin tiempo cotidiano, provocan una especie de *shock*, sacando al espectador de su inercia y transformando todo en

⁹⁰ En los *vivo-dito* de Greco me detuve en el capítulo 1. Otros antecedentes del happening en Buenos Aires fueron, ambos en 1965, “La muerte” en la galería Lirolay (Puzzovio, Santantonín, Ciordia, Cancela, Mesejean, Squirru, Giménez y Berni) y los “Microsucesos” en el teatro La Recova (Marilú Marini, Giménez, Rodríguez Arias y Rondano), entre ellos los titulados “La siempre viva” y “La siempre viva líquida”.

⁹¹ Jorge Glusberg, *Marta Minujin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, cat., Buenos Aires, MNBA, 1999.

⁹² “Marta Minujin y su Suceso casi derribaron el Cerro”, en: diario *El país*, Montevideo, 26 de julio de 1965.

⁹³ Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor, Leopoldo Maler.

situación colectiva".⁹⁴ Para ella, en cuanto al género, no se trata de un happening ni de un ambiente, sino de un "suceso plástico": "El suceso plástico lo enfrenta [al espectador] a la vida, le ofrece múltiples imágenes de esa vida en constante transmutación, le señala con el dedo como cambia la apariencia de los objetos y su ubicación. (...) Es un arte vital. La obra de arte es, pues, el instante en que el individuo la vive y no la cosa", a la que califica de estática, perdurable, accesoria.

En "El Batacazo", que a principios de 1966 se traslada a la galería Bianchini, de Nueva York, el espectador trepaba por una escalera para toparse con conejos vivos, caminaba sobre una mujer desnuda hecha de gomapluma, que gemía bajo el peso de los visitantes, para terminar en un túnel de acrílico transparente sobre el que se estrellaban moscas. Este tránsito desconcertante exponía al espectador a la vista de los que —como él antes— aguardaban su turno para entrar.

Masotta, para quien la cuestión de los límites entre los nuevos géneros es una reiterada preocupación, analiza "El Batacazo" rastreando si se trata de una obra pop o de un happening. Concluye que el resultado es "no-pop", "un verdadero happening". Lo más notorio de "El Batacazo", dice Masotta citando otra vez a Susan Sontag y su ensayo sobre el happening (1960),⁹⁵ es el tratamiento del público como si fuera un objeto material, parte de la obra.⁹⁶

En 1966, Minujin explora la potencialidad de los medios masivos y de los circuitos informativos en lo que ahora llama "señales de ambientación". Organiza "Simultaneidad en simultaneidad", el capítulo local de "Three Countries Happening", realización tripartita entre Minujin, Allan Kaprow (en Nueva York) y Wolf Vostell (en Berlín). Cada uno realiza, al mismo tiempo que los demás, un happening en su país, mientras envía por telegrama y/o teléfono instrucciones precisas a los otros dos para que lo ejecuten simultáneamente. Minujin —con la colaboración de Leopoldo Maler y otros— diseñó el suyo en dos fases. La primera, "Invasión instantánea", consistía en un suceso a transmitirse por radio, TV, teléfono y telegramas. Ciento veinte personas seleccionadas sabían que serían "invadidas" en una fecha y horario definidos: durante diez minutos, vivieron "presas de los medios de comunicación". En la transmisión, Minujin explicaba a la audiencia (la seleccionada y la casual) por qué las imágenes que veían (entre otras, dos personas lamiendo un auto cubierto de crema) pertenecían a los "happenings viejos".⁹⁷ [V. IMAGEN 27]

Para la segunda fase, "Simultaneidad envolvente", Minujin y su equipo de colaboradores seleccionó y convocó al Di Tella a sesenta personas relevantes del ambiente cultural o

⁹⁴ "El país", Montevideo, 19 de julio de 1965.

⁹⁵ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, op. cit.

⁹⁶ Oscar Masotta (comp.), *Happenings*, op. cit., p. 107 y pp. 109-131.

⁹⁷ Esos fueron sus términos, según registran distintos medios de prensa (*Gente, Confirmado, Primera Plana*).

periodístico, e instaló a cada una frente a un televisor y a un equipo de radio. Mientras tanto, fueron filmados, fotografiados y grabados. Diez días después, las mismas personas vestidas y ubicadas de idéntica manera, pudieron verse a sí mismos en proyecciones mientras escuchan sus voces transmitidas por radio.⁹⁸

En la primera fase de esta obra –que Minujin no denomina ya “happening” sino “señal de ambientación”– puede leerse claramente el pasaje a otro vínculo del arte con los mass media: el empleo de circuitos masivos de comunicación como soporte de la obra (aunque la audiencia capaz de percibir la totalidad de las señales estuviera acotada a un centenar de personas) marca una diferencia con las realizaciones anteriores y vincula a Minujin con los planteos del Arte de los Medios.

Diferencias con Lebel

En 1966 pasan por Buenos Aires dos promotores del género, el norteamericano Allan Kaprow (que consagró –esta vez él– a Buenos Aires como una “ciudad de happenistas”) y el francés Jean-Jacques Lebel. Éste último realiza un happening en la Sala del Di Tella, en el que simultáneamente se proyectan *slides* y filmaciones, mientras *performers* actuaban en vivo y el propio Lebel dicta una conferencia. Lee, con su castellano chapuceado, una proclama en la que expresa su “desconfianza absoluta en el lenguaje” y marca la contradicción de haber recurrido a él en ese mismo acto. Denuncia el carácter del arte, que ha devenido en una industria como cualquier otra, y equipara a la Cultura (católica y capitalista) con la muerte. Luego desarrolla una teoría que podría leerse como la extraña y provocadora fusión de escatología y marxismo: ¿cómo “el arte y la mierda están intrínsecamente ligados”? Se pregunta “¿Quién es el esfínter? ¿El marchand o el artista?”, y proclama “Militamos para que los artistas se conviertan en propietarios de sus medios de producción y circulación, es decir del esfínter”.

Concluye con una formulación coincidente con las reflexiones de los argentinos sobre las limitaciones del nuevo género como arte de vanguardia, en la medida en que está siendo asimilado por la “Cultura”: “Hace 10 años inventamos el happening para escapar de esa trampa. Hoy el happening se ha convertido en una mercadería. Predigo la muerte del happening”.⁹⁹

A la salida de su happening, un grupo de vanguardistas platenses habían preparado el suyo. Se trataba de los impulsores de la revista experimental **Diagonal Cero**, Edgardo

⁹⁸ Como señala Masotta (**Happenings**, op. cit., pp. 10/165), es notorio en este diseño el impacto de un happening de Kirby, que empleaba proyectores de cine, diapositivas, grabadores para reproducir aquello que ocurría en escena, incluyendo tomas del público presente.

⁹⁹ Fragmento de la conferencia-happening de Lebel en el Di Tella (1966), en: “La sala del Di Tella”, CD núm. 2, grabación digital, Fundación Música y Tecnología, Buenos Aires, 1995.

Vigo, Luis Pazos y Omar Gancedo. Arrojaron al aire una serie de pequeños volantes-mariposa que cumplían una doble función: la publicitaria, de promocionar la revista y a cada uno de los integrantes del grupo, y la poética, ya que los tres volantes distintos eran además poemas visuales. En el volante de Vigo, con los agujeros característicos a los que recurre con frecuencia como huella, se leía: "Deshacedor Vigo: poesía matemática", acompañado por un poema visual que termina en una fórmula aritmética. El de Pazos dice: "Luis Pazos: poesía fonética. Coleccionista de ruidos". Juega con distintas tipografías sobre la onomatopeya "boing", que podría remitir tanto a la historieta como un cuadro de Lichtenstein que reproduce y amplía un cuadro de historieta con ese u otro "ruido". En el último se lee: "Cibernético Omar Gancedo: poesía electrónica", y se trata de una tarjeta perforada con la enigmática frase "Hum Cararum Jun en los árboles un carabum jun en el mar". Irrumpía lúdicamente en el happening del francés en Buenos Aires, el activismo poético experimental platense, ampliando el abanico de caminos trazados por la vanguardia.

Al año siguiente aparece editado por Nueva Visión en Buenos Aires **El happening**, apenas un año después de su edición original en París. En su libro, Lebel inscribe los happenings argentinos en "una red internacional y más bien clandestina [que] se halla en vías de constituirse paralelamente a los mass-media y no tardará en vincular entre sí todas las energías de la nueva vanguardia dispersas a través del mundo"¹⁰⁰.

Masotta toma distancia de la concepción vitalista del francés. Si para Lebel la prioridad del happening es expandir la percepción de los sentidos, el argentino privilegia sus posibilidades como proceso mental, y al espectador como un interlocutor reflexivo. En **Happenings**, Masotta se diferencia del componente fuertemente "sexual" de los happenings franceses, de su concepción del caos como desorden¹⁰¹. También dicta una conferencia en el Di Tella en respuesta a la intervención de Lebel. Mordaz y tajante, considera que la experiencia resultó pueril y "Lebel está más cerca de los artistas *naif* que de Allan Kaprow". Contra lo que su autor enuncia, el estilo de los happenings de Lebel le resulta alienante y peca de un profundo irracionalismo. Lo único que puede rescatar de la experiencia ocurrida en el Di Tella es su actitud beligerante. Considera más que dudosa la idea de que estamos ante una "ideología represora de los instintos", como denuncia Lebel. En cambio, opina que "lo que las sociedades contemporáneas ocultan no es el instinto sino la racionalidad de la estructura".

Pero, prosigue, "no sólo su moral está equivocada, sino también su estética". El happening de Lebel en el Di Tella le resultó "un conjunto abigarrado de mensajes para producir una

¹⁰⁰ Jean-Jacques Lebel, **El happening**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, pp. 22-23.

¹⁰¹ Oscar Masotta, op, cit, p. 163.

imagen un poco negra, escandalosa, expresionista. Un *collage* expresionista". Le cuestiona haber realizado su happening en el espacio teatral tradicional, sin quebrar las convenciones de recepción (el público sentado en butacas viendo pasivamente un espectáculo). Y señala que la elección de ese espacio no es una contingencia, sino condición de existencia del hecho. Porque si proponer una serie de mensajes simultáneos podría haber atentado contra la unidad temática del teatro, sólo estar dentro del espacio arquitectural del teatro tradicional, con la audiencia encerrada en estas cuatro paredes, permite que el bombardeo, la simultaneidad de mensajes, pueda ser receptado como una unidad. Por otra parte, el bombardeo de mensajes emula un efecto de los medios masivos en la sociedad contemporánea, en la que las audiencias se ven sometidas simultáneamente a la TV, la publicidad, etc.

Masotta happenista

Quizá impulsado porque "en un país donde todo el mundo habla de happening sin haber visto mucho, no era malo hacer alguno", Masotta y su grupo planifican un ciclo de happenings en el Di Tella, pero ante la irrupción del golpe militar de Onganía deciden postergarlo.

Poco antes, organiza en el mismo instituto un seminario para contrastar el ya "viejo" género con las primeras realizaciones del Arte de los Medios. "Acerca (de): 'Happenings'" reúne dos obras (un happening y una obra de los medios¹⁰²) y dos conferencias explicativas (una de Alicia Páez y otra de Masotta). Su intención es explícitamente didáctica: "permitir comprender" las diferencias al contrastar ambos géneros, cuando ya es evidente que el interés se está desplazando del happening hacia el nuevo género. [V. IMAGEN 28]

Ese es el marco del primer happening de Masotta, titulado "El helicóptero".¹⁰³ Se desarrolla en dos instancias paralelas. El público, dividido en dos grupos, es trasladados a dos lugares muy distintos: un terreno abandonado en Olivos, en la zona norte del Gran Buenos Aires, y un teatro céntrico de la capital. Mientras el segundo grupo especta una serie de situaciones confusas al estilo de los "viejos happenings", el primero aguarda durante una hora –sin que aconteciera nada notable–. Luego, un helicóptero sobrevuela el lugar a poca altura, llevando a una actriz conocida. A los pocos minutos del paso del helicóptero, llegan a Olivos los otros espectadores.

Lo que parecía una tardanza (se habían perdido el helicóptero), estaba cuidadosamente planificado, con la intención de que la mitad de la audiencia conociera lo ocurrido

¹⁰² De acuerdo al programa, estaba planificada una tercera obra, el happening-ambientación de Mario Gandelsonas titulado "Señales", que aparentemente no llegó a realizarse. Archivo personal de la autora.

exclusivamente a través del relato oral del resto de los espectadores. Era crucial entonces la reflexión sobre la comunicación oral, “directa, cara a cara, recíproca y en un mismo lugar”¹⁰⁴.

Justamente este carácter de la comunicación era el que permitía distinguir happenings de obras de los medios en cuanto al canal y al receptor que generaban. La obra de los medios que Masotta presenta en el Seminario, titulada “El mensaje fantasma”, consistía en la proyección en un canal de televisión de un afiche callejero pegado días atrás en un sector de la ciudad. En él se anunciaba que ese mismo afiche sería emitido por el canal en determinada fecha y hora: la incógnita iniciada por el afiche se develaba como una “finalidad sin fin”. Cada uno de los medios (la TV, la gráfica callejera) revelaba así la presencia de otro. Es evidente el recurso a los mecanismos de la publicidad, no sólo en cuanto al formato o al procedimiento (afiche, tanda) sino incluso la búsqueda de incógnita. Aquí la comunicación se establece a nivel de los medios masivos, con una audiencia indeterminada (que contrasta explícitamente con el “cara a cara” del happening). La finalidad del arte de los medios es, dice Masotta, invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados.

En el seminario, entonces, la contraposición entre ambos géneros permitía reflexionar acerca de las características distintivas de las operaciones y las “materias” de cada tendencia. La materia del Arte de los Medios se presenta como “mucho más social que física” como observaron tanto Masotta como Jacoby y Verón.¹⁰⁵

El primero distingue entre la “materia” de los happenings (“más cerca de lo sensible, pertenecería al campo concreto de la percepción”) y la “materia” de las obras de los medios (“más inmaterial, si cabe la expresión, aunque no por eso menos concreta”). Aparecen dos líneas dentro de la experimentación: el trabajo sobre lo perceptual, sobre los sentidos, o el planteo más “inmaterial”, conceptual,¹⁰⁶ dilecto a Masotta y otros artistas. Promovían una estética “anti-óptica”, antivisual”, “la idea de construir ‘objetos’ pero con el fin de hablar no a los ojos sino al entendimiento (...), la búsqueda de materias inmateriales”¹⁰⁷. Esta opción analítica, está sin duda emparentada con los planteos acerca de la pintura “antirretiniana” de Marcel Duchamp, y –por cierto– con el conceptualismo emergente en ese entonces, y es la que lo distancia de planteos irracionalistas y caóticos como el de Lebel.

En cuanto a la recepción, la búsqueda de mecanismos para alcanzar un público más amplio es, por cierto, un rasgo común en varias tendencias experimentales que planteaban

¹⁰³ ¿Acaso en alusión al helicóptero que formó parte del “viejo” happening de Minujin en Montevideo?

¹⁰⁴ Oscar Masota, *Conciencia y estructura*, op.cit., p. 249.

¹⁰⁵ Los dos primeros en *Happenings*, op. cit., el tercero en Verón, Eliseo, “La obra”. En: *Revista Ramona*, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).

¹⁰⁶ Esta distinción podría equipararse a la planteada por Lippard (1973) entre arte de acción y arte de concepto.

abandonar museos y galerías e instalar el arte en la calle. Pero aquí, además, se trataba de inscribir la obra en un circuito masivo y, en este sentido, Jacoby se refería a una creciente toma de conciencia de los artistas respecto de la separación entre los valores de una cultura de élite (que vincula a los "medios estéticos") y otra de masas (relacionada con los medios de comunicación). Eliseo Verón también distingue entre el consumo "necesariamente elitista" del happening y la "posibilidad de un 'consumo masivo'" del naciente Arte de los Medios.¹⁰⁸

El segundo happening de Masotta se titula "Para inducir al espíritu de la imagen", realizado también en el Di Tella en noviembre de 1966. En él retoma un happening de La Monte Young que lo había impactado meses antes en Nueva York: "uno era asaltado y envuelto por un ruido ensordecedor, continuo", que provocaba que se altere la situación fisiológica del cuerpo, escindiendo prácticamente uno de los sentidos, lo que provocaba "una dura reestructuración del campo perceptivo total". En su versión de este happening, Masotta mantiene la idea de provocar la separación del sentido del oído, mediante un sonido electrónico agudo, continuo y ensordecedor. Ello "nos permitía entrever hasta qué punto ciertas continuidades y discontinuidades se hallan en la base de nuestra relación con las cosas"¹⁰⁹.

Luego de pronunciar, sentado de espaldas al público, unas palabras acerca del origen de lo que iba a verse, y de vaciar un matafuego, Masotta cedió el turno a cuarenta hombres y mujeres mayores ("los viejos"), vestidos pobremente, que se expusieron a ser mirados fuertemente iluminados y "abigarrados en una tarima", a cambio de una paga como extras teatrales. Masotta definió su happening como "un acto de sadismo social explicitado".
[V.IMAGEN 28]

Finalmente, en diciembre de ese año, también en el Di Tella, Masotta y otros artistas realizan el postergado ciclo "Sobre Happenings", consistente en "reunir en un happening varios happenings ya realizados". A partir de relatos escritos u orales y algunos guiones, reprodujeron fragmentos representativos de los distintos estilos (tomados de happenings de Carolee Schneemann, Claus Oldenburg y Kirby). El conjunto se proponía como un relato, una "historia del happening", que resumía "su progresión histórica" dejando "ciertas 'marcas' precisadas" al público argentino, entre el que todavía existía una evidente expectativa en presenciar happenings: asistieron 500 personas a una sala donde sólo podían entrar 200, además de innumerables periodistas y fotógrafos.

La idea no era repetir happenings ya realizados en otras partes del mundo, sino "producir, para el público, una situación semejante a la que viven los arqueólogos y los

¹⁰⁷ Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, op.cit., p. 245.

¹⁰⁸ Oscar Masotta, *Happenings*, op.cit., p. 89.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 167-177.

psicoanalistas". Enfrentarlos a esos "restos" (ya no hechos sino signos) y generar un "comentario" o "relato". No serían hechos sino signos de hechos ausentes, pasados. El desplazamiento hacia los medios es evidente: "nos excitaba la idea de una actividad artística puesta en los 'medios' y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos".¹¹⁰

2.4. El Arte de los Medios

Si el espíritu innovador del happening había sido ampliar la noción de arte, provocar la participación del espectador como creador, trastocar los códigos y espacios instituidos para la circulación de la obra de arte, lo cierto es que el *boom* en los medios masivos banalizaba esas intenciones de los artistas e imponía un sentido trivializado o "deformación abusiva".¹¹¹ Esta versión frívola del happening aparece asociada a la repercusión mediática escandalizada ante algunas experiencias realizadas en el Di Tella, en especial "La Menesunda". La conciencia del *boom* en los medios (que aplica el término no sólo a un nuevo género artístico sino incluso a un estilo de la moda) y la evaluación de que el happening ha fracasado en cuanto a "constituirse en un nuevo género independiente y totalizador" provocan muy rápido que los propios artistas experimentales busquen formas alternativas al happening. Dentro del núcleo más allegado a Masotta surge el grupo Arte de los Medios de Comunicación, integrado a mediados de 1966, por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari,¹¹² cuya vida como tal no se extiende más allá de un año.¹¹³

El nuevo género de vanguardia irrumpió en escena a través de un manifiesto, varios textos teórico-críticos y algunas obras. Entre ellas, aquella que aparentó llamarse "Happening de la participación total" o "Happening para un jabalí difunto" y terminó siendo conocida como el "antihappening", puede ser leída como la obra fundacional.

La idea original fue de Jacoby -como enfatiza el mismo Masotta- quien en mayo de 1966 había proyectado realizar "una exposición que fuera sólo el relato de una exposición". En julio, firma junto a Costa y Escari un Manifiesto en el que anuncian la realización del "antihappening": "nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido".

¹¹⁰ Ibid, p. 178.

¹¹¹ Ezcurra en Masotta, *Happenings*, op. cit.

¹¹² En algunas obras también participa Juan Risuleo.

¹¹³ Aunque es obvia (diría más: necesaria), la relación entre Masotta y el Grupo de Arte de los Medios no ha sido suficientemente enfatizada. Baste, en ese sentido, este testimonio de E. Costa: "Salíamos de una clase de Masotta en el Centro de Altos Estudios de Arte. Él había estado hablando de esas cosas. Jacoby dijo: '¿por qué no hacemos una noticia falsa?'. A mí enseguida me encantó: 'también podemos sacar fotos, con gente, en distintos lados'" (entrevista ya citada, abril 2003).

A partir de ese informe falso, en el que –como en cualquier gacetilla de prensa– se describía y documentaba con imágenes la realización del happening inexistente, se proponían desencadenar un circuito de información que cambiase “el lugar del momento de la creación de la obra, situándolo dentro de los medios de comunicación”. Dejaba así “librada su constitución a su transmisión”.

Para armar este dispositivo, pusieron en juego técnicas (“tomadas de las relaciones públicas”) que difundieron el hecho inexistente en la prensa. Junto al informe falso –que apelaba a tópicos del happening como el acento en la participación del público y el carácter experimental–, se difundieron fotografías de personajes reconocidos del ambiente cultural ~~tomadas en galerías, bares y viviendas relacionados con el “microclima”~~ por el cual circulaba el “mito del happening”. Simulaban participar de un happening festivo y caótico, recurriendo a los lugares comunes de la prensa para referirse al género.

De acuerdo al plan trazado, la operación implicaba una triple instancia: la elaboración del informe (a cargo de los artistas y sus “cómplices”), la transmisión de dicha información en los medios y, por último, la reconstrucción que el espectador hiciera del hecho, y la significación que adquiriese en su conciencia “una realidad inexistente que él imagina verdadera”.

El objeto de esta construcción –claro está– era lograr que los periodistas difundiesen la información sobre el happening falso como si hubiese existido. Para lograrlo, primero se reunieron con Edmundo Eichelbaum, del diario **El Mundo** y le explicaron el procedimiento: aceptó “colaborar” y publicó la primera nota. Costa señala ese “aspecto de complicidad del medio, que nos permitió no tener que mentir” (al periodista).¹¹⁴ Otros periodistas, algunos advertidos de la maniobra por el mismo manifiesto (que se había dado a conocer poco antes), se hicieron eco y la noticia circuló en distintos medios.¹¹⁵

La obra culminaba cuando aparecieran en los medios desmentidas o aclaraciones de la falsedad de la noticia (de lo que se informó en una nueva gacetilla) y una vez que se hubiesen registrado las primeras reacciones del público ante la puesta en evidencia del “engaño”, cosa que se produjo entre octubre y diciembre.

Roland Barthes es una referencia obligada en los desarrollos teóricos (y en las formulaciones de las obras) de Masotta y los artistas de los medios. **Mitologías** (1957) constituye un intertexto fundamental del antihappening. En “Contra el happening”, Jacoby justifica por qué utiliza el “mito” del happening como objeto para construir el informe falso.

¹¹⁴ Entrevista con Eduardo Costa de la autora y Mariano Mestman, Buenos Aires, abril de 2003.

¹¹⁵ Aparecieron notas en medios gráficos de diverso tipo, tal como se habían propuesto: el diario **El Mundo**, la revista sensacionalista **Gente** y la destinada al público femenino **Para ti**, el semanario político-periodístico **Confirmado**, el semanario **Inédito**, la revista literaria **El escarabajo de oro**.

Y, ubicado en el lugar del mitólogo, convierte al mito en punto de partida de una nueva cadena semiológica ("en verdad, la mejor arma contra el mito es mitificarlo a su turno", cita Jacoby del libro de Barthes). Además, el concepto de mito permite cuestionar la "naturalización" de los propios medios estéticos.

¿Cuál era la intención de los artistas con ese circuito de engaño-desmentida inscripto en los medios? ¿Burlarse de la veracidad de los medios? ¿Denunciar que los medios engañan o deforman? ¿Poner en evidencia los artificios en la construcción de la información? Todo ello, pero también algo más complejo.

En el Manifiesto tenían en cuenta que en la sociedad de masas el público se informa a través de los medios masivos y, en este sentido, más que los hechos artísticos en sí, "sólo importa la imagen que (de ellos) construye el medio de comunicación". Si el arte pop (y algunos happenings) tomaban objetos, temas y técnicas de la cultura masiva, el Arte de los Medios se proponía "constituir la obra en el interior de dichos medios", cuya materialidad era "susceptible de ser elaborada estéticamente".¹¹⁶

De este modo, los artistas y los intelectuales que acompañan el Arte de los Medios construyen un programa de intervención que disputa el lugar de la vanguardia (ocupado entonces por el happening), de acuerdo a otro de los rasgos de la vanguardia enunciados por Masotta (la negación de lo previo a partir de una característica latente presente en el movimiento anterior). En esa tesitura, Jacoby insiste en la diferencia entre el antihappening y el happening a partir de las relaciones creadas con los objetos: "Lo comunicado fue la paradoja entre las características del happening (falta de mediaciones, comunicación directa con objetos y personas, corta distancia entre espectador y espectáculo) y las grandes mediaciones respecto de los objetos y los acontecimientos, la no participación real del receptor, es decir, las características que impone la prensa masiva como medio de comunicación".¹¹⁷

Un antecedente del Arte de los Medios puede rastrearse en Moholy Nagy, que ordena, en los años treinta, telefónicamente, la realización de una serie de obras, sin otra participación en ellas más que la instrucción.¹¹⁸

La experimentación de los artistas con la cultura de masas y los medios de información se produjo en el marco de un cruce productivo entre la vanguardia y la teoría estética y social. En un sentido comparable, Hal Foster sostiene que la teoría crítica y el arte avanzado comparten desde los años '60 un terreno común, en base a investigar tres áreas: la estructura del signo, la constitución del sujeto y la ubicación de la institución. Incluso, afirma Foster, una termina reemplazando a la otra: "La teoría crítica ha servido como una

¹¹⁶ R. Jacoby, en Masotta, *Happenings*, op. cit., p. 128.

¹¹⁷ Ibid. P. 127.

¹¹⁸ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 250.

continuación secreta de la vanguardia por otros medios: tras el clímax de las revueltas de 1968, también ocupó la posición de la política cultural, al menos en la medida en que la retórica radical compensaba un poco del activismo perdido".¹¹⁹

Otras obras de los medios

Además de las obras de los medios que apuntan a instalar en los circuitos masivos de comunicación (esto es, aquellas en las que su materialidad está dada a través de los medios de prensa o de recursos publicitarios como el afiche, el cartel, el volante, etc.) y a "tematizar los medios como medios", el grupo llevó a cabo otras realizaciones, como las presentaciones de literatura grabada en el Di Tella.

Por iniciativa de Costa, apoyada por Risuleo y Jacoby, el grupo encara una serie de experiencias de literatura oral, que desafían las convenciones literarias a partir de la premisa de que la escritura recorta y excluye las marcas suprasegmentales del lenguaje. En el volante de presentación de esta "Primera audición de obras creadas con lenguaje oral" (realizada en el CEA del Di Tella, el 20 de octubre de 1966), Costa y Jacoby proponían "un nuevo género, que aplica los mismos principios de la creación literaria a obras realizadas a partir del lenguaje oral. Sobre la base de fragmentos de lenguaje vivo recogidos con grabador, hemos creado junto con Juan Risuleo obras 'literarias' para ser oídas directamente en cintas. (...) Se recuperaría así para la literatura toda la riqueza del lenguaje oral (los tonos de voz, la edad y el sexo del que habla, tal vez su clase social) que se pierden al trabajar con lenguaje escrito".¹²⁰

En un segundo texto, esta vez también firmado por Risuleo, se rectifican acerca de que no corresponde llamar literatura al nuevo género "puesto que usa como material el lenguaje oral y no escrito".

Los realizadores registran y editan relatos orales de un lustrabotas, una psicótica con delirio de interpretación y otros casos. La grabación de la psicótica nos enfrenta a un discurso detallista que se remonta a la infancia, rememora detalladamente situaciones cotidianas, especula, por ejemplo, con cuánto habría hecho esperar a su novio, si lo hubiese tenido, o en su detenimiento al peinarse. Su registro me remite inexorablemente a los monólogos o diálogos de personajes femeninos de Manuel Puig, en *La traición de Rita Hayworth*, publicada en 1968, "escrita en el límite de las posibilidades de representación (...), el límite exacto de la inteligibilidad dentro de esa ideología literaria que llamamos realismo. (...) Puig trabaja siempre en el *casi*, y de allí su efecto exasperante: lo casi es inaprensible

¹¹⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real*, op. cit., p. XII.

¹²⁰ "Primera audición de obras creadas con lenguaje oral", volante, ITDT, 1966.

científicamente. Ni parodia, ni mimesis del lenguaje, ni kitsch ni camp, ni apocalíptica ni integrada, ni 'masculina' ni 'femenina', ni abiertamente sofisticada ni totalmente chonga".¹²¹

Al violentar la conexión entre literatura y escritura apuntan a expandir la noción de "obra literaria", reemplazando el libro por el *cassette*, incorporando lenguajes orales registrados en grabadoras, registros coloquiales o casuales, "no literarios".

Un planteo emparentado con estas exploraciones de otras formas literarias no sometidas a la escritura son los experimentos de poesía y visualidad que propone Edgardo Vigo en La Plata, en particular una serie de objetos poéticos que realiza junto a Luis Pazos a fines de los años '60.

Otras obras indagan en particular sobre la creación y funcionamiento de circuitos de comunicación, tanto masivos como restringidos. Una de ellas, "Circuito automático" realizada por Jacoby en 1966, consistía según su propio relato en el siguiente mecanismo: "se pegaron stickers de papel que yo repartía para que los pegaran en baños, colectivos, estaciones, en todos lados. Eran cartelitos [horizontales] con dos fotos, una mía y otra de la que era mi novia en aquella época, y en el medio un número de teléfono, que nos prestaba el Di Tella. No existían los contestadores automáticos en el mercado; pero había grabadores y teléfonos. [Entonces] Cuando llamaban, se ponía en funcionamiento una cinta, mediante un mecanismo que había hecho un amigo mío, físico". El amigo en cuestión, Víctor de Zavalía, era el último nombre que mencionaba la grabación que se iniciaba con el siguiente texto: "El hecho de que usted haya llamado muestra que ha leído un cartelito en el que había fotos de un hombre y una mujer y un número de teléfono. Usted ha cerrado así un circuito comunicacional que empezó cuando leyó los carteles y termina ahora. Este es un contestador automático. Al llegar su llamada, se conecta automáticamente con la cinta en la que está grabado este texto. Se ha cambiado así la estructura habitual de la comunicación telefónica. Toda la información va hacia usted indiferente a todo lo que usted pueda decir. Pero este circuito no informa sobre nada. Sólo habla de sí mismo y usted puede seguir escuchando o cortar la comunicación. Mi nombre es Roberto Jacoby...".

Es evidente el impacto del esquema comunicacional de Jakobson. No sólo Masotta recurre con insistencia a las funciones de la comunicación propuestas por Jakobson. En su análisis del antihappening, que cito en extenso más adelante, Verón no sólo recurre a observaciones de Lévi-Strauss sobre la creación artística, sino, sobre todo, a las funciones del lenguaje propuestas por Jakobson. Señala el predominio de la función poética y "el esfuerzo por despojar a la obra de toda vinculación con las demás funciones". Propone pensar al happening como una "poética de la acción social", y análogamente la posibilidad

¹²¹ Daniel Link, "Los setenta: crisis de la literatura y algunos nombres propios", en: **Entre el silencio**

de constituir una "poética de los medios masivos" a partir de la experiencia del arte de los medios. Esto, en tanto el nuevo género hace foco en "la problemática de su propia materialidad" y abre "la posibilidad de crear sobre ellos [los lenguajes masivos] no ya tomándolos como lenguajes para difundir ciertos contenidos en la sociedad, sino tematizando sus propiedades como lenguajes". Así, el arte de los medios deja abierta "la posibilidad de obras orientadas a manifestar las formas de organización de la comunicación de masas".¹²²

También Jacoby recurre a Jakobson cuando remite a la posibilidad de desarrollo de la función poética en el arte de los medios, y cuando señala como característica del mensaje estético moderno el desplazamiento de las funciones expresiva o referencial ante la importancia asumida por la función conativa.¹²³

En el texto que escribe para justificar la obra, Jacoby piensa los efectos de la obra sobre los receptores: "señala la distancia entre el lenguaje descriptivo y la experiencia vivida. (...) Esa especie de vacío y circularidad del mensaje apunta a mostrar las cualidades del canal. (...) El receptor se desliza imperceptiblemente desde la organización habitual de los hechos cotidianos hacia una modificación que no le es fácil clasificar, ya que en ningún momento es avisado [de] que está recibiendo una obra de arte, sus expectativas son defraudadas, pero se lo obliga casi compulsivamente a tomar conciencia de su situación de receptor pasivo".¹²⁴

Jacoby considera que "Circuito automático" lograba crear un circuito de comunicación no localizable. "Ese es un ejemplo de las obras de los medios, obras que no están en ningún lugar, en las que pasa algo que te desestructura en algún punto".¹²⁵

A diferencia de las obras que se instalan en los circuitos masivos, en esta y otras obras "cerradas" o "de laboratorio", el público es reducido, pero "tendrá noción de una totalidad: el proceso de información"¹²⁶, totalidad que en una obra "masiva" no puede reponerse ni controlarse. Sin embargo, Jacoby afirmaba en ese entonces que "las experiencias de laboratorio son útiles [porque] hoy podemos pensar en un arte, colectivo en su creación y recepción, de los medios de comunicación masivos".¹²⁷

Otro proyecto, que Jacoby se propuso realizar durante su estadía en Nueva York (en 1967), toma como medio a la *manifestación* o reunión masiva callejera. El 26 de marzo de 1967 se hizo en Nueva York un *Be In*, el segundo luego de otro en California, un

y la violencia, cat., Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004.

¹²² Eliseo Verón, "La obra", op. cit., p.7.

¹²³ También Verón, cuando caracteriza los "distintos estilos entre los creadores de happenings", ubica la función conativa como la vinculada a la participación activa del "espectador" (Ibid., 6-7).

¹²⁴ Roberto Jacoby, texto mecanografiado, sin título, s/d [c. 1966], archivo R. Jacoby.

¹²⁵ Entrevista con R. Jacoby de M. Mestman y la autora, Buenos Aires, julio de 1993.

¹²⁶ Roberto Jacoby, texto mecanografiado, marzo de 1967, archivo R. Jacoby.

¹²⁷ R. Jacoby, "Contra el happening", en: Oscar Masotta, *Happenings*, op. cit., 129 y 131.

par de meses antes. Jacoby había llevado para regalar a los amigos argentinos, varias fotos de Perón, y en los locales de productos orientales del Village vendían postales de Mao. En la feria de Canal St. se había comprado un saco de segunda mano de algún tipo de regimiento antiguo de bomberos. Con esos tres elementos (las dos fotos y el uniforme) produjo "algo típico argentino como juntar a Mao y Perón para confundir a la gente con esos dos retratos de los que solamente reconocían a uno".¹²⁸ Con ese atuendo, se paseó por el encuentro, al que asistieron unas 10.000 personas, entre ellas mucha prensa.

"Me sacaron muchas fotos y me filmaron, lo que era mi intención. Lo más increíble sucedió cuando volví a Buenos Aires, porque apareció mi foto en una revista que luego perdí (sería **Confirmado, Análisis** o una de esas) donde se comentaba algo del hippismo"¹²⁹ [V. IMAGEN 30]

Jacoby idea otros proyectos que tematizan las características del medio utilizado, el lugar del público y su comprensión de la totalidad del proceso comunicativo desencadenado.¹³⁰

Por su parte, Escari realiza la obra de los medios "Entre en discontinuidad" (1966), a la que Masotta recurre para ejemplificar la centralidad de la noción de "discontinuo" en el arte contemporáneo. Luego de anunciar la acción mediante un afiche, en cinco esquinas del centro de Buenos Aires distantes entre sí se distribuyeron simultáneamente volantes donde se describía técnicamente (usando el modo imperativo, en segunda persona, frecuente en la publicidad) una posibilidad de percepción de cada lugar. La diferencia radical respecto al carácter informativo de cualquier volante (en tanto medio publicitario o político) "consiste en que aquí el texto no transmite ninguna información, por mínima que sea, que el propio transeúnte no pueda percibir, captar o acceder por sí solo".¹³¹ Su carácter discontinuo no radicaba en que para leer todos los textos los participantes debían emprender un recorrido urbano (lo que, aclara Escari, era además materialmente imposible, por la distancia entre los puntos y la brevedad de la acción), sino en "la manera en que el texto debía ser leído".

Los textos, insiste Escari, no son "de ningún modo, textos 'autónomos' como los que se leen en cualquier libro o en un afiche o en un volante publicitario o político", sino que requieren ser leídos en la esquina misma que describen.

En las antípodas de la estética pop, que apunta a descontextualizar elementos de la cultura de masas, al extraerlos de su lugar o escala habitual, y trasladarlos a la sala de arte, Escari señala que en "Entre en discontinuidad" no "apunta a sacar las cosas de contexto, evita lo

¹²⁸ Carta de R. Jacoby a la autora, noviembre de 2004.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Para una descripción de varios de estas obras y proyectos véase: María José Herrera, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del '60", en: **Arte Argentino del Siglo XX**, Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas-FIAAR, 1997.

mas posible apelar al imaginario del peatón-lector y aspira, por el contrario, a obliterar toda tentativa de ficción. Más bien, tiende a tomar distancia, a alejarse mentalmente y, así, suscitar un leve efecto de extrañamiento”, un distanciamiento brechtiano.¹³²

En esos mismos años, por fuera del núcleo de arte de los medios, otros artistas de la vanguardia argentina producen experiencias que aluden al poder ambiental de los medios que proclama el teórico canadiense Mc Luhan. Entre ellos, David Lamelas realiza “Situación de tiempo”, en las Experiencias Visuales 1967 en el Instituto Di Tella, consistente en la instalación de diecisiete televisores, artefactos de última generación producidos por la empresa Siam-Di Tella (patrocinadora del Instituto), encendidos pero sin transmisión, “pantallas vacías”, con “lluvia”, recurso que apunta a focalizar la atención del espectador sobre el medio mismo: lo expuesto eran “medios de comunicación llevados al grado cero de la comunicación, que no comunicaban nada”, dice el artista.¹³³ Señala que esta influencia McLuhiana (que atribuye a la información que trajo Minujin de Nueva York) es sólo una de las dimensiones de la obra. Se suman, dice, otras dos igualmente importantes: la percepción del tiempo y del espacio, y la relación instituto/empresa, cultura/capital.

En esa misma ocasión, otra artista, Margarita Paksa, avanzó en la desmaterialización de la obra cuando proyectó un haz de luz “a través” de un vidrio lleno de humo, con el trasfondo de sonidos de percusión. Su proyecto de obra “Esto es un juicio” (1967) también explora la discontinuidad. Se trata de una mesa redonda en la que los artistas invitados responden a las preguntas del público presente mediante respuestas previamente grabadas (a preguntas todavía no formuladas). Al relacionar preguntas y respuestas azarosamente asociadas, se genera en el espectador, “la obligatoriedad de mantener la memoria, para conectarlas en el tiempo”.¹³⁴

2.5. Aportes para una teoría de la vanguardia

La experimentación de los artistas con la cultura de masas y los medios de información se produjo en el marco de un cruce productivo entre la vanguardia y la teoría estética y social. Al recordar sus “años masottianos” (1965-68), Jacoby propone la imagen de una “especie de licuadora” para explicar la síntesis de teorías condensadas en el Arte de los Medios; una serie de lecturas, discusiones y referencias diversas, pero también la “experiencia personal con las obras mismas”.

¹³¹ R. Escari, entrevista con la autora y M. Mestman, abril 2003.

¹³² “Si alguna influencia ejerció la idea brechtiana en este happening (seguramente existió; para algunos de nosotros en ese entonces Brecht era una referencia recurrente), la asumo alegremente y la considero un motivo de orgullo”. Raul Escari, texto enviado a la autora, abril de 2003.

¹³³ D. Lamelas, entrevista con la autora, abril 2003.

¹³⁴ Margarita Paksa, *Proyectos sobre el discurso de mí*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

Como ya señalé, Masotta fue un lector de avanzada, que introdujo autores y paradigmas teóricos inéditos en el medio intelectual argentino, y los difundió a través de grupos de estudio, conferencias, artículos, exposiciones y otras intervenciones públicas. Es sabida su avidez ante los títulos más recientes, su ansiedad frente a la llegada de revistas (de arte contemporáneo, de pensamiento) que provenían de Europa y de Estados Unidos (desde **Les Temps Modernes**, pasando por **The New Left Review**, hasta **Art International**). Tenía, como dice Oscar Terán, la "capacidad de detectar en el aire de los tiempos una oferta teórica de avanzada".¹³⁵

Incluía en su reflexión sobre las obras y la estética contemporánea aportes de distintas perspectivas (estructuralismo antropológico y lingüístico o literario; semiología; teorías de la información y la comunicación) emergentes en la década signada por la modernización de los paradigmas de la crítica y las ciencias sociales. Se trata de autores e ideas-faro de unos pocos años después, pero todavía de avanzada en los '60.

Una lectura de los textos de Masotta sobre arte permite recorrer este universo dispar de referencias teóricas y analizar cómo se ponen en juego sus distintas perspectivas. Algunas veces se trata de citas que se limitan a poner en evidencia su actualización bibliográfica sobre los temas analizados o las nuevas corrientes de la crítica y las ciencias sociales. Otras veces los conceptos se ponen en juego en el análisis de una obra artística determinada, o en la conceptualización de los rasgos de la estética contemporánea.

Si bien no puede desprenderse de los textos sobre arte de Masotta una teoría estética cerrada, varios pasajes o nociones a las que recurre con frecuencia permiten avanzar en una conceptualización, una serie de elementos que componen un bosquejo de teoría del arte contemporáneo.

Aunque no puede desprenderse de los textos sobre arte de Masotta una teoría estética completa ni cerrada, varios pasajes o nociones a las que recurre con frecuencia permiten avanzar en un sistema de conceptos para abordar el arte contemporáneo, no sólo el de los '60 sino incluso su devenir hasta la actualidad.

Rupturas

Entre el informalismo y las tendencias posteriores no existe una relación de pasaje o continuidad, sino una "conexión de ruptura"¹³⁶. En este énfasis en las rupturas o quiebres también puede establecerse una diferencia tajante con la dinámica de continuidad, de progresión o progreso, del modelo con el que Romero Brest comprende el arte moderno.

¹³⁵ Oscar Terán, "La leyenda", en revista *La mirada*, Año II, n°3, Buenos Aires, primavera de 1991.

¹³⁶ Oscar Masotta, *Happenings*, op. cit., p. 58.

¿Cómo se explica Masotta esta ruptura? Argumenta que a fines de los años '50 se produce el reemplazo de una ideología (el "maquinismo") por otra, signada por el lugar preponderante que empiezan a ocupar los medios de información (podría decirse una "sociedad del espectáculo", para recurrir a un contemporáneo a Masotta, el situacionista Guy Debord). Enfatiza, entonces, la correlación histórica entre el crecimiento de los medios de información masiva y el arte contemporáneo. En "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea", texto en el que reflexiona sobre la aparición de un nuevo "tema" en la producción plástica, los medios de información, Masotta retoma las correlaciones históricas entre producción artística y tipos de saber presentadas en **El pop-art**, e insiste en la conexión de las búsquedas artísticas contemporáneas con la semántica, la teoría de la información y los modelos informacionales.¹³⁷

Los movimientos de vanguardia de entreguerras se vincularon de manera heterogénea con el maquinismo. Mientras el futurismo y la Bauhaus representan la afirmación del maquinismo, en cambio el dadaísmo "se adecuaba mal a su tiempo", sufría de un desentendimiento entre la estructura interior (formal) y el pensamiento.¹³⁸ Ello explicaría el tardío *revival* del dadaísmo, cuando una nueva época le permitió establecer una consonancia con el pensamiento y las transformadas realidades sociales.

El quiebre en el arte producido a fines de los '50 se evidencia en que para el expresionismo abstracto la materia significativa constituye el significado. En cambio, el pop borra la distancia entre el "contexto imaginario de la obra" y su contexto real. Imagen y realidad son inherentes, se perturban mutuamente. Se reestablece así un puente entre el arte y la vida, que rompe el encierro autorreferencial del arte de la época anterior.

Hacia una definición de la obra de arte

Como es evidente en sus análisis, y contra la concepción hegemónica, Masotta toma distancia de la idea de la obra como un "universo cerrado de significación", autónomo del mundo exterior. El devenir del arte contemporáneo a partir del pop (al introducir el objeto real y el lenguaje verbal) ha dejado herida la concepción de la "independencia de la imagen

¹³⁷ Cita, entre otras referencias, la estética de Max Bense y a Moles, todos ellos ubicables, con variantes, en la tradición formalista desarrollada por Jakobson y los análisis posteriores relacionados con la teoría matemática de la información. También acude a la semiótica de Pierce.

¹³⁸ Establece una oposición radical entre surrealistas y dadaístas, sus gustos estéticos, sus pensamientos (excluyentes aunque quizá complementarios). Si el movimiento dadá tuvo una intuición respecto de los productos y signos de la acción social, el surrealismo plantea un pasaje del símbolo a lo simbolizado (es decir, el significado).

visual como imagen”, la especificidad de lo visual, caballito de batalla del paradigma modernista¹³⁹. La imagen deviene así en símbolo.

Por otra parte, el pop pone en evidencia la distancia entre la cosa y la palabra que la nombra, señalando que la facticidad no es sólo del objeto sino también de la palabra. El énfasis en los componentes “materiales” de las unidades de sentido (los significantes) se traduce en la realidad sensible puesta al descubierto en la tipografía, la sonoridad, etc.

Bajo el principio de que el objeto estético nuevo no sólo constituye un mensaje sino que permite la inspección de las condiciones que rigen la constitución de todo mensaje, propone una lectura de las obras a partir de las herramientas conceptuales provenientes básicamente del estructuralismo, la semiótica y la teoría de los medios. Pero no se trata del trasvase forzado de una teoría social extraña al mundo artístico, sino de partir de la propia experimentación de los artistas con la cultura de masas y los medios de información, de recurrir a la teoría en tanto cristalización de un clima de ideas que las obras y los artistas manifestaban. Los textos de Masotta son resultado de un cruce productivo entre la actividad de la vanguardia y la teoría estética y social, entre arte contemporáneo y nuevos paradigmas de pensamiento.

Por otra parte, discute la antigua definición de obra que se basa en su soporte material (clasificándolos en nobles o innobles). El happening, al homogeneizar hombres y cosas, vuelve “más improbable, más difícil la noción misma de ‘materia’”¹⁴⁰. No sólo la materia está puesta en cuestión. También el lugar social del arte se vuelve impreciso.

La mirada estructural

En sus escritos sobre arte, Masotta ensaya un abordaje crítico de obras pop, happenings y obras de los medios, que permite entrever la apuesta por una definición estructuralista de la obra de arte. Cuando comenta su happening “El helicóptero” recurre, por ejemplo, al análisis de la estructura del mito en Lévi-Strauss¹⁴¹, así como a los desarrollos de la lingüística estructural y los estudios de comunicación verbal y no verbal. Al mismo tiempo, arriesga hipótesis explicativas-interpretativas (por ejemplo, la idea de correlaciones entre arte y pensamiento) que trascienden la pura descripción de la estructura interna de la obra, y reivindica incluso la inclusión de una interpretación en clave socioeconómica de la obra,

¹³⁹ Oscar Masotta, *El pop art*, op.cit., pp. 25-26.

¹⁴⁰ Oscar Masotta, *Happenings*, op.cit., p. 162.

¹⁴¹ Lévi-Strauss propone dar cuenta de un mito por el análisis de su estructura (a partir de distintos niveles envueltos por el mito, como el geográfico, el económico, el sociológico y el cosmológico), dando cuenta de la estructura lógica subyacente común a todos.

para completar el sentido que de ella emana. El análisis estructural no lo deja olvidar, dice, "su propia ideología".¹⁴²

Coincidentemente, el acercamiento de Verón (amigo de Masotta, vinculado al Centro de Investigaciones Sociales del Di Tella) a la experimentación entre arte de vanguardia y medios de comunicación aparece como un "punto de pasaje" o de inflexión en sus investigaciones de esos años, centradas en sistematizar -a través de esquemas comparativos- las características de la semantización de la violencia política en los medios. Entre sus objetivos metodológicos, se propone la "formalización de las reglas de análisis de tal modo de llegar, a largo plazo, a modelos que hagan posible un análisis automático". Recurre a los aportes de las ciencias del lenguaje para el "desciframiento" de los mecanismos de la comunicación de los sistemas ideológicos, pero siempre como condición básica para plantearse "el recorrido complementario e igualmente indispensable: la interpretación de estos sistemas a la luz de los procesos de conflicto en el plano de la estructura de clases. Sólo entonces comienzan, para la teoría sociológica de las ideologías, las hipótesis explicativas".¹⁴³ Su perspectiva ubicaría, como observa Beatriz Sarlo, a "la semiología estructuralista (como) el momento descriptivo de una crítica de la dominación simbólica".¹⁴⁴

En cuanto al análisis estructural, Verón advierte -igual que Masotta- contra el riesgo de confundir descripción con explicación (lo "que consistiría en dar por terminada la tarea cuando completamos la radiografía de la estructura"¹⁴⁵), y señala la necesidad de avanzar en los interrogantes interpretativos, explorando la relación entre los mensajes y el contexto social. Pero, al mismo tiempo, insiste en la necesidad de un riguroso análisis semiológico que permita descripciones aceptables de la estructura de los objetos (como paso previo a las hipótesis explicativas).

De manera equivalente a cómo aplicaría pocos años después diversas perspectivas teóricas y metodológicas (que confluyen en el desarrollo de una "ciencia de la comunicación") en el estudio de la semantización de la violencia política en la prensa,¹⁴⁶ las obras de los medios brindaron a Verón la posibilidad de aplicar ciertas herramientas "que

¹⁴² Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, op.cit., p. 238.

¹⁴³ Verón, "La semantización...", op. cit., pp. 185-186. Con todas las salvedades que surgen de su propia utilización de las nuevas herramientas que él mismo desarrolla, el marco teórico en que encuadra su investigación "es el del modelo marxista de las clases sociales, y está vinculado con la problemática infraestructura/superestructura" (ibid., 189-190).

¹⁴⁴ Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001. Sarlo dedica un acápite de su introducción al volumen a las perspectivas que vinculan marxismo, estructuralismo y comunicación en la Argentina de los sesenta, remarcando el lugar destacado ocupado por Masotta en el campo cultural, análogo al de Verón en el de las ciencias sociales.

¹⁴⁵ "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: El esquematismo" (en: Eliseo Verón, *Lenguaje y Comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 192).

empezaban a constituirse, que venían de la lingüística o de la semiología; era una ocasión para aplicarlas a un objeto concreto como un happening, (...) comprender cómo está construido. Era una actitud un poco estructuralista..."¹⁴⁷.

Aunque en un *racconto* de su trayectoria intelectual toma distancia de las preocupaciones sobre el arte ("Formalmente nunca me interesó la teoría estética, no es mi tema. En aquel momento intervine porque había toda una problemática de medios y comunicación que empezaba a circular y esas obras tematizaban esa problemática"¹⁴⁸), su acercamiento redundó en 1967 en la escritura de dos análisis estructuralistas de las principales experiencias artísticas con medios del período: "Simultaneidad en simultaneidad" y el "antihappening".¹⁴⁹

En estos dos textos desarrolla un análisis básicamente interno de las obras, que pone en juego una "semiología general", anterior a cualquier tipo de consideración "histórica, sociológica o política" e incluso "a la evaluación estética".¹⁵⁰ Desplaza, entonces, otro tipo de consideraciones o análisis sobre los happenings (que también reconoce como "posibles y necesarios"), para ensayar un análisis sistemático de su estructura, poniendo en juego las herramientas emergentes del análisis del lenguaje, desde la "Semántica estructural" de Greimas, a "Elementos de Semiología" de Barthes.¹⁵¹

A diferencia de la oposición radical entre el arte de los medios y el happening que sostienen los creadores del "antihappening", Verón¹⁵² considera que ambos casos comparten el interés por desnudar las propiedades de la materialidad de las obras. Sin embargo, reconoce una diferencia importante en el nivel de organización de los sistemas sociales cuya materialidad sirve de base a cada tipo de obras y postula que el principio que agrupa las diversas manifestaciones nombradas como happening tiene que ver con la "materia" de esas obras, esto es, "la acción social como sistema". Distingue por su materialidad happenings y obras de los medios: mientras los primeros elaboran la acción social en su nivel más "microscópico", transformando el ámbito interpersonal y su campo de objetos, mientras que en el Arte de los Medios la acción social alcanza la comunicación de masas. Concretamente, el área de la acción social involucrada como materia en el happening de

¹⁴⁶ "Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política", *Ibid.*

¹⁴⁷ Entrevista a Eliseo Verón, en *Causas y azares*, nro. 3, 1995.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Se trata del capítulo incluido en *Happenings*, y en "La obra", *op. cit.*

¹⁵⁰ "Sobre Marta Minujin", en *Happenings*, *op. cit.*

¹⁵¹ Verón afirma al respecto: "Lo que me interesaba particularmente enfatizar es la necesidad de interrogarse por la estructura de significación de las obras como momento indispensable de una comprensión global, ilustrando al propio tiempo las posibilidades de cierto método de descripción" (*Happenings*, *op. cit.*, p. 90). No se trata, pues, de una preocupación por el tema sino por la estructura formal de la obra, lo que es un argumento que responde al cuestionamiento de Darío Cantón que se reseña más adelante.

¹⁵² E. Verón, "La obra", *op. cit.*

Minujín es –dice Verón- el consumo de los medios masivos. Le preocupa señalar la transformación de la relación de los participantes del happening con los medios que acontecía entre las dos fases implicadas en el suceso “Simultaneidad envolvente”. Compara para ello los componentes concretos de ambas situaciones, que tuvieron lugar con 11 días de diferencia en el Di Tella, en relación con los participantes y su hipotética situación social cotidiana de consumo de medios.¹⁵³

En cuanto al antihappening, Verón se interesa en él como “caso” u objeto sobre el cual poner a prueba sus herramientas conceptuales. Se centra en la descripción de la estructura de la obra, pero no se limita a eso: también retoma algunas ideas de Masotta o de Jacoby sobre la producción artística que trascienden el análisis descriptivo; por ejemplo, la tensión entre consumo de élite y consumo masivo, o la tendencia de la desmaterialización en el arte de los medios.

Para desnudar las propiedades de la materia de las obras, recurre a las funciones del lenguaje (Jakobson), señalando el predominio de la función poética. Así, piensa al happening como una “poética de la acción social”, y ve en el Arte de los Medios la apertura a una “poética de los medios masivos”, que deja abierta “la posibilidad de obras orientadas a manifestar las formas de organización de la comunicación de masas”¹⁵⁴.

Su análisis de la gacetilla falsa del “antihappening” se concentra en las operaciones de transformación y “deformación” del mensaje en los medios. Trasciende cuestiones como el engaño o la deformación de los hechos por los medios, la “confianza” socialmente institucionalizada en ellos, o la distancia entre la imagen de la realidad (re)presentada por los medios y la realidad de los hechos. No se trata de reconocer que la información transmitida por los medios es parcial o deformada: “en esta experiencia, por el contrario, se muestran como un universo cerrado, que no describe ni deforma, puesto que aparecen como un lenguaje que crea sus propios objetos”¹⁵⁵.

Esta lectura del arte de los medios anticipa cierta reflexión comunicacional de las últimas décadas: la posibilidad de pensar los medios masivos ya no representando la realidad, sino creándola. En ese sentido, también Jacoby observa que la intención del antihappening no era demostrar que la prensa “engaña o deforma”, cuestión “obvia y de sentido común”. La experiencia remitía a algo más complejo: “un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas,

¹⁵³ Su análisis no se detiene, en cambio, en las personas seleccionadas que recibieron en sus casas los telegramas y las llamadas telefónicas ni a la audiencia más amplia captada a partir de los programas de radio y televisión, ya que todos ellos eran completamente ajenos a lo ocurrido en la primera fase en el Di Tella.

¹⁵⁴ Eliseo Verón, “La obra”, op.cit., p. 47.

¹⁵⁵ Oscar Masotta, *Happenings*, op.cit., p. 137. Y en otro lugar: “El problema de la deformación que un medio puede introducir al referirse a un hecho de la vida social, y el problema de que el medio

con la materialización, por obra de los medios de información masivos, de hechos imaginarios (...) No se tratará ya, seguramente, de expresar las emociones del artista ni de 'mostrar la realidad' sino de actuar sobre el receptor, de 'hacer hacer'¹⁵⁶.

La noción de vanguardia

La idea de vanguardia que Masotta postula es excluyente: "En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia"¹⁵⁷. Define la obra de vanguardia por cuatro rasgos:

1. **El arte actual se nutre de la historia del arte.** En la actualidad el arte, como una necesidad interna, no puede dejar de tener en cuenta la información que maneja la historia del arte, la inscripción de cualquier nueva obra en una secuencia histórica de obras. Esto es: para producir arte contemporáneo hay que conocer la historia del arte, especialmente la reciente. Masotta cita a Geldzahler cuando afirma que hoy la historia del arte está por delante del arte.
2. **Obra abierta.** La obra de arte hoy es una "obra abierta", noción que Masotta retoma de Umberto Eco, aunque sugiere que no alcanza a "recubrir", a dar cuenta de la complejidad de las búsquedas "más contemporáneas (...), que definen campos plásticos tan diferentes"¹⁵⁸. El señalamiento de esa limitación no impide que coincida en que la obra es un mensaje principalmente ambiguo y autorreflexivo, como formula Eco en **Obra abierta y Apocalípticos e integrados**, de quien previene a los lectores advirtiéndole que sus reflexiones más recientes "guardan su relevancia, pero deben ser utilizadas con cuidado". La salvedad se refiere a la afinidad del italiano con el informalismo, estética de la que el argentino se distancia. Pero también señala límites en los propios conceptos de Eco a los que recurre tanto él como Jacoby. Opina que la noción de "obra abierta" no alcanza a "recubrir", a dar cuenta de la complejidad de las búsquedas "más contemporáneas (...), que definen campos plásticos tan diferentes" (Happenings; 58). El señalamiento de esa limitación no impide que ambos sintonicen con la idea de la obra como mensaje principalmente ambiguo y autorreflexivo, formulada por Eco en **Obra abierta**¹⁵⁹.
3. **Ruptura.** Con señalar la apertura de la obra (a la actividad del lector o espectador) no alcanza para definirla: debe también plantear algo que niegue lo que la ha precedido. Aquí opera la concepción de vanguardia como negatividad y ruptura con la tradición.

hable de algo imaginario 'creando sus propios objetos', son pues dos cuestiones completamente distintas" (Verón, "La obra", op. cit., p. 48).

¹⁵⁶ Oscar Masotta, **op.cit.**, pp. 125-129.

¹⁵⁷ Oscar Masotta, **Conciencia y estructura**, op.cit., p. 225.

¹⁵⁸ Oscar Masotta, **Happenings**, op.cit., p. 58.

¹⁵⁹ Umberto Eco, **Obra abierta**,

Cada nueva vanguardia rompe con la vanguardia anterior, que ya contenía latente el germen de su continuadora rebelde. Ese elemento negado por la vanguardia, inscripto en lo previo, exigía manifestarse, como por ejemplo, aquello de los happenings que se niega en el Arte de los Medios. Esta concepción remite a la dialéctica marxista: del choque de los opuestos surge la síntesis superadora. Estamos ante una noción de ruptura que difiere del sentido absoluto de quiebre con la institución artística en su conjunto que propone Bürger, en la medida en que toda nueva vanguardia se nutre – aunque fuera como oposición– de la tradición artística anterior.

4. **Los géneros en cuestión.** La puesta en cuestión (o el borramiento de los límites) de los géneros artísticos tradicionales es un rasgo característico de las nuevas tendencias. De nuevo el happening resulta un buen ejemplo como híbrido de géneros.

A estos cuatro grandes rasgos, a fin de armar un sistema más complejo, habría que sumarles algunas nociones a las que Masotta recurre dispersa pero recurrentemente a la hora de abordar el análisis de las producciones o pensar un estado de la cuestión de la escena artística.

Discontinuidad y ambientación

Cuando enuncia "las estrategias y las tácticas básicas de la estética contemporánea", menciona la noción de discontinuidad, "pasaje analítico a los parámetros; llamada de atención, llamada fascinada, sobre sus características materiales; tematización de los medios como medios. Y simultáneamente, uso o intento de uso de esa materialidad en relación a la conducta del espectador. Brevemente: discontinuidad y ambientación".¹⁶⁰

La categoría de lo "discontinuo" que Masotta propone para pensar las recientes experiencias artísticas, proviene explícitamente de un autor muy frecuentado por él: Roland Barthes. En el primer caso, ~~retoma la lectura propuesta por Barthes del libro (o antilibro) *Mobile*, del francés Michel Butor, y el debate suscitado en torno a su aparición.~~¹⁶¹ Igual que en la poesía de Butor, la nueva estética asume "una forma discontinua", pretende revolucionar el lenguaje y expandir la noción de obra. El apéndice al capítulo sobre la categoría de discontinuo en la estética contemporánea es, precisamente, una ficha de la lectura¹⁶² que Masotta hace de la lectura que Barthes hace de Butor, en la que remarca la ruptura que representa con la idea tradicional de libro, la profanación de su misterio, su

¹⁶⁰ Oscar Masotta, *Op.cit.*, pp. 68-69.

¹⁶¹ Roland Barthes, "Literatura y discontinuidad" incluido en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967 (1º ed. en francés, 1964).

¹⁶² Este apéndice es otro ejemplo de las marcas explícitas que deja Masotta de sus fuentes, y el origen de los conceptos que retoma y reelabora.

continuo. Una operación similar, dice Masotta, es la que se plantearon Jacoby y Costa cuando presentaron "Poemas ilustrados" y "Literatura oral". La reacción de rechazo que generaron ("¡eso no es literatura!") es proporcional a la herida que provoca esa transformación del medio naturalizado de la literatura (el libro), que altera la relación entre obra y vehículo. Masotta también lee en Warhol una apuesta por lo discontinuo, en tanto la percepción del objeto estético que sus obras plantean no puede darse a través de un acto único de conciencia del espectador.¹⁶³

Si la categoría de "discontinuidad" tiene su origen en Barthes, la de "ambientación" remite obligatoriamente a los aportes del canadiense Marshall McLuhan, uno de los teóricos más frecuentados por los artistas que experimentan con medios, como ya mencioné. La aparición de su libro *Understanding Media* (1964) difunde extensamente la idea de que los medios de comunicación ejercen una nueva forma de poder. Masotta lo reconoce como el "ideólogo más actual" y audaz, por el "poder de sugerencia de sus tesis", y su "virtud de colocarnos en el centro mismo de los problemas del arte más contemporáneo", e incorpora su tesis sobre la capacidad de "ambientación" de los medios (resumida en slogans tales como "Los medios ambientan", "Los artistas dejan la torre de marfil para instalarse en la torre de control" y sobre todo "El medio es el mensaje"). Pero también plantea reparos a sus teorías, similares a los que circulan contemporáneamente (planteados por Jean Baudrillard, Tom Nairn, Gabriel Cohn, etc.): la exageración o desproporción de sus tesis, la falta de precisión en nociones como "participación", la ineficacia de frases que se tornan omnicomprendidas, la fuerte carga ideológica de su optimismo tecnológico¹⁶⁴.

Por su parte, Eliseo Verón establece una distancia aún mayor respecto del teórico canadiense y explicita las razones de su exclusión entre los aportes que confluían en el interés por la comunicación social. Le cuestiona ser un divulgador "fácil", uno "de los principales elaboradores de la mitología sobre la comunicación de masas", y explicita las razones de su exclusión entre los principales aportes que desde la investigación y las teorías confluían en esos años en el interés por la comunicación social.¹⁶⁵

Aún con estos reparos, la influencia de las ideas de McLuhan sobre el poder de los medios masivos se extendía mucho más allá de este núcleo de teóricos y artistas. Es citado por ejemplo con frecuencia por el nuevo periodismo, en revistas de actualidad como **Primera Plana** o **Confirmado**.

En relación a su idea de que los medios ambientan, Masotta explora la capacidad de "ambientación" de los medios, reconociendo que distintos medios constituyen mensajes

¹⁶³ Oscar Masotta, *El pop art*, op.cit., p. 74.

¹⁶⁴ Oscar Masotta, *Happenings*, op.cit., p. 52.

distintos. "La aprehensión de todo mensaje sería diferencial respecto de las características del canal"¹⁶⁶. A "más baja orientación visual" corresponde "mayor grado de involucramiento, mayor ambientación del medio": por eso no es lo mismo ver la misma película en televisión que en cine.

Bajo la luz de este concepto, la polémica de Masotta con Noé adquiere otra dimensión. Cuando se manifiesta en completo desacuerdo con las conclusiones de la *Antiestética*, publicada por Noé en 1965, le reprocha, sobre todo, la defensa de la pintura como pintura. Lo impugnado es el medio (el "viejo" medio de la pintura). (A lo que Noé le responde en una extensa carta planteando, entre otras cosas, que el argumento central de Masotta perdió vigencia ya que él –como sus amigos Greco y de la Vega- ya dejaron la pintura: "Lo específico mío no es la pintura sino entenderme a través de todos los medios –posibles para mí- con mi 'environment' natural".¹⁶⁷)

En el arte contemporáneo, Masotta recurre a las obras de Dine y Minujin, Escari y Kirby para señalar la capacidad del medio de ambientar a los espectadores: un rasgo que encuentra realizado, entonces, tanto en el pop norteamericano como en la vanguardia argentina.

El impacto de Mc Luhan en las producciones de esta zona de la vanguardia argentina es notorio. En "Simultaneidad en simultaneidad" (obra de los medios de Marta Minujin de 1966) se retoma la idea de que los medios "inducen a las conciencias y a los cuerpos a una cierta precisa percepción del tiempo y del espacio". Masotta observa que "ella no haría sino 'señalar' a las audiencias, es decir, ayudarlas a tomar conciencia de ese hecho, de ese poder ambiental de los medios"¹⁶⁸.

En síntesis, la obra de vanguardia es una obra discontinua (no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción), que se vuelve tema de sí misma (en tanto sus medios no son soporte de otro mensaje sino de su propia condición de medios), que tiende a la ambientación (no sólo porque excede los formatos artísticos tradicionales y se expande en el espacio, sino también porque los propios medios artísticos ambientan). También es una obra que busca incidir sobre la conducta del espectador, la modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción.

¹⁶⁵ Verón, Eliseo (comp.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969; pp. 15-16. Al comentar un trabajo de Masotta sobre la historieta, afirma: "Y es necesario también, sin duda, no caer en la especulación fácil de Mc Luhan". (Ibid., p. 224)

¹⁶⁶ Oscar Masotta, *Op.cit.*, p. 67.

¹⁶⁷ Carta de Luis Felipe Noé a Oscar Masotta, fechada en Nueva York, últimos días de 1967. Incluida en: Inés Katzenstein, *op. cit.*

¹⁶⁸ Oscar Masotta, *Op.cit.*, p. 11.

Desmaterialización: la génesis de un concepto

Otro concepto decisivo en la teoría estética de Masotta es el de desmaterialización, en cuya génesis conviene detenerse. Los norteamericanos Lucy Lippard y John Chandler publican en febrero de 1968 en la revista **Art International** (Vol. XII/2) el artículo "The dematerialization of art". En el prefacio de **Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972** (cuya primera edición es de 1973), Lippard rememora aquel origen: "En tanto esas ideas tratan más o menos con lo que yo una vez denominé 'desmaterialización' del objeto de arte (...) Y dado que fui la primera en escribir sobre el tema en 1967...".

Paralelamente, Masotta lee en Buenos Aires un artículo del constructivista ruso El Lissitsky, escrito en 1926 y publicado en febrero de 1967 en la revista inglesa **New Left Review**.¹⁶⁹ El ensayo de Lissitsky aborda las perspectivas de integración de los artistas en la industria editorial a través de la nueva tipografía y el diseño. El vanguardista ruso planteaba ya en los '20 que la capacidad expresiva del libro es multiforme y que "la desmaterialización es la característica de la época" en que las nuevas técnicas comunicacionales provocan la disminución de la materia física y el aumento de la "energía liberada". Masotta retoma esta idea para pensar el proceso del arte y la comunicación contemporáneos en la conferencia dictada en el Di Tella, en julio de 1967, "Después del pop, nosotros desmaterializamos".¹⁷⁰

¿A qué características del proceso artístico aludía Masotta con el término "desmaterialización"? Es evidente que, desde los primeros años '60, la vanguardia argentina –como estaba ocurriendo en otras partes del mundo– venía abandonando la pintura y los formatos tradicionales. El paso a ambientaciones, happenings, obras de los medios y acciones de arte, redundaba en la progresiva desmaterialización de la obra de arte, al desplazar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y los procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto o dispositivo. Además de este desplazamiento del énfasis, tampoco se trata de la ausencia absoluta de materiales –como se debatió largamente en el conceptualismo norteamericano¹⁷¹–, sino del desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos. Desde objetos de desecho, hasta fragmentos de la naturaleza; desde personas hasta señalamientos sobre la realidad; desde las formas más austeras y elementales hasta procedimientos de disciplinas científicas como la matemática, la lógica, la sociología son apropiados por los artistas en sus realizaciones,

¹⁶⁹ El Lissitsky, "The future of the Book", en **New Left Review** n° 1/41, January/February 1967, pp. 39-44 (1° ed., 1926).

¹⁷⁰ También en **Happenings** (op. cit., p. 11) puede leerse una pre-elaboración en el mismo sentido.

¹⁷¹ El término "desmaterialización" fue atacado por algunos artistas conceptuales que señalaron que una hoja de papel o una línea de piedras, por muy efímeros que fuesen, eran materiales. Evidentemente la noción quiere aludir no al fin de los materiales, sino a una característica nueva con respecto a las obras de arte anteriores: el desplazamiento del interés en ciertos aspectos materiales que apuntan a la obra única, permanente, "estética".

que adoptan los formatos más diversos (fotografías, películas, cassettes, comunicaciones telefónicas, documentos clavados en las paredes, entrevistas, textos, proyectos, envíos postales, estadísticas, actos públicos, acciones callejeras).

No es descabellado pensar que Lippard y Masotta hayan entrado en contacto, al menos a través de sus textos o sus ideas, tanto en alguno de los viajes de éste a Estados Unidos (1966, 1967) como en el que en septiembre de 1968 realiza ella a Argentina, para participar como jurado junto al francés Jean Clay en el Premio "Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión". De este viaje, la norteamericana recuerda que fue "su segunda vía de acceso a lo que se convirtió en el arte conceptual (...). Retorné tardíamente radicalizada por contacto con artistas de allí, especialmente el Grupo de Rosario, cuya mezcla de arte conceptual e ideas políticas fue una revelación"¹⁷². Su relación con la vanguardia rosarina¹⁷³, en especial con Juan Pablo Renzi y Graciela Carnevale, ocurre cuando éstos junto a Jacoby, Margarita Paksa, León Ferrari, Pablo Suárez y otros preparaban la realización de "Tucumán Arde", cuyo diseño es hijo inequívoco del Arte de los Medios. Es decir: los puntos de confluencia posibles entre ambos son abundantes.

De ningún modo planteo esto en el afán de intervenir en estériles disputas por la propiedad intelectual de una noción que además ya había sido empleada cuarenta años antes, sino con la intención de pensar en estas coincidencias como una señal de la forma en que se conformaban entonces redes transnacionales de circulación de ideas, a partir de lo que Jacoby llama una "conciencia [colectiva] mediática".¹⁷⁴

Sobre estas alteradas relaciones entre centro y periferia puede proponerse algo todavía más osado respecto de Masotta. El teórico periférico no había podido viajar para entrar en contacto directo con las nuevas obras y movimientos, y sin embargo escribe *El pop art*, una aguda lectura de lo que estaba ocurriendo en el arte norteamericano, en contraste con la escena local. En *Happenings* expone y analiza su operatoria (la de él y su grupo) para comentar happenings europeos y norteamericanos (además de las producciones propias) como respuesta a la distorsión de la moda en los medios. Por último, el arte de los medios aparece como una tendencia superadora del happening, con epicentro en Buenos Aires. Seguir estas tres estaciones (la del crítico agudo que analiza un fenómeno exógeno; la del núcleo que introduce –teórica y prácticamente– un género casi inexistente en nuestro medio; la del estímulo de pensamiento que contribuye a la aparición de un movimiento de

¹⁷² Lucy Lippard, *Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.

¹⁷³ V. Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

¹⁷⁴ Entrevista de R. Jacoby con la autora, Buenos Aires, enero de 2003.

vanguardia propio e inédito) obliga a repensar la relación de centro y periferia desde parámetros distintos a los de la mera subordinación o dependencia.

2.5. Arte y política

Es difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario. Primero, porque en un sentido, ningún arte podría serlo, y porque pensar una relación de inherencia inmediata entre política y arte, sólo lleva a un peligroso terrorismo cultural.

Oscar Masotta

Lo que sigue son algunas reflexiones sobre la distintiva manera de Masotta (y del núcleo de Arte de los Medios) de pensar la condición política del arte, distante (o mejor, distanciada a conciencia) de los códigos más convencionales y previsibles de la militancia. La crítica sutil al tratamiento que los asuntos artísticos y culturales reciben de parte de la izquierda ortodoxa, la consideración de las mediaciones que complejizan la relación entre arte y política, el corrimiento de la correspondencia entre una ideología de izquierda y el realismo social o el llamado arte comprometido” recorren sus escritos de arte de forma explícita o implícita.

Al mismo tiempo, es una constante en sus textos la alusión a la revolución como un horizonte próximo. No sólo está pensando en una revolución dentro del arte (en términos de vanguardia), sino que alude a la revolución general de la sociedad que transformará radicalmente las condiciones de producción y circulación artísticas. Ya en su texto para el catálogo de Miguel Ingoglia (1962), establece un parangón entre los distintos ritmos en los cambios en el arte y en la historia que en parte anticipa su tesis de las correlaciones entre movimientos artísticos y áreas de saber. La incompreensión que generan las nuevas formas artísticas –escribe- se debe a que el arte cambia rápidamente y aparece como ajeno a la historia efectiva. El arte nuevo, entonces, se adelanta de alguna manera a la revolución:

“Es culpa de la historia, que se mueve lentamente, y en Francia, en Italia, en Alemania, el tiempo histórico se cuenta también a partir de las revoluciones que debieron ser hechas, pero que no se pudieron hacer. Hoy que la exigencia objetiva y la posibilidad de la revolución se ha desplazado de los países centrales a las naciones subdesarrolladas, es a nosotros a quienes nos toca vivir el entretiem po de una revolución que sabemos que haremos, mientras encontramos el modo de hacerla. No hay motivo de escándalo,

entonces, ante un arte desadecuado, por demasiado rápido, cuando ese escándalo no hace más que comentar esta distancia, que nosotros vivimos entre la conciencia histórica y la historia real".¹⁷⁵

En un sentido similar, en su texto sobre Polesello, insiste en el tópico de la culpa de esas discordancias entre arte e historia, para exonerar al artista y responsabilizar al sistema aún no transformado. No es culpa del artista parecer obrero pero no serlo: "Estas contradicciones o estos impasses son inevitables: expresan las contradicciones de la estructura social en la que aparecen. La culpa no es del artista, es de la estructura, y por lo mismo sólo se podrá terminar con aquellos impasses cambiando en su raíz misma la estructura".

Asimismo, nunca dejó de plantearse una articulación entre preocupaciones teóricas y compromiso intelectual. En la "Advertencia" a **Conciencia y estructura** (1968), afirma que en tanto los tiempos históricos han cambiado es inexcusable en el presente conjugar praxis artística y praxis política: "Cambios históricos recientes demuestran que no se puede ser revolucionario en arte y reaccionario en política".

Su reivindicación de la condición política de la vanguardia de los '60 resulta revulsiva no sólo en la esfera artística sino también en la esfera política. La postulación de una praxis artística políticamente revolucionaria, potencialmente delineada en programa del Arte de los Medios, se integra a su vez con la apuesta de Masotta por la renovación teórica del marxismo. En el prólogo a **Conciencia y estructura** (1967) alerta al lector contra encontrar en la recopilación de sus ensayos una "evolución" intelectual que disocie su antiguo compromiso político de sus intereses actuales:

"Yo no he evolucionado desde el marxismo al arte 'pop'; ni ocupándome de las obras de los artistas 'pop' traiciono, ni desdigo, ni abandono el marxismo de antaño... Al revés, al ocuparme de esa nueva tendencia viviente en la producción artística más contemporánea, entiendo permanecer fiel a los vacíos, a las exigencias y a las necesidades de la teoría marxista".

Cuando contempla la articulación entre el compromiso con el marxismo y los nuevos paradigmas teóricos (que sintetiza en la difícil ecuación "conciencia y estructura"), Masotta sostiene: "La filosofía del marxismo debe ser reencontrada y precisada en las modernas doctrinas (o 'ciencias') de los lenguajes, de las estructuras y del inconsciente"¹⁷⁶. Como observa Sarlo, en contraste con la condena de las nuevas disciplinas como "desviaciones

¹⁷⁵ Cat. Miguel Ingoglia ya citado, 1962, archivo Fundación Espigas.

¹⁷⁶ Oscar Masotta, **Conciencia y estructura**, op.cit., pp. 201-202.

burguesas", "nacía una nueva modalidad de la práctica teórica perfectamente adaptada a las condiciones de un campo intelectual moderno y radicalizado".¹⁷⁷

Arte pop y desalienación

Contra las lecturas que ven en el pop la exaltación de la sociedad de consumo norteamericana, Masotta atribuye una futura función desalienante al pop, en tanto comentario irónico de la ignorancia de la sociedad norteamericana sobre su propia estructura social. Un movimiento que se inscribe en el desarrollo histórico "del lado de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de 'desalienación'".

Analiza la opción estética del pop en función de su compromiso ideológico respecto de la técnica. La cuestión no es oponerse a las sociedades industriales -puesto que todas lo son- sino a las tecnocracias (cuya vocación técnica está en manos de los grupos de poder del capitalismo). Reducir o trastocar el poder de las tecnocracias, dice, pasa por construir un saber capaz no sólo de dar cuenta de las totalizaciones sino del nivel de las operaciones concretas, "sobre lo inmediato sensible y sobre los productos de la acción social que realice efectivamente".¹⁷⁸

Por lo tanto, Masotta no se opone a las sociedades industriales sino a las tecnocracias capitalistas. Se logrará controlar su poder, dice, mediante "el aprovechamiento de las enseñanzas de la ciencia y de las metodologías" (camino que, como se verá, aparece esbozado en la propuesta utópica del arte de los medios).

Coincidentemente, Otto Hahn, que llegara a Buenos Aires como jurado del Premio Di Tella 1966, expone en el texto incluido en el Catálogo, su tesis sobre la tendencia a la industrialización tecnocrática que se impone en todo el mundo, incluso el subdesarrollado, borrando las nociones de individualismo y personalidad. Su posición sobre el arte contemporáneo como aquel que iguala la belleza a lo cotidiano y que incluso supera las conquistas de la Revolución Francesa, puede leerse como la antítesis de la posición de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural:

"Algunos han comprendido que era necesario aceptar esta inmensa nivelación que sobrepasa en belleza los sueños de 1789. La aceptación de la trivialidad, de la uniformidad, del anonimato, de lo cotidiano, ésta es la verdad de hoy. (...) Esta dirección ha sido indicada por Duchamp, Léger, Mondrian, el Bauhaus, algunos surrealistas" y se continúa hoy con Robbe-Grillet, Warhol, Rauschenberg, Vasarely, Cage, Goddard, Los Beatles y los

¹⁷⁷ Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas*, op. cit., p. 96.

¹⁷⁸ Oscar Masotta, *El pop art*, op.cit., pp. 68 y 69.

Rolling Stones, el Pop y los happenings. En este contexto, los supermercados, las sopas envasadas, la inseminación artificial, la coca-cola, dejan de ser los logros del modernismo. No son más que elementos actuales que permiten asociar lo cotidiano y la belleza, la nivelación y la higiene, la mecanización y el desapego: una serie de cosas presentes, de las que cada uno debería poder extraer algo, para crear una vida trivial, impersonal, más libre y enteramente inventada¹⁷⁹

La posición de Hahn sobre el pop, que exalta la capacidad liberadora de la industria cultural, es comparable a la que Masotta sostiene cuando rescata del Pop Art una dimensión desalienante, en oposición a aquellos que sólo ven en esa tendencia un arte reaccionario.

¿Happenings o política?

La izquierda orgánica no vio con buenos ojos las experiencias de la vanguardia sesentista, que asimilaba al Instituto Di Tella. Lo que ocurría en su entorno era acusado de frívolo, pasatista, despolitizado o extranjerizante. La propia morfología de las experiencias vanguardistas era en sí misma vista como encubierta avanzada cultural del imperialismo. En particular, en torno a la actividad de Masotta se generaron algunas polémicas sobre el rol del artista en la sociedad.

El epistemólogo Gregorio Klimovsky dio una conferencia titulada "La Argentina, metas para el cambio", en el marco del simposio "Los intelectuales argentinos y su sociedad", en la que opinó duramente sobre los happenings y los intelectuales involucrados en ellos. Masotta le responde en "Yo he cometido un happening" señalando la falsedad de la alternativa "o bien happenings o bien política de izquierda", ya que no pertenecen al mismo nivel de los hechos.

Por otro lado, en una carta abierta de alguna repercusión, el sociólogo Darío Cantón¹⁸⁰ cuestionó el "antihappening", inquiriendo por qué, en lugar de un happening inexistente, los artistas no habían denunciado un problema social "realmente importante". Lo considera "prueba más que de la ingenuidad del público, de la ingenuidad de los que prepararon esta experiencia tan limitada". Los integrantes del grupo Arte de los Medios le respondieron haciendo copias de su carta y volanteándola.

En ambas acusaciones se repite la apelación a la "realidad" (el hambre, los problemas sociales) como un orden elidido irreconciliablemente de las experiencias de los artistas. Lo

¹⁷⁹ Premio Di Tella 1966, cat., Buenos Aires, ITDT, 1966, pp.14-15.

¹⁸⁰ "Carta abierta a Edmundo Eichelbaum a propósito de un happening inexistente", 30 de octubre de 1966, Archivo R. Jacoby.

que ellos producían se mantenía –para estos intelectuales- como una entidad idealista, “ideológica”, en el sentido de distorsión y engaño de la vulgata materialista.

Utopía en el arte de los medios

El Arte de los Medios no es sólo un movimiento inédito dentro de las vanguardias internacionales de la posguerra. También obliga a pensar en nuevos términos el cruce entre vanguardia artística y vanguardia política en esa coyuntura histórica. Masotta vislumbra en él una vanguardia no sólo por la condición de novedad en relación a los movimientos artísticos precedentes (“El arte de los medios es vanguardia hoy porque puede producir objetos completamente nuevos”), sino también por sus realizaciones, que son potencialmente “susceptibles de recibir contenidos políticos revolucionarios”¹⁸¹.

Pronostica la resistencia inscrita en las obras de los medios a volverse residuos museificables o archivables: se trata de un orden de objetos de una materialidad social que excede los límites de la obra de arte como se la ha concebido en la sociedad burguesa. “No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia post-revolucionaria”.

Algo similar es lo que sugiere Simón Marchán Fiz sobre los vínculos entre arte conceptual y nuevos medios, que abren un campo de posibilidades de plantarse como “alternativa a los medios. Alternativa enfrentada a la actual manipulación, develando sus posibilidades emancipatorias”. En esa línea, el manifiesto del español Alberto Corazón, “En favor de un arte perfectamente útil” (1973), sostiene que “el papel de artista está claro, ha de trabajar en calidad de agente de las masas. Su valor social todavía puede ser medido por el grado en que es capaz de aprovechar las posibilidades emancipadoras de los medios y llevarlos a la madurez. (...) La autoconciencia de su propia desaparición como especialista deberá hacerlo trabajar con alegría. La comprobación de que los que monopolizan la vida no quieren renunciar a su usurpación, deberá hacerlo trabajar con astucia”¹⁸².

Pero, ¿qué ocurrió con estas potencialidades políticas y artísticas emancipatorias del arte en relación a los medios masivos? O, como se pregunta Jacoby: “¿Por qué el arte de los medios quedó encapsulado (...) en una especie de limbo? (...) La gente no hacía política pensando que existían los medios de comunicación. (...) No es que no se plantearan el uso de la comunicación, sino que no dieran cuenta de cómo los medios masivos generan los acontecimientos, determinan los comportamientos de la gente, conforman la realidad”¹⁸³. ¿Por qué la condición política del Arte de los Medios no fue retomada por los movimientos

¹⁸¹ Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, op.cit., p. 16.

¹⁸² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, op. cit., pp. 270 y 426.

¹⁸³ Entrevista realizada a Roberto Jacoby con Mariano Mestman, julio de 1993.

de izquierda en ese momento? Al contrario, podría señalarse la paradoja –que pareciera ser destino repetido de las vanguardias artísticas– de que fueron la industria cultural y el establishment los que aprendieron rápidamente la lección sobre el poder de los medios de generar acontecimientos.

Lo cierto es que el grupo de Arte de los Medios no perdura como tal más allá de 1967, aunque sus integrantes continúan experimentando por los caminos que se habían abierto e, individualmente, realizan o proyectan obras de los medios en los años siguientes. De hecho, Jacoby es uno de los protagonistas del itinerario de radicalización artística y política que desemboca en Tucumán Arde a fines de 1968, como se verá en el capítulo 6.

Costa se traslada en 1967 a Nueva York, adonde continúa desarrollando sus “Moda ficción” en *Vogue*, y la literatura oral (con sus “Tape poems”), Escari se instala ese año en París, becado para estudiar con R. Barthes. Risuleo abandona la escena artística y abre un negocio de modas en Buenos Aires (“llevó la unión del arte y la vida a un lugar concreto: ‘no voy a hacer una reflexión sobre moda, voy a hacer moda’”).¹⁸⁴

Pero la fugacidad de esta experiencia no sólo se explica por la temprana disolución del grupo, ya que sus ideas podrían haber sido retomadas y relanzadas no sólo desde la vanguardia artística sino también desde la vanguardia política. Las resistencias de la izquierda orgánica no sólo hacia la vanguardia artística sino también ante los nuevos paradigmas de pensamiento tuvieron su peso.

En el capítulo 7, justamente, estudio las concepciones que la vanguardia política en ese momento sostenía no sólo sobre el lugar del arte en el proceso revolucionario, sino también acerca de las posibilidades de disputar poder en el terreno de los medios masivos y la industria cultural. Las experiencias de contrainformación y de comunicación alternativa en esos años dan cuenta de que esa cuestión ya existía como problema, incipiente pero visible en las agendas intelectuales. Pero, incluso los estudios sociológicos o semióticos sobre los medios masivos en Argentina (y América Latina), hasta entrados los '80, reincidieron en la mirada adorniana sobre la industria cultural como manipuladora de los pasivos receptores. Lo señala José Nun: “En América Latina, en general, la literatura sobre los medios masivos de comunicación está dedicada a demostrar su calidad (innegable) de instrumentos oligárquico-imperialistas de penetración ideológica (...). Es como si fuera condición de ingreso al tópico que el investigador se olvidase de las consecuencias no queridas de la acción social para instalarse en un hiperfuncionalismo de izquierda”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Entrevista de la autora a Eduardo Costa, Buenos Aires, abril 2003.

¹⁸⁵ Cit. en Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 248.

¿Habrá que concluir que la cerrazón de la izquierda orgánica hacia la vanguardia artística y los nuevos paradigmas de pensamiento pesaron más? Un caso significativo para explorar una respuesta es el caso del propio Masotta.

Masotta, entre la izquierda y la vanguardia

Me sentí, en serio, incómodo en mi piel, un poco miserable. 'Yo cometí un happening', me dije entonces, para atenuar ese sentimiento.

(Oscar Masotta, 1967)

En sus tensiones con cierta izquierda en relación con la apropiación del corpus marxista, podemos rastrear las contradicciones y disyuntivas que Masotta vivía ante los mandatos que atravesaron en esta época el compromiso político del intelectual.¹⁸⁶ “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual”, señala Claudia Gilman en su análisis de los debates del escritor revolucionario en América Latina en los ‘60/’70¹⁸⁷. Tenían la certidumbre de que su discurso era significativo para la sociedad y los volvía “representantes de la humanidad”, actores fundamentales en la transformación de la sociedad.

El antiintelectualismo, la descalificación del quehacer intelectual que enuncian los propios intelectuales, es un rasgo de la época que obliga a que el vacío de legitimidad se salve con la búsqueda fuera del campo intelectual del fundamento ofrecido por la política. Gilman sugiere que la ambigüedad inherente a la noción de *compromiso* —¿compromiso de la obra o del autor?— se enfrentó hacia fines de la década del ‘60 con una creciente demanda de eficacia práctica inmediata que terminó oponiendo *palabra* y *acción* en beneficio de la segunda como significado único de lo que debía considerarse *política*. Es en ese periplo que debe entenderse la difícil colocación de Masotta: un intelectual que no se instala en el antiintelectualismo, que no sólo no renuncia a la práctica intelectual, sino que además insiste en la condición política de la *palabra*. Oscar Terán plantea este conflicto como “la alternativa de tener que optar entre una científicidad alejada de la praxis política o una militancia acrítica”.¹⁸⁸ ¿Cómo lo resuelve Masotta? Reivindicando la politicidad del pensamiento y explicando las razones por las que elude la militancia en la izquierda orgánica tradicional, a pesar de su declarado marxismo:

¹⁸⁶ Véase al respecto el libro de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, siglo XXI, 2003.

¹⁸⁷ Claudia Gilman, *Op.cit.*, p. 58.

¹⁸⁸ Dossier “Oscar Masotta, miserias y grandezas de una aventura intelectual”, en revista *La Mirada* Año II n° 3, primavera 1991, Buenos Aires.

“¿Debe o no un intelectual marxista afiliarse al Partido Comunista? Yo no me he afiliado: primero, porque los cuadros culturales del partido no resistirían mis objetivos intelectuales, mis intereses teóricos. El psicoanálisis, por ejemplo. Y en segundo lugar, porque hasta la fecha disiento con los análisis y las posiciones concretas del PC”.¹⁸⁹

Sus prevenciones son acertadas. En un coloquio sobre arte publicado en la revista cultural oficial del Partido Comunista, **Cuadernos de Cultura**, se registra el siguiente diálogo entre Raúl Lozza y Helio Casal, que evidencia la desconfianza ante los nuevos (y no tan nuevos) paradigmas de pensamiento:

“Raúl Lozza: “La aplicación del método materialista-dialéctico se tergiversa con la introducción de teorías (...).

Helio Casal: [como ocurrió con] la fenomenología, el existencialismo y el psicoanálisis, que actualmente se han introducido **subrepticamente** en el pensamiento progresista en todo cuanto se refiere al análisis de la actividad artística”.¹⁹⁰

En cambio, ante nuevas disciplinas (el psicoanálisis, la antropología, la semiología), objetos de interés (el arte experimental, la historieta) y problemas teóricos (la división entre cultura alta y cultura de masas, la relación entre arte y técnica, la producción social de sentido, el impacto de los medios masivos sobre la teoría y la actividad artística, y las posibilidades de generar acontecimientos en/desde su interior), Masotta promueve que —en lugar de condenarlas como “desviaciones burguesas”— el marxismo encare la tarea de “sintetizar estas perspectivas dispares”, y se atreve a encarar esa actividad desautorizada para el bienpensante de izquierda (la de “cometer un happening”).

Por otra parte, un distanciamiento crítico que comparte con la llamada Nueva Izquierda sobre las caracterizaciones y consignas de la izquierda tradicional, y que en el caso de Masotta se remonta, como ya mencioné, a los años contornistas y su revisión del peronismo. Los mismos prejuicios de la derecha sobre el happening, escribe, pueden encontrarse en un intelectual marxista o un militante de izquierda.

Lo llamativo es que su movimiento no se resuelve en un distanciamiento o corrimiento respecto del marxismo, sino en la reivindicación del materialismo histórico, que “debe ser defendido de los advenedizos que lo convierten en una receta de uso cotidiano y mediático, diluyendo su potencial de práctica revolucionaria”.¹⁹¹

¹⁸⁹ **Conciencia y estructura**, p. 188. Si bien el texto es de 1965, esta distancia crítica con el Partido Comunista puede rastrearse casi diez años antes en su (ya mencionada) actividad dentro del MOC y en su integración al proyecto político-intelectual de **Contorno**.

¹⁹⁰ **Cuadernos de cultura** Año XX número 96, julio-agosto de 1969, p. 30.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 101

En la pregunta dilemática que se formulara ya en 1965 –“¿conciencia o estructura?”–¹⁹² puede leerse la tensión entre dos paradigmas de pensamiento que atraviesan su propio itinerario y el de su generación (existencialismo y estructuralismo), pero también los dos vectores –por momentos compatibles, en otros, enfrentados– que signan la época: modernización y revolución.

Cuando a fines de la década titula su libro **Conciencia y estructura** apuesta a una resolución (como mínimo provisoria, quizá incluso forzada) de ese conflicto, una síntesis de la discusión filosófica que atraviesa la década, un último intento de conciliar dos paradigmas que aparecían como alternativos y excluyentes.

Su apropiación heterodoxa del marxismo es anticipatoria de críticas que “van a coincidir con las que realiza el marxismo estructuralista de Althusser que tiene innegables repercusiones en el debate ideológico de la izquierda revolucionaria”.¹⁹³

Podría explicarse el vínculo de Masotta con el marxismo como antídoto contra la ilegitimidad. La condición de ilegitimidad y su vínculo con la traición son imágenes recurrentes en Masotta para abordar la alienación de los integrantes de la clase media argentina. Al presentar **Sexo y traición en Roberto Arlt** confiesa que “escribir este libro me ayudó, textualmente, a descubrir el sentido de la existencia de la clase a la que pertenecía, la clase media. (...) Que en sus conductas *late* la posibilidad de una delación”.¹⁹⁴

También recurre a este tópico cuando explicita que había escrito sobre el pop sin conocimiento directo de las obras, lo que “agravaba el problema de la legitimidad (ante un objeto que me llegaba ‘en eco’, mediatizado)”.

De alguna manera, la identificación Masotta/Arlt, con su condición ilegítima, se extiende a Renart, que como Masotta vivía en Floresta. “Arlt, como Renart y como yo, había vivido desde adentro la misma geografía, el mismo folklore (es decir, la misma atmósfera, el mismo colorido en su estado naciente), el mismo origen social”¹⁹⁵.

Inventarse una posición valedera, aún sin portar los estandartes ni el habitus legitimantes.¹⁹⁶ Y para ello, violentar la teoría, traicionar su ortodoxia, reivindicarse su hijo bastardo: he aquí la parábola de Masotta ante el marxismo.

Su ilegitimidad es la que vuelve a Masotta incómodo para la izquierda: nunca renunció a proclamarse marxista, pero no se modeló en el formato preconcebido del intelectual orgánico, ni su universo de lecturas se ajustó a lo esperable (aún para los intelectuales

¹⁹² Extraída de “Roberto Arlt, yo mismo”, en **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 189, y resaltada en la contratapa misma del libro.

¹⁹³ Beatriz Sarlo, **La batalla de las ideas**, op. cit., p. 95.

¹⁹⁴ “Roberto Arlt, yo mismo”, en: **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 178-179.

¹⁹⁵ Oscar Masotta, **El pop art**, op. cit., pp. 18 y 23.

¹⁹⁶ Jacoby escribe al respecto que “La teoría –marxista, piensa Masotta en la década del ‘60– es una especie de control en el ejercicio de ‘curarse de ilegitimidad’. Y esto significa hacerse un programa

aggiornados). Su dandismo, el estudiado desaliño de la ropa fina que portaba, sus intereses ("frívolos", "snobs") tampoco coincidieron con los modelos proletarizantes o guerrilleros vigentes para el intelectual de izquierdas a partir de la revolución cubana.

A pesar de que nunca dejó de definirse como marxista, su vínculo con la izquierda partidaria fue tenso, en la medida en que su actividad intelectual no cuadraba con los modelos de "intelectual comprometido" (sartreano) o "intelectual orgánico" (gramsciano) que imperaban entonces. A contrapelo de la tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa como medida del compromiso militante, reivindicó (para sí y para los intelectuales en general) un rol fundamentalmente teórico en el proceso histórico, su derecho a pensar como aquella actividad a la que se ha abocado y que debe cumplir como exigencia elemental, como lo explicita en el Prólogo a **Conciencia y estructura**. Oscar Terán señala los "conflictos que le generaba la alternativa de tener que optar entre una científicidad alejada de la praxis política o una militancia acrítica"¹⁹⁷. Y el mismo Masotta explica su distancia crítica tanto por sus "intereses teóricos" (inadmisibles para la ortodoxia comunista) como por su mirada crítica hacia la lectura que la izquierda tradicional hacía de la realidad: "¿Debe o no un intelectual marxista afiliarse al Partido Comunista? Yo no me he afiliado: primero, porque los cuadros culturales del partido no resistirían mis objetivos intelectuales, mis intereses teóricos. El psicoanálisis, por ejemplo. Y en segundo lugar, porque hasta la fecha disiento con los análisis y las posiciones concretas del PC".¹⁹⁸

Cuando contempla la articulación entre el compromiso con el marxismo y los nuevos paradigmas teóricos (que sintetiza en la difícil ecuación "conciencia y estructura"), Masotta¹⁹⁹ sostiene: "La filosofía del marxismo debe ser reencontrada y precisada en las modernas doctrinas (o 'ciencias') de los lenguajes, de las estructuras y del inconsciente". Como observa Beatriz Sarlo²⁰⁰, en lugar de la condena de las nuevas disciplinas como "desviaciones burguesas", "nacía una nueva modalidad de la práctica teórica perfectamente adaptada a las condiciones de un campo intelectual moderno y radicalizado".

La izquierda orgánica, por su parte, no veía con buenos ojos las experiencias de la vanguardia y acusaba al Instituto Di Tella y todo lo que ocurría en su entorno de frívolo, pasatista, despolitizado o extranjerizante.

científico, una moral, una estética, un lugar, histórica y socialmente fundados" (Jacoby, en: Izaguirre, op. cit., p. 281).

¹⁹⁷ Oscar Terán, op.cit.

¹⁹⁸ **Conciencia y estructura**, op. cit., p. 188. Si bien el texto es de 1965, esta distancia crítica con el Partido Comunista puede rastrearse casi diez años antes en su (ya mencionada) actividad dentro del MOC y en su integración al proyecto político-intelectual de **Contorno**, pionera en la emergencia de la nueva izquierda intelectual.

¹⁹⁹ Ibid, pp. 201-202.

²⁰⁰ Beatriz Sarlo, **Op.cit.**, p. 96.

Quizá con esa definición respondió tempranamente a la disyuntiva que atravesaría el campo intelectual en los años siguientes, cuando el mandato de la política se impusiera sobre las demás actividades y campos específicos de acción, impugnándolos y llevando a su abandono.

Impugnaciones y defensas

Entre las impugnaciones más frecuentes a Masotta, se encuentra la desconfianza (que deviene en acusación de traición) que generan sus pasajes o fluctuaciones entre diversos paradigmas teóricos: del existencialismo al estructuralismo, de allí al psicoanálisis lacaniano. Dos ejemplos de esta crítica pueden verse en los juicios de sus dos viejos compañeros contornistas. Sebreli escribe: "Qué otra cosa [más que pedertería] puedo hallar en este típico intelectual ejecutivo de la era de los grandes espectáculos, nadando a favor de la corriente, bien provisto de antenas para captar las últimas ondas".²⁰¹ Por su parte, Correas explica el pasaje de Masotta "al intelectual contemporáneo o teórico" en términos de "perezosa rigidez" y apego *snob* a "lo moderno".²⁰²

Por cierto, el mismo recorrido da lugar a lecturas contrapuestas: lo que para unos es traición, snobismo o abandono de un ideario teórico irreductible, para otros es la incesante búsqueda de nuevas explicaciones que den cuenta de nuevos acontecimientos.

Por otra parte, no puede dejarse de enmarcar esta acusación -que excede a Masotta- en el discurso antiintelectualista del ala mayoritaria de la intelectualidad latinoamericana de la época.²⁰³

Más que en términos de sometimiento a sucesivas modas intelectuales, el itinerario del pensamiento de Masotta permite dar cuenta de cruces o intersecciones poco habituales entre la literatura y la política, los happenings y los medios masivos, la historieta y la teoría del inconsciente.

En ese punto, aparece otra impugnación frecuente a Masotta, que alude a la ambigüedad o imprecisión de su posición cambiante en el campo cultural²⁰⁴: él no ocupa una posición fija sino que se presenta (a la vez o sucesivamente) como teórico, gestor, crítico y productor de

²⁰¹ "El joven Masotta", en: *El riesgo de pensar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

²⁰² Carlos Correas, *La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991, p. 93.

²⁰³ De esa predominancia habla Claudia Gilman, cuando se refiere a que, por ejemplo, "José Antonio Portuondo afirmaba que el estructuralismo era la más reciente fetichización del simbolismo idealista burgués, y Oscar Collazos (...) [expresaba] su desconfianza respecto de la cultura, acusando a los nuevos paradigmas teóricos difundidos por algunos intelectuales de promover 'la delirante fiesta de un formalismo que vuelve a tentarnos en nombre de la ciencia'" (Gilman, op. cit., p. 176).

²⁰⁴ Correas evalúa estos corrimientos atribuyendo una condición de sometimiento en Masotta frente al "mercado y las instituciones (que) deciden la contemporaneidad artística, para los que Masotta ofrece su servicio reflexivo" (op. cit., p. 103). Su "intuición, a la vez apasionada y acá cínica" lo lleva a "desprenderse del happenismo" cuando se percata de su "pérdida de contemporaneidad" (p. 102).

arte. Podría postularse que estos deslizamientos a lugares no convenidos, autorizados o esperables son precisamente el rasgo definitorio de su recorrido intelectual.

La tensión de su doble condición de teórico y productor, de gestor y realizador de sus objetos, libros o situaciones es explicitada por Masotta a cada paso. Él mismo es consciente de la intranquilidad que esa movilidad genera, como deja en evidencia en el fragmento que sigue: "Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en happenista. No sería malo –me dije– si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien".²⁰⁵

De la intranquilidad hay un paso al escándalo en un contexto de posiciones políticas y roles intelectuales cada vez más rígidos: Raúl Escari recuerda de estos pasajes y cruces que "cada ruptura era escandalosa. Acercarte al Di Tella y al pop art si eras de izquierda, era como ser un agente de la CIA".²⁰⁶

¿La reflexión teórica de Masotta funciona como una de las condiciones productiva de cierta praxis artística (la propia y la de su entorno)? ¿O bien realiza happenings y obras de los medios para recurrir a su capacidad ejemplificadora, con "fines, por decirlo así, pedagógicos" (como veremos más adelante en relación al ciclo "Acerca (de): 'Happenings'"), obras que -de alguna manera- avalen la teoría? ¿O, quizá, su apuesta a las nuevas manifestaciones de vanguardia lo lleva a producir condiciones para su recepción (ya sea a través de ciclos de obras, conferencias o publicaciones), en una suerte de autogeneración de un soporte teórico y empírico en el que éstas puedan sustentarse o apoyarse?

Tiendo a pensar que se trata de un conglomerado de las tres cosas. Lo que es evidente es que sus reflexiones sobre el pop, así como el protagonismo que alcanzó en la experimentación con happenings y arte de los medios, ubican a Masotta en una posición poco habitual y sin duda incómoda: un lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética, que él mismo concebía como conflictivo, difícil de clasificar e intranquilizador para los cánones vigentes en el campo artístico y cultural.

Una tercera impugnación en cuanto a la capacidad teórica de Masotta se refiere al manejo parcial, no consolidado, de los autores en los que se apoyaba. Ello puede rastrearse, entre otras fuentes, en la anécdota que relata Correas en torno a la recepción del libro *Critique de la raison dialectique* de Sartre: "Masotta y yo hojeamos uno; empezamos a leerlo; nunca lo terminamos (...); nunca lo trabajamos hasta la primera cuarta parte", de lo que desprende que el "saber aparente" que exhibía Masotta respecto nada menos que de Sartre era "ignorancia efectiva".²⁰⁷ Él mismo podría replicar, en "Roberto Arlt, yo mismo"²⁰⁸,

²⁰⁵ Oscar Masotta, *Happenings*, op.cit., p. 170.

²⁰⁶ Entrevista a Raúl Escari, de la autora y Mariano Mestman, Buenos Aires, abril de 2003.

²⁰⁷ Correas, op. cit., pp. 67-69.

que "el no dominio de una materia, una cierta ignorancia" funcionan "como motor de la escritura". En **El pop art** también anota que sus tesis son "siempre provisionales, siempre incompletas". Este partir de la dificultad parece adquirir el estatuto de un método de pensamiento en Masotta: "Tratemos de convertir la confusión en ventaja" dejando que "los hechos comiencen a ordenarse por sí mismos".

Se podría responder también que la conquista de un saber es provocada no desde la acumulación erudita sino a partir de la experiencia, del desafío de la misma experimentación puesta a prueba. Ello puede leerse en el mismo proceso de armado de **Happenings**. La estrategia de construcción del libro es arriesgada y ecléctica: instituye un colectivo, delimita un campo de discusiones, instauro un nuevo género, analiza los efectos mediáticos en la presencia del fenómeno, recurre al aval de una autoridad intelectual externa al campo cultural argentino (Octavio Paz). Para ello, reúne en un solo volumen textos de diferentes géneros y formatos: manifiestos, cartas, descripciones y guiones de obras, análisis sociológicos y semiológicos...

Por otra parte, tampoco hay en Masotta plagio o apropiaciones ocultas o secretas de los textos o referencias que cita. Su obra está plagada de reconocimientos de sus orígenes (en dónde leyó tal texto, en qué circunstancias conoció tal obra, qué procesos o reflexiones desencadenó determinado contacto). Es recurrente la explicitación de sus referentes y su autoanálisis de las asociaciones desde las que construye sus aparatos de abordaje a los fenómenos que estudia.

Moda extranjerizante

Es frecuente en los '60 la caracterización de la vanguardia como una moda foránea, dependiente y cultora de los sucesos artísticos de los países centrales. En este tópico, aunque con argumentos diferentes, coincidieron tanto los censores de la dictadura de Onganía como sectores de la izquierda: mientras los primeros clausuraban muestras en el Instituto Di Tella, los segundos opinaban que la frivolidad del happening era incompatible con la lucha contra el hambre, síntesis de la impugnación que el epistemólogo Gregorio Klimovsky hiciese a Masotta. Defendiéndolo de este tipo de ataque, Eliseo Verón considera a Masotta un "escritor culturalmente no dependiente": "Masotta llega a Lacan, no lo 'recibe' por moda; su propio proceso intelectual recorre una etapa muy importante del proceso ideológico contemporáneo, por otra parte con matices originales".²⁰⁹

²⁰⁸ En **Conciencia y estructura**, op. cit., pp. 177-192.

²⁰⁹ Verón, Eliseo, "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile", en: revista **Lenguajes**, Año I nº 1, abril de 1974, Buenos Aires, p. 110.

Al respecto, en una entrevista reciente, Roberto Jacoby introduce una idea muy borgiana²¹⁰ cuando sugiere que no sólo en Masotta sino en un grupo de intelectuales argentinos que lo incluye pero también lo excede, se plantean cruces insólitos en su universo de lecturas y apropiaciones teóricas. Para él estos cruces, más que un índice de su sometimiento a pasajeras modas extranjeras, permiten pensar cómo en un país periférico se podían poner en relación y volver productivas relaciones entre corpus teóricos que en los países centrales rara vez se leían conectadamente. Me refiero, concretamente, a la confluencia de escuelas de pensamiento europeas como el estructuralismo con norteamericanas, como la de Palo Alto, o cruces entre pensamiento científico, ensayismo y divulgación.

La capacidad de Masotta de recorrer y articular los autores más contemporáneos y ponerlos en juego para abordar el devenir del arte experimental instaura la posibilidad de que la vanguardia artística argentina de los sesenta pudiese pensarse a sí misma desde una lectura de avanzada, en la que se integraban el análisis semiótico del lenguaje, el repertorio estructuralista, las ideas más arriesgadas y -si se quiere- utópicas sobre el poder de los medios masivos, paradigmas muy distantes entre sí en la escena cultural norteamericana o en la francesa de los sesenta, adonde recién se leyeron en correlación décadas más tarde.

En la periferia institucional

Otro cuestionamiento hacia Masotta alude a su ambigua o imprecisa colocación respecto de las instituciones, en particular la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Di Tella, nudos de la trama modernizadora del campo cultural de esos años.

Si en relación a las instituciones se mantiene en el límite o en el margen, por otro lado requiere apoyos institucionales²¹¹ y financieros (una beca, un nombramiento) que le permitieran concentrarse en la labor intelectual) y superar su "vergüenza económica".²¹² Ello es parte de su propio anecdotario: él mismo relata su pedido de una carta de recomendación al Rector de la UBA, Risieri Frondizi, que se la negó porque no había leído nada suyo, e incluso creía que había muerto.

Al no concluir sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, no tiene credenciales ni títulos universitarios, y prefiere el camino autodidacta o la formación extraacadémica.²¹³ A pesar de esta elegida distancia respecto de la academia, en los '50 se vincula con la vida

²¹⁰ Entrevista con Roberto Jacoby, enero 2003. En un sentido similar, Raúl Escari afirma: "Es lo que dice Borges de que Europa existe realmente en la Argentina, porque en Europa sólo hay regionalismos: un francés sabe de literatura francesa pero no de la inglesa. En cambio los argentinos cruzan todo" (Entrevista, abril 2003).

²¹¹ Él mismo relata la anécdota de su pedido de una carta de recomendación al Rector de la UBA, Risieri Frondizi, que se la negó porque no había leído nada suyo, e incluso pensaba que había muerto. En: *Conciencia y estructura*, op. cit., p. 186-187.

²¹² *Ibid.*, p. 187.

universitaria desde su periferia: los bares, las revistas. Esta aproximación a la Universidad se refuerza cuando, en la década siguiente, genera un ámbito propio de investigación y formación al cobijo de la UBA, al fundar con Jannello el Centro de Estudios Superiores de Arte, inserción que se prolonga hasta que es cesanteado por la dictadura de Onganía.

La expulsión de la UBA lo lleva a afianzar su relación con el Instituto Di Tella, en donde se ubica en el Comité de Adherentes, de nuevo, un ámbito periférico que se torna visible, en gran medida, gracias a su profusa actividad. Allí estaba organizando un ciclo de happenings y conferencias en 1966, cuando lo sorprende el golpe de Estado de Onganía. Si antes pensaba que las "instituciones oficiales" eran un espacio adecuado para promover el nuevo género artístico, luego se pregunta qué ocurre con "lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales". Ese cuestionamiento da cuenta de dos momentos en el vínculo entre vanguardia e institución: uno inicial de involucramiento confiado y otro posterior de desencanto. Cabría preguntarse en qué medida fue la dictadura y su feroz intromisión sobre el campo cultural lo que afectó ese vínculo hasta entonces relativamente pacífico.

En los '60 y '70, sus incursiones en la docencia académica son esporádicas y acotadas: se abocó a la formación a través de grupos de estudio extrauniversitarios.²¹⁴ Varios testimonios señalan que no mantenía con sus alumnos la solemnidad y la distancia de un profesor, y que esa actitud era "algo que molestaba en los ámbitos académicos".²¹⁵

Algo significativo es que Masotta vincula la propia precariedad de su vida cotidiana con la particularidad de la producción de happenings en Argentina. Una estetización de la propia penuria que podría vincularse a la exaltación de la vida bohemia propia de los escritores y artistas de fines del siglo XIX.

¿Dónde ubicar, entonces, a Masotta? ¿Entre el intelectual faro y el marginal, el teórico y el artista, el plagiarista y el adelantado, el intelectual dependiente y el autónomo, el revolucionario y el dandy, el comprometido o el bufón? ¿Cuál de estas entradas múltiples y en colisión permite revisar y reevaluar sus intervenciones en el campo artístico de los '60? Quizá deba pensárselo justamente en esos cruces y dilemas, en tanto "sujeto construido por la cultura de Buenos Aires"²¹⁶ de esos años, entre la avidez de las últimas lecturas teóricas y la actuación reveladora de las vanguardias artísticas, la radicalización política de la intelectualidad y la modernización de los paradigmas de pensamiento. Un sujeto que expuso con claridad sus propias contradicciones, conectó con audacia mundos

²¹³ Asiste a grupos de estudio de filosofía y estética con Héctor Raurich y Luis Juan Guerrero.

²¹⁴ Sobre su propia formación, recuerda E. Costa: "Y después aparece Masotta, que es como el renegado, el profesor renegado, el rebelde que no va a la Universidad, pero muchísimo más interesante que cualquiera de los que estaban ahí, excepto Borges, tal vez" (entrevista, abril 2003).

²¹⁵ Izaguirre, op. cit., p. 284.

²¹⁶ Osvaldo Lamborghini, "Futuro Anterior", en *Anamorfosis* n° 4, Buenos Aires.

inarticulados, se arriesgó a las miserias del pensamiento. Una vida, una obra que todavía demandan ineludibles relecturas y debates.

Capítulo 5

El impacto de la política en los inicios del conceptualismo

1. Los inicios del conceptualismo en Argentina

Hasta no hace mucho, en la historiografía del arte se estimaba que el conceptualismo argentino iniciaba su desarrollo en la década del '70. Contribuían a fijar ese parámetro textos como **Del pop art a la Nueva Imagen**,¹ de Jorge Glusberg, que destinaba un abrumador porcentaje de sus muchas páginas a los artistas surgidos al amparo del CAYC en dicha década, y de alguna manera la incompleta información sobre arte argentino con la que contaba Simón Marchán Fiz (la primera edición de su libro es de 1972) cuando elaboró su libro **Del arte objetual al arte del concepto**.² Allí anota que "en Argentina se ha hablado de un conceptualismo ideológico, aplicado a diversas manifestaciones", para referirse a la actividad –local e internacional- del CAYC en torno al llamado Arte de Sistemas. Entre los conceptuales argentinos menciona a Benedit, Ginzburg, Pazos, Zabala, Romero, Romberg, Vigo, todos ellos integrantes del Grupo de los Trece o vinculados esporádicamente a las convocatorias del CAYC. A lo sumo incluye al rosarino Renzi –con quien estuvo en contacto directo- y al Equipo de Contrainformación,³ que "manifiestan un compromiso político más explícito" que en los otros.⁴

Sin embargo, cada vez es mayor la frecuencia con que se registra en la historiografía del arte la temprana aparición de planteos artísticos conceptuales en el arte argentino de los años '60, lo que implica reconocer que su aparición fue simultánea a la de los campos artísticos centrales, tanto en Estados Unidos como en los países de Europa Occidental.

Exposiciones internacionales como "Heterotopías" (Museo Reina Sofía, Madrid, 2000-2001) ubican sus comienzos en 1966,⁵ año en el que Ricardo Carreira presenta su

¹ Jorge Glusberg, **Del pop art a la nueva imagen**, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

² Simón Marchán Fiz, **Del arte objetual al arte del concepto**, Madrid, Akal, 1990.

³ Iniciativa de Renzi, Carnevale y otros antiguos integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario en los primeros años '70, a la que haré referencia en el capítulo 9.

⁴ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 269.

⁵ Para Maricarmen Ramírez el primer momento del conceptualismo latinoamericano abarca entre 1966/74, y se restringe a Brasil, Argentina y la comunidad de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York. **Heterotopías**, op. cit.

"Soga y texto" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La indagación de otros autores va más atrás, como la de López Anaya, que se remonta hasta 1961, ubicando como pioneros del conceptualismo a Greco y a Vigo.⁶ Hitos como el Arte de los Medios (v. cap. 4) y "Tucumán Arde" (v. cap. 6) son reconocidos hoy dentro de la historia del conceptualismo internacional.⁷

Algunos estudios de caso o análisis de obras (sobre arte de los medios, sobre el itinerario del '68 y "Tucumán Arde") consideran entre otros aspectos la dimensión conceptual de esas producciones. Otros artistas, otras obras empiezan a ser rescatados.⁸

En este capítulo reconstruyo otros inicios del conceptualismo en el campo artístico argentino, centrándome en las realizaciones e ideas de Ricardo Carreira, cuyo aporte ha quedado desdibujado hasta ahora, y en realizaciones y proyectos de otros integrantes de la vanguardia porteña, rosarina y platense.

Sostengo la hipótesis de que los inicios del conceptualismo argentino están atravesados por dos dimensiones conectadas entre sí: el avance de la politización de la vanguardia y su crisis con las instituciones artísticas.

1.1. Aproximaciones a una definición del arte conceptual

⁶ Jorge López Anaya, "Conceptualismo en Argentina, 1961-1999", en revista *Lápiz*, Año XIX n 158/159, Madrid, 1999.

⁷ En la antología *Conceptual Art*, editada por Alexander Alberro y Blake Stimson (The MIT Press, Massachusetts-London, 1999), se traducen manifiestos centrales de ambas. La curadora Mari Carmen Ramírez las incluye en "Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s" (Queens Museum of Art, New York, 1999), y en "Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968" (Museo Reina Sofía, Madrid, 2000-2001).

⁸ Algunas retrospectivas de la obra de Edgardo A. Vigo tuvieron lugar recientemente promoviendo la circulación de parte de su obra: en Espacio Fundación Telefónica (Buenos Aires) y en el Teatro Argentino (La Plata). De la primera de estas muestras, v. cat. **Edgardo-Antonio Vigo**, Buenos Aires, Fund. Telefónica, 2004. En relación a Carreira, hasta ahora sólo tuvo lugar "Ejercicios", una discutida retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en 2000. A otros artistas, como Roberto Jacoby o Aldo Bortolotti, no se les presta todavía la atención que merece su obra conceptual.

En *Heterotopías*,⁹ Maricarmen Ramírez señala al conceptualismo no como una tendencia más, sino como un gran salto del siglo XX en relación con el entendimiento y la producción de arte (el segundo después de la revolución implicada por las vanguardias históricas). “Al ser declarado obsoleto el status y la preciosidad de la obra de arte autónoma, de herencia renacentista, y de haber sido transferida la práctica artística de la estética en sí al territorio más elástico de la lingüística, el Conceptualismo preparó el terreno para innovadoras y más radicales formas de arte”.

¹⁰ Para ella, no se trata de un estilo o movimiento, de los muchos y sucesivos que tienen lugar en el arte de la posguerra, sino “una estrategia de antidiscursos” que ponen en cuestión el fetichismo del arte y los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío. Diría más, el conceptualismo es al arte lo que el giro lingüístico representa para el pensamiento social. Un despliegue de la capacidad de autorreflexión del arte, la propia práctica concebida como “una manera de pensar” la relación del arte con la sociedad.¹¹

Un recorte posible

Si bien puede considerarse que los vivo dito de Greco o la quema de obras en Ronsin de Marta Minujin tienen inscripta una dimensión conceptual, y es también obvio que el Arte de los Medios expresa una vertiente específica del conceptualismo, me referiré en este capítulo a una serie de obras, proyectos e ideas sobre arte que las vanguardias porteña, rosarina y platense producen entre 1966 y 1968, que aunque no conociese aún la denominación “arte conceptual” se caracterizan por su tránsito o desplazamiento de la materia o la imagen hacia la idea, su énfasis en que el hecho artístico se produce en la conciencia del espectador, entre otros rasgos.

Si en el año 1966 ya señalé la presencia en Buenos Aires del pop art, los happenings y el arte de los medios, también es el momento en el que aparecen las primeras obras

⁹ Debo consignar que el modelo explicativo de *Heterotopías* fue fuertemente cuestionado por José Emilio Burucúa y Mario Gradowczyk en “¿Constelaciones o paranatelonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano” (revista *Ramona*, nro. 31, Buenos Aires, abril 2003). Allí le discuten los siguientes problemas. En primer lugar, que la noción de constelación como modelo explicativo de la vanguardia latinoamericana o recorrido a través de ella ignora el devenir histórico; es más, peca de un “antihistoricismo declarado”. En segundo lugar, la justificación de la elección del nombre “Heterotopías”, como opuesto a “utopía”. Burucúa y Gradowczyk listan una abundante lista de artistas incluidos en la selección de la muestra que no pueden dejar de pensarse en relación a “construcciones utópicas posibles”, y a la vez ciertas producciones de otros artistas vanguardistas latinoamericanos que podrían haberse pensado desde esa “disolución de la utopía” en función de la coyuntura histórica de la segunda guerra mundial, que –sin embargo– no han sido considerados. Por último, cuestionan la idea –enunciada desde el subtítulo de la muestra (“medio siglo sin lugar”) de que el arte latinoamericano “ha ocurrido en un no-lugar en el mundo de la producción estética”.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 373.

¹¹ Ramírez retoma esta idea de un texto de R. Jacoby de 1966. V. *Happenings*, *op. cit.*

conceptuales de Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, y un poco más tarde Margarita Paksa y David Lamelas.

El momento en que emergen estas preocupaciones en la vanguardia rosarina es coincidente, sobre todo en las producciones de Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, y en alguna medida en las de Eduardo Favario y Graciela Carnevale.

Tanto en la escena porteña como en la rosarina, 1967 fue el año de las llamadas "estructuras primarias" y –quizá con la excepción de Carreira y Jacoby- todos los artistas mencionados en los párrafos anteriores tuvieron una incursión por allí, que puede tomarse como una antesala que los conduce inmediatamente a planteos conceptuales que problematizan o reflexionan sobre los lenguajes, las condiciones de recepción, el espacio de exhibición del arte, sus condiciones de producción, etc.

En el caso de la vanguardia platense, el conceptualismo se desarrolla un poco más tarde y con características distintivas: en 1968 Vigo realiza su primer "señalamiento", acciones o intervenciones –generalmente en espacios públicos- que buscan crear un desorden en la vida cotidiana y llamar la atención sobre las condiciones estéticas latentes de algún lugar, objeto, situación.

Más allá del modelo centro/ periferia

Entre los antecedentes del arte conceptual, el peso de Duchamp es innegable: el arte no se concibe como una cuestión de morfología sino de función, no de apariencia sino de operación mental. Se deshace de cualquier carga retiniana o visual para desplazarse a la idea. Termina de deconstruir las fuertes asociaciones que signaron siglos de arte occidental: arte y belleza, arte y artesanidad, arte y obra única.

Los artistas reconocen también el impacto de la información que llegaba –a través de revistas, viajeros y sus relatos, visitantes- de los inicios del todavía innominado conceptualismo en Estados Unidos y Europa. Sol Lewitt visitó la Argentina y discutió con Juan Pablo Renzi sobre algunos de sus proyectos. Renzi reconoce también el impacto de las ideas y realizaciones de Donald Judd sobre su obra. Noticias de Piero Manzoni y de Ives Klein venían llegando a la Argentina al menos desde la fascinación que Greco sintió ante ese curso particular dentro del neorrealismo europeo.¹² Vostell (happenista integrante de Fluxus) también entra en conexión con la escena argentina, sobre todo a través de Marta Minujin.

¿Puede explicarse el surgimiento del conceptualismo argentino en términos de absorción acelerada de estas influencias? Opino que no.

¹² Con quien no parece haber contacto hasta principios de los '70 es con Joseph Beuys, pesar de las coincidencias de sus obras e ideas con las de la vanguardia argentina.

A diferencia del vínculo que había sostenido la escena artística argentina (y latinoamericana) con los centros europeos a lo largo de toda su historia moderna (la recepción más o menos tardía, más o menos deslucida, de las tendencias artísticas y culturales hegemónicas en Europa, fundamentalmente a través de artistas viajeros que se informaban y formaban allí y luego retornaban a su lugar de origen como portadores de la novedad, la generación de lo que Beatriz Sarlo llama "cultura de mezcla", en la que se entrecruzan vanguardia y criollismo, novedad y tradición, condición que definía su identidad propia y particular, pareciera que esta segunda fase de la vanguardia de los '60 no se ajusta a los tiempos y las direcciones de los intercambios que suelen describirse en los términos de centro/ periferia.

Me refiero a la **autonomía** que alcanzan los desarrollos conceptuales argentinos en ese momento, visible en sus rasgos peculiares y distintivos, en las condiciones específicas en las que tienen lugar, y en el acortamiento o el cese de la "brecha temporal", la "puesta al día". No debe entenderse autonomía como un corte. ¿Por qué lo digo? Tanto en el caso del arte de los medios (v. Cap. 4) como en los comienzos de otras manifestaciones que pueden inscribirse dentro del arte conceptual (que analizo en este capítulo), es notorio que la vanguardia argentina se nutre de un caudal de información actualizada no sólo sobre las tendencias artísticas más contemporáneas, sino también sobre nuevos paradigmas de pensamiento (social, cultural, político). Pero esta mayor información o actualización no implicó subordinación o copia, sino condiciones para que se generasen discusiones inéditas, ideas propias, producciones originales. A veces antes, a veces simultáneamente o poco después, en Buenos Aires, Rosario, La Plata, se generaron formas artísticas semejantes a las que tenían lugar en Nueva York, Berlín, París, Río de Janeiro o Zagreb.¹³

Maricarmen Ramírez, incluso, sostiene el "carácter precursor" del conceptualismo latinoamericano, diferenciado por sus formas eclécticas, heterogéneas (y contradictorias), no subordinadas a cánones metropolitanos.¹⁴

Aún sin contar con demasiada información sobre los inicios del conceptualismo en Argentina, Marchán Fiz también lo distingue de otros desarrollos: "Con una concepción ampliada del conceptualismo, los creadores argentinos no renunciaron a la materialidad de la obra, ni al significado, ni a los contenidos". Ubica a los argentinos dentro de la tendencia que denomina "Conceptualismo ideológico", que apunta tanto a

¹³ Esta simultaneidad se pone en evidencia en las recientes antologías sobre arte conceptual, como la de Alberro y Stimson, **Conceptual Art**, op. cit., o el volumen que reúne manifiestos y textos sobre arte escritos en Europa Oriental entre 1950 y 1980: Laura Hoptman y Tomás Pospiszyl (ed.), **Primary Documents**, Nueva York, MOMA, 2002.

¹⁴ Ramírez, op. cit.

"analizar los límites o fronteras de los lenguajes artísticos como definir la 'institución-arte en su relación con la ideología y la política".¹⁵

Las peculiaridades de este proceso cultural en su relación con el (los) centro(s) están dadas por lo que Ramírez llama "un modelo de inversión" (en tanto la asimilación o la conversión del arte central en la periferia está guiada por una dinámica interna y las contradicciones del contexto local), en el que la política y la ideología funcionan como punto de partida para cuestionar el arte como institución.

En ese último punto se puede establecer una diferencia con el conceptualismo norteamericano, que dirigió su crítica hacia el mundo artístico institucionalizado, y no a su entorno extra-artístico. Los latinoamericanos, en cambio, "hicieron de la esfera pública su blanco preferencial".¹⁶ De este modo, un contexto adverso salvó al conceptualismo latinoamericano del callejón sin salida estéril de sus pares europeos o norteamericanos.

Otra diferencia con el conceptualismo de los países centrales es que los latinoamericanos no se aferran a la idea de arte.¹⁷ Más bien, el conceptualismo aparece como una estrategia o una experiencia límite que expone los límites entre arte y vida.

1.2. De la imagen y el objeto al concepto

"Construyo objetos que en realidad son ideas"

(Juan Pablo Renzi)

Para avanzar en una tesis más precisa acerca del arte conceptual en Argentina sintetizaré una serie de rasgos presentes en algunas de las producciones de las vanguardias porteña, rosarina y platense.

Marchán Fiz entiende el arte conceptual como la culminación de la *estética procesual*,¹⁸ proceso que se inicia alrededor de 1960 y que traza un recorrido que parte del objeto, desborda sus posibilidades y límites para extenderse a los acontecimientos (*happenings*) y ambientes, desencadena una gama de procesos de acción y nuevos sentidos.

¹⁵ Marchán Fiz, op. cit., p. 83.

¹⁶ Ramírez, op. cit., p. 373-6.

¹⁷ Ibid., p. 378.

¹⁸ Ibid., p. 249.

La atención recae ahora en la teoría, desentendiéndose de la obra como objeto físico. "Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada". El arte conceptual como metadiscurso encuentra su expresión más introspectiva en Kosuth (1966): "el arte como idea como idea". El conceptual descarta o descuida la materialidad física del objeto y tiende a provocar una dicotomía o un desplazamiento entre concepto y percepción. La noción de **discontinuidad** que Masotta propone como rasgo del arte contemporáneo apunta en el mismo sentido.

El desénfasis en la materialidad, al que —como se desarrolla en el cap. 4— Masotta y Lippard aludieron con el término "desmaterialización", conlleva la fragilidad física de las obras, su condición efímera, la condena a la destrucción (incluso en manos de los propios realizadores una vez terminada la exposición).

Pero no se trata (salvo en casos extremos) de la eliminación del objeto artístico, sino de un cambio de foco, o un replanteo y puesta en crisis del objeto tradicional. Desplazar el énfasis del objeto artístico hacia la concepción y el proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en esos casos extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas u orales son también materiales.¹⁹

El pasaje del objeto al concepto no tiene que ver entonces con la desaparición del soporte físico, sino con que esos materiales empleados

"no son fines formales en sí mismos, no son la obra, sino las señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior".²⁰ Los diversos elementos físicos no son más que un *medio* del arte.

Esta transición "del modo material de realización física al 'modo proposicional', conceptual" trae aparejada una separación estricta, definitiva entre la percepción y el concepto.²¹

No se trata de un "efecto de lectura" a posteriori: los grupos de vanguardia están pensando en esos términos. En 1966, un grupo de rosarinos "sostienen que el acto de pintar es una tarea eminentemente intelectual; no creen en el pintor inculto y piensan que la obra de arte deviene de un equilibrio racional-sensorial-sensible y de su 'coherencia'. Están de acuerdo en que la experiencia estética, el 'discurso poético', no se diferencian del científico sino en los medios que se utilizan para la investigación de la realidad."²²

¹⁹ En este punto y los sucesivos retomo en parte a Simón Marchán Fiz, op. cit., pp. 251-252.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 254-255.

²² Declaración de Bortolotti, Renzi, Gatti y Favario, Rosario, julio de 1966, incluida en: Fantoni, op. cit., p. 88. Renzi lo repite años más tarde en una entrevista con Beatriz Sarlo (1984): "El arte conceptual había sido para todos nosotros una reacción contra la figura del artista inculto,

Muchas de estas obras tematizan el abandono del cuadro, y la pérdida o ausencia de materialidad. Por ejemplo, las (todavía) pinturas de Eduardo Favario "Situaciones I y II" (1966), en las que la imagen se derrama literalmente fuera del cuadro e inunda el piso, o la obra de Oscar Bony premiada en Ver y Estimar 1966 consiste en la exploración del espacio a partir del rastro de pintura amarilla que deja una serpiente de madera. O la también amarilla instalación de Eduardo Favario, consistente en iluminar el ambiente vacío con luz de sodio, adonde además se escucha un sonido muy enervante. O, también, el proyecto "Señal de obra", de Margarita Paksa. "Es un ambiente donde no hay NADA". Al rato y de golpe se incorpora el viento (a través de ventiladores y una banda de sonido), que molesta al espectador. [V. IMAGEN 31]

El arte conceptual recurre a dispositivos que suelen cumplir la función de anticipar la obra y ahora la sustituyen: mapas, diagramas, instructivos.

Eduardo Favario expuso, en la muestra OPNI (Objeto pequeño no identificado), en la galería Quartier de Rosario (1967), un billete de \$5000 (de circulación vigente). Un cartel aclaraba que la obra se vendía a \$5000. En su proyecto preliminar el artista apuntaba que "elevando a grados extremos la desmaterialización de una obra de arte, propongo entregar al virtual comprador de mi creación el valor de la misma a fin de que este, manteniéndose dentro del espacio límite de 30 x 30 x 30 participe en la labor de creación del artista y desarrolle imaginariamente la obra. En todo caso que ella resida en el mero hecho señalativo de su valor material".²³

En una exposición del grupo rosarino en Mar del Plata en el verano de 1968, Bortolotti presenta "Orden", un cartel con la siguiente instrucción: "Coloque este cartel sobre una pared a la altura de la vista de manera que facilite su lectura. Orden de Aldo Bortolotti, desde Rosario. Ejecución de la orden: Museo de Arte Moderno Buenos Aires, en el Hotel Provincial de Mar del Plata. Verificación por Ud. en este lugar".

Mucho de lo más arriesgado del conceptualismo no pasó de ser un conjunto de descripciones o proyectos nunca realizados (Jacoby y Paksa han dado a conocer no hace demasiado proyectos de esos años que nunca llegaron a concretarse; en los primeros años '70, León Ferrari expuso la descripción de una hipotética obra, que por otra parte es materialmente irrealizable).

Varias obras o proyectos implican un corrimiento hacia recursos o formatos no vinculados con lo visual, como por ejemplo el proyecto de Margarita Paksa "Para la

del pintor que sólo siente" ("La unidad en los límites", en **Punto de vista** 44, noviembre de 1992).

²³ Eduardo Favario, Proyecto de la obra en OPNI, incluido en Favario, cat., Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

edición de un impreso oral" (1968).²⁴ Se iba a tratar de un disco de aparición periódica (bimestral). Cada edición estaría a cargo de un artista que editaría una obra oral grabada. El disco podía acompañarse de otros medios (impresos, foto, casetes, films). Para llevar a cabo esta obra, evidentemente emparentada con el arte de los medios, Paksa propone integrar a Costa, Risuleo, Escari y otros artistas e intelectuales al equipo.

Arte y realidad

El arte conceptual implica –en algunas de sus manifestaciones– una reformulación del vínculo entre arte y realidad. Se vislumbra la posibilidad de una obra de arte total, que haga desaparecer la alternativa o la distancia entre arte-no arte, a través de la integración de todos los materiales imaginables y todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. De este modo, ciertas manifestaciones del arte conceptual retoman la utopía vanguardista de reintegrar el arte y la vida, y superar la condena modernista a la autonomía.

Según Marchán Fiz, "la actividad artística (...) se convierte en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad. En ese sentido pienso que no se han agotado las posibilidades de la tesis de M. Duchamp sobre la *apropiación del fragmento de la realidad* ni las de la *visualización*".²⁵

Este vínculo se resuelve de dos maneras opuestas (y complementarias): o bien el arte se asemeja tanto a la realidad que se confunde con ella (dentro de los ámbitos de exposición habituales), o bien el artista sale a la calle y declara "arte" a fragmentos de la realidad existente.

Se inscriben en la primera opción, varias obras de Bortolotti y Renzi. En un pasillo del museo Castagnino, el primero montó en 1967 "Proyecciones de una línea que cruza la sala a la altura de la vista": una hilera de tubos fluorescentes en el techo y en el piso (las proyecciones de una línea en esos planos). Renzi lee esta obra como "un pie para la reflexión que es el verdadero momento de la comunicación artística que nos proponemos".²⁶ Bortolotti recuerda que su trabajo corría el riesgo de ser pisado por el público, como de hecho ocurrió: "Elegí el pasillo porque el sistema no requiere del detenimiento del espectador, por cuanto carece de elementos que justifiquen ser contemplados".²⁷

²⁴ Margarita Paksa, *Proyectos sobre el discurso de mí*, op. cit.

²⁵ *Ibid.*, p. 269.

²⁶ Desgrabación del programa de radio "Arte Nuevo", en Fantoni, op.cit., p. 97.

²⁷ *Ibid.*, p. 96.

Esta indiferenciación o invisibilidad de la obra, el hecho de que el público no la distinga del entorno más que un accidente resulta un efecto buscado.

Por su parte, Renzi recuerda: "En 1967 realicé ambientaciones (estructuras primarias) que fui depurando poco a poco y trabajando sin imágenes. Mucho más idea que materia. Uno de mis trabajos 'Grado de libertad de un espacio real' en el Museo Castagnino de Rosario, abarcaba el paralelepípedo de una sala, y en su interior, un paralelepípedo de perfiles de aluminio (2x2 de pulgadas de espesor) que ascendían hasta el techo; en el medio, flotando, otro paralelepípedo de perfiles de aluminio más delgado, que en conjunto creaban una reticulación concebida para jerarquizar un espacio vacío, reconocerlo como materia, susceptible de ser trabajada. Algunos pasaron por adentro de la obra sin percibirla. Más tarde resolví trabajar las mismas ideas en imágenes figurativas".²⁸

Se refiere a planteos como los que presenta en el Premio Ver y Estimar 1968 (un patio de baldosas reales con macetas y plantas, y un caño hasta el techo, instalado en el medio del museo), o los premiados ascensores falsos de Roberto Plate, tan idénticos a los reales que la gente tocaba la botonera y esperaba pacientemente a su lado. Unos meses antes, Renzi había montado una ambientación que modificaba el espacio: lo dividía con una pared de madera que imitaba, con la misma textura y color, las paredes de la sala. En estas tres obras se produce una confusión (buscada o no por los artistas) entre la obra y la realidad. [v. IMAGEN 32]

En la segunda opción (declarar arte aspectos, zonas, situaciones de la realidad), los vivo-dito de Alberto Greco (v. Cap. 1), la "Señalización de tres objetos" de David Lamelas (Buenos Aires, 1964) y los señalamientos de Edgardo Vigo son ejemplos límite. Sus intervenciones postulan que el arte no representa lo real, sino que lo presenta, lo señala, lo vuelve visible.

En 1964, el joven Lamelas encierra un árbol, un farol y una silla reposera próximas entre sí en una plaza pública, rodeando cada uno de estos "tres objetos" con un círculo de rayas blancas. [v. IMAGEN 33]

En 1968, Vigo convoca a su primer señalamiento, género de obra de acción o intervención que continuará realizando hasta 1992. Emparentado con los vivo-dito, los señalamientos llaman la atención de los espectadores sobre imágenes reales, instruyen a detenerse a contemplar aquellos objetos, situaciones, actos no artísticos

²⁸ "Renzi", en revista *Artinf*, Buenos Aires, 1981. Otra obra similar de Renzi del mismo año, es "Coordenadas espaciales de un prisma de aire", estructura de 3 x 3 x 2,8 m (1967). Se trata de una estructura metálica vacía en medio de la sala a través de la cual se ven cuadros y esculturas. Renzi la propone como una "valorización del espacio vacío natural de la sala donde está expuesto" (Fantoni, op. cit., p. 99).

que tienen potencialmente una posibilidad estética (aunque sin una intencionalidad previa). Subrayan la dimensión estética de ciertos aspectos de lo real externo al arte.

Al igual que Greco, Vigo se apoya en la fotografía como registro imprescindible que prolonga la existencia (completamente efímera) del señalamiento. Fotos en secuencia, que a la manera de los videos actuales, componen un relato progresivo del desarrollo de la acción. Salvo el testigo de la cámara (y en algún caso un escribano que certificó que en el fondo de la casa de Vigo se había enterrado un trozo de madera), los señalamientos no requieren público en el momento de su ejecución.

"Los señalamientos producirán: un DETENERSE ante el "acto gratuito de la divagación estética", una admisión de 'posesión comunitaria' y el anonimato de los constructores. (...) Una revulsión para que el hombre 'DÉSPERSONALIZADO' que la construyó, observe 'PERSONALIZADO' al ser señalada esta construcción".

La serie se inicia con "Manejo de semáforos" o "Señalamiento I" el 25 de octubre de 1968. Mediante una tarjeta, Vigo invita al público a concentrarse en la esquina de las avenidas 1 y 60, que allí confluyen con la diagonal 79 (en los hechos otra avenida con boulevard de doble mano), un cruce neurálgico en la ciudad, porque funciona como una de las vías de entrada a la zona céntrica desde la localidad de Berisso. La función utilitaria del semáforo (la regulación del tránsito en esa crucial intersección) queda desplazada, y se enfatiza la posibilidad de encontrar en ese signo urbano el disparador de una "divagación estética". [V. IMAGEN 34]

Podría establecerse un contrapunto entre los señalamientos y los *ready-made*. A diferencia de Vigo, que apunta a rescatar o evidenciar una condición estética escondida o adormecida en objetos cotidianos, Duchamp insistía en que sus "objetos encontrados" debían estar libres de cualquier carga estética. Los elige y a veces los interviene con alguna modificación (de orden irónico) para impedir una lectura "estética" de los objetos. Trata de "anestesiarnos estéticamente", es decir: de anular todo lo que llame a una contemplación del objeto complaciente con la mirada. Los escoge a partir de la indiferencia visual y la ausencia total de buen o mal gusto. Su interés en el objeto escogido no es plástico, sino crítico o filosófico. No tiene ningún sentido discutir sobre su belleza o su fealdad, "tanto como porque están más allá de la belleza y la fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras". Vigo, como ya señalé más arriba, sí elige sus "objetos señalados" por su dimensión estética, y además no los extrae de su contexto ni anula su función utilitaria (el semáforo continúa pasando del rojo al verde y regulando el tránsito platense).

Por último, una tercera opción: convertir el espacio de exhibición del arte en parte de la vida cotidiana. Es el experimento radical que durante una semana llevó a cabo Jacoby durante la "Semana de happenings"(1966). Presenta "Vivir aquí" que consiste en

instalarse a vivir en la galería con todas sus cosas durante el tiempo que dura la exposición. ¿Un antecedente conceptual de los actuales *reality shows*?

Arte y lenguaje

La vertiente lingüística del conceptualismo (representada en Estados Unidos, por Kosuth y **Art & Language**) promueve “un arte de reflexión sobre sus propios datos”, a partir del empleo tautológico y analítico del lenguaje.²⁹

En el conceptualismo argentino, también se producen juegos lingüísticos o textuales autorreflexivos, como los **Poemas**, de Ricardo Carreira (que analizo más abajo) y “Tres carteles” de Aldo Bortolotti (mostrada en la galería Lirolay en 1967). Los “Tres carteles” resultaron, según Renzi, “algo muy sorprendente aún para la gente de Buenos Aires. (...) Era un texto que hablaba del mismo texto. (...) Una obra absolutamente tautológica”³⁰. Consiste en tres paneles del mismo tamaño (40 x 60 cm.), colgados uno al lado del otro, y en cada uno tres frases, que hablan de sí mismas, de su posición dentro del trío de carteles.³¹ El espectador puede optar por leerlo de manera horizontal o vertical construyendo el mismo sentido y sin perder coherencia. Los carteles rezan:

Según Bortolotti	Al leer los carteles	Verá que este es el último
Es evidente que	Este está en el mediodo todos	
Este cartel es el primero	Puede comprobarlo	leyendo nuevamente

El espectador

El espectador deja de estar *frente a* la obra para situarse *en* ella. Como muchas otras tendencias artísticas de la época (el arte cinético, el happening, etc.) el conceptualismo promueve la participación activa del espectador a partir de una ampliación de su conciencia, su universo de conocimiento o su capacidad perceptiva.

El eje de muchas obras es provocar un efecto en el espectador, y esta preocupación es consciente y explícita en la vanguardia argentina. Un grupo de artistas rosarinos declara –de sí mismo– en 1966: “En cuanto a la comunicación de sus obras con un público, pretenden que sus cuadros o sus objetos sean una experiencia inédita que

²⁹ Marchán Fiz, op. cit., p. 249.

³⁰ J.P. Renzi, en: Fantoni, op. cit.

³¹ Copia de la obra proporcionada por Aldo Bortolotti a la autora.

trastoque las perspectivas normales con las que el hombre se relaciona con su realidad exterior (llena de mitos, esquematizada y empobrecida por la poca intencionalización de imágenes)".³²

El efecto privilegiado de la obra conceptual está dado, entonces, por la búsqueda de **conmoción** que ocasione en el espectador, lo que se inscribe en el legado de las vanguardias históricas, en particular la búsqueda del *shock* dadaísta y el extrañamiento brechtiano.

Cuando María Teresa Gramuglio comenta en un programa de radio la muestra "Pintura Actual de Rosario" (en el Museo Castagnino, agosto de 1967), lee la obra de Renzi emplazada en el inicio del recorrido, como "un toque de atención" que quiere romper "la relación normal que se tiene con las obras" y apunta a generar "un cambio de actitud en el espectador". Así, "la muestra exigía una multiplicidad de respuestas: sorpresa, reflexión, y en algunos casos, humor".³³ Esta lectura puede hacerse extensiva a muchas obras conceptuales de esos años.

El proyecto de Renzi "1000 litros de agua y 1000 litros de aire" trabaja precisamente la participación del público, como propuesta ante una convocatoria de Romero Brest. Consiste en cien baldes plásticos llenos de agua y un tanque de chapa esmaltado con capacidad para 1000 litros, vacío (o "lleno de aire"). Mientras durase la exposición, el artista esperaba que el público actuase libremente volcando agua en el tanque, o retornándola a los baldes, comprobando empíricamente la equivalencia entre una capacidad y la otra. "La obra (...) es un sistema en movimiento que nunca se presenta visualmente de la misma forma", gracias a la intervención de los asistentes.³⁴

Por otra parte, y como ya se vio en el Cap. 4 en relación al Arte de los Medios, la apropiación artística de teorías de la información o la comunicación implica redefinir el circuito de recepción (de la élite especializada a un público masivo y anónimo). Su mayor aporte en este sentido radicaría es "transgredir la estructura pasiva conformista de nuestro comportamiento frente a la realidad"³⁵, a lo que apuntan acciones, como el encierro del público en el happening "En el mundo hay espacio para todos" o la de Graciela Carnevale, que se describen más adelante.

³² Declaración de Bortolotti, Renzi, Gatti y Favario, Rosario, julio de 1966, incluida en: Fantoni, op. cit., p. 88.

³³ Desgrabación del programa "Arte Nuevo", 11 de agosto de 1967, incluida en: Fantoni, op. cit., p. 94-95.

³⁴ Fantoni, op. cit., p. 101.

³⁵ Marchán Fiz, op. cit., p. 270.

2. Ricardo Carreira, un conceptual antes del conceptual³⁶

Ricardo Carreira nació en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1942. Era hijo de un matrimonio español, María y Ricardo, quienes apoyaron su decisión de dedicarse al arte.

Vivió toda su vida en el popular barrio porteño de Mataderos. Muy cerca, a pocas cuadras de la casa adonde se crío, está todavía la escuela primaria a la que asistió y el local de la sastrería "Carreira", en la que trabajaba su padre. Y en esa misma casa familiar, ubicada en la calle Lisandro de la Torre, el artista volvió a vivir con su madre los últimos años de su vida, y hoy vive Adrián, el hijo mayor de Ricardo, quien conserva sus papeles, pinturas, dibujos y fotos.

En cuanto a su formación política, el primer contacto con las ideas anarquistas de su padre dejó en él una impronta definitoria. Tuvo un pasaje juvenil y fugaz por el Partido Comunista, del que rescataba haber conocido a Goyo Schwartz, una amistad duradera.

En relación con su formación académica, una tensión irresoluble con las instituciones lo llevó a optar por el camino solitario del autodidacta. Hasta que lo expulsaron, cursó el secundario en el Colegio Nacional Buenos Aires. Más tarde, estudió (pero no terminó) la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su pasaje por la universidad le permitió entablar vínculos intelectuales decisivos, como el que lo une a Oscar Masotta. Ambos comparten un habitus semejante (su extracción de familias de clase media provenientes de barrios populares de la zona oeste de la Capital), relaciones tensas con la Academia, afinidades intelectuales.

En cuanto a su formación artística, también fue básicamente autodidacta. Empezó, como casi todos los integrantes de la vanguardia de los '60, pintando. De adolescente asistió a Estímulo de Bellas Artes, en la avenida Córdoba, 2 o 3 veces por semana, y podemos imaginar que al salir recorría la zona de la ciudad donde se concentraba una intensa actividad "modernizadora": el Di Tella, galerías, librerías, bares. Después, recalaría en las cotidianas reuniones que empezaban al atardecer y terminaban a la medianoche en el Bar Moderno, en las que se juntaban plásticos, gente de teatro, intelectuales. Sobre sus influencias, él mismo dice: "No tuve maestros; es decir,

³⁶ Esta reconstrucción se basa en entrevistas a Cuqui y Adrián Carreira, Coco Bedoya, León Ferrari, Roberto Jacoby, Oscar Bony, Jorge Carballa, David Lamelas, Pablo Suárez, Eduardo Ruano, Juan Carlos Romero. También algunos datos o apreciaciones fueron extraídos de: Patricia Rizzo y Fernando Bedoya, "Nota biográfica", incluida en *Ricardo Carreira. Poemas*, Buenos Aires, Atuel, 1996; Margarita Paksa, "Ricardo Carreira", en "Ejercicios", Buenos Aires, MAMba, 2000; Florencia Batitti, "Ricardo Carreira", biografía incluida en la Antología sobre arte argentino de los '60, MOMA, Nueva York, 2004. Se consultaron también catálogos, diarios y

alguien que me enseñara a pintar. Pero siempre he hablado mucho con gente que sabía de pintura. Esas conversaciones, sobre todo las numerosas que he mantenido con Roberto Rosenfeldt, han sido mi escuela".³⁷ Rosenfeldt era el profesor de pintura de Roberto Jacoby y fue a través suyo como se conocieron.

Cuando empieza a pintar se conecta con artistas mayores que él, como el artista español, radicado en Argentina, Luis Seoane, y conoce también a integrantes de la primera vanguardia de los '60, en particular los pintores de la Nueva Figuración Luis Felipe Noé y Ernesto Deira. Otros jóvenes artistas irán apareciendo en las tertulias nocturnas en el Bar Moderno, y compondrán un grupo de afinidad: además de Jacoby, entre los amigos de Carreira de aquellos primeros años se cuentan Pablo Suárez, León Ferrari, David Lamelas, Eduardo Ruano, Jorge Carballa, Margarita Paksa, Rubén Santantonín.

De aquellos años, Lamelas recuerda las largas caminatas nocturnas que compartía con Carreira, a lo largo de la avenida Corrientes, desde el Bar Moderno hasta la parada del colectivo, en plaza Once.

Como todo ese grupo, a mediados de la década Carreira abandona rápidamente la pintura, y es parte de los que exploran las posibilidades de los objetos, las ambientaciones y las acciones de arte. Dentro de este grupo, Carreira es quizá el primero en realizar planteos conceptuales en nuestro medio y hoy merece ser reconocido como uno de los más tempranos antecedentes del arte conceptual en el mundo.

Pero más que un conteo de obras, lo que importa reconstruir son los **diálogos**, los intercambios entre ellos (artistas, intelectuales), en los que está quizá la clave de la fecundidad de la circulación de ideas, la elaboración de la información que recibían de lo que estaba ocurriendo en el arte en el exterior, pero sobre todo la incesante discusión de propuestas y proyectos. En ese clima de ebullición se genera la posibilidad de que las ideas y las producciones de Carreira se entrecrucen con las de los otros. De esos diálogos surgen producciones muy diversas, unidas por un ánimo colectivo de indagación y creatividad que potenciaba cualquier capacidad individual.

Este clima no siempre se materializó en obras, y esto es especialmente cierto en el caso de Carreira. Desvincular las discusiones, los diálogos, los proyectos, de la producción artística (e incluso restringir la producción a lo efectivamente exhibido) limita la posibilidad de comprender este proceso íntegramente. Aunque sea simplemente una especulación, se puede pensar -como dice Cuqui, su mujer- que "las mejores obras de Ricardo son las que planeó y nunca hizo":

revistas de época y el archivo de textos inéditos y de imágenes de Ricardo Carreira, en la casa de Mataderos donde hoy vive su hijo Adrián.

³⁷ Testimonio incluido en la nota s/t, sin firma, en **Confirmado**, 4 de junio de 1965.

“Más que en las obras que se vieron, importa las que pensó. Hablaba muchísimo con Masotta de arte. Fue más importante de lo que se puede ver en la obra expuesta, era muy desprendido con lo que pensaba. Le decía a todo el mundo lo que sentía y pensaba. Un *boomerang* de ida y vuelta. La gente que lo rodeaba se influenciaba por lo que él decía. Era una época de mucho compartir entre ellos, seis o siete personas. Los demás éramos un poco los espectadores. Trasciende más allá de lo que fue su obra concreta, lo que se puede mostrar”.³⁸

2.1. La obra (que estuvo) visible

Cuando tenía alrededor de veintiún años, Carreira comienza a mandar sus obras a los salones nacionales y provinciales, una de las formas que aún subsisten en el campo artístico argentino para iniciarse en los circuitos de exhibición. En 1963, en el XXIV Salón de Arte de La Plata aceptan por primera vez dos obras suyas: el óleo “Azul esperando al rojo” y la monocopia “Un hombrecito en escena”. Al año siguiente, en 1964, su satírico cuadro “Mío-mío” (un óleo de 0,77 x 0,99 m.) es aceptado en el LIII Salón Nacional de Artes Plásticas.

En 1965, Carreira participa en la experiencia colectiva organizada por Luis Felipe Noé en el Museo de Arte Moderno, y en la Galería Guernica, en la “Semana de experiencias artísticas” organizada por Germaine Derbecq, junto a Pablo Suárez, Marta Minujin y Roberto Jacoby. También integra una exposición colectiva en la galería Lirolay junto a Humberto Rivas, Juan Carlos Distéfano y Pablo Suárez.

Santo Domingo, Vietnam: el impacto

Igual que muchos de los artistas de su generación, Carreira montó su primera muestra individual justamente en Lirolay. En junio de 1965, muestra un tríptico de telas de gran formato (destruidas por él mismo durante la última dictadura) que denunciaban la invasión norteamericana a Santo Domingo, y que fueron leídas como un quiebre con su obra anterior, de un *fauvismo* intimista y alegre. Con esta obra se opera una transformación en el lenguaje y la factura pictórica que alude a la irrupción del mundo exterior al pintor, y también a la necesidad del artista de tomar definiciones políticas desde la propia pintura: la nueva etapa se caracteriza, dice, por sus “dramáticos acentos, que contrastan con su etapa anterior. (...) Sus obras actuales, de grandes dimensiones, parecen la vereda de enfrente”.³⁹ Cuqui, la mujer de Carreira, recuerda esa obra, que el propio artista destruiría años después: “toda la pared dividida en tres

³⁸ Entrevista con Cuqui de Carreira.

³⁹ Ibid.

con paneles largos. Como no podía hacerlo entero dividía y armaba. Es una obra neofigurativa. La hizo impactado por notas que leyó en 'Noticias gráficas'".

Ante lo que fue llamado por un cronista "pintura de choque", Carreira expone su dilema: "Pinto así porque **no puedo** ir a agarrarme a tiros a Santo Domingo".⁴⁰ Este desplazamiento o sustitución (violentar la pintura en lugar de pelear en el conflicto exterior), permite vislumbrar que la interpelación de la política todavía se traduce en términos de una transfiguración pictórica, mientras que un par de años más tarde llevaría a intelectuales y artistas –a Ricardo Carreira mismo- a pasar a la acción política directa y al abandono del arte. Por otro lado, la elección del verbo "poder" o mejor "no poder" (agarrarse a tiros) implica un deseo y a la vez un límite. ¿No puede porque es pintor? ¿No puede porque está en Argentina y la invasión es en otra parte? Volveré sobre esa imposibilidad más adelante, resuelta en términos de "búsqueda de eficacia".

Puede señalarse en este tríptico un comienzo de articulación entre la obra artística de Carreira y sus preocupaciones políticas. Es contemporáneo, por otra parte, a "La civilización occidental y cristiana" y la serie de cajas sobre Vietnam que León Ferrari presenta en el catálogo del Premio Nacional Di Tella 1965, con una única frase: "El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política". Este conjunto también implica un quiebre hacia un programa político en el arte dentro de la obra de Ferrari, que venía realizando esculturas en alambre y escrituras abstractas.

Unos días antes de la inauguración, Ferrari instala sus cuatro piezas. La más grande (2.20m x 1.25m x 0.50m), titulada "La civilización occidental y cristiana", es un Cristo de utilería crucificado sobre un avión de guerra norteamericano, que replicaba aquellos que se estaban utilizando en ese mismo momento para bombardear Vietnam. Las tres restantes son cajas que aluden a las guerras del imperialismo. Una representa un bombardeo sobre una escuela vietnamita; otra tenía un crucifijo con un esqueleto en lugar del Cristo y recortes de diarios con noticias y fotografías de la guerra; en la última, que se refería a la intervención norteamericana en Santo Domingo, catorce aviones se despliegan dando lugar al título "Catorce votos en la OEA".

Según nos relata el artista, el día anterior a la inauguración Romero Brest le exigió retirar de la muestra la obra mayor, la cruz-avión (que había estado colgada en los días previos a la inauguración e incluso figuraba en el catálogo), admitiendo que dejara las otras. Argumentaba la inconveniencia de la exposición dada "la situación del

⁴⁰ Testimonio incluido en nota sin firma, en: revista **Confirmado**, 4 de junio de 1965.

país”, y la posibilidad de que ofendiese la sensibilidad religiosa de muchos espectadores o del propio personal del Instituto.⁴¹

Ante el impacto de la invasión imperialista sobre Santo Domingo y Vietnam los artistas de vanguardia articulan sus realizaciones con fuertes tomas de posición, lo que genera además un creciente conflicto con las instituciones artísticas, en particular el Di Tella, que Romero Brest pretendía mantener al margen de esos dilemas.

*“Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí [a Romero Brest] que haría otra cosa. Cuando vio el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado. (...) Me sugirió reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza. (...) Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba o exigía retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política, mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí sobre el Vietnam, en el lugar de las libertades que proclamaban los EEUU bombardeadores”.*⁴²

Dos aspectos de este testimonio resultan significativos para entender el cruce entre vanguardia y política. El primero que, al igual que Carreira con Santo Domingo, Ferrari reconoce haber cambiado radicalmente su forma de hacer arte a partir del impacto que le produce un acontecimiento político. El segundo, la temprana conciencia de la disyuntiva entre el camino “artístico” y el “político” ante la censura: si se enfrascaba en la denuncia de la limitación de su “libertad de creación”, perdía la posibilidad (retaceada, es cierto) de expandir su denuncia política desde una vidriera privilegiada. Ferrari privilegió el acto político. Y el acto político, aquí, era: la obra de un artista participando de una muestra. Es notorio cómo pocos años después, la concepción de lo que es un acto político ha virado drásticamente (v. Cap. 8).

Aunque la obra de Ferrari en la exposición del Premio Anual 1965 pudo parecer aislada, su gesto tuvo mucho de inaugural: las búsquedas que sintetiza fueron clave en el recorrido posterior de la vanguardia. Los dilemas que atravesaban a Carreira ante la imposibilidad de actuar como pintor en el conflicto estaban delineándose como el problema al que se enfrentaba la vanguardia de conjunto, y en los años siguientes se definirían distintos programas artístico-políticos para encararlo.

Soga y texto

⁴¹ Para una ampliación de esta obra, V. Andrea Giunta: “La política del montaje: León Ferrari y ‘La civilización occidental y cristiana’”, en VVAA, *Cultura y Política en los años 60*, 1997. Y también el reciente *León Ferrari*, cat., 2004.

⁴² Carta de León Ferrari a Andrea Giunta, cit. en: *León Ferrari*, cat., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, pp. 126-129.

Al año siguiente, se produce un giro crucial en su obra y en los inicios del conceptualismo argentino. Es invitado al Premio Ver y Estimar 1966, una de las instancias anuales más importantes para visibilizar las nuevas tendencias experimentales. Allí presenta "Soga y texto". La obra consistía en un piolín o una soga -según la versión- que atravesaba toda la sala del Museo de Arte Moderno (que en ese entonces funcionaba en un par de pisos del Centro Cultural San Martín), dividiéndola en dos partes, hasta llegar al cubículo que habían destinado a cada artista. Allí, un pedazo del mismo piolín se exhibía en un pequeño caballete de madera, rodeado de fotocopias, en las que se veía la imagen en negativo del piolín enrollado y a su alrededor, un texto diseminado: letras, palabras, frases.

De esta obra, no queda más registro que los testimonios disímiles de quienes la vieron, que no acuerdan en el material, la disposición, el espacio, los sentidos en juego. Así la describe Roberto Jacoby:

"Se trata de una obra fundacional en el arte de Carreira y en el arte conceptual en general. (...) La Sala del antiguo Museo de Arte Moderno quedaba (y todavía queda) en el edificio del Teatro General San Martín. Imaginen esta sala, con una muestra colectiva de cuadros colgada en las paredes. Cada artista en una especie de box hecho con tres paneles que establecía el espacio que tenía disponible. En el box de Carreira había un armazón de unos 70 centímetros de alto y 15 de lado (era cuadrado en su cara superior), formado por listones de un centímetro por un centímetro. En ese armazón había una muestra de hilo, un hilo de algodón de menos de 1 mm. de diámetro y quizá 20 o 30 cm. de largo, enrollado y enganchado a un costado. En las paredes había tres fotocopias con dibujos de línea que reproducían ese armazón y en un caso, el hilo. Tenían probablemente números o letras. Las fotocopias eran negativos, como las de aquel entonces, en fondo negro con la imagen en blanco. En la dirección longitudinal de la sala había desplegado el mismo hilo pero de un largo que cortaba la sala en dos partes y los extremos del hilo (de unos 15 metros de largo) estaban probablemente asegurados a otros dos armazones, pero sobre esto no estoy seguro".⁴³

Según Cuqui, la obra era distinta: ella no recuerda un piolín, sino una soga de plástico transparente, desplegada en un piso del museo, mientras en otro piso (el premio ocupaba los pisos 8 y 9 del edificio), se mostraban "el texto y otras cosas": un rollo de soga, un fragmento de soga extendida, carteles o cartones con explicación de las secuencias de la obra, fotos de la secuencia. [V. IMAGEN 35]

⁴³ R. Jacoby, "El hilo de la historia", en *Ramona* nº 8, Buenos Aires, diciembre de 2000.

Más allá de las diferencias en las versiones, lo que es común en ambas es el énfasis en el juego entre la presentación y la representación (que lleva a especular sobre si el hilo o la soga que atravesaba la sala era una señal que remitía a la fotocopia, o si en la fotocopia estaba la huella del hilo exhibido). Como analiza Jacoby, se trataba de “una compleja tesis acerca de la **discontinuidad** entre concepto, imagen y objeto” que “lo que señala es la diferencia. Los diferentes niveles de la significación, las distintas instancias de la representación, el espejamiento de la materia significativa con los significados”. La toma de conciencia de los materiales significantes con los que se construye una pieza, la reducción a los componentes mínimos de la significación. “Esto es materia, es un piolín, está acá presente y marca un espacio, rompe con todo: no es escultura, ni pintura, ni fotografía, no es nada”.⁴⁴

La idea de discontinuidad (central en la teoría estética de Masotta) es fundamento indiscutible de “Soga y texto”: “Él decía que era una obra interrumpida que había que unir la con el pensamiento. El espectador iba, veía una parte, después la otra. No había conexión evidente, la tenía que reponer el espectador”, recuerda Cuqui.

Florencia Battiti sugiere que también “puede relacionarse con los ejercicios filmicos que Oscar Bony y David Lamelas están llevando a cabo, en Buenos Aires, en ese mismo año”.⁴⁵ Se refiere al trabajo similar con la discontinuidad de la percepción que está presente en “60 metros cuadrados y su información”, una ambientación (o instalación fílmica, como se la clasificó más adelante) de Oscar Bony presentada en Experiencias 1967 en el Instituto Di Tella. Al entrar a la sala cerrada y a oscuras, el espectador pisaba alambre tejido romboidal, el que se suele emplear para cercar jardines o gallineros. Al mismo tiempo, veía proyectada en la pared una filmación con cámara fija del mismo alambre tejido: la percepción redundante pero disociada de un mismo elemento por vías y sentido (visual y táctil) distintos. “La idea era descomponer y recomponer la percepción. Yo jugaba con ese tiempo: pisaban el alambre inevitablemente y después veían atrás la proyección”, recuerda Bony.⁴⁶

Por otra parte, “Soga y texto” se aproxima notablemente a la propuesta del conceptualista norteamericano Joseph Kosuth. Su obra, “Una y tres sillas” (1965) presenta una estructura similar a la obra del piolín, y también a las deconstrucciones lingüísticas que propone en sus **Poemas** (publicados póstumamente en 1996). La obra

⁴⁴ Entrevista de R. Jacoby con la autora y Mariano Mestman, 1993.

⁴⁵ Florencia Battiti, “Ricardo Carreira”(biografía), en: Inés Katzenstein (ed.), op. cit.

⁴⁶ Entrevista con Oscar Bony de la autora y A. Giunta, Buenos Aires, 17 de marzo de 1994.

de Kosuth consiste en una silla plegable de madera, una fotografía de una silla, una ampliación fotográfica de la definición de silla del diccionario.⁴⁷

El artista pregunta al espectador en cuál de las tres "sillas" reside la identidad del objeto: en la cosa misma, en su representación icónica o en su descripción verbal; y si es posible descubrirla en la integración de las tres juntas. Marchán Fiz analiza que el artista pretende así "conseguir con ella la mayor univocidad e impedir todo sentido connotativo, asociativo, que no haga referencia a sí mismo. Los tres niveles afectan a la distinción entre realidad, definición y realidad del signo".⁴⁸

A diferencia del objeto elegido por Kosuth, la disposición del hilo o soga de Carreira atravesando la sala tiene el plus de perturbar, entorpecer, la circulación del público que recorre la sala, y además resulta un exceso que traspasa los límites del espacio del cubículo asignado para cada artista en el Premio.

Entre sus papeles, encontré una frase manuscrita sin fecha (aunque posiblemente sea de los años '80). En ella resuenan ecos de "Soga y texto": "Cuando un león está en una jaula con un león de su mismo tamaño, el de porcelana señala al león verdadero". Presentación, representación: la copia refiere al original.

También Roberto Jacoby incursiona muy pronto en planteos conceptuales, Presenta, en "Plástica con plásticos" (1966), "Maqueta de una obra", que él mismo considera su primera obra conceptual. Consistía en una maqueta, planos y un instructivo. La maqueta era una construcción formada por esferas de distintos tamaños unidas entre sí, y en comparación con las pequeñas figuras humanas colocadas alrededor, hubiese tenido -en el caso de ser construida a escala- dimensiones monumentales. Jacoby plantea, en el texto que acompaña la maqueta y el plano, que hay dos formas de ver la obra: por sus valores plásticos en sí, y por la proyección de las ideas que implica por el hecho de tratarse de una maqueta: "la 'verdadera' obra es construida por el espectador a partir de los datos que se le dan. (...) La idea de la obra es más importante que la realización (...). Un nuevo tipo de participación del público, no física sino mental, que consiste en imaginar la obra en su tamaño natural, en realizar mentalmente el cambio de escala".⁴⁹

La maqueta de Jacoby remite necesariamente al proyecto del monumento a la III Internacional, del vanguardista ruso Tatlin. La diferencia radica en que la maqueta de Tatlin preanunciaba una construcción real fallida, en tanto nunca llegó a realizarse,

⁴⁷ Marchán Fiz señala que la obra "trata de eliminar toda ambigüedad y se ofrece a tres niveles: 1) presentación de un objeto cualquiera (silla o reloj) (...), 2) fotografía del mismo, y 3) definición extraída del diccionario". Marchán Fiz, op. cit., p. 262.

⁴⁸ Ibid., p. 263.

mientras que la maqueta de Jacoby es en sí misma la obra ("se trata de una obra concluida cuyo tema es una obra inconclusa") o en todo caso su homenaje a aquel otro homenaje.

Un planteo similar es el de "Línea recta Buenos Aires-La Plata. La realidad nacional vista desde la ruta 2", de Juan Carlos Romero (mostrada en 1970, simultáneamente en dos espacios: la muestra "Arte joven platense", en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en la exposición "Arte de sistemas", en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). Constaba en un mapa sobre el que está señalado un trayecto en línea recta entre ambos museos (en los que estaba aconteciendo la obra), un recorrido imaginario puesto que no seguía caminos existentes. Era el camino más corto que unía los dos puntos, situados en ciudades que Romero recorría a diario, la ciudad donde vivía y la ciudad donde era docente universitario. Acompañaban el mapa señalado una serie de fotos tomadas por el mismo artista a lo largo de uno de sus viajes cotidianos por la ruta 2 (que unía en ese entonces las dos ciudades), en las que el espectador podía notar los contrastes entre el enorme y céntrico edificio del Teatro San Martín, adonde funcionaba el Museo de Arte Moderno, y el pequeño local platense, y entre la trama urbana, la suburbana y la rural.⁵⁰

Homenaje al Viet-nam

Entre abril y mayo de 1966, la galería porteña Van Riel cubrió completamente sus paredes (y parte del piso) con los trabajos de cerca de 200 artistas plásticos (entre ellos, los neofigurativos Macció, Noé, Deira y de la Vega, Carpani y el grupo Espartaco, Ignacio Colombres, los plásticos cercanos al PC Castagnino, Lozza y Santamaría, los integrantes de la vanguardia Ferrari, Minujín, Santantonín, Renzi, Paksa, Jacoby, Suárez, Carreira, entre muchos otros) en lo que definieron como una "muestra-manifestación".

La convocatoria surgió de un núcleo de artistas de diversas orientaciones, encabezados por Ferrari⁵¹ y Gorriarena, y logró una adhesión sin precedentes.⁵² En

⁴⁹ R. Jacoby, "Maqueta de una obra", texto que acompaña la obra presentada en la muestra "Plástica con plásticos", MNBA, 1966, incluido en: R. Jacoby, **Textos diversos**, antología inédita, 2004.

⁵⁰ Entrevista de la autora con Juan Carlos Romero, 2004.

⁵¹ Es probable que haya sido quien redactó la convocatoria, ya que algunas frases del texto recuerdan las reflexiones de Ferrari de 1965 en torno a su obra "La civilización Occidental y Cristiana" y al libro-*collage* (luego llevado al teatro por Pedro Asquini), "Palabras Ajenas". En particular las referencias a la noción de "civilización" y a su utilización como justificativo para la invasión de Vietnam.

⁵² En una nota aparecida en **La Rosa Blindada** (nº 9, 1966, pp. 61-64), Carlos Gorriarena, uno de los organizadores de la muestra, sostiene que se trata de la primera exposición en Sudamérica de esa envergadura, incluso con pocos antecedentes mundiales "de tal cantidad de plásticos homenajeando, con su obra, la resistencia de un pueblo ante el invasor". En ese

una declaración de corte antiimperialista —que incluye referencias a la política norteamericana en América Latina— los adherentes explicitaban el objetivo común más allá de sus inclinaciones estéticas y políticas:

"En este homenaje nos hemos reunido artistas de todas las tendencias plásticas con gente de las letras, la ciencia y otras actividades. Tenemos diferentes ideas sobre nuestro trabajo y también sobre política. Pero todos pensamos que hay algo mucho más importante que nuestras diferencias: nuestra unánime condena a la barbarie que demuestra el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica en su declarada intención de dominar el mundo por el terror".⁵³

La muestra fue un acontecimiento: asistieron entre 3000 y 6000 personas a la inauguración el día 25 de abril, y se prolongó dos semanas.⁵⁴ No sólo participaron los artistas plásticos. El día previo a la clausura, se organizó un recital de poesía alusivos a Vietnam. Las obras se ofrecieron en venta en beneficio del pueblo vietnamita. El alquiler del Salón, unos 150.000 pesos de aquella época, fue pagado con la contribución de los participantes.

¿Con qué obras participaron los artistas de vanguardia? León Ferrari cuelga "La civilización occidental y cristiana", que se exhibe por primera vez allí, dado que había sido excluida del Di Tella el año anterior.

Jacoby muestra un conjunto de esculturas expresionistas, una línea de trabajo que abandona muy pronto, en el que se ve a escala natural una madre vietnamita cargando un soldado muerto como una Piedad, niños llorando, y otras escenas de la tragedia de la guerra. [V. IMAGEN 38]

"La más fuerte de las doscientas obras expuestas" en el Homenaje al Vietnam, según el recuerdo de Ferrari, fue la "mancha de sangre" de Carreira. Era un charco sólido, realizado en poliéster rojo, colocado sobre el piso de la sala. La "mancha de sangre" fue "exhibida simultáneamente en los mataderos y en una galería porteña".⁵⁵ Fácilmente transportable e instalable, la "mancha de sangre" lograba ambientar con violencia cualquier espacio (sea de exhibición artística o no).

Con esta obra, Carreira avanzó en la politización de su planteo conceptual. Como ante la invasión a Santo Domingo, declara: "Quisiera poder sentir la muerte de un vietnamita como si estuviera sucediendo al lado mío porque la conciencia es más fácil

sentido, señala que su organización había comenzado antes que la que los norteamericanos habían expuesto en Los Ángeles, conocida como "Torre de la Protesta", en el mes de marzo de ese mismo año.

⁵³ Declaración de los convocantes al "Homenaje al Viet-Nam".

⁵⁴ Fueron 3000, de acuerdo a la nota aparecida en la revista comunista **Cuadernos de Cultura** (Año XVI, Nro. 80, mayo-junio de 1966), y 6000 según el diario **El Mundo** (4 de mayo de 1966).

de aguantar que un dolor de muelas". El efecto de estar allí, o sentir como si lo estuviera.

En los últimos años de su vida, con el lema "De la mancha al escrache" Carreira establecía una genealogía que arrancaba desde su obra (y la socializaba) y arribaba a la nueva modalidad de señalamiento de la impunidad de los represores de la dictadura que se inició en los años '90. Incluso planeó una acción que fusionaba la mancha y el escrache, consistente en llevar un barril de resina roja a la Escuela Mecánica de la Armada, provocar un choque accidental y dejar la consiguiente mancha de sangre señalando (*escrachando*) la puerta del ex campo de detención de detenidos-desaparecidos.

Bienal Paralela

También en 1966, la vanguardia porteña y rosarina participa en la organización de la Bienal Paralela, también llamada Primer Festival de Formas Contemporáneas, convocada como alternativa a la III Bienal Americana de Arte auspiciada por las Industrias Kaiser en Córdoba.⁵⁶

En esta instancia se reunieron 24 artistas de vanguardia porteños, rosarinos y cordobeses "ignorados-por-la-bienal"⁵⁷, todos aquellos que venían explorando las posibilidades del *pop*, los *happenings*, el arte conceptual, el minimalismo. Pablo Suárez recuerda así la iniciativa:

"Se hacía la Bienal y ninguno de nosotros había sido invitado y en un momento determinado apareció por Buenos Aires María Rosa Roca (...) diciendo que disponían de un espacio que podíamos utilizar y crear una especie de Bienal Paralela, una cosa joven, con hechos audaces, y nos prendimos en la idea. Armamos en dos días una muestra que fue bastante suceso, fue muy visitada y cerró de una forma estrepitosa (...). La Bienal había sido armada con una idea tan solemne y formal... que esto parecía una explosión de vida frente a un mausoleo".⁵⁸

El mismo Romero Brest avaló a los díscolos, y en la presentación que escribe en el catálogo de la "Bienal Paralela" explicita también el enfrentamiento: "quieren estos artistas que los presente y me dispongo a complacerlos (...) advirtiendo que ya no

⁵⁵ *Análisis*, n° 543, 10 de agosto de 1971.

⁵⁶ Para una historia de la Bienal, v. los textos de Giunta y Roca ya citados. Las fisuras no sólo se expresaron en la Antibienal; también se vieron adentro de la misma Bienal. En el texto de presentación del Catálogo de la III Bienal, Hugo Parpagnoli insinúa algunas críticas: menciona el dinamismo que caracteriza a las "corrientes poderosas" que agitan el arte argentino, de los que la Bienal no daba suficiente cuenta. Hugo Parpagnoli, "Vanguardia vital y móvil", *Catálogo*, III Bienal Americana de Arte, Córdoba, 1966.

⁵⁷ Así se los define en "Los paralelos", *Primera Plana*, N° 200, 25 de octubre de 1966, p. 76.

⁵⁸ Entrevista a Pablo Suárez, en: Guillermo Fantoni (1994).

responden al deseo de hacer 'obras de arte' con olor a eternidad, sino al de manifestarse en la aventura cada vez más ahincada de ser libres".

Mientras en la III Bienal abundaba el arte abstracto, neofigurativo y cinético, en la Bienal paralela se pudieron ver objetos, ambientaciones, *happenings*, arte conceptual, espectáculos de danza contemporánea. A pesar de su organización improvisada, allí se dieron cita la mayor parte de los plásticos, músicos, grupos de danza y de teatro vinculados a la escena experimental. "Estos creadores (...) representaban la más reciente producción experimental —ignorada por la muestra oficial que legitimaba una modernidad más atemperada—".⁵⁹

Entre las obras presentadas, hubo varias conceptuales. Bortolotti llevó su "Ciudad sumergida": "una obra chiquita, de cuarenta por cuarenta, un prisma de telgopor que armó con cuatro espejos en su interior y una especie de manzana esquemática en la base, con prismitas de distintas alturas que eran como edificios. Mirado a cuarenta y cinco grados desde cualquier lado, por el reflejo de los espejos se podía ver una ciudad infinita".⁶⁰ Eduardo Favario planteó una acumulación de sillas en el medio de un gran salón, encimadas una sobre otra anulando cualquier posibilidad de función utilitaria.

Pablo Suárez incursionó en una instalación conceptual: cubrió el piso del espacio destinado a su obra con cajas pintadas de 40 x 50 (similares a las usuales para archivo), colocadas una al lado de la otra, impidiendo la circulación por la sala.⁶¹ Jacoby recuerda ésta y otras obras de Suárez fascinado por las posibilidades de esa veta que abandonó pronto. Para Renzi, en cambio, "no era muy interesante esa obra, teniendo en cuenta que uno esperaba encontrarse con sus cosas voluptuosas, románticas, como las cascadas de poliéster o las figuras humanas medio rodinianas".⁶²

Jacoby y Costa realizaron una obra discontinua entre el interior y el exterior del espacio de la Bienal Paralela, sus inmediaciones: pintaron de verde la vidriera de un local cercano, una columna en la calle, un fragmento del cordón de la vereda. Y en el interior de la casona, una columna de desagüe y otros detalles. La idea era que el espectador asociara las marcas verdes de adentro y las de afuera, e ideara mentalmente un espacio señalado en forma discontinua.

De acuerdo al relato de Renzi, Carreira lleva a Córdoba una nueva versión de "Soga y texto": un muestrario de ferretería con distintos tipos de sogas, de varios grosores y tipos de nudos. Además del muestrario, cuelga una larga soga combada desde el

⁵⁹ Fantoni, Guillermo, "Tensiones hacia la política", en revista *Si-Si*, Rosario, Nro. 2, verano de 1990.

⁶⁰ Entrevista a Renzi, en Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, op. cit.

⁶¹ En una galería de Buenos Aires Suárez había realizado una propuesta similar: llena la galería de pilas de diarios, en forma de cubos.

⁶² Guillermo Fantoni, op.cit.

balcón de la antigua casa donde se hacía la Bienal Paralela hasta la vereda de enfrente.⁶³

Carreira participa también en un happening, titulado "La acción encadenada", que – recuerda Pablo Suárez– consistió en "una obra totalmente insólita: [Carreira] ató la casa entera con un cable de plástico, como si fuera un perro, al poste de la luz".⁶⁴

Lea Lublin fue la protagonista del "Happening patrio: invitado de honor: Manuel Belgrano", repartiendo entre los presentes escarapelas y banderitas argentinas y organizando una marcha por el salón, con Romero Brest a la cabeza, con los compases de "Aurora" y "Mi bandera".

El último día los artistas porteños y los rosarinos coordinaron improvisadamente una acción colectiva, claro antecedente del encierro de Graciela Carnevale (1968). El público convocado para participar de un *happening* titulado "En el mundo hay sitio para todos", se había reunido y esperaba. Entonces, los artistas anularon la entrada clavando la puerta. Se fueron, dejando encerrado al público durante una hora hasta que artistas y estudiantes (quienes estaban en conflicto y habían sufrido recientemente el asesinato del dirigente estudiantil Santiago Pampillón) irrumpieron en el lugar coreando consignas, y realizaron una manifestación, que concluyó con el discurso de un dirigente estudiantil.⁶⁵

Escaleras truncas

En septiembre de 1966, Carreira, Pablo Suárez, Roberto Jacoby y otros artistas son invitados a "Plástica con plásticos", organizada por la Cámara de la Industria Plástica, en el Museo Nacional de Bellas Artes, con un jurado compuesto por Germaine Derbecq, Aldo Pellegrini, Thomas Messer y Michel Ragon, con el explícito objetivo de incentivar a los artistas a incorporar los nuevos materiales que proporcionaba la industria plástica.

Carreira participa con "De pronto ya", una escalera de acrílico traslúcido que se superpone, se encima en cuatro escalones a una escalera de madera ya existente en el museo y luego continúa su curso hacia la nada: una "escalera trunca" –como la nombra Pablo Suárez⁶⁶, un ascenso inútil, hacia ninguna parte. Una alteración del entorno, algo que sale de él pero se queda sin función, pierde su condición utilitaria.

En la misma convocatoria, Jacoby realiza una nueva obra en homenaje al pueblo vietnamita, "Las bombas cayeron en la pradera". Se trata de una instalación semiabstracta, en la que un cielo amenazante blanco se cierne sobre la tierra verde, y

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Entrevista a Pablo Suárez de la autora y M. Mestman, 1994.

⁶⁵ Fantoni, op. cit.

en la pared una imagen emulaba la pantalla de TV. Poco después, en una muestra organizada por Germaine Derbecq en Mar del Plata, Jacoby envía un enorme tótem, un ángel de la muerte que porta por falo una botella de gaseosa: lo llamó "Todo va mejor con Coca Cola".

Lo sorprendente es que estas obras explícitamente políticas de Jacoby (las esculturas presentadas en el "Homenaje al Vietnam", y estas otras dos) sean simultáneas temporalmente al arte de los medios, lo que me lleva a arriesgar como hipótesis que, interpelado por la urgencia de la intervención política, opta por definiciones artísticas explícitas e incluso figurativas que no dejen resquicios de duda al público sobre su posicionamiento. Y aunque él mismo defiende la potencialidad política del arte de los medios (v. cap. 4), a la hora de hacer "arte político" opta –por ahora- por resoluciones formales menos arriesgadas.

Muestrarios, descomposiciones

Al año siguiente, Carreira continúa en la línea de elegir los elementos del entorno y resaltarlos, descomponerlos, deshabituarlos. En 1967 es invitado al Premio Braque en el Museo de Arte Moderno, donde participa con su obra "Muestrario y objeto señalado" (3,00 x 2,10), seguramente una variante de la obra que llevó a Córdoba (el muestrario de sogas y la soga colgada).

También en 1967 es convocado a las Experiencias Visuales en el Instituto Di Tella. En esa ocasión presenta "Ejercicio sobre un conjunto". Un panel, montado en la sala de exposiciones del Instituto, reproduce el piso de listones de madera de la misma sala. A su lado, un sector del piso ha sido pulido para establecer una relación directa con lo mostrado en el panel. La obra se completa con un montículo de yeso y otro de tiza – materiales con los que fueron construidas las paredes del edificio-, un paño de terciopelo rojo y un texto breve, en el que además de describir el procedimiento o el sentido de la obra, elige advertir que: "Quizá sea tan importante correr, matar, organizar un genocidio como hacer un muestrario de polvo de tiza (claro está, desde un punto de vista estético y como estructura argumental, ¿no?). El muestrario es mediano, grande y chico. Uso siempre la misma escala de listones de madera. Uso materiales nombrables y claramente diferenciados, casi hasta opuestos, pero que no valen –la pena- para tanto muestrario.

Un pizarrón. Es importante también. Todo es muy claro, de composición circular y no permite una organización lineal del argumento.

Al menos quise que ése fuera mi deseo...

⁶⁶ Entrevista ya cit.

Yeso, tiza, madera, vidrio y terciopelo en 500 x 700 cm., utilizando el espacio como volumen".⁶⁷

Cuqui recuerda que el disponer de fondos otorgados por el Di Tella (ese año se había cambiado la modalidad a pedido de los propios artistas invitados, y en lugar de un único ganador del premio, se dividían los fondos entre todos los convocados y se destinaba la suma a financiar los costos de la obra) le permitió invertir en los materiales: el terciopelo rojo (que luego usó de cubrecama en el dormitorio matrimonial durante años) estaba extendido en el piso no tenso sino formando ligeros movimientos, pliegues. El piso de parquet era un muestrario en alto de 2 m. x 2 m. Ella señala que en el discurso del artista se explicitaba la intención de **desmitificación** en la elección de los materiales del muestrario: el terciopelo rojo se asociaba al telón, al boato, la lujuria. La madera, el vidrio y el yeso eran los materiales que componían el mismo espacio de la exposición, la sede de la institución patrocinante (de la obra misma). Su objetivo explícito era mostrar distintos elementos que configuran una realidad, deshabituarnos. Lograr que la realidad se vea desde otro lado, de otra forma. Un instructivo dejado por Carreira para acompañar la exposición de uno de los muestrarios realizados en 1967,⁶⁸ dice:

"Información escrita de la puesta.

El muestrario debe ser expuesto cada vez que se quiera representar esta obra, en un mismo contexto que el dado (evidentemente con el mismo material del techo).

En su ubicación tiene que estar remarcado lo que tiene de muestrario el muestrario, es decir, que no debe aparecer como una continuidad del techo."

La línea de los "muestrarios" (de sogas, de materiales de construcción) prosigue años más tarde cuando Carreira incursiona en muestrarios de telas ("sobrantes de tela de forro de la sastrería de su padre", recuerda Coco Bedoya⁶⁹), que –por insistencia del artista– se muestran siempre separados de la pared. "Lo que no está en la pared ni en el techo", ese efecto de ocupación del espacio Carreira buscaba que la disposición de

⁶⁷ Texto consultado en el archivo de Ricardo Carreira. Una revisión de los textos dejados por Carreira (tanto en manos de sus amigos como en su casa, donde quedan centenares de páginas inéditas, dispersas) permite agruparlos en varios tópicos del pensamiento de Barreiro, sus recurrencias a lo largo de toda su obra, que pueden llegar a ser ordenadores de una hipotética edición de sus escritos inéditos. Estos ejes son: lenguaje, instrumentos, función y forma, los objetos y las personas, una teoría de las palabras y del error, teoría de los números.

⁶⁸ Original consultado en el archivo de Ricardo Carreira.

⁶⁹ Entrevista con la autora, 1992.

los materiales construya un volumen, y que lo que antes resultaba indiferente o indiferenciado, al despegarse y trastocarse su función de uso, se tornara visible.

Homenaje al Che

A pocos días del asesinato del Che Guevara en Bolivia, un grupo de artistas organiza en la Galería Vignes una muestra colectiva en su homenaje, en la que participan, además de Carreira, Renée Cuellar, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Roberto Plate y León Ferrari, entre otros. Carreira vuelve a mostrar allí su charco de sangre de resina poliéster y las escaleras trucas, que aquí se cargan de nuevos sentidos políticos, más precisos (el guerrillero asesinado, la utopía revolucionaria frustrada, interrumpida).

Por su parte, León Ferrari vuelve a mostrar su cruz-avión "La civilización occidental y cristiana", que ya deviene en ícono del arte político de la década. Esta vez, la denuncia de los bombardeos en Vietnam se hace extensiva al asesinato de Guevara en Bolivia.

Una explícita referencia al Che en la obra de Cuellar provocó que la muestra se clausurara al día siguiente de su inauguración.

También en homenaje al Che, a fines de noviembre de 1967, detrás del genérico nombre "Homenaje a Latinoamérica", se convoca a una muestra colectiva dedicada a "un hombre que representa a nuestra América" (como decían con algún eufemismo los organizadores). La muestra tuvo lugar en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)⁷⁰ en la calle Florida, y fue también clausurada por la policía —"sin explicación"— a poco de abierta. En esta convocatoria figuran, entre otros, Alberto Alonso, Carlos Alonso, Castagnino, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, León Ferrari, Rómulo Macció, Martínez Howard, Marta Peluffo, Juan M. Sánchez, Pablo Suárez, Jacoby y Carreira. Cada artista presentó su trabajo en un bastidor de 1 m. x 1 m. con la clásica silueta del rostro del Che con boina, que podía trabajar con técnica libre. Ferrari pintó una bandera argentina cuyo centro o escudo era el rostro del Che. Con una idea semejante, pero recurriendo al símbolo de otra tradición, Carreira realizó una bandera roja que al mismo tiempo era la cara del Che. El destino de esta obra es incierto: según recuerda Cuqui, se la obsequió a Eduardo Ruano, y la obra fue destruida o secuestrada cuando Ruano cayó detenido en los setenta.⁷¹ [V. IMAGEN 37]

2.2. El fin del arte

⁷⁰ La convocatoria a exposiciones o acciones colectivas de ánimo frentista en torno a un eje político de actualidad es una modalidad de intervención que la SAAP impulsó a menudo durante los años en los que Ignacio Colombres fue presidente (o vicepresidente): 1967—1969. Luego de ese lapso, la dirección de la SAAP fue "recuperada" por la lista que encabezaban Presas y Lozza, vinculada al entorno del PC.

⁷¹ Otra versión indica que se la habría regalado a Raúl Santana.

De modo cada vez más acuciante, a lo largo de esta serie de intervenciones (entre 1965 y 1967), puede notarse como las definiciones políticas se vuelven apremiantes, y llevan a los artistas a generar iniciativas comunes más allá de las diferencias estéticas. El proceso de radicalización artística y política que vive Carreira y los demás integrantes de la vanguardia porteña y rosarina se agudiza a lo largo de 1968, desencadenando un proceso que culmina en rupturas inéditas y a la vez definitivas. Como se verá en el capítulo 6, en ese itinerario Carreira tiene un lugar protagónico, como evidencia su intervención en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (Rosario, agosto de 1968) y su participación en el FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura).

Carreira sufre a fines de 1968 una crisis psíquica, desencadenada cuando golpea a un policía en las inmediaciones de su casa, que lo lleva a una primera internación. Vuelve luego, en los años siguientes, a exponer esporádica, erráticamente.

En 1969, presenta en el espacio de Castagnino en la Galería del Este, un "Concierto leído en varios tonos", que consistía en la lectura de textos y que recuerda las experiencias de literatura oral de Costa, Jacoby y Escari, los recitales en una lengua imaginaria de Bonino en el Di Tella, y –claro está- las experiencias y conciertos de Cage y del movimiento Fluxus en Europa y Estados Unidos.

En agosto de 1971, realiza una nueva muestra individual en galería Lirolay: "En medio de una sala colocó unos segmentos fragmentados de una figura en terracota, impresión patética que sugiere un ser emergiendo de –o hundiéndose en- algún pantano invisible; rodeó este rompecabezas con algunos de sus dibujos y pinturas anteriores, sátiras sociales como 'Demo-gracia' o 'No todo está bien y lindo'".⁷² Otra descripción de la misma obra es la que escribe León Ferrari: "Pedazos de arcilla colorada que desparramó sobre el piso de Lirolay: brazos, codos, cabezas partidas, dedos que se hundían, resucitaban y flotaban sobre el piso, como un autorretrato".⁷³ Esos dedos de arcilla cruda, dice Coco Bedoya rememorando el relato del mismo Carreira, fueron pisoteados por los visitantes a Lirolay, sin que ese destino efímero hubiera podido ser distinto: no sólo se trataba de barro crudo y por lo tanto frágil, sino que la disposición de los fragmentos de cuerpos en el piso de la sala tornaba imposible no pasar sobre ellos. La fragilidad del cuerpo, la fragilidad del pedido de ayuda.

Puede resultar insólito ese "retorno" de Carreira a exponer en una galería (cuando la mayor parte de la vanguardia no sólo había dejado de exponer sino que abandona el

⁷² En: *Análisis*, nº 543, 10 de agosto de 1971, nota firmada por B.O.

⁷³ León Ferrari, "Muerte de Ricardo Carreira", en *Página 12*, 31 de agosto de 1993.

arte). Ese cuestionamiento estaba en el aire, ya que Carreira responde en una entrevista: "Tratar de excluir a las galerías como institución, debido a un planteo político, también es aristocratizante. Pienso, al contrario, que constituyen ámbitos neutros y diferenciados. En cuanto a la consigna 'el arte murió', puede ser positiva para aquellos que estén alineados con el arte, pero no lo es para la gran mayoría. Por esto noto con interés un reflujo de los intelectuales hacia el pueblo. Pero es un momento muy detonante en que se pueden decir ciertas cosas, y otras no".⁷⁴

De esta declaración, además de la insistencia antielitista, incluso populista, es llamativa la distancia con el tajante curso anti-institucional adoptado por el resto de la vanguardia. En lugar de la percepción de que dentro de esas cuatro paredes cualquier planteo revulsivo pierde toda eficacia, Carreira rescata el espacio de la galería como un "ámbito neutro y diferenciado".⁷⁵

Carreira/ Grippo

En los primeros años '70, Carreira entabla un vínculo estrecho con Víctor Grippo, a quien visita y sostiene largas conversaciones. Comparten la pasión por la alquimia y la experimentación científica, los procesos de laboratorio, la indagación en sustancias químicas, las observaciones de fenómenos ópticos.

Carreira estudió en ese período la salinización del cuerpo, los cambios en el ph, los impulsos eléctricos. También realizó pormenorizados estudios sobre los prismas y su efecto de descomposición de los colores, así como comparaciones entre la estructura de una máquina, una planta y el organismo humano. Estas áreas de interés dieron lugar a apuntes, dibujos, diagramas y ensayos escritos sobre sus observaciones.

De ese período, Cuqui recuerda que Carreira "quiso volver a pintar. Pero estaba enfermo, había tomado mucha medicación y no era el mismo". En 1974, destruye y quema sus cuadros y pinturas. Igual que lo había hecho Rubén Santantonín en 1966, cuando quema toda su obra poco antes de morir. "No sólo porque la disolución estaba contenida en su programa. (...) Santantonín siente que ese sujeto colectivo en nombre del cual pretende hablar no entiende su propuesta y que se encuentra aislado, solo".⁷⁶

En 1980, durante las Jornadas de la Crítica, en el CAYC, "presenta una serie de estructuras de madera que semejan vanos de puertas y ventanas a escala real.

⁷⁴ En: *Análisis*, nº 543, 10 de agosto de 1971, "En el espacio neutro", nota firmada por B.O.

⁷⁵ Sin embargo, en contradicción con esta declaración, Cuqui recuerda que Carreira, luego de 1968, "no quería participar en muchas cosas. Decía que el arte había muerto. No estaba en contra del Di Tella, nunca estuvo en contra. Lo que pensaba es que había que hacer el arte de otra manera. Estaba en contra de las exposiciones en la calle Florida. No quería pintar más, y al retirarse fue como si se hubiera muerto, se cortó lo único que lo mantenía..." (Entrevista ya cit.).

Utilizando en esta oportunidad una metáfora arquitectónica, Carreira insiste en la necesidad de 'abrir' nuestras conciencias y generar nuevas interpretaciones".⁷⁷ Su propuesta de repartir un texto en forma de volante desencadenó una discusión con Jorge Glusberg, que prefería excluir esa parte de la obra.

En 1983, ya separado de Cuqui, vuelve a vivir con su madre en Mataderos. En ese período realiza los metros patrones, y vuelve a realizar dibujos y pinturas. De esos años es también la "cortina de vinilo", una cortina transparente de baño, que él montó en una sala de exposiciones dividiéndola al medio. Con un procedimiento que exacerba el del piolín, la cortina interrumpía así el tránsito habitual de la galería, al tiempo que alteraba, perturbaba la visión de un lado al otro con la interferencia del plástico transparente. Este último efecto se acrecentó en las sucesivas veces que mostró la cortina, ya que Carreira insistía en que no debía lavarse ni cambiarse por una nueva, de modo que la transparencia fue cada vez menor.

Una segunda internación se produce en 1985, en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda. Allí dentro realiza performances con otros pacientes, denunciando ante la dirección del hospital las similitudes del tratamiento que recibían los internos con los procedimientos de los campos de concentración nazis, y contra las medicaciones.

En la elaboración de infinitos proyectos, a fines de los años '80 se reúne periódicamente con Margarita Paksa y Juan Carlos Romero para planificar una obra en común que nunca llega a concretarse. Su amistad con Coco Bedoya y Emei, dos artistas integrantes del colectivo Capataco, lo conecta con el activismo artístico radicalizado de esos años. En 1989, participa en el libro "No al indulto, la obediencia debida y el punto final", organizado por León Ferrari, Coco Bedoya y Emei, en Librería Gandhi, y luego en Liberarte.

En 1990, realiza en la calle "Órganos...", una instalación junto a Coco Bedoya en las inmediaciones de la Facultad de Medicina. Habían recortado órganos de mapas de anatomía humana (sobre todo corazones y pulmones) y los pegaron en los muros del entorno de la Facultad, en la zona de Plaza Houssay. Cada órgano "sangraba" pintura roja. "Los órganos eran como las cabezas clavadas de los Chimú", recuerda Coco Bedoya. "En esos días estaban muy presentes las exhumaciones de los cuerpos de los asesinados por la represión. A eso aludíamos".

Al año siguiente, "Deshabituaciones", una serie de performances junto a Coco Bedoya, Fernando Noy, Luis Brand, Emei y otros, realizadas en el Bar Nativo, Discoteca Cemento y en el Obelisco. Consistían en la réplica de los cuatro monos: el que no ve, no escucha, no huele, no habla. En estas acciones se repartía el volante (redactado

⁷⁶ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op.cit., p. 179.

por Carreira) titulado "¿Con que compraste las vidas? ¿A cuánto cotizan el "dolor" hoy, Mister?", con el siguiente texto:

"En un mundo donde cualquier cosa
es más importante que el ser humano
o el sometimiento a nociones abstractas
"Estado-Sociedad y Sistema"

En un mundo donde se compra el cuerpo
del ser humano como herramienta,
cuando hablamos de paz no hablamos
de la paz de las tumbas y el silencio (que
pretende la nueva policía planetaria)
sino que unimos fuertemente

Paz y humanismo

El ser humano por encima de todas las cosas".⁷⁸

En plena guerra del Golfo, durante una asamblea estudiantil en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Ricardo Carreira pide la palabra y lee, con lentitud exasperante, el texto del volante: "¿Con qué compraste las vidas?...". La interminable y pausada lectura es interrumpida por los participantes de la asamblea, que terminan echándolo... Mientras bajaban las escaleras de la facultad, plagada de cartelones, afiches y pasacalles de las distintas agrupaciones políticas estudiantiles, Bedoya, le pregunta a su amigo qué pondría en un pasacalles allí, en ese lugar, en ese momento. Carreira le responde: "pobre burro bruto torpe". Esos cuatro epítetos son el disparador de la obra que años más tarde haría Bedoya en homenaje a su amigo ya fallecido.

El impacto que tiene sobre él la guerra del Golfo también lo lleva a proyectar una acción que nunca concreta: llevar un camión cargado de huesos al edificio del Congreso de la Nación, y vaciarlo allí, en sus escalinatas de acceso.

En los últimos años de su vida, realiza algunas contadas intervenciones en muestras colectivas o instalaciones gráficas callejeras, siempre en torno a algún eje de denuncia política (la guerra, el genocidio): "Artistas plásticos ¡Por la paz! ¡No a la guerra!" (1991), "Arte al paso" (1992), "500 años de represión" (1992).⁷⁹

⁷⁷ Florencia Batitti, op. cit.

⁷⁸ Archivo de Ricardo Carreira.

⁷⁹ Varias de estas últimas obras fueron donadas al Museo Sivori, entre ellas "Un barco", de Ricardo Carreira.

Conviene transcribir largamente el fragmento en el que Ricardo Piglia describe la última performance que presenció de Carreira, en el transcurso de la presentación de la novela de Laiseca **La muralla china** en el ICI (Buenos Aires, 1992):

“Carreira usó el género ‘preguntas del público en una mesa redonda’ para hacer una performance. Primero construyó una extraordinaria teoría sobre la inexistencia histórica del imperio romano y enseguida (como si fuera una consecuencia) empezó a describir la construcción de la muralla china. Hablaba a gran velocidad y con extrema precisión y analizó los materiales, el tipo de piedra y de poleas que se usaron en la edificación, cuánto tardaban los artesanos en morir, cómo se criaban niños en las inmediaciones para tener una tropa disponible de aprendices, dónde acampaban las mujeres y dónde se habían instalado los prostíbulos, cómo se cultivaban las legumbres y el arroz para alimentar a esas multitudes, qué sistema de control y vigilancia usaba la policía, qué cálculos matemáticos son necesarios para encarar obras de esa dimensión y qué relaciones podían establecerse entre la construcción de la muralla china y la caída del muro de Berlín. La intervención de Carreira era hipnótica e irónica y parecía no tener fin. Por supuesto, Laiseca hacía gestos de aprobación y se divertía, pero parte del público empezó a protestar y a levantarse. Cuando el asunto se fue poniendo denso y abundaron las voces airadas y las protestas, Carreira, sin dejar de hablar, empezó a retroceder y se alejó por el pasillo hacia la entrada. Antes de irse, se dio vuelta y gritó varias veces: ‘¡Viva la revolución libertaria!’. Después salió a la calle y se perdió en la noche. Tumulto general, consternación, comentarios indignados.”⁸⁰

Respecto de esa misma acción, Coco Bedoya acota: “Carreira hizo una exposición erudita y completísima sobre la muralla china, quiénes la hicieron, para qué, para llegar a una reflexión sobre el uso de la tecnología en la literatura: él defendía el uso del lápiz.”

En una sola performance, quizá la última de su vida, Carreira puso en escena muchas de las preocupaciones que lo habían motivado durante años: primero, la elección del lugar, uno de los centros culturales prestigiosos, vinculados a la experimentación. Carreira solía hacer performances similares arriba de un colectivo, o en la calle, o en cualquier ocasión que se le presentara. Aquí elige un espacio particular, en un momento particular también. No improvisa, planifica. La ocasión: la presentación de una novela de un escritor prestigioso, no masivo sino más bien de culto. Los

⁸⁰ Ricardo Piglia, “El laboratorio de Carreira”, en: **Ricardo Carreira. Poemas**, Buenos Aires, Atuel, 1996.

presentadores, igualmente prestigiosos; el público, selecto y entrenado. Ocasión de mostrar el punto donde la erudición se trastoca en delirio, y el delirio deriva en molestia e incomodidad de los bienpensantes progresistas. Agrega Piglia:

“Como lo había hecho a lo largo de toda su vida, era el sentido y la forma de las ceremonias culturales lo que Carreira ponía en cuestión. Esa tarde representó e hizo ver lo que nosotros habíamos tratado de *decir* sobre el delirio en la literatura y de hecho atacó los actos culturales, las presentaciones de libros, el ambiente progresista que circula por esos lugares, donde todos parecen usar la misma jerga y referirse con los mismos sobreentendidos a los mismos supuestos. Su intervención en el ICI me recordó una predicción de William Burroughs: ‘Como se sabe, los pintores están abandonando el lienzo, confío que en el futuro la escritura dejará la página, siguiendo a la pintura, y podrá ser actuada y vivida’. Para Carreira el arte siempre fue una forma de acción”.

El arte encarnado en la acción directa, en el cuerpo expuesto al impropio. La retirada final, como un mutis por el foro teatral, con el grito libertario del que está a punto de expirar en un combate inútil o frente al pelotón de fusilamiento, gritando las mismas últimas palabras que Severino Di Giovanni, al que ellos, sus espectadores involuntarios y atónitos, pudieron quizá recordar a través del aguafuerte de Roberto Art.

Ricardo Carreira no murió allí, en el ICI, sino muy poco después, en un hospital de Buenos Aires el 27 de agosto de 1993, a los 50 años. Su hijo insiste que la causa fue el HIV contagiado en el Borda. Los médicos hablaron de septicemia, envenenamiento general de la sangre. Los amigos mencionaron los experimentos y lavajes que con su propio cuerpo estaba probando.

Entre sus papeles, encuentro un escueto y poco convencional currículum que no se anuncia como tal, y resuelve su vida en un listado:

“Arte de sistemas y conceptual

Educación Libro de primeras letras para niños a = A

Estudios de filosofía.

Maestro de castellano e inglés

Curso elemental de electrónica y química dinámica y de fases y formas.

Trabajo no publicado sobre función y forma, finalidad y error, hábitos, sistemas materiales que suponen al ser humano.”

Poesía conceptual

En 1996, por iniciativa de Jacoby y Claudia Schwartz se publica **Poemas**, con prólogo de Ricardo Piglia. Se trata de una colección de poemas conceptuales, en los que el procedimiento reiterado consiste en que luego de un enunciado descriptivo lo que se ve, dónde se está), enumera en el orden de aparición sólo los sustantivos comunes, subrayados. Las palabras que nombran a las cosas. A veces, también los verbos, las acciones que conectan entre sí a esas cosas. Las primeras palabras. Fundantes. Inaugurales. El poemario empieza así:

El café se evapora en la taza verde.

café, taza.

evapora.

O, hacia el final:

Llamo a mi amigo, muchos kilómetros de cable y

máquinas eléctricas nos unen:

amigo, kilómetros, cable, máquinas.

El orden de los poemas, que Carreira había repartido en fotocopias a sus amigos los años anteriores, lo había fijado junto a Coco Bedoya cuando este intentó publicarlos en vida del artista. "No le gustaba la tipografía de la computadora, quería que el poemario estuviera en la tipografía de la Remington, lo obsesionaba eso. Así que conseguí un diseñador, al que le di esas indicaciones, pero nunca se pusieron de acuerdo y no pudimos sacar el poemario". Esta insistencia en cierta marca artesanal, casera, preindustrial en la tipografía de sus textos también es evidente en su modo de reproducirlos y ponerlos en circulación.

A lo largo de su vida, escribió a mano o en una vieja máquina de escribir, hizo copias carbónicas o escaso número de fotocopias, y repartió a sus amigos en mano los textos que quería conversar con ellos. De este modo quedaron desperdigados numerosos escritos en manos de Jacoby, Ferrari, Carballa y otros amigos. Se trata de ensayos o poemas, apuntes, gráficos, dibujos anotados.

Carreira solía obsequiar pinturas a sus amigos. León Ferrari tuvo colgada arriba de su escritorio durante años –hasta que decidió donarlo al MAM- una pintura suya. Es un fragmento de una crucifixión, en la que se ve a un Cristo con la cabeza gacha, gordo, viejo y clavado con tachuelas de la axila, el hombro y el brazo.

2.3. Aportes para una teoría del arte conceptual

Lo que sigue es una síntesis de algunas ideas desplegadas reiteradamente en la obra visual, escrita y performática de Ricardo Carreira, algunos tópicos para abordar su poética⁸¹ conceptual.

Deshabitación

Cómo deshabitarse al dolor era una pregunta sobre la que Carreira volvió a lo largo de toda su vida. Cómo deshabitarnos al dolor, a la miseria, a la atrocidad. Sus obras plásticas y conceptuales de los años '60, sus poemas y ensayos, sus últimas acciones, procuraban poner en evidencia lo obvio, deshabituar la percepción de lo cotidiano, de lo dado como natural o inamovible. Una mirada nueva, asombrada, extrañada sobre las cosas de todos los días. Cada palabra vulgar dicha como si fuera un portentoso descubrimiento. Rever los sentidos y rever las formas aceptadas de las cosas, desautomatizar la percepción adormecida, relacionar los saberes compartimentados. Ese es el ánimo con el que Bedoya lo recuerda: "cada acto de Carreira era una puesta al desnudo de lo normal de las situaciones, desde un saludo hasta la visita a una exposición eran acciones donde ejercitaba tenazmente la deshabitación".

En un manuscrito titulado "Hábitos", Carreira escribe: "la palabra MESA si bien es una deshabitación, un recorte, una señalación abstracta de la mesa, no se puede decir como cuando muestra una máquina desarmada, que la palabra mesa es una mesa deshabitada".⁸² En otro, titulado justamente "La deshabitación" (sin fecha) escribe: "Las relaciones puramente formales (no funcionales) como puede ser un plato colgado en una determinada parte de la pared se abre a mi mente como una relación necesaria casi funcional (...), es decir que si lo cambiamos de lugar sentiríamos una tensión de sensibilidad. *Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas, o una simple alteración no justificada se produce una deshabitación.* El trabajo, la magia, la [palabra indescifrable], el arte, el error son deshabitaciones. (...) El ser humano es un ser de posibilidades de conciencia, de sensibilidad, que no acepta el dolor y capaz de modificar la realidad a través del trabajo. El hombre condenado a realizar siempre el mismo trabajo se habituará pero siempre rodeado de señaladores que le señalen y deshabituen en su conciencia lo rutinario de su tarea, por ejemplo, ver a otros que se desplazan libremente por la fábrica, que pueden manejar todas las máquinas o arreglarlas. Es decir, que aunque se habitúe a la máquina siempre vivirá su marginalidad. (...) La marginalidad es una situación conflictiva".

⁸¹ Empleo el término "poética" como comprensión explícitamente reproducida, conocimiento histórico concreto de una obra o un conjunto de obras. Marchán Fiz, op. cit., "Introducción".

⁸² Archivo de Ricardo Carreira.

La noción de “deshabitación” es empleada también por Renzi, que mantenía un diálogo fluido con Carreira: “El vanguardismo como actitud es independiente de sus resultados: el cambio, la novedad, la renovación de los medios, de las formas. La idea básica: la búsqueda de extrañamiento, la deshabitación. El arte como forma de conocimiento, nos posibilita ver más en profundidad la realidad y las obras de vanguardia aportan una visión nueva de lo cotidiano”.⁸³

Por su parte, Pablo Suárez defiende la politicidad de la deshabitación: “Carreira hizo cosas que no tenían nada que ver en forma directa y explícita con (lo político), pero que podían servir. Trabajó muchísimo sobre la deshabitación de los elementos visuales, y era la posibilidad de ver cómo cargar las imágenes con sentido. [La escalera trunca o la mancha de sangre] no tenían que ver directamente con Vietnam pero podía ser utilizado...”⁸⁴

Compromiso y arte

Las ideas de Carreira sobre vanguardia y revolución están condensadas en su ponencia “Compromiso y arte”, presentada en agosto de 1968 en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (v. Cap. 6).⁸⁵ Allí toma distancia de la idea de artista u obra comprometidos “como exigencia moral”: “El problema aparece cuando tratamos de describir los grados de efectividad de este arte” (subrayado en el original). No basta con el compromiso o la adhesión moral del artista a determinada causa: el punto en discusión es cómo lograr que su arte sea una contribución eficaz.

El arte presenta para él una especificidad en tanto estructura institucional y función social: “en el ámbito del arte nos encontramos con la vida (con las otras estructuras institucionales) pero sin ser la vida misma, es decir el arte aparecería como suprainstitucional, lo otro, que como ‘medio inmaterial; capaz de transmitir deshabitando a todos los otros medios su recorte”.

El arte provoca o desencadena *conflicto* en el receptor: “El arte es conflictuante pero no comprometedor. (...) Una de las funciones del arte en la sociedad es la creación de estructuras simétricas (pero cuyo objeto no aparece enajenado) a la vida, mas con una llave de entrada y salida del conflicto”. Este conflicto no es permanente en la conciencia del espectador; apenas dura lo que nuestro contacto con la obra de arte (una función de cine, la visita a una muestra).

La concepción de Carreira sobre los límites de la eficacia (política, concientizadora) del arte como desencadenador del conflicto coincide con la idea de Pablo Suárez de que

⁸³ en revista *Artinf* s/d, 1981.

⁸⁴ Entrevista a Pablo Suárez de la autora y M. Mestman, 1994.

por más que el artista diga o grite ¡Viva la revolución!, mientras lo haga dentro de las cuatro paredes de la institución artística, su grito no tendrá ninguna eficacia (Carta de renuncia a las Experiencias '68 en el Di Tella, v. cap. 6).

Carreira se pregunta: "¿Qué arte hay que hacer entonces?: + conciencia, que no sea eludible y que no se pueda aguantar esa conciencia. Cuanto más masiva y cotidiana mejor. Cotidiano como mis zapatos pero que me vayan uno muy grande y el otro muy chico". La metáfora del zapato grande y el zapato chico define la deshabitación que puede generar el arte.

Por más deshabitación o conciencia que produzca, "con arte no se hace la revolución total. El arte puede acompañar. A mayor enajenación más efectivo es el arte no enajenado, a menor libertad el arte de la libertad es adorable. A mayor cantidad de hombres y mujeres que mueren o están dispuestos a morir, mejor el arte de la vida, la culpa y la victoria, no propongo frente a la culpa el sufrimiento de Narciso sino la lucha solidaria."

"La lucha solidaria" convertida en programa (artístico) de intervención ante la realidad no deja de ser un preanuncio de la impugnación o desacreditación de la política hacia cualquier actividad artística, cultural, profesional específica, tendencia que se impondrá después de 1968 (v. Cap. 8).

A pesar de ello, Carreira no renuncia al arte: "es importantísima la investigación llamada formal". Y confía en la capacidad de ciertos movimientos culturales para contribuir a transformar el mundo: "el psicoanálisis y el surrealismo ayudaron a desarticular al capitalismo."

Lecturas de Marx

En varios escritos de Carreira es evidente el manejo de categorías marxistas y también ideas de la teoría social anarquista. Sostiene que se ejerce control social a través del arte y se esmera en ponerlo en evidencia. Transcribo un par de pasajes en los que estas influencias son evidentes:

"La ruptura de la identificación [entre el ser humano y la máquina] se puede dar por varias causas, una de ellas importante es la lucha del ser humano a nivel económico, su *cosificación*".⁸⁶

En otro escrito (sin título ni fecha) traza una historia sintética de las sociedades humanas, el poder y las formas de control, haciendo hincapié en las variaciones en el trabajo, las herramientas, las enfermedades y la alimentación. Transcribo un pasaje:

⁸⁶ Sobre el Encuentro, v. el cap. 6. La ponencia está publicada completa en: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit.

"No saben por donde controlarnos, no tenemos manija por donde tomarnos. (...) La mano del antiguo letrado feudal acompaña la fruta del depósito hasta nuestras bocas. Igual que el sirviente de él (sic) le lleva la comida de la cocina a la mesa donde está quieto como la mesa misma, cuidados en su infancia por el frío dedo de las institutrices. Nos acompaña hasta nuestras bocas y nos pesca como pescados. (...) Hipnotizado por el poder de demiurgo de la factoría, por su poder de fuego de clavo y mármol".

Me interesa señalar la insistencia de Carreira en el uso de estrategias de visualidad callejera (carteles, pintadas, volantes) como herramientas fundamentales de la acción política. Con una caligrafía nerviosa y de trazo grande sobre un ensayo mecanografiado escribe una síntesis de una estrategia revolucionaria: "La lucha contesta[ta]ria y de desconfianza a la palabra del sistema racista y cosificante, la pueden hacer los estudiantes, en las bocas de expendio de estas ideologías de dominación y control, con *carteles, exposiciones, pintadas, grafiti [tachado]. Si sacan los carteles volver a ponerlos.* Esto requiere pocos militantes y la seguridad de los militantes".

En otro ensayo sin título (sobre las resinas carbonatadas de origen vegetal) concluye: "Con respecto a la actitud contestataria en contra del control biológico (...) reducidos grupos de *estudiantes con carteles* que pongan en duda la mentira de control histórica, criticar la sacralidad de la letra, expresión de la prepotencia de sistemas antihumanos y autoritarios (...). No creemos en los amos ni en sus dioses ni en sus palabras ni en sus historias oficiales".

La teoría del rulo, el clavo doblado, la deshumanización

La denuncia de la deshumanización era una preocupación constante para Carreira: lo llevó a idear bolsas de cemento de 20 kilogramos (en lugar de los 50 habituales) para evitar la carga excesiva sobre las espaldas de los changarines y a diseñar sistemas de construcción piramidales, buscando impedir que las caídas accidentales de los albañiles fueran fatales.⁸⁶ "¿Por qué estamos tan doblados?", se preguntaba. "Si nosotros somos un clavo parado, ellos son un clavo doblado, un espejo más roto del que tenemos que soportar".

Caído el muro de Berlín, en tiempos en que la hoz y el martillo fueron apropiados como logotipo por una cadena de ropa juvenil, el dibujo de Carreira que ilustra la tapa de **Poemas** puede leerse como un intento de devolverle su carga utópica: la unión –forzada,

⁸⁶ Todos los ensayos citados en este punto fueron consultados en el archivo de Ricardo Carreira. No están fechados. Los subrayados son del autor y las cursivas son mías.

⁸⁷ Entre sus escritos, encuentro un fragmento que alude a esta preocupación: "Otra situación que daña la relación interhumana es la construcción de edificios de alturas desproporcionadas con grave peligro para la vida humana" (ensayo inédito mecanografiado sin título ni fecha)

atada- de obreros y campesinos, el emblema de la revolución, extrañamente alterado. La hoz y el martillo dejan de cruzarse y están enderezados. "¿Por qué estamos tan doblados?", se preguntaba Carreira, "¿dónde está la manija para enderezar a las personas?". El rulo, ese mínimo signo con el que Carreira firmaba sus obras, aparece anudando las herramientas, sosteniendo la unión, el abrazo, evitando que nos doble(gue)mos.

"¿Hemos llegado a la libertad? No. Por ejemplo no hablamos en los colectivos", sostenía Carreira. Quizá para ser un poco más libre, durante los últimos años de su vida, protagonizó improvisadas performances sobre los colectivos en los que viajaba, dando una conferencia sobre el funcionamiento de un fósforo. De los comportamientos y hábitos más cotidianos (pisar el suelo para caminar, vestirse, alimentarse, tomar una herramienta para trabajar) desprende una teoría abstracta sobre la relación entre los seres humanos y las cosas.

Ante la institución artística

El vínculo de Carreira con las instituciones artísticas es, como el de Masotta (v. Cap. 4), ambiguo y contradictorio. Por un lado, no se lleva bien con las instituciones artísticas (con las instituciones en general). En textos que él llamaba "chistes epistemológicos", como "Quien te ma..., quien te pa..., quién te manda y quién te paga", son evidentes las "críticas a los intelectuales que producían mucha distancia y misterio tecnológico alrededor de la creación artística".⁸⁸ Otro tanto cuando dice "En el arte es más fácil perderse que encontrarse", frase que Bedoya lee como un "señalamiento irónico sobre las modas en el arte".⁸⁹

Sin embargo, en el momento en que todos sus compañeros de la vanguardia se alejan de las instituciones artísticas (e incluso abandonan el arte), él persiste algunos años exponiendo en galerías, y argumentando acerca de la potencial neutralidad de las instituciones.

3. La vanguardia exhibe a la institución

Hacia mediados de la década, los vínculos entre la segunda vanguardia porteña y el Instituto Di Tella ocupan un espectro muy variado que va desde la identificación de Marta Minujin (que declaraba a quien la quisiese oír que "El Di Tella soy yo") hasta el distanciamiento de León Ferrari a partir de la censura de "La civilización occidental y cristiana".

⁸⁸ Fernando Bedoya, "Mirá, me callo", volante, 1993.

⁸⁹ Ibid.

El año '67 es el momento en que el grupo rosarino se consolida, alentado no sólo por la fuerte dinámica interna, sino también por el espaldarazo que le proporcionan los críticos y gestores Romero Brest y Jorge Glusberg, desde Buenos Aires. Los rosarinos estrecharon vínculos con el circuito porteño, expusieron en Lirolay, fueron invitados al Premio Ver y Estimar, participaron de la "Semana del Arte Avanzado". Los artistas rosarinos tuvieron allí mucha visibilidad, al contar con una muestra propia en el MAM ("Rosario 67") y una gran participación en otra ("Estructuras Primarias II", en la Sociedad Hebraica).

En el caso de la vanguardia platense, el contacto parece ser más esporádico o menos orgánico. Vigo y su grupo de la revista **Diagonal Cero** llevan a cabo una acción tras el happening de Lebel en el Di Tella, participan en alguna colectiva, y recién en 1969 – cuando ya las formaciones de vanguardia porteña y rosarina están disueltas – organiza en el mismo Instituto la exposición de Poesía Visual.

Por su parte, Romero Brest, convertido en el pope de las vanguardias, según Andrea Giunta, había alcanzado "tal grado de centralidad que pronto no fue muy fácil discernir qué factor era más importante: los artistas, el Di Tella, o el mismo Romero Brest".⁹⁰ Giunta entiende ese vínculo como "un frente común, incondicionalmente abocado a la conquista del éxito". Habría que decir ante este relato que lo que no parece tan claro es que para todos los artistas el parámetro haya sido el éxito. Y todavía menos que el éxito se tradujera en los reconocimientos de las instituciones o de Romero Brest.

Más allá del circuito institucional modernizador, los nuevos aires renuevan con mayor o menor contundencia instancias más tradicionales del campo artístico. Si bien la vanguardia surgió e instaló su producción en lo que llamamos el circuito modernizador, también es cierto que en la medida en que lo nuevo alcanzaba visos de consagración (fundamentalmente a través de los premios y becas, pero también a través de cierto reconocimiento de la crítica internacional), las instituciones tradicionales tendieron a incorporar de alguna forma a los exponentes reconocidos de la vanguardia.⁹¹

Mencioné a lo largo del capítulo el impacto que los acontecimientos políticos internacionales (la invasión a Santo Domingo, la guerra de Vietnam, el asesinato del Che Guevara) y nacionales (la muerte de Santiago Pampillón, el golpe de Onganía) tuvieron sobre las producciones, intervenciones y tomas de posición pública de la

⁹⁰ Giunta, op. cit., p. 223.

⁹¹ Por ejemplo, dentro de las selecciones anuales de una institución tan poco permeable a la novedad como el Salón Nacional de Bellas Artes, a fines de los '60 parecen evidenciarse signos del impacto de algunas manifestaciones renovadoras. Nos referimos al otorgamiento de primeros premios a artistas como Macció (1967) y García Urriburu (1968). También es significativa, entre 1968 y 1971, la convocatoria al Certamen de Experiencias Visuales como nueva sección del Salón, que incluía hasta entonces sólo los géneros tradicionales (pintura, escultura). V. Ana Longoni, "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de

vanguardia. En la medida en que la politización de la vanguardia se acrecienta, aumentan correlativamente sus manifestaciones de tensión con el circuito institucional modernizador y la institución artística.

En ese punto, muchas producciones (de Carreira, Suárez, Renzi, Escandell y otros) traslucen una mirada crítica sobre las propias condiciones de producción, circulación y recepción de la obra de arte, poniéndolas en cuestión o subvirtiéndolas. La capacidad autorreflexiva del conceptualismo argentino va mucho más allá del lenguaje o los lenguajes artísticos.

“Le devuelvo los materiales”

Con ese sugestivo nombre, Pablo Suárez montó una instalación en los dos pisos de la galería de Niní Gómez y Niní Rivero. En el superior, se veía una escalera, un caballete, latas de pintura, pinceles, que aludían al mismo tiempo a los utensilios de trabajo del pintor de brocha gorda y del pintor-artista. En la sala de abajo, una secuencia de objetos ubicados en diagonal, atravesando el espacio, como componiendo una frase: un pan, una piedra, una víbora viva (encerrada), una bandera roja y en el extremo, un grabador desde el que se escuchaba una voz masculina que leía en tono épico una enumeración de los objetos que allí se veía, cada vez más exaltado: “pan, piedra, víbora...”. Era eso, la descomposición o reconstrucción de todos los “materiales” inmateriales involucrados en el proceso artístico, incluyendo la ideología.⁹²

Un grupo de rosarinos (Carnevale, Maisonnave, Escandell y Fernández Bonina) propone en la galería Lirolay en junio de 1968 un conjunto de instalaciones que también trabajan con el vacío (o vaciamiento) de la galería como ámbito legítimo de circulación de la obra. Carnevale deja el espacio vacío, fuertemente iluminado, sólo acompañado por una grabación de latidos de corazón. Maisonnave, muy austera, sólo deja en su espacio una mesa y encima una máquina de escribir: el lugar de exhibición como lugar de trabajo. Escandell expuso una gran mancha de pintura amarilla sobre la pared y los elementos que empleó para realizarla (escalera, pinceles, pintura), una instalación en parte semejante a la que Suárez había hecho un año antes.

Fernández Bonina fue quizá el más radical: cercó con plástico transparente el espacio que le correspondía; para señalar que allí, en ese vacío, había algo para mirar (y desnaturalizar): la propia galería.

modernización que terminó en clausura”, en: M. Penhos y D. Wechsler (eds.), 1999.

⁹² Debo la descripción de esta instalación a R. Jacoby, entrevista, 2004.

En 1968, la vanguardia ya no metaforiza sobre el vacío como materia, ahora las propias obras vacían la institución o el espacio de la obra y lo ponen en cuestión, lo clausuran, lo destruyen.

En mayo en las Experiencias '68 convocadas por el Instituto Di Tella, evento donde se reunían anualmente las nuevas expresiones del arte experimental.

Durante el par de semanas que duran las Experiencias, el artista Pablo Suárez volantea, instalado en la puerta de acceso al instituto, una carta a Romero Brest. En ella informa que renuncia a participar de alguna otra forma, cuestionándose si "es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción", dado que "todo lo que está dentro de sus cuatro paredes se transforma en arte, y el arte no es peligroso". Hace un llamado a su generación: "los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergiverse".

En el caso de los rosarinos, sus acciones artísticas en el marco del Ciclo de Arte Experimental (entre mayo y octubre de 1968 en un local alquilado gracias a un subsidio del Di Tella) tematizan y desencadenan el cierre de la galería que ellos mismos habían generado como espacio alternativo para mostrar su producción.

El Ciclo se inició el 27 de mayo con la exposición del más joven del grupo. Norberto Púzolo, de sólo 19 años, presentó una serie de sillas que formaban una platea invertida cuyo escenario era el exterior de la galería, la calle. Como dice el mismo artista, "se conseguía un espectáculo reversible: el de los asistentes a la muestra, que contemplaban la calle, y el de los transeúntes que se detenían a contemplar a sus observadores".⁹³

Las tres últimas experiencias del Ciclo (las de Favario, Elizalde-Ghiloni, Carnevale) expresan el salto más radical en las rupturas antiformalistas y antiinstitucionales que venía recorriendo el grupo. Con estas acciones, se clausura —literal y simbólicamente— el ámbito tradicional de exhibición y se termina desplazando el arte a otra parte.

Eduardo Favario presentó el 9 de septiembre una acción consistente en la clausura de la galería. El público convocado a la inauguración se encontraba con el local cerrado, con señales de abandono, y la puerta cruzada con bandas de clausura que había puesto el mismo artista (detalle, claro, que los asistentes desconocían) y con un cartel en el que se leía: "El desarrollo de la obra de Eduardo Favario finalizará en la librería Signo, de la Galería 'La favorita'". A partir de esta indicación de trasladarse a otro sitio de la ciudad se generaba un recorrido callejero desde el local que alquilaba el grupo hasta una librería céntrica. [V. IMAGEN 38]

⁹³ "Plástica: la libertad llega a Rosario", en: *Primera Plana*, 9 de julio de 1968.

La dupla Rodolfo Elizalde-Emilio Ghilioni armó un simulacro de pelea callejera. Esta acción vuelve a ubicarse, como la de Favario, fuera del local de la galería: en plena calle. Los dos artistas se enfrentaban primero verbal y luego físicamente, rompían sus propios afiches, corrían perseguidos por un grupo de apoyo, y terminaban rodeados de gente que espontáneamente intercedía e intentaba separarlos.

Pocas semanas después, la acción del encierro, realizada por Graciela Carnevale, es -sin proponérselo- el cierre del Ciclo. El público, convocado otra vez, espera en el reducido local que alquilaba el grupo. Carnevale sale del mismo, cierra con un candado la única puerta y se va.

Durante una hora el público encerrado y el que se agolpaba afuera esperaron expectantes que pasara algo, que volviera la artista, acabara con la broma y empezara con la obra. Si la intención de Carnevale era que el público encerrado reaccionara y rompiera los vidrios abriéndose una salida, lo que ocurrió no fue eso. "Se generó tal tensión entre el adentro y el afuera, que la patada que rompió el vidrio fue de alguien de afuera, una acción de rescate". Un integrante del Grupo, pensando que se arruinaba la obra, descarga un paraguazo sobre la cabeza del decidido... Y, otra vez, llega la policía y clausura el local por los disturbios. (v. IMAGEN 39)

Si Favario propone un simulacro de clausura, la acción de Carnevale incita al destrozo literal de la galería. El "encierro" no es vivido ya como simulación sino como una experiencia vital cargada de violencia, "una plena vivencia" -dice el catálogo-. "Materializar un acto agresivo como hecho artístico" implica necesariamente colocarse en un lugar riesgoso y expuesto, tanto para la artista, como para su público y para el local que alberga el Ciclo.

El núcleo de artistas porteños y rosarinos que protagoniza la ruptura institucional que culmina en Tucumán Arde, proceso que describo en el cap. 6, se enfrenta rotundamente no sólo a las instituciones artísticas tradicionales sino también a las "modernizadoras". Renuncia a participar del mercado del arte, los premios y las becas (únicas formas de retribución posibles para "vivir del arte"). Abandona estruendosamente los museos, galerías y salas de exposición, instalándose en la calle o en instituciones extra-artísticas como la central obrera opositora a la dictadura de Onganía. Se aboca a ampliar y diversificar su público, a través de la intervención en los medios masivos de comunicación, de la convocatoria a sectores que habitualmente no asisten a muestras de arte (sindicalistas, estudiantes, militantes políticos), o de la interpelación a un público masivo y casual a través de acciones callejeras.

Capítulo 6

El itinerario del '68: el foquismo en el arte¹

1. Una "nueva estética" para la revolución

En 1966, un nuevo golpe militar irrumpe en la inestable vida política argentina. Si bien el régimen institucional republicano venía funcionando irregularmente desde la proscripción del peronismo desde el '55, la nueva coyuntura ubica en un lugar de igualdad (el de la proscripción) al conjunto de los partidos políticos y, en este sentido, crea las condiciones para una búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema de partidos.

La política cultural del régimen militar, de orientación fuertemente autoritaria y clerical, se manifiesta en diversos hechos de censura como el cierre de publicaciones, clausuras de salas teatrales, sanciones a radioemisoras, normas o leyes restrictivas de la libertad de expresión, así como una política de intervención brutal sobre instituciones públicas como la Universidad de Buenos Aires y el hostigamiento al Instituto Di Tella y a otros espacios del "ambiente moderno", acusados de quebrantar la moral y las buenas costumbres.

Al mismo tiempo que se consolida lo que Oscar Terán llama "el bloqueo tradicionalista"² (que venía acentuándose desde mediados de la década), la utopía desarrollista o modernizadora como configuración cultural dominante en los primeros años de la década cede paso a la utopía revolucionaria, en el convulsionado contexto internacional del '68.

Esta trama compleja precipita las condiciones para validar como legítima la opción por la lucha armada en amplias franjas sociales, y posibilita el encuentro de sectores políticos y sociales diversos en una instancia común de enfrentamiento al gobierno militar.

Si bien es indiscutible el peso simbólico del Cordobazo (mayo de 1969), ya un año antes el clima de rebelión frente al régimen (y al sistema) impulsa una serie de experiencias de articulación entre sectores del movimiento obrero combativo y núcleos intelectuales o artísticos. Artistas plásticos, cineastas, periodistas y diversos profesionales e intelectuales vinculados -en su mayoría- a las zonas renovadoras de

¹ La primera parte de este capítulo resume parcialmente y reelabora las tesis principales del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000), que escribí en colaboración con Mariano Mestman.

sus disciplinas, se integran a espacios de confluencia con fuerzas políticas y sindicales opositoras al gobierno militar de Onganía. Quizá el más significativo de estos ámbitos sea la CGT de los Argentinos, una de las dos centrales en que se divide el movimiento obrero. Con un programa de oposición frontal al régimen militar, pluralista y frentista, de carácter anticapitalista y antiimperialista, se presenta como un espacio atractivo para diversos núcleos intelectuales que buscan una vía de vinculación (y en muchos casos de organicidad) con la clase obrera.³

En los mismos días del mayo francés, varios hechos coincidentes expresan, y a la vez contribuyen a desarrollar, un tejido social y lazos de solidaridad entre formaciones intelectuales y sectores obreros. Un grupo de periodistas nucleados por el escritor Rodolfo Walsh da vida al Semanario CGT, órgano de difusión de la CGT de los Argentinos. Walsh redacta, junto al secretario general de la CGT de los Argentinos, Raimundo Ongaro, el "Mensaje del 1o. de Mayo", que aparece en la tapa del primer número del semanario. Este documento fundacional constituye una suerte de matriz programática de la central obrera a partir del cual se elabora el periódico, que difunde la línea de la central entre los trabajadores adheridos y se expande hacia el conjunto de una militancia social en crecimiento.⁴

También en el mes de mayo está fechado el primer manifiesto del grupo Cine Liberación, que un mes después alcanzará repercusión pública con el estreno internacional de la película "La hora de los hornos" (dirigida por Solanas y Getino) en el Festival de Pésaro, Italia. Simultáneamente a ese reconocimiento en el extranjero, en la Argentina el film es oficialmente prohibido, lo que obliga a recurrir a una circulación clandestina o semiclandestina, según el período. Para su difusión, a través de la constitución de una red de ámbitos alternativos al circuito comercial de salas cinematográficas, cumplen un rol importante los gremios adheridos a la CGT de los Argentinos y los grupos políticos, de estudiantes y de intelectuales vinculados a ella.

Ese lazo se ratifica cuando entre fines de 1968 y principios de 1969 integrantes de Cine Liberación llevan a cabo una breve experiencia articulada con la central obrera: la realización de un informativo cinematográfico, denominado "Cineinformes de la CGT de los Argentinos".⁵

² Oscar Terán, **Nuestros años sesentas**, op. cit.

³ Mestman, Mariano, "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", en: VVAA, **Cultura y política en los años '60**, op. cit.

⁴ Mariano Mestman, "Semanario CGT. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera", en: revista **Causas y Azares** N° 6, Primavera de 1997.

⁵ Mariano Mestman, "Notas para una historia de un cine de contransformación y lucha política", en: revista **Causas y Azares** n° 2, Otoño de 1995, Buenos Aires.

A lo largo de ese mismo año, un significativo número de plásticos experimentales, vinculados hasta entonces al circuito modernizador, lleva a cabo un acelerado proceso de ruptura (artística y a la vez política) con todas las instancias de lo que Peter Bürger llama la institución arte: aquellas instituciones e ideas que sobre el arte dominan en una época dada.⁶ Esa ruptura se manifiesta en una serie de acciones e intervenciones artístico-políticas producidas a lo largo del año 1968, cuyo punto culminante es Tucumán Arde, la obra colectiva más conocida de la vanguardia plástica argentina de esos años, que se realiza justamente en el marco institucional de la CGT de los Argentinos.

El itinerario del '68

A lo largo del año 1968, una fracción significativa de los integrantes de la vanguardia de Buenos Aires y Rosario protagoniza una tajante ruptura con las instituciones artísticas (en especial, el Instituto Di Tella), cuando buscan integrar su aporte específico al proceso de transformación radical de la sociedad que pensaban inminente. Con Mariano Mestman, llamé a este recorrido el *itinerario del '68*, nombre que no alude solamente al año sino, por supuesto, al clima de época que se condensa y simboliza en las revueltas estudiantiles y populares en Francia y México, a partir de las cuales se originan nuevas y radicales formas de pensamiento y de acción.

El itinerario se compone de una seguidilla de acciones y definiciones artístico-políticas llevadas a cabo colectivamente, que pone de manifiesto el desplazamiento desde una posición *alternativa* a una de *oposición*, recurriendo a las categorías de Williams, no sólo frente a las instituciones artísticas sino también frente a la dictadura militar entonces vigente, y aun al sistema capitalista.

El itinerario del '68 fue una expresión efímera pero paradigmática de las tensiones que recorren en ese período vertiginoso el campo intelectual argentino, cuando las dos tendencias clave de la década (condensadamente: el horizonte modernizador y el horizonte revolucionario) aparecen, o bien enfrentadas o bien compatibilizadas en los discursos, en las instituciones, en las producciones culturales.

La más conocida de las realizaciones que componen este itinerario es "Tucumán Arde", obra colectiva llevada a cabo por las vanguardias plásticas porteña y rosarina en los últimos meses de 1968. No se trató de un hecho excepcional e insólito —como se la tiende a pensar— sino de la manifestación culminante, la opción más cabal producida por el acelerado proceso de radicalización (artística y política) que experimentó este conjunto de artistas e intelectuales.

⁶ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, op. cit.

Para reconstruir la trama en la que tiene lugar el itinerario del '68 es necesario atender a tres dimensiones: la primera es la dinámica entre modernización y vanguardia que estructura el campo artístico de la época. La segunda, la radicalización política que atraviesa a una amplia zona del campo cultural, y que tiene en la CGT de los Argentinos un ámbito privilegiado de articulación de esos sectores con el movimiento obrero. La tercera, el profundo autoritarismo de la dictadura del General Onganía, iniciada en 1966, que impulsó a esos diversos sectores culturales, sindicales y políticos a abroquelarse en un bloque común contra el régimen.

En el itinerario se articulan procedimientos, técnicas, recursos provenientes de la zona modernizadora del campo artístico con las formas radicalizadas que adopta crecientemente la práctica política frente a la intransigencia de la dictadura del general Onganía, y a la percepción extendida —no sólo en el país— de que el sistema capitalista se debatía ante una crisis acaso irreversible.

El itinerario del '68 puede señalarse, dentro de la historia del arte argentino, como un hito diferenciado de las otras "tradiciones" de arte político que tenían su expresión contemporánea en el campo artístico (y que esta tesis revisa en capítulos anteriores: el realismo ampliado de los artistas comunistas, el muralismo del trotskismo nacional), en tanto explora otras posibilidades de articular una praxis entre arte y política. Encierra también un planteo distinto a la tendencia que se impone entre los mismos artistas poco después, cuando el peso que adquiere la política obtura la posibilidad de una confluencia entre vanguardia artística y vanguardia política. Esta perderá todo sentido cuando la política se viva como un imperativo a supeditar las prácticas culturales, o incluso a dejarlas de lado para abocarse a la militancia política directa, la política "a secas" (v. cap. 8).

En ese sentido, el itinerario del '68 es una alternativa (efímera, es cierto) a la opción que se impone entre la misma vanguardia poco tiempo después, cuando el peso que adquiere la dimensión política obtura la posibilidad de intervenir en la esfera pública con una modalidad específica y desde una lógica propia de lo artístico.

La "nueva estética" que postulan implica —en sus ideas y en sus prácticas— la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se vuelve material estético (no sólo como metáfora o invocación, sino incluso apropiándose de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o —mejor— de las organizaciones de izquierda radicalizadas o guerrilleras.

I Encuentro de Arte de Vanguardia

Los mismos artistas se autoconvocan al I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia. Realizado en Rosario en agosto de 1968, es la instancia colectiva que muestra con mayor densidad el proceso de elaboración y discusión de las ideas estéticas y políticas que sustentan el *itinerario del '68*, y pone de manifiesto la autoconciencia de los plásticos acerca de la "situación límite" en la que se encuentran.

Junto a algunos intelectuales que se les suman, debaten distintos textos e intervenciones a lo largo de un fin de semana, con el objeto de articular "una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura", según explicita el temario de la reunión. Coinciden en evaluar que las últimas acciones artístico-políticas colocan a sus protagonistas en una posición distinta, nueva y sin posibilidad de retorno a las instituciones y a la "cultura burguesa". Se proponen como horizonte la búsqueda de "un nuevo campo", "una nueva función" y "nuevos materiales que realicen esa función", para lograr "una nueva obra que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista". Esto es, una "nueva estética", que recupere del ideario de las vanguardias históricas la intención de fusionar el arte y la vida, lo que implica -para ellos- inscribir su práctica artística en el proceso que concebían como revolucionario.⁷

El Encuentro supone la voluntad de construir una instancia colectiva mayor —más allá de los grupos, talleres, amistades y afinidades ya existentes—, que aglutine a los artistas de vanguardia del país. Implica, también, la ubicación de los artistas en un lugar de producción y elaboración teórica, poco habitual en el medio plástico. No se agrupan para hacer una obra, ni organizar una muestra; se reúnen para evaluar ellos mismos en qué lugar están y adónde deben dirigirse.

El temario propuesto por Juan Pablo Renzi presenta un marco para la discusión y busca "extraer la problemática de la experiencia directa que hemos realizado en este último tiempo y que nos ha llevado a plantearnos una situación límite". Para eso, se cree importante que "la discusión llegue a establecer las bases, no ya de una teoría general del arte, pero sí de una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura".

⁷ Como señala Guillermo Fantoni, las ideas estéticas en torno al acercamiento de arte y vida que predominan en los años '60 asumen, en el contexto argentino de fines de la década, connotaciones particulares, "cuyo correlato inmediato en el marco de las nuevas constelaciones históricas y sociales fue la fusión del arte y la política". Guillermo Fantoni, "El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta. Conformación y emergencia de un grupo de vanguardia", en *Anuario*, Segunda época Nro. 14, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1989-90.

La delimitación de una teoría que guíe el rumbo artístico-político de la vanguardia reaparece como una preocupación central en los otros trabajos presentados en el Encuentro⁸. Los autores recurren a establecer ciertas genealogías (teóricas, artísticas, políticas) muy variadas a las que adscriben. Estas definiciones dan cuenta de la coexistencia de un repertorio heterogéneo de enfoques teóricos. El referente teórico-político que sí puede leerse como un articulador de las distintas posturas expresadas en el I Encuentro es el marxismo. Si ello es explícito en el caso de Renzi, que expone su "convicción de que la teoría general del marxismo, con sus actualizaciones y derivaciones, la concepción materialista y dialéctica de la realidad y de la historia (...) es la mejor forma posible de interpretación de la realidad", no deja de estar presente en las nociones a las que recurren las ponencias restantes. Se trata de expresiones del marxismo imbuidas de las perspectivas —muy de época— "tercermundistas" y "dependentistas", que apelan como modelos a las experiencias cubana y vietnamita. Son, quizá, marxismos menos ortodoxos que los de la izquierda partidaria, más abiertos a la renovación que emprendió la nueva izquierda; marxismos que se entrecruzan con otros paradigmas.

Fusión del arte y la política

Un primer rasgo de la "nueva estética" tiene que ver con la forma en que estas acciones plantean la fusión del arte y la política. Un nudo del debate del Encuentro es el lugar que le corresponde al arte en el proceso político revolucionario. No basta, para ellos, con la adhesión de la subjetividad del artista a determinada causa, ni siquiera con su militancia política; es necesaria la producción de una obra de arte "objetivamente revolucionaria". Esto es, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y artístico) de su creador. Esto último puede leerse como una defensa de la experimentación a la par de la revolución política, y una estrategia de diferenciación con las otras variantes del arte político.

El atentado

El 30 de abril de 1968, la inauguración del Premio Ver y Estimar —una de las principales instancias de presentación de las nuevas tendencias experimentales— es interrumpida abruptamente. Uno de artistas convocados a participar, Eduardo Ruano, entra en la sala del Museo de Arte Moderno seguido por unos cuantos amigos. Al grito

⁸ Se presentaron cuatro ponencias (de Ricardo Carreira y León Ferrari, de Buenos Aires; Juan Pablo Renzi y Nicolás Rosa, de Rosario). Hay que agregar los testimonios recientes de los participantes, en especial el de Pablo Suárez. Todas estas fuentes están publicadas en: A.

de "¡Fuera yanquis de Vietnam!" y de otras consignas similares, el grupo se dirige hacia el panel que Ruano había preparado los días previos a la inauguración y que hasta ese momento se había considerado su obra. [V. IMAGEN 46]

Se trataba de una vitrina iluminada, donde se exhibía la imagen del asesinado presidente Kennedy, acompañada por documentos al respecto. El artista se apropia de un ícono oficial: reproduce una vitrina similar existente en la Biblioteca Lincoln, dependiente de USIS (United States Service Information) y de la embajada norteamericana. Era habitual además encontrar en esa época la misma imagen de Kennedy en otros lugares públicos de Buenos Aires.

A un par de metros de allí, el artista había colocado un ladrillo de plomo, apoyado en el piso y señalado con flechas, de modo que sea visualizado como parte de la obra.

Acompañado por el grupo de apoyo, Ruano concreta rápidamente la destrucción de la vidriera, cuando apedrea y raya la imagen con el ladrillo. Las autoridades del museo solicitan la intervención policial, y los manifestantes se retiran rápidamente.

El artista es expulsado de la muestra, pero la efectividad de su obra ya estaba lograda. La obra no es ni el panel intacto de los días previos a la inauguración, ni los restos del destrozo (que además fueron mandados a retirar inmediatamente por las autoridades del Museo). La obra es la acción misma de apedrear a Kennedy, de ejercer un acto de violencia política contra su imagen oficial en el seno de la institución artística.

Esta escena se concreta todavía adentro -literalmente- de las instituciones, en un espacio conocido y (relativamente) preservado, si bien la ruptura ya se enuncia en los textos y en las acciones como un programa artístico-político definido. La irrupción de la represión policial (solicitada por las autoridades artísticas) habla de la fragilidad de la autonomía del campo artístico argentino y de la politización de las disputas al interior del mismo (tanto porque se adoptan como formas artísticas los procedimientos de la política, como porque se apela a recursos coercitivos del campo del poder para dirimir los conflictos entre productores y gestores del campo artístico).

El asalto

Una nueva acción, esta vez protagonizada por la vanguardia rosarina, se produce en julio. Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella e indudable mentor de la plástica experimental, es interrumpido, mientras da una conferencia en la sala Amigos del Arte en Rosario. Diez artistas protagonizan un "asalto", definido por ellos como un "acto", una "pequeña violencia que hemos

perpetrado", "este simulacro de atentado" y, finalmente, como "una obra de acción colectiva". Las definiciones "violentistas" tienen su correlato en el repertorio de procedimientos puestos en juego. Recurriendo a una modalidad propia de un "comando guerrillero", cada integrante del grupo tiene una tarea asignada: uno lleva a Romero Brest al fondo de la sala, otro corta la electricidad, los demás se colocan adelante. A medida que unos gritan consignas a coro, otros leen una proclama, cuyo tono propio de un manifiesto resulta significativo:

"Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie... Declaramos que la vida del Che Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo.

Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases.

Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución".

[v. IMAGEN 41]

La doble ruptura

El segundo rasgo de la "nueva estética" al que nos referiremos es el doble carácter (artístico y político) de la ruptura que protagonizan los artistas. Por un lado se agudiza el enfrentamiento con el régimen militar. Pero la ruptura no sólo es política; es simultáneamente una ruptura artística. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y al orden social establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte.

La salida

La primera expresión colectiva de la radicalidad de los planteos artísticos a los que había llegado el conjunto de la vanguardia se expresa en mayo en las Experiencias '68 convocadas por el Instituto Di Tella, evento donde se reunían anualmente las nuevas expresiones del arte experimental.

Durante el par de semanas que duran las Experiencias, el artista Pablo Suárez volantea, instalado en la puerta de acceso al instituto, una carta a Romero Brest. En ella informa que renuncia a participar de alguna otra forma, cuestionándose si "es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción", dado que "todo lo que está dentro de sus cuatro paredes se transforma en arte, y el arte no

es peligroso". Hace un llamado a su generación: "los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergiverse".

Ruano, el día de la inauguración, realiza un nuevo acto relámpago y distribuye un panfleto, al que presenta como un dispositivo para exponer ante el público el carácter de la institución patrocinante. El volante termina, igual que el de Suárez, definiéndose como "un hecho estético".

Suárez y Ruano se ubican de este modo en los márgenes de la institución, ni adentro ni afuera, en la puerta de acceso (o, mejor, de salida) de la institución. Intervienen con un formato (carta-volante) que definen, a la vez, como una renuncia a participar y una obra de arte participante en la muestra.

Todavía adentro de la institución también se despliegan otras intervenciones. Roberto Jacoby presenta un gran mural, en el que se lee una proclama titulada "Mensaje en el Di Tella". Allí anuncia que "se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social. Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo comienzan a serlo".

La entrega de Jacoby se completa con la foto de un negro norteamericano manifestando contra la guerra de Vietnam y el racismo, y con un teletipo proporcionado por la Agencia France-Press. El azar no existe, dicen. Sin que el artista hubiera podido preverlo al idear su obra, los cables que emitió el teletipo durante los días que dura la muestra informaron sobre "huelgas de obreros o reacciones violentas de estudiantes franceses". Los asistentes a la muestra pudieron leer, cortar y llevarse el relato de los acontecimientos franceses en simultaneidad al momento en que se producían.

También dentro de las Experiencias, se presenta "Baño" de Roberto Plate. Esta obra, que desata la intervención judicial y termina clausurada por la policía, no es justamente la que contiene mayor explicitación política. Consiste en el simulacro de un baño público donde los asistentes pueden hallarse "a solas" frente a paredes blancas. Algunos de los graffiti anónimos que cubren el "Baño" en los primeros días de la muestra hablan contra el régimen de Onganía. Tan ofensivos como los que cubren cualquier baño de restaurante o escuela, las inscripciones molestan por el espacio simbólico donde aparecen. Alguien presenta una denuncia, y la Policía clausura no la muestra sino exclusivamente la obra. Durante un día entero el público asiste a una muestra transformada (y trastornada): un policía y una faja de clausura impiden el ingreso al "Baño", y se convierten en parte del espectáculo. [V. IMAGEN 49]

Al día siguiente, en repudio a la censura, los artistas deciden levantar la exposición con un comunicado de repudio, destruyen sus obras y arrojan los restos a la calle Florida, ejerciendo, como respuesta a la represión del régimen de Onganía, una acción de violencia contra la materialidad de sus propias obras. La gresca en la peatonal termina con la intervención policial y el arresto de varios artistas.

En esta escena, que implica el definitivo quiebre de gran parte de la vanguardia plástica porteña con uno de los principales actores institucionales modernizadores que los había albergado, podemos encontrar dos formas de abolición del arte: la censura y la represión policial, en primer término, y la destrucción de los artistas de sus propias obras. Están aboliendo una modalidad artística (en tanto práctica y en tanto ámbito) en la medida en que perciben que hasta allí no pudieron evitar que su producción -aún la más crítica y revulsiva- sea absorbida y neutralizada por las instituciones artísticas. La percepción contemporánea del cronista de **Primera Plana** va en ese mismo sentido, cuando define las Experiencias como:

“un trance agónico; un juego de cartas que abomina de la estética a riesgo de pasar el resto de su tiempo a la intemperie, en una tierra de nadie que las artes plásticas no reclamarán, y que ni siquiera el espectáculo -happenings mediante- podrá reconocer como suya”.

Pero este corrimiento a una zona inclasificable no significa un renunciamento al arte: estos artistas apuestan a la formulación de un “arte revolucionario”.

Arte y medios masivos

Otro rasgo del itinerario del '68 es la incorporación a estas intervenciones artísticas de la problemática de los medios masivos en la sociedad y la cultura contemporáneas. Desde mediados de los años '60 esa preocupación se había extendido en diversas formas a varios artistas y tendencias experimentales. Es en los desarrollos del “arte de los medios” (v. cap. 4) que encontramos una referencia inequívoca del diseño comunicacional de varias intervenciones del itinerario, especialmente de Tucumán Arde. Esa relación se hace aún más evidente si se considera que Jacoby, participante en Tucumán Arde, fue el teórico y el ejecutor principal de aquella tendencia.

Tucumán Arde aspira a constituirse en un contradiscurso que ponga en evidencia la falsedad de la propaganda oficial con relación a la situación crítica de la provincia del norte argentino. Se concibe inicialmente la obra como un proceso estructurado en tres etapas.

En la primera etapa, los artistas realizan dos viajes a Tucumán, provincia del norte argentino asolada por la crisis de la producción azucarera. En ambos viajes establecen contactos tanto con las autoridades culturales como con los dirigentes sindicales que lideran las luchas contra el cierre de los ingenios. En el segundo se realiza una primera intervención sobre los medios masivos a partir de la convocatoria a dos conferencias de prensa. En la primera se logra una amplia cobertura, aprovechando la legitimidad que les otorga ser artistas reconocidos, pero se encubren los verdaderos objetivos de la obra. Se explicitan en la segunda conferencia, un día antes de partir de Tucumán: la denuncia de la situación socio-económico tucumana y de la complicidad del aparato cultural de la provincia con los dueños de los ingenios y el régimen militar responsable del "Operativo Tucumán". [V. IMAGEN 49]

Simultáneamente al segundo viaje, se realiza -centralmente en Rosario- la campaña de difusión que tiene por objetivo generar una expectativa masiva en torno a la consigna "Tucumán Arde", y -como objetivo asociado- convocar a las muestras a partir de canales de difusión no convencionales dentro del circuito artístico. Su diseño combina técnicas y prácticas tomadas de la acción política, el campo de las relaciones públicas, los desarrollos artísticos experimentales y la labor publicitaria.

En un primer momento, la campaña consiste en pegar un afiche con una sola palabra: TUCUMAN. Lo mismo se repite en entradas de cineclubs. Al comenzar la función, además, se proyecta una diapositiva con la misma palabra en la pantalla, como parte de la tanda publicitaria. [V. IMAGEN 44]

La segunda fase de la campaña se inicia con la aparición de pintadas callejeras, esta vez con dos palabras: Tucumán Arde. Esta variación también se opera en las entradas y en la diapositiva de los cineclubs. Se imprimen y reparten miles de volantes y autoadhesivos que se pegan en espacios públicos.

Cuando los artistas ya habían retornado de Tucumán, y a pocos días de la inauguración de la muestra en la CGT de Rosario, se inicia la tercera fase de la campaña, que puede leerse disociada de las anteriores. Se convoca a la muestra con un afiche que dice "Primera Bienal de Arte de Vanguardia", donde consta la fecha y el lugar de la inauguración.

Con esta estrategia, que apela a diversos medios y apunta a distintos circuitos de público, se pretende generar una incógnita a partir de la ambigüedad. En las dos primeras fases, en cuanto al "producto" promocionado: ¿se trata de un viaje turístico, una campaña política, el anuncio del estreno de una nueva película?

Ese efecto de incógnita en el receptor se refuerza con el último afiche. La ausencia del nombre de la obra (Tucumán Arde) no permite vincular el hecho con los demás segmentos de la campaña. Y refuerza la confusión: ¿una muestra de arte de vanguardia en la sede de la central obrera?

La segunda etapa de Tucumán Arde se concreta con las muestras en Rosario y Buenos Aires de los materiales relevados en la fase anterior. El montaje se dispone en las sedes de la CGTA en ambas ciudades, sin restringirse a una zona acotada de los edificios. En palabras de los artistas participantes, se trata de una "ocupación", de una "toma".

En el montaje de las muestras se desarrolla una estrategia multimedial orientada a sobreinformar al público. Se trata de utilizar diversos medios para difundir una misma información durante un tiempo y en un espacio determinados con el objetivo de crear las condiciones en el público asistente para una recepción apropiada del sentido de la crisis en Tucumán. [V. IMAGEN 13]

Al cruzar la entrada a la sede sindical, el público se ve obligado a pisar los nombres de los dueños de los ingenios. En las paredes están pegados los afiches de la campaña callejera, recortes de periódicos que dan cuenta de lo que decían los medios sobre la situación provincial, diagramas que ponen en evidencia las relaciones entre el poder económico y el poder político local, cartas de los pobladores y maestras... Grandes carteles colgantes, fotografías ampliadas a tamaño mural que testimonian la miseria y también documentan el viaje de los artistas a la provincia.

Simultáneamente, se proyectan cortos y audiovisuales documentales, y se emiten grabaciones de entrevistas a dirigentes sindicales, trabajadores cañeros y pobladores tucumanos. Se entregan a los asistentes informes mimeografiados: el documento elaborado por un grupo de sociólogos, reportajes, la reproducción de los carteles expuestos, etc.

La primera muestra, en Rosario, dura 15 días, y la visita un público numeroso, desde seguidores del grupo de vanguardia hasta activistas sindicales. El día de la inauguración, a pesar de la prohibición del gobierno de realizar actos políticos, asistieron unas mil personas. La segunda muestra, en Buenos Aires, es levantada pocas horas después de su inauguración por las presiones ejercidas por organismos de seguridad del Estado. Esta circunstancia interrumpe la obra. No se realizan otras dos muestras planificadas (en Santa Fe y en Córdoba), y nunca se llega a la tercera etapa planificada, que incluía la recopilación y publicación de los materiales reunidos.

Contra el mito

Ya se ha dicho que Tucumán Arde pretende erigirse como un contradiscurso que evidencie la falsedad de la propaganda de la dictadura acerca de la realidad tucumana. Desde la perspectiva de los artistas, los objetivos principales de la propaganda oficial son "confundir, tergiversar y silenciar" la crisis tucumana, actitud en la que están involucrados tanto los medios del gobierno como "la llamada prensa libre".

Es pertinente ensayar en este punto una lectura de Tucumán Arde partiendo del impacto de algunas ideas de Roland Barthes.⁹ Resulta exagerado afirmar que los artistas analizan la propaganda oficial sobre la base de **Mitologías**, el libro aparecido en Francia en 1957, pero no es disparatado sugerir, teniendo en cuenta la circulación que el autor francés alcanza ya en ese momento en ciertos círculos de la intelectualidad argentina, que sus reflexiones sobre el mito impactan en el diseño de la obra.

De las tres maneras posibles de relacionarse con el mito que describe Barthes, habría que asignar la propia del mitólogo a la forma en que los artistas leen la campaña oficial sobre el "Operativo Tucumán". Es esta lectura la que permite ver en el clásico ejemplo del soldado negro haciendo la venia la operación que remite a la imperialidad francesa, y en el mismo sentido podemos pensar que la imagen del niño -"que mira confiado el futuro"- de uno de los afiches de la propaganda oficial del Operativo Tucumán funciona como coartada de la modernización, el desarrollo y el progreso.

Si la naturalización, en tanto función esencial del mito, lleva a un consumo inocente del mismo, para el mitólogo (en nuestro caso, los artistas) la propaganda oficial se recibe como "una impostura", una tergiversación de los objetivos del Operativo Tucumán, un ocultamiento de la realidad de la provincia.¹⁰

Frente a la presentación oficial de la situación como caso excepcional -a través de la figura del "exotismo" - que relega a ese otro (los marginados por la crisis) a los "confines de la humanidad" (la provincia norteña) para que ya no atente contra la propia seguridad, el mismo informe explicita que "la situación tucumana no es un desgraciado caso excepcional sino la reproducción de la política económica general llevada al límite". También los carteles colgados en la muestra advierten: "no a la tucumanización del país".

⁹ Cito la edición consultada: **Mitologías**, México, Siglo XXI, 1991.

¹⁰ Documento: **Informe: Viaje a Tucumán de los Artistas**, encontrado en el archivo de Graciela Carnevale, Rosario. Los fragmentos entrecomillados en los párrafos que siguen

Si el mito naturaliza la situación, los informes historizan la crisis, los afectados la denuncian a través de las grabaciones o filmaciones, y los dirigentes sociales de la provincia, los de la CGTA y los propios artistas dan testimonio de lo que han verificado cuando dialogan con el público en las muestras. "Ni el problema del azúcar es el resultado natural de una serie acumulada de 'errores' de diferente origen, ni la 'solución' actual es la actitud firme y decidida de resolver el problema tucumano y empezar de nuevo que pretende", desmitifican.

"El mito priva totalmente de historia al objeto del que habla", dice Barthes; la ideología burguesa rehúsa la explicación de los hechos. Contra ese efecto, el informe preparado por los sociólogos analizará la historia de la industria del azúcar en Tucumán y explicará la crisis presente. "Hay grandes dificultades", afirma el afiche oficial y así verifica el hecho pero no lo explica; "se trata de una región donde la riqueza no es utilizada productivamente debido a la forma de la explotación; es la forma capitalista oligárquica de producción del azúcar sin control por parte del poder público la que permitió que los capitalistas tucumanos... canalizaron la riqueza fuera de Tucumán", sostiene el informe.

Abreviando, se trata de una lucha por definir el sentido de la crisis tucumana. "Grandes dificultades" (al parecer, naturales) para la campaña oficial, "explotación social" para los realizadores de la obra.

La obra se plantea como la contracara desmitificadora de la propaganda oficial, que puede simbolizarse en el slogan turístico "Tucumán, Jardín de la República". Al ingresar al edificio de la CGT de Rosario puede advertirse un cartel cruzando el pasillo que invita irónicamente: "Visite Tucumán, Jardín de la Miseria".

¿Arte o política?

Un último rasgo de la nueva estética, que no puede perderse de vista al analizar el itinerario del '68 desde sus contrastes con la producción artístico-política inmediatamente posterior, es la defensa que estos artistas hacen de la especificidad artística. Se pronuncian por la actuación colectiva desde su condición de artistas, definen sus acciones como arte de vanguardia y a sí mismos como artistas de la "verdadera vanguardia", en contraposición a una "falsa vanguardia" formalista y despolitizada. Replican así el gesto de otros artistas, enrolados en otras posiciones artísticas y políticas, de disputar para sí el valor de ser la vanguardia verdadera. En la ponencia que presenta al I Encuentro Renzi afirma:

proviene del mismo documento.

"Políticamente hablando, nuestra actitud tendrá su peso cultural mientras actuemos como grupo, y mientras nuestra actividad se defina claramente en los límites de nuestro trabajo específico: la creación estética. De otra manera se corre el peligro de caer en la ambigüedad, por ende, de perder eficacia".

La eficacia como antídoto

"Les ofrecemos a Ustedes y a Vuestras Conciencias, este acto, este simulacro de atentado, como una Obra de Arte Colectiva, y también los principios de una nueva estética"
(Texto leído durante el asalto a la conferencia de Romero Brest).

La percepción de la inminencia y la inevitabilidad de la revolución impulsó a los artistas a pensar (y a realizar) no sólo acciones contra el arte y la sociedad existentes, sino a imaginar "formas positivas de lucha", las formas que adoptaría el arte revolucionario e incluso el posrevolucionario.¹¹

La búsqueda de *eficacia* es el antídoto que estos vanguardistas esgrimen ante la ausencia de función a la que ha sido condenado el arte en la sociedad burguesa. Como enuncia Pablo Suárez, en 1968: "Usaré toda mi creatividad para acabar con el sistema. La eficacia es la forma". Los plásticos parecen comprender que el status de "autonomía" artística (entendida en este caso en términos de la **Teoría de la vanguardia** de Bürger como carencia de función social del arte) no excluye la posibilidad de una actitud política en los artistas, pero restringe la posibilidad de su efecto. Como dice Cuauhtémoc Medina respecto de Fluxus: "la noción de eficacia es lo que la racionalidad instrumental le veda a lo estético, y la prohibición que el vanguardismo hubiera querido revocar".¹²

La "nueva estética" postula, entonces, que el arte debía aportar eficazmente al cambio, no limitarse a ser comentario o ilustración de los acontecimientos que conmovían la vida social. Como recuerda Ruano:

"no era que se tratara de transformar las obras de arte a través de la política, sino un intento de producir desde el campo del arte un acercamiento a la política. Hay un hecho revolucionario que se tenía que dar no sólo en el campo de la

¹¹ "No teníamos ninguna duda de que la revolución iba a venir", nos dice Jacoby. Ya en 1966, el mismo Jacoby hablaba de "un arte positivamente social". En: "Contra el *happening*", en: O. Masotta (comp.), **Happenings**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967; p. 129. María Teresa Gramuglio afirma, en el mismo sentido: "Todo lo hacíamos porque creíamos que la revolución estaba a la vuelta de la esquina" (Entrevista).

¹² Cuauhtémoc Medina, "Georges Maciunas: el anti-Kant: Notas sobre el proyecto anti artístico de Fluxus (1961-1966)", en: **La abolición del arte**, 1998, p. 656.

política sino en el campo de lo artístico, a través de las formas de las obras, que fueran revolucionarias".¹³

De este modo, toman distancia de otros planteos que promovieron la vinculación entre arte y política, al considerar que estos últimos recurren a contenidos políticos y sociales críticos sólo como "tema", expresándolos en formatos tradicionales, o manteniéndose dentro del mercado de arte.

El intento de integrarse en la dinámica revolucionaria se traduce en la preocupación por inscribir la obra artística en el proceso de transformación de la realidad, pero esto no significa renunciar al arte. Definen sus acciones como arte de vanguardia y consideran que la efectividad de la obra se mide en tanto ésta impacta a la manera de "un acto político". Así, la equiparación de términos como vanguardia y revolución nos remite al doble carácter artístico y político de la incipiente formulación de la "nueva estética", que apunta simultáneamente a actuar socialmente y a destruir los cánones estéticos vigentes. Al tensionar su producción artística y su reflexión estética hacia el escenario de la acción política, estos artistas pretenden lograr un espacio propio de intervención en la transformación colectiva de lo público. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y, luego, al orden social establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte, legitimados por la institución. Estos eran impugnados y combatidos en tanto implicaban una práctica y un ámbito restrictivos, elitistas.

La nueva obra, definida como una acción colectiva y violenta, aportaría a la transformación de la sociedad (inscribiéndose en la oleada revolucionaria) y al mismo tiempo a la del campo artístico (destruyendo el mito burgués del arte, el concepto de la obra única para el goce personal, etc.).

Un gesto vanguardista inaugural

Pensar al itinerario del '68 como el pasaje desde una posición alternativa a otra oposicional¹⁴, implica que sus protagonistas no emergieron en ese lugar de oposición¹⁵.

¹³ Entrevista con E. Ruano realizada por M. Mestman y la autora, Buenos Aires, febrero de 1997.

¹⁴ Raymond Williams (1982) sostiene: "lo alternativo, en áreas significativas de lo dominante, es considerado a menudo como de oposición, y *bajo presión*, es convertido en una instancia de oposición (...). Ha sucedido con frecuencia que los ataques de la opinión establecida contra (...) grupos alternativos, los han llevado hacia una oposición consciente", aunque distingue este pasaje de aquellos "grupos plenamente oposicionales que comienzan con ataques a las formas artísticas predominantes y a las instituciones culturales, y a menudo con ataques ulteriores a las condiciones generales que en su opinión las sustentan". En *Las políticas del modernismo* (1997), Williams plantea explícitamente que el tránsito de la fase modernista a la fase vanguardista tiene que ver con el pasaje de una posición alternativa a una de oposición.

¹⁵ Como si se puede pensar —en cierto sentido— de Ricardo Carpani, quien desde comienzos de la década se ubica en un lugar al margen de las formas de circulación tradicionales del arte, al

Sino que fueron impulsados por el proceso de radicalización política y el autoritarismo del régimen de Onganía, que terminó presionando a diversas formaciones políticas, sindicales y culturales, a una posición en la que no necesariamente se ubicaban poco tiempo antes.

Estos artistas, entonces, dirigieron su mirada y viajaron no ya hacia el centro (los centros) —Nueva York, París, Buenos Aires—, sino hacia una golpeada provincia norteña (en todo caso, uno de los "centros" de los conflictos políticos). Se instalaron en un circuito distinto acorde a las definiciones del arte que defendían, involucrándose en otro marco institucional (la central obrera más combativa), tajantemente alejado de las galerías y museos. Interpelaron a otro público (que incluía a sectores populares). Defendieron la concepción de la obra como acción, que se constituía en un proceso interdisciplinario, y pregonaron la fusión de arte y vida. Se plantearon también otra noción de autoría: la de un colectivo que integraba a los sujetos involucrados en el momento de creación y en el de recepción.

Puede decirse que si bien el circuito modernizador fue capaz de asimilar y promover excentricidades de tipo formal, o tolerar ciertos hábitos intelectuales y manifestaciones sociales de los artistas, no tuvo suficiente flexibilidad frente al carácter radicalmente politizado de las producciones del '68. Se produce un endurecimiento del aparato institucional, evidenciado en episodios de censura, clausuras, cambios en los reglamentos de los premios, exclusiones, etc. La cuestión de la limitada permisividad de los circuitos institucionales modernizadores (por ejemplo, la censura de Romero Brest a la obra de Ferrari de 1965) y la solicitud de las autoridades para que intervegan las fuerzas represivas para dirimir los conflictos con los artistas (por ejemplo, en el premio Braque 1968) dan cuenta de las condiciones peculiares del régimen de autonomía del campo intelectual en las sociedades latinoamericanas, expuestas a la interferencia continua de instancias exteriores, en especial, del campo de poder.

Esta dimensión no puede dejarse de lado al considerar el carácter de la vanguardia de los '60 dentro de la historia de arte argentino. Una idea desplegada por Beatriz Sarlo para pensar el caso de las vanguardias de los años '20/'30 nos permite postular una dinámica general para la historia de las vanguardias en la Argentina. Sarlo propone que una mayor radicalidad en las rupturas de la vanguardia se corresponde con una sociedad donde las formas modernas de las relaciones intelectuales ya se han impuesto (esto es, un campo cultural consolidado, sus instituciones, sus luchas). El signo moderado que, salvo alguna excepción, adoptaron las primeras vanguardias

poner su producción gráfica y muralística al servicio de los sindicatos.

argentinas encontraría su explicación en la condición incipiente del campo cultural.¹⁶ En los '60, cuando el campo ya está consolidado, la intensidad de las rupturas que protagoniza la vanguardia y la dinámica propia que adoptan sus producciones, nos permiten postular su carácter radical inaugural y su deslinde de una dinámica de mera "transferencia" de las estéticas producidas en los centros a la periferia.¹⁷

Para el caso rosarino, Fantoni plantea el contraste entre un movimiento plástico potente y dinámico y las reducidas dimensiones y la escasa diversidad del marco institucional. La función neutralizante del tramado institucional se relativiza, en la medida en que se trata de un mercado más reciente y con unas dimensiones significativamente más restringidas, de una crítica incipiente y de políticas museísticas incapaces de considerar la validez de las nuevas producciones. Concluye que "este movimiento actuaba en el plano local con los rasgos opositivos y conforme a situaciones propias de las vanguardias históricas, y al proyectar su acción en el plano nacional, lo hacían según la contradictoria situación de las neovanguardias, con una integración inicial y una repulsa posterior a los circuitos consagratorios".¹⁸ Las repercusiones de sus intervenciones no sólo al interior del campo artístico sino también las modificaciones que éstas plantean en las relaciones entre la producción artística y el campo social constituyen algunas de las claves de la abrupta crisis del fenómeno. Estas observaciones podrían hacerse extensivas a buena parte de la vanguardia porteña que participa del itinerario.

Por ello, la condición radical inaugural de la experimentación sesentista nos lleva a discutir la concepción de que se trata de ecos deslucidos de los sucesos artísticos de los países centrales, o de resurgimientos inútiles y a destiempo de los postulados y procedimientos de los movimientos históricos de vanguardia, una neo-vanguardia fácilmente fagocitable por las instituciones artísticas.

¹⁶ Diana Wechsler sostiene el carácter moderado de la vanguardia plástica de los años '20, en su tesis **La crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)**, Granada, Prensa de la Universidad, 1995.

¹⁷ Andrea Giunta (**Vanguardia, internacionalismo y política**, op.cit.) ha señalado algo similar en relación con Arte destructivo, comparándolo con el simposio sobre *Assemblage* que reúne en Nueva York en 1961 a Duchamp y Huelsenbeck con Rauschenberg. "Pero lo que en el país del norte podía leerse como la reedición, sin duda actualizada, de un dadaísmo que, en algún sentido, ellos habían experimentado, en Buenos Aires, pese a los intentos de la crítica por leerlos como un gesto desfasado, esta intencionada subversión de los valores establecidos, encontraba su momento inaugural".

¹⁸ Guillermo Fantoni, "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta. Un movimiento entre el heroísmo y la crisis", en: **Anuario**, Segunda época Nro. 13, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1988; p. 245.

2. La vanguardia rompe con la institución

“La posición adoptada por los artistas de vanguardia les 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 CGT de los Argentinos, por ser éste el organismo que nuclea a la clase que está a la vanguardia de una lucha cuyos objetivos últimos comparten los autores de esta obra” (“Tucumán Arde”, Declaración de la muestra de Rosario).

En el cap. 1, planteo una serie de objeciones a la centralidad que Bürger otorga como rasgo definitorio a la ruptura con la institución arte. Para él, la clave para definir a los movimientos de vanguardia es que “no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por lo tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa”.

En las vanguardias argentinas de los '60/'70, los vínculos con la institución fueron fluctuantes: los artistas pasaron de la demanda a las instituciones para que dieran cabida y apoyo a sus aventuras (informalismo), a ser propulsados por una aceiteada y rápida maquinaria de promoción (la Nueva Figuración), a identificarse con el Instituto Di Tella (Minujin) o alejarse de él a causa de la censura (Ferrari). Había llegado ahora el momento antiinstitucional del movimiento de vanguardia con la institución arte, que se vuelve literal en el distanciamiento que lleva a cabo un numeroso y significativo núcleo de porteños y el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario¹⁹ con las instituciones del circuito modernizador que venían dándoles cabida y que otorgaban algún acceso a espacios alternativos de consagración y prestigio.

Esta rebelión, que no puede dejar de emparentarse con el carácter antiinstitucional de la vanguardia histórica, se desató a partir de la percepción de los artistas de que toda acción, aún la más radical y revulsiva, perdía su potencial crítico y era absorbida, por el hecho de estar dentro de las instituciones artísticas.

Ello se combina con el repudio a las instituciones y al arte “burgueses”, por su carácter de clase. La posición antiinstitucional es justificada, también, como repudio al carácter burgués del circuito artístico. Mantenerse fuera de las instituciones garantizaría simultáneamente contar con libertad para sostener el carácter vanguardista de la experimentación, lograr independencia respecto de la clase dominante y postular efectividad política.

¹⁹ Núcleo que, como vimos, excede largamente al grupo que luego realiza “Tucumán Arde”, e incluye a muchos de los que poco después elegirían la opción de emigrar a Europa o a Estados Unidos.

La ruptura con los espacios y cánones tradicionales de la institución arte desata la búsqueda de un soporte social e institucional radicalmente distinto, y les exige a los artistas encontrar un lugar alternativo para desarrollar la nueva obra.

Una vez alejados de las instituciones artísticas, los artistas indagan la posibilidad de instalar su actividad en la calle. Organizan improvisadas acciones callejeras (con resultados bastante limitados), lo que pone en evidencia los límites y los peligros de actuar fuera del resguardo del ámbito propio y sin un soporte institucional que los contenga.

Más tarde, se vinculan a una institución ajena al campo artístico: la CGT de los Argentinos.²⁰ Esta confluencia se puede leer como la inscripción del nuevo programa artístico en un espacio público atravesado por disputas y contradicciones, y que posibilita un vínculo (real e imaginario) con el movimiento obrero, los sectores populares, sus luchas y reivindicaciones concretas.

La revuelta

A principios de junio, la aparición de una cláusula de censura en la convocatoria que realiza la embajada francesa al Premio Braque desencadena una respuesta coordinada de porteños y rosarinos, en pleno itinerario del '68. La nueva reglamentación conmina a los artistas invitados a describir sus obras y a "señalar la posible existencia de fotos, leyendas o escritos que integren la obra". Incluso los organizadores se reservan el derecho de "efectuar los cambios que juzgaren necesarios" en ellas.

Si así se pretendía impedir de alguna manera que en el premio se exprese el curso antiinstitucional que venía adoptando la vanguardia, su abierto gesto de censura tiene un efecto boomerang. El reglamento resulta inaceptable para la mayoría de los artistas invitados, cuya reacción no se hace esperar. La primera en repudiarlo es Margarita Paksa, que envía una carta fechada el 18 de junio a los organizadores en la que, además de renunciar a participar en el premio, afirma el derecho del artista sobre su obra. La sigue Roberto Plate, también renunciante, con una "explosiva carta de decidido tono político", que reparte desde el 26 de junio, donde se manifiesta:

"Contra el imperialismo cultural, contra la censura policial, contra la intervención en la universidad argentina, contra la represión política en América Latina. En

²⁰ En el caso de los rosarinos, también se vinculan a otra institución ajena al circuito artístico: la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, que les otorga fondos para realizar "Tucumán Arde". Se podría postular que esta institución también les permitía a los artistas entrar en contacto con un público popular, a través de actividades de formación (algunos se desempeñaban allí como docentes), edición o incluso de exposición de obras plásticas.

apoyo a la actual situación revolucionaria francesa, a las luchas de liberación nacional que se desarrollan en el mundo. Por un *arte revolucionario que se desarrolle en la vida y en el proceso histórico: fuera de las instituciones caducas y reaccionarias, agentes del imperialismo cultural*".

Con definiciones coincidentes con las de los porteños, el grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario opta colectivamente por no participar, e imprime un volante-manifiesto:

"Nuestra no participación en el Premio Braque 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".

El carácter de estos textos refleja la profundización del curso antiinstitucional encarado por la vanguardia. Al rechazo a los lugares instituidos de lo que consideraban "arte burgués" y la construcción de una identidad como "artistas revolucionarios", se agrega además otra dimensión, la toma de posición ante la caldeada coyuntura política internacional. La represión del gobierno francés desatada ante los disturbios de estudiantes y obreros manifestantes en mayo de ese año se leía inscripta —como su coletazo local— en la apresurada cláusula de censura impuesta a los artistas argentinos.

Luego de esta generalizada toma de posición frente a la censura, los artistas renunciando deciden intervenir en la ceremonia de entrega de los premios. El acto se realiza el 16 de julio en el MNBA, con la presencia del embajador francés, del director del museo, Samuel Oliver, y de otros funcionarios argentinos.

Al iniciarse la ceremonia, y a lo largo de veinte agitados minutos, se tiran volantes, huevos podridos y bombas de mal olor contra los funcionarios y contra alguna de las obras expuestas (en especial una de las premiadas, de Rogelio Polesello, que tenía los colores de la bandera francesa). Cuando Polesello se acerca a recibir el primer premio en la categoría de Pintura y Experiencias Visuales, uno de los manifestantes se dirige hacia él con poquísima amabilidad. Hubo forcejeos, golpes y corridas en el interior del museo. Todo termina con una fuerte represión: la policía interviene rápidamente, clausurando las puertas de entrada, y se lleva detenidas a nueve personas.

Los artistas, condenados a 30 días de arresto, son defendidos por los abogados de la CGT de los Argentinos, lo que da cuenta del vínculo entre artistas y sindicalistas que se estrecharía poco después, con la realización de Tucumán Arde.

Los sucesos en el Premio Braque implican un segundo quiebre institucional, a poco de haber roto con el Di Tella. Esta vez, la ruptura se pone en escena en un espacio hegemónico: el Museo Nacional de Bellas Artes. Y se manifiesta contra los premios y becas, la forma de consagración que para los jóvenes integrantes de la vanguardia era la única puerta de retribución económica por la labor artística, dado que difícilmente lo que ellos producían llegara a insertarse en el reducido mercado de arte.

A la vez, los incidentes del Braque imprimen un sello político al quiebre: los artistas actúan contra una cláusula de la embajada francesa, teniendo presentes las recientes revueltas estudiantiles y obreras enfrentadas al gobierno de De Gaulle, y se solidarizan explícitamente con los manifestantes reprimidos.

Reafirman, con esta intervención, el doble carácter (político y artístico) de la ruptura que viven los artistas, que ya se insinúa en las escenas anteriores, pero que en los sucesos del premio Braque se acrecienta. En el enfrentamiento entre los artistas rebeldes y las instituciones política (la embajada francesa) y artística (el MNBA), las tensiones aparecen entrecruzadas, superpuestas. La crítica que los artistas realizan incluye en un lugar central la denuncia política (al régimen francés) a la vez que su protesta se ampara en la defensa de la libertad de creación frente a una cláusula de censura que afecta la autonomía del artista. El lugar del oponente -repressor y censor- aparece encarnado en una única instancia.

La solicitud por parte de las autoridades del museo de una inmediata y enérgica intervención policial pone de manifiesto nuevamente que el ámbito artístico cada vez brinda menos amparo y protección a los rebeldes. No era la primera vez que un grupo de artistas terminaba detenido: los jóvenes de pelo largo y "extraña indumentaria" eran uno de los blancos predilectos de las razzias policiales en los bares de la calle Florida.

Pero, en el Premio Braque, las reclusiones en la cárcel y la apertura de causas penales, así como la posterior persecución policial contra los que habían sido detenidos, son elementos que dan cuenta del agravamiento de los enfrentamientos entre la vanguardia artística y el régimen militar.

Cuando se convoca desde adentro del campo artístico a una abierta intrusión del aparato represivo para resolver una contienda interna, el campo pierde su autonomía "por arriba". Si las autoridades artísticas acusan a los artistas de "politizar" el conflicto con la institución, lo cierto es que su estrategia de resolución del mismo no sólo los

sanciona con los mecanismos propios del campo artístico (exclusión de premios, galerías, etc.), sino que nuevamente delega la resolución del conflicto en agentes coercitivos externos. [V. IMAGEN 46]

En la calle

Una vez fuera del circuito institucional, los artistas buscaron instalar sus acciones en la calle. En octubre, por ejemplo, al cumplirse un año de la muerte del Che Guevara, los porteños y algunos rosarinos se reúnen en casa de Jacoby y preparan un operativo clandestino, consistente en teñir de rojo el agua de las fuentes de las principales plazas céntricas de Buenos Aires: la de la plaza de los Dos Congresos, la de Tribunales, etc. Salen en parejas que simulan ser novios, con un tercero que oficia de "campana", llevando litros de tintura concentrada. La acción fracasa porque no habían previsto que el agua de esas fuentes no se reciclaba, y el color desaparecía inmediatamente, por lo que el operativo de prensa que habían montado, convocando a la mañana a periodistas a cubrir las fuentes bañadas en sangre, no tuvo sentido.²¹

En el mismo mes, la vanguardia rosarina realiza acciones con globos inflados con gas que elevan un cartel anunciando que "llega la revolución" en una galería comercial de Rosario, en medio de un operativo entre lúdico y clandestino que implicó a muchas personas y sorteó el control policial del lugar.

"Nuestro acto guerrillero": así define hoy Paksa la acción de las fuentes rojas. Sin duda, estas acciones en la calle ponen en evidencia no sólo "el estado de ánimo" del grupo, sino su disposición a labores callejeras de envergadura, a pesar de no contar con una apoyatura legal ni técnica y estar en plena dictadura. Y de nuevo, la adopción de formas de acción y de organización "militantes" en una realización plástica.

Este tipo de iniciativas señala, además, la instalación de la obra en un espacio callejero, lleno de riesgos (que se expresan en detenciones, clausuras, cárcel, censura), con parámetros muchas veces inmanejables para los artistas, que ya no cuentan con el amparo del espacio conocido. Intentan entrar así en contacto con un público más amplio, y obtener una repercusión masiva a través de los medios de comunicación, preocupación que es central en el diseño de Tucumán Arde, en la que los protagonistas de estas acciones callejeras están trabajando simultáneamente.

²¹ Una doble paradoja plantea la réplica que de la acción de las fuentes rojas hicieron un grupo de artistas jóvenes el 8 de octubre de 2002 en la fuente frente al Congreso. Primera paradoja: esta vez, la idea funcionó, porque el agua de la fuente estaba empozada, síntoma del abandono de los espacios públicos por parte del Estado. Segunda paradoja: si en 1968 la acción se planteaba como un homenaje al Che, ahora era un homenaje a los artistas que habían llevado a cabo aquel otro homenaje.

Fuera del ámbito artístico

El itinerario del '68 muestra la autoconciencia de los artistas de su desplazamiento fuera de las instituciones artísticas y la búsqueda de un soporte institucional diferente. Las ponencias presentadas al I Encuentro reafirman que los artistas se visualizan en ese momento fuera del (o más aún: en oposición al) circuito institucional modernizador del campo artístico con el cual habían convivido hasta entonces. Se proponen idear estrategias para evitar que la rebelión vanguardista sea absorbida por los mecanismos de la cultura burguesa, lo que les exige encontrar un lugar alternativo para desarrollar la nueva obra. Consideran que sólo al margen de las instituciones artísticas, ésta podrá mantener su carácter revolucionario.

El desplazamiento de una obra de arte de vanguardia hacia la CGT de los Argentinos, institución político-sindical de oposición, impone nuevas reglas de juego, otras formas de negociación, una circulación distinta de la obra. Esta vinculación, así como la autoría colectiva y los esfuerzos evidentes por llegar a un nuevo público (masivo y popular) y encontrar un nuevo lenguaje son expresiones de una búsqueda: la de redefinir el vínculo del arte y la vida, del arte y la política, a partir de la necesidad de dirigir el impacto de la creación artística hacia la sociedad.

En esa búsqueda, se retoma la preocupación por vincular las teorías de la comunicación con los fenómenos estéticos así como el recurso a la experimentación con los medios masivos (que está presente en la producción y la reflexión artística en esos años, como vimos, tanto en Buenos Aires como en Rosario). En Tucumán Arde la intervención en los medios, el lugar que ocupa el documentalismo en las muestras, el recurso a códigos convencionales (políticos, periodísticos o publicitarios) se asocia a la eficacia en la comunicación que se pretende entablar con ese nuevo público. La articulación de estos elementos en la obra, en aras de un objetivo contrainformacional, introduce una resolución novedosa a los problemas que se plantea este itinerario de vanguardia.

3. Contaminaciones y préstamos entre vanguardia política y vanguardia artística

Varias de las acciones y los postulados del itinerario del '68 pueden pensarse en relación con el impacto que las nociones de *vanguardia* y *revolución* que se desprenden de las teorías revolucionarias en boga en los '60/'70 ejercen sobre las vanguardias artísticas en Argentina de los '60-'70, en particular la teoría del foco.

En la teoría leninista del partido (*Qué hacer*, 1902), que desde octubre de 1917 marcó el rumbo de gran parte de las organizaciones de izquierda, incluso más allá del comunismo, el término "vanguardia" se asocia al partido, una organización selecta de elite, capaz de actuar en la clandestinidad, que complota para socavar el poder

vigente, cuyo norte es postularse como dirección de las masas insurrectas. La teoría leninista recupera explícitamente la tradición jacobina, definiendo al militante como un conspirador profesional, y al partido como un destacamento de vanguardia, un Estado Mayor de la revolución, un núcleo duro que permanece intacto, preservado más allá de flujos y reflujos de las masas. Un partido que es el portador de la conciencia del proletariado: la tesis de la externalidad de la conciencia de clase implica que ésta sería elaborada no por el proletariado, sino por los intelectuales del partido (provenientes de la pequeño-burguesía), a partir de las herramientas del marxismo científico.

La reelaboración de esta idea vanguardista de la política que implica el foquismo en los '60/'70 se nutre en esta misma matriz y la exacerba, aunque la vanguardia no adopte estrictamente la forma del partido, sino la del foco guerrillero. A diferencia de la teoría vanguardista de Lenin, ya no hay lugar para la "ciencia marxista", sino para la pura práctica fundante; ya no hay condiciones objetivas y subjetivas para la revolución: las objetivas se consideran dadas; las subjetivas, las crea el foco a través de la acción. La teoría del foco y más en general la táctica de la guerrilla que impregnó el imaginario sobre la revolución venidera en América Latina a partir del triunfo de la revolución cubana (1959), desplazan al partido como agente privilegiado o vanguardia de la revolución. Era la hora del foco u organización guerrillera. Tanta incidencia tienen las ideas foquistas en América Latina (v. Introducción), que David Craven señala que en los años '60 el término "guerrillero" fue aquí un virtual sinónimo de "revolucionario".²²

Se puede sostener una analogía entre la teoría del foco y la concepción que la vanguardia artística tenía de su rol en la revolución. Al respecto, Claudia Gilman²³ considera que cuando la lucha armada aparece como la única vía hacia la revolución vuelve problemática la noción de compromiso, que en la primera fase de la época había resuelto el vínculo entre arte y política con su doble valencia (hacer en la obra/ hacer en la sociedad). Hacia 1966/68 la identidad del intelectual revolucionario se desplaza hacia el "deber de hacer la revolución". Por su parte, Andrea Giunta señala que lo novedoso en esa coyuntura es que "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".²⁴

Si dentro del campo artístico la vanguardia se concebía a sí misma como grupo de choque, una vez fuera de él esta condición de avanzada contra el *establishment* se mantiene y acrecienta. Tanto en las acciones del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario y en un sector muy politizado de la vanguardia porteña se pueden señalar una

²² David Craven, *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*, New Haven and London, Yale University Press, 2002.

²³ Op. cit.

serie de apropiaciones de modos de operar y de organizarse propios de la militancia clandestina. Incluso más: luego de Tucumán Arde, el Grupo de Arte de Vanguardia rosarino decide pasar a la clandestinidad (expresándolo en esos exactos términos), y repite los mecanismos de aislamiento y autopreservación propios de la secta política (llegando incluso a decidir la expulsión de uno de sus integrantes más destacados, por no haberse sujetado a los códigos de seguridad fijados).

Debray, en *¿Revolución en la revolución?*,²⁵ otro texto muy frecuentado para la formación política en esos años, traza un perfil de las condiciones que tenía que reunir un revolucionario, basadas en el culto a la experiencia -antes que a la teoría- como *magistra revolucionaria*, el juvenilismo y el corporalismo (la aptitud física como condición para la lucha armada). "Es claro a quiénes se apela y a quiénes se expulsa de este curso triunfal, puesto que la revolución es un tajo que separa los auténticos luchadores de los 'reformistas y futuros traidores'".²⁶ El retrato ideal del revolucionario "se halla lejos del supuesto por Gramsci, Mao y tantos otros, puesto que debe alejarse no sólo de la burguesía sino además de su sociedad civil. De allí que la justificación de la clandestinidad ahora no es sólo para simularse frente a los enemigos de clase y del sistema de dominación imperante: la clandestinidad, el uso de seudónimos, segrega e independiza al revolucionario de la sociedad civil, considerada como un potencial - aunque ingenuo- enemigo".²⁷

La oposición entre el guerrillero y la sociedad también aparece en el análisis de la figura de Ernesto Guevara como lector que propone Piglia, como contrapuesta a la de Gramsci. Así, opone implícitamente la teoría del foco con la de la hegemonía: "no debe haber nada más antagónico. Como no debe haber nada más antagónico que la imagen de Guevara leyendo en las pausas de la marcha continua de la guerrilla, y Gramsci leyendo encerrado en su celda, en la cárcel fascista".²⁸

Cabe preguntarse si esta concepción de la sociedad civil como enemiga del revolucionario, y del guerrillero como un sujeto en perpetua fuga o desplazamiento, sin condiciones para leer (o pintar), sirve para explicar el abandono que los artistas hacen de su "sociedad" particular, el campo del arte, y poco más tarde, de su actividad artística, impugnada por las demandas de la política (v. cap. 8).

²⁴ Andrea Giunta, op. cit., p. 338.

²⁵ Su primera edición apareció en la revista *Casa de las Américas* n° 1, La Habana, enero de 1967.

²⁶ Oscar Terán, "Lectura en dos tiempos", en: revista *Lucha armada*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 2004.

²⁷ Ibid., p. 13.

²⁸ Ricardo Piglia, "Ernesto Guevara, el último lector", en: revista *Políticas de la memoria* n° 4, Buenos Aires, verano 2003-2004.

La violencia política como material estético

"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"
(Declaración de la muestra de Rosario).

"Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción"
(Carta de Pablo Suárez en Experiencias 68).

Las alusiones a la lucha armada registradas en documentos y debates del itinerario del '68 no son sólo metafóricas; son definiciones políticas: "el futuro cambio social al que aspiramos sólo puede darse por medio de la revolución popular armada", dice Renzi. Pero también se trata de definiciones estéticas: el mismo artista habla de "la violencia como lenguaje estético".

La superposición entre vanguardia y revolución, entre la "nueva estética" que propugnan y la transformación de la vida misma se vuelve cada vez más enfática: "Dejemos que llamen a nuestro trabajo propaganda, terrorismo o guerra de guerrillas. Esperamos ser capaces de participar en todas ellas, e incluso si fracasamos, al menos existe más creatividad, más vida, más amor en la mera intención que en todos los 'trabajos de arte' que sólo sirven para adormecer la mente y la sensibilidad".²⁹

Esta última definición del manifiesto (coincidente con la proclama rosarina en ocasión del asalto a Romero Brest, que manifestaba que la vida del Che Guevara era "una obra de arte mayor que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo") define un rumbo político para la crisis artística: encuentran más creatividad y más vida en la lucha política (adopte las formas que adopte) que en lo que se llama arte en la sociedad burguesa.

El imaginario al que remite la profusión de metáforas violentistas usadas en los escritos de los artistas es aquel que considera la legitimidad de la violencia popular (incluyendo una salida armada) contra la proscripción de los partidos y las organizaciones opositores del régimen militar y contra la explotación y miserias del capitalismo. La opción de recurrir a la violencia liberadora contra la violencia opresora del sistema no es parte de elucubraciones marginales, sino de un discurso crecientemente extendido que aparece

²⁹ Declaración del Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria, Buenos Aires, marzo de 1969, incluida en: Longoni y Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit.

en boca de dirigentes políticos, sindicales y estudiantiles, sectores de la iglesia, intelectuales y también artistas.

Esa "lógica bélica" instalada en el campo artístico provoca una transformación en el tratamiento que la violencia había tenido hasta entonces en el arte vinculado a la política: se pasa de la representación al acto, de la denuncia de una violencia o la postulación de otra a la *acción violenta* misma.

En el itinerario del '68, la violencia política no aparece como alusión, denuncia o referencia, sino como materialidad, ejecución, acción.³⁰ Allí se entremezclan los usos de la violencia (contra el material, contra el público) que son inherentes a la historia de la vanguardia artística³¹ con los de la "violencia política".

La apropiación artística de los modos de operar propios de otra esfera, de determinadas "formas políticas", procedimientos de la militancia de izquierda, o más precisamente, de sus incipientes organizaciones armadas clandestinas, implica una operación de traducción: las prácticas "militantes" (el volanteo, las pintadas, el acto-relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.) son recuperadas, recreadas, por estos realizadores como prácticas artísticas, en sus acciones, sus producciones y sus discursos.³²

Se trata de realizar -afirma Renzi- "un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político", y para ello no basta con la presencia de determinados contenidos. Y como concluye Ferrari:

"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 al de un atentado terrorista en un país que se libera".

Este proceso comprende el desplazamiento del ejercicio de la violencia contra las instituciones artísticas, ejercida dentro de esas mismas instituciones, a la acción violenta callejera. La salida de los límites institucionales y la toma de la calle conllevan la pérdida del resguardo del ámbito conocido y la colocación en un lugar desprotegido, vulnerable. Se arriesga no sólo el propio cuerpo del artista, sino también el cuerpo de la obra, que a

³⁰ Obviamente este pasaje de la obra-objeto a la obra-acto se relaciona con el proceso de desmaterialización del arte y los planteos de fusión del arte y la vida a los que ya hicimos referencia.

³¹ Entre los gestos de violencia llevados a cabo por la vanguardia, pueden citarse desde los actos dadaístas hasta muestras más cercanas en el tiempo y el espacio a los artistas que aquí trabajamos, como la exposición de Arte destructivo (Lirolay, 1961).

³² La profusión de metáforas violentistas es extensiva a otras producciones culturales. Por ejemplo, el grupo Cine Liberación entendía que "la cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-muniones, el proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo" ("Hacia el tercer cine", documento de octubre de 1969). La anti-revista *Sobre* se autoproclamaba

veces coincide con el cuerpo del mismo público.³³ A pesar de que los artistas hablan de un uso simbólico de la violencia (y, a veces, de un ejercicio de simulacro), el gesto de exponer el cuerpo en tiempos de dictadura significó riesgos reales y tuvo consecuencias no sólo imaginarias: represión policial, clausuras, hostigamiento, cárcel.

Ahora bien, ¿puede leerse el recurso de la violencia política como material estético como la materialización, en una experiencia particular, de la "estructura de sentimiento"³⁴ de su época? ¿Puede pensarse el itinerario del '68 como una de las manifestaciones preemergentes³⁵ de la convulsión social que si bien ya existía, se generalizaría y adquiriría una envergadura insoslayable poco después, en el período de "lucha de calles" abierto con el Cordobazo?³⁶

La respuesta no es lineal ni puede generalizarse. Lo que no puede dejar de decirse es que la apropiación de procedimientos o modalidades provenientes de la violencia política en el arte va mucho más allá de adhesiones partidarias (que en algunos casos fueron posteriores, y en otros nunca existieron), y responde más bien a la percepción materializada en determinadas producciones artísticas del intrincado clima de enfrentamientos y utopías en el que estaba inmersa la sociedad.

una granada que debía estallar.

³³ En ese sentido, retomamos los aportes de Nelly Richard (en: "Destrucción, reconstrucción, deconstrucciones") cuando se refiere a la "operatoria que contiene la violencia como dato físico" dentro de la escena de avanzada chilena.

³⁴ Por "estructura de sentimiento", Raymond Williams (1980; p. 150) entiende el conjunto de significados y valores "en solución", que dan cuenta de la experiencia vivida y tienen incidencia, ejercen presiones, inciden en las acciones, los procederes de ese proceso. En otra parte, había escrito refiriendo este concepto al teatro: "Lo que intento describir es la continuidad de la experiencia desde una obra particular, y a través de su forma particular, hasta su reconocimiento como forma general; y después la relación entre esta forma general y una época" (1975; p. 18). Según Sarlo y Altamirano, "es la cultura de un período determinado, pero es más que eso: es la forma en que esa cultura fue vivida por sus productores y su público, la experiencia concreta que comprende 'actividades particulares integradas en formas de pensamiento y de vida'" (1980; pp. 39-40).

³⁵ Por condiciones de preemergencia, Williams (1980) entiende, más que productos acabados, la presencia viviente, lo movilizador, lo que escapa a lo fijo, lo explícito o lo conocido. Un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, en fase embrionaria, antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido.

³⁶ Beba Balvé; Marín, Juan Carlos; Murmis, Miguel y otros, **Lucha de clases, lucha de calles**, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1973.

Capítulo 7

"Todo es política"

"La mayoría de los artistas plásticos que hicieron Tucumán Arde dejaron, momentánea o definitivamente, de pintar. Se podría decir que este dato revela una de las formas más extremas que puede adoptar la relación entre estética y política, que consiste en la absorción de la práctica estética por la función política. Pero aunque no se tratara sino de un caso extremo, da la tónica de un clima... sin cuyo reconocimiento resultarían poco comprensibles buena parte de las experiencias estéticas de esos años".

(María Teresa Gramuglio)¹

A fines de 1968 se clausura una tentativa de fusionar vanguardia artística y vanguardia política en la que el primero de los términos no perdía su especificidad. Frente a la perspectiva que concebía el modo de intervención del arte como ilustración o representación de la letra política, el itinerario del '68 había puesto en juego una concepción y una práctica del arte como acción, que pretendía impactar eficazmente sin renunciar a los nuevos lenguajes y medios experimentales en el proceso de transformación de la realidad.

El itinerario del '68 sostiene una alternativa de confluencia del arte y la política diferente a las existentes hasta entonces en la Argentina. Pero, sobre todo, es una alternativa (efímera, es cierto) a la opción que se impone entre los mismos artistas poco después, cuando el peso que adquiere la dimensión política obtura la posibilidad de intervenir con una modalidad y desde una lógica propias de la vanguardia artística. La búsqueda de la confluencia entre vanguardia artística y política quedará relegada o perderá su sentido, cuando los artistas experimenten la lucha política como un imperativo que subordina a las prácticas culturales.

En los años finales de los '60 y primeros años '70, se extiende entre los intelectuales radicalizados la convicción de la necesidad de supeditación de la labor específica frente a las urgencias de la lucha revolucionaria. El antiintelectualismo se impone como rasgo de época. La descalificación que enuncian los intelectuales de su propio quehacer y la exaltación del pueblo, la clase obrera o la guerrilla (de acuerdo al grupo político de izquierda de que se trate), obliga a que el vacío de legitimidad se salve con la búsqueda

¹ María Teresa Gramuglio, "Estética y política". En: Rev. **Punto de Vista** N° 26, Buenos Aires, 1986, p.3.

fuera del campo cultural del fundamento ofrecido por la política. Los intelectuales se plantean la ineficacia de su labor en sí misma, se rebelan contra la especialización corporativa. El dilema del artista como intelectual en esa coyuntura se manifiesta en autodefiniciones tales como "trabajadores de la cultura", "proletarios del arte", "guerrilla artística". Así pretenden equipararse a sujetos sociales (clase obrera/ pueblo) o políticos (la guerrilla) y evalúan la validez de su mensaje en la capacidad que demuestre para influir sobre la sociedad.

De larga data en la historia de la cultura política argentina, el antiintelectualismo es entendido por Gilman como uno de los modos dominantes en que una fracción importante del campo intelectual latinoamericano procesó los requerimientos de la política, flexión que tuvo un punto de aglutinación tras la caída del Che Guevara en Bolivia.² De ahí en más, la redefinición del *intelectual revolucionario* se resuelve en la disolución de la identidad específica. Este recrudescimiento torna ilegítima cualquier práctica que no fuera estrictamente la militancia política, lo que en ese contexto implicaba -las más de las veces- el pasaje a las armas.

1. La disolución de la vanguardia

Los meses posteriores a la suspensión de Tucumán Arde luego de la clausura en Buenos Aires, muestran las dificultades de los grupos para seguir cohesionados, realizar un balance de lo ocurrido y apostar a la continuidad de la "nueva estética". La articulación de arte y política en los términos en que se había planteado parecía no poder continuar. La sensación generalizada, a la hora de los balances inmediatos de "Tucumán Arde", es que no había obra posible que la superara.

En el caso de los rosarinos, la disolución del grupo se precipita velozmente. El grueso de los artistas se reunió entre diciembre del '68 y el verano del '69 para realizar un balance. Este tramo fue tortuoso y difícil. Se exacerbaron las disputas entre ellos, llegándose al punto de declarar formalmente la expulsión de uno de ellos (alegando que por descuido había hecho circular información que comprometía la seguridad de otros integrantes).³ La expulsión y el dato de que discutieron el pasaje del grupo a la clandestinidad dan cuenta de la adopción de formas (de operar y de pensarse a sí mismos) propias de las organizaciones políticas clandestinas⁴. Este *modus operandi* propio de los grupos políticos radicalizados vuelto modalidad de organización de una

² Claudia Gilman, op. cit.

³ De acuerdo a entrevistas realizadas a M.T. Gramuglio, N. Escandell, R. Naranjo, G. Carnevale, A. Bortolotti.

⁴ Si bien podría pensarse que la práctica de expulsiones es frecuente en el comportamiento sectario de otros grupos vanguardistas (por ejemplo, el Surrealismo, el Letrismo y el Situacionismo), en este caso el motivo que desencadena la expulsión remite a condiciones de

formación cultural no es excepcional, sino que se extiende a otras zonas del campo cultural hacia fines de la década.

Después de reiterados intentos por evitar el final, en un proceso doloroso y desgastante, se tomó la decisión de disolver el grupo.⁵ Antes, los integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario que quedaban (ya se habían producido varias deserciones y expulsiones) se comprometieron a no participar nunca más en galerías, museos, premios, becas, ni ningún otro espacio institucional del arte de la burguesía. Cumplieron esta suerte de juramento a rajatabla, ya que ninguno de ellos retornó al ámbito de las artes plásticas en los años inmediatos.⁶

El grupo porteño, aun cuando nunca había tenido la cohesión del rosarino, había llegado a la muestra de Tucumán Arde en Buenos Aires prácticamente disgregado y cruzado por enfrentamientos internos y malentendidos. De todas formas, y sin resolución colectiva de por medio, también Jacoby, Suárez, Paksa, Ferrari, Bony y muchos otros abandonaron el arte en ese momento.

En los años siguientes, algunos se abocan a la creación de revistas en formatos no convencionales como la (anti)revista **Sobre** (a la que me refiero más abajo), a la difusión del cine militante o a la actividad gráfica. También colaboran en organizaciones políticas, sociales o sindicales, intentando durante un breve período seguir vinculando sus "saberes profesionales" con el compromiso político: realizan entonces trabajos gráficos (afiches, cartelones, murales, volantes, historietas) para intervenir en diversos conflictos. Entre los protagonistas del itinerario del '68, la actividad plástica, si no se abandona, aparece puesta al servicio de las necesidades y urgencias de la política. Otros, ingresaron a la guerrilla, como el rosarino Eduardo Favario, que muere acribillado por el ejército en 1975, en cuyo pasaje a la política me detengo, también, en este mismo capítulo. Algunos de ellos pudieron volver a producir arte muchos años después. Otros, jamás volvieron a hacerlo.

Solitarios, un poco escondidos, inadvertidos, unos pocos –los menos– continuaron haciendo y mostrando algunas obras durante un tiempo más, aunque ya no contaban con la interlocución de sus pares: no existían los grupos, las fogosas discusiones en el Bar Moderno, los proyectos compartidos. Entre ellos, Jorge Carballa persistió un par de años más mostrando obras políticas dentro del circuito artístico modernizador.

funcionamiento análogas a las de los grupos políticos clandestinos).

⁵ Según relata Noemí Escandell, llegaron a convocar a un equipo de psicólogos que, en una sesión grupal, intentó conjurar lo que parecía inevitable. Entrevista realizada por M. Metsman y la autora, 1992.

⁶ Al respecto, el testimonio de Rubén Naranjo: "Después de esa experiencia tan contundente y traumática, sin acuerdo de partes, sin acordar no pintar más, todo el grupo dejó de trabajar (...). El que en menor tiempo empezó a pintar demoró cinco años. Habíamos recibido un shock". En: "El jardín ha vuelto a florecer", en: revista **Risario**, Rosario, N° 15, abril 1984.

Cuando en 1970 es invitado a la muestra de arte conceptual "Information", en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la decadencia y el lujo escandaloso del medio cultural norteamericano que desfiló el día de la inauguración llevó al artista a despedazar su propia obra y llevarla consigo a la calle. "Estará mejor mañana, cuando la recojan los basureros, que allí dentro, entre esa gente", recuerda Carballa que pensó en ese momento.⁷ Fue su última incursión en las instituciones artísticas por muchísimos años. Había adoptado —solo y en el centro mundial del arte experimental— el mismo gesto que sus compañeros habían tenido colectivamente en el Di Tella al finalizar las Experiencias 1968.⁸

Los protagonistas del itinerario del '68 bosquejaron un balance de lo que había ocurrido a lo largo de ese año vertiginoso y marcaron algunos límites de la experiencia, propusieron nuevas modalidades de acción cultural (que llevaron a la práctica), e intervinieron en la disputa por definir el sentido de Tucumán Arde. En este punto, reaccionaron muy pronto contra lo que percibían como neutralización o apropiación por parte de algunos críticos: la comprensión de Tucumán Arde como una manifestación clasificable dentro del arte conceptual.

Signados por la crisis y el agotamiento de la vanguardia, en esos balances⁹ puede leerse también el lugar que ocupó crecientemente la política en esos años. A pesar del poco tiempo transcurrido desde los acontecimientos que analizan, ya son evidentes variaciones significativas respecto de las definiciones del itinerario del '68. Si en algunos casos todavía definen la relación con la política desde la propia especificidad, varios de estos textos dan cuenta de la obturación que la creciente preeminencia de la política provoca sobre diversas prácticas culturales que pretenden confluir con ella. Evidencian un desplazamiento de la preocupación por la dimensión artística en función de las "necesidades" de la política. El renunciamiento al arte es una de las formas en que expresan esas tensiones, que hasta entonces habían tratado de conciliar en el intento de constituir un nuevo programa estético que adoptara las formas de la acción política.

La decisión de abandonar el arte se vislumbra en este marco no como un quiebre en sus vidas, sino como una opción legítima dentro del proceso que estaban viviendo,

⁷ Entrevista con Jorge Carballa de la autora, Buenos Aires, 1999.

⁸ También continuaron Ricardo Carreira (v. cap. 5) y el platense Edgardo Vigo, que organiza en el Instituto DI Tella la Expo/Internacional de Novísima Poesía.

⁹ Estos balances inmediatos son: "La nueva vanguardia argentina" y "Cultura Subversiva: un manifiesto" firmados por el Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria, Buenos Aires, diciembre de 1968, "Balance, perspectivas", sin firma [Roberto Jacoby] incluido en la revista *Sobre*, n° 1, Buenos Aires, julio de 1969, los "Panfletos" n° 2 y n° 3 de Juan Pablo Renzi, y la "Respuesta a un cuestionario", de León Ferrari, La Habana, 1972. Todos ellos están transcritos completos o en parte en: A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, op. cit., y sus copias pueden consultarse en el archivo del CeDInCI.

coherente con el imaginario de la época. En este sentido, puede arriesgarse que el abandono del arte no fue una renuncia o una imposición, sino una consecuencia del mismo proceso de radicalización artística que venía protagonizando la vanguardia.

2. La paradoja de la autonomía

El mandato de la acción política directa, la dinámica de urgencia y perentoriedad que adoptó la intervención política hacia finales de la época, condujeron no sólo al abandono del arte y al renunciamiento de los artistas a su condición específica, desplazando en todo caso esos intereses a un hipotético día-después-de-la-revolución, sino además a la supeditación (real o deseada) de los artistas a las organizaciones políticas.

Silvia Sigal, cuando se refiere a la tercera y última fase de la periodización que propone para pensar los vínculos entre intelectuales y política a lo largo de la época (v. cap. 1), la caracteriza como dominada por el "todo es política". Así, el reconocimiento interno de los pares y la legitimidad en el circuito institucional como capital específico del campo artístico son reemplazados por la (auto)consagración de su saber profesional como indispensable para la Revolución. Tanto es así que los intelectuales y artistas se imaginan a sí mismos ocupando puestos de comando de la política. Sigal lo explica no en términos de subordinación de la esfera intelectual a la política, sino como expresión de la mayor autonomía del campo cultural. Afirma: "En el umbral de los '70 una u otra opción (marxismo o peronismo) podía otorgar a los intelectuales esa extravagante autonomía, a condición de mantenerse dentro de un imaginario protegido de la política".¹⁰

Ahondaré en esta paradoja (la de explicar como una decisión autónoma de los intelectuales la subordinación más absoluta a la política), para recuperar las distintas dimensiones que se entrecruzan en la compleja deriva que recorren las vanguardias en ese momento. En primer lugar, disientiré con Sigal cuando relativiza la "interferencia eficaz del campo político en las reglas de juego culturales" en la Argentina de los '60/'70.¹¹ La injerencia del campo del poder no respeta las mediaciones, sino que habla de la fragilidad extrema de la autonomía del campo artístico en la Argentina: los artistas y las obras sufren, como muchos otros entonces, censuras, clausuras, persecuciones, juicios, detenciones, cárcel.

Esta condición alterada del régimen de autonomía del campo cultural argentino ya ha sido señalada por algunos autores como un rasgo de la precariedad extensible a los campos culturales latinoamericanos. La noción de autonomía que propone Pierre

¹⁰ S. Sigal, op. cit., p. 251.

Bourdieu se condice con un mercado simbólico altamente unificado (el campo artístico y literario francés del último siglo), pero, en los países latinoamericanos, Sarlo y Altamirano (1982) han planteado el reparo de que "difícilmente el campo intelectual posea la coherencia y la regularidad que Bordieu le atribuye". Aquí las relaciones económicas y políticas no han permitido la instauración de un amplio mercado cultural de élite como en Europa ni la misma especialización de la producción intelectual ni instituciones artísticas y literarias con suficiente autonomía respecto de otras instancias de poder. Por ello, como dice García Canclini, "el campo cultural se presenta con otro régimen de autonomía, dependencias y mediaciones".¹² En esta coyuntura histórica, el "bloqueo tradicionalista" es constitutivo de ciertas particularidades que asume el régimen de autonomía en este período, y el golpe militar de 1966, introduce una interferencia eficaz y decisiva.¹³

En segundo lugar, la misma dinámica que adquiere la relación con la política (digamos: las urgencias de la lucha revolucionaria), en el marco de la fuerte tendencia antiintelectualista, vuelve crítica la pertenencia al campo artístico. Puede ser cierto, como dice Sigal, que esta renuncia al ámbito específico o la supeditación de la actividad intelectual haya sido una opción autónoma de los intelectuales, pero sus consecuencias fueron justamente la pérdida de esa (precaria) autonomía que hasta entonces habían aprovechado en la intervención política, y la subordinación de la producción artística a las demandas, necesidades y urgencias de la política, en los códigos (comunicables, "ilustrativos") que le exigía, y que, en los casos más extremos, implicó el abandono de la práctica artística.¹⁴

Entender el pasaje a la política como una decisión plenamente autónoma lleva a pensar la autonomía no como una condición objetiva del campo cultural, sino como un estado subjetivo de una franja de intelectuales, que se autoarrogan la mayor "libertad de crítica frente a los poderes", como dice Bourdieu. Derecho que, por otra parte, ni las instituciones del propio campo ni el poder político les concede, y que ni siquiera la lógica dominante en las fuerzas políticas revolucionarias (que ellos mismos adoptan, en muchos casos) termina de reconocer.

¹¹ Ibid., p. 248.

¹² Néstor García Canclini, "Introducción", a Pierre Bourdieu, **Sociología y cultura**, México, 1980.

¹³ V. al respecto Terán, 1991, pp. 163-183. Allí sintetiza la siguiente hipótesis: "sin el golpe militar de 1966 el campo intelectual podría haber resistido las posteriores e inmoderadas invasiones de la política que terminaron en muchos casos por desdibujar la figura misma del intelectual" (p. 179).

¹⁴ Más allá del caso de la vanguardia plástica, pueden citarse muchos ejemplos al respecto: la decisión de Rodolfo Walsh de suspender su escritura literaria para abocarse por completo a las tareas de la política, o el más reciente comentario autobiográfico de B. Sarlo: "En mi historia intelectual hay una quebradura que se produce alrededor de los años '70 ó '71, y que se mantiene hasta el '77, período en el cual dirijo revistas pero escribo muy poco porque mi ideal era convertirme en un cuadro político revolucionario" (en: Hora y Trímboli, 1994).

Sigal se pregunta en qué medida la decisión de eliminar cualquier otro tipo de referencia, estableciendo el reinado exclusivo de "lo político", acarrea una pérdida de identidad intelectual y una sumisión de la esfera cultural a la política. Su respuesta es que los intelectuales que afirman que la cámara (o la pluma) es un fusil no postulan ya una obra comprometida en el sentido clásico ni se permiten tampoco la dualidad entre un artista comprometido (en política) y una obra culturalmente abierta (en arte).

Ante esta tesis, Gilman sugiere que la ambigüedad inherente a la noción de *compromiso* —¿compromiso de la obra o del autor?— se enfrenta hacia fines de la década del '60 con una creciente demanda de eficacia práctica inmediata que termina oponiendo *palabra* y *acción* en beneficio de la segunda como significado único de lo que debía considerarse *política*, con lo que la politización del intelectual trazó una curva paradójica que culminó con la devaluación de la palabra y de sí mismo frente a la eficacia del hombre de acción. "La inminencia de la revolución latinoamericana — sintetiza Gilman— fue acotando los contenidos de lo que se entendía por 'política'". De la idea que planteaba que *todo lo era*, "se pasó a la de que sólo la revolución, 'el hecho cultural por excelencia', como lo determinó la resolución general del Congreso Cultural de La Habana, era política".¹⁵

Más aún: podría agregarse que para estas formaciones intelectuales únicamente la revolución era arte. Gilman puntualiza que, para explicarlo, en lugar del "todo es política", "más adecuado sería afirmar que la gramática característica de los discursos fue antes excluyente que acumulativa": "*nada es (suficientemente) político a excepción de...*"¹⁶

3. **SOBRE: las esquirolas de la granada**

En 1969, un pequeño y heterogéneo grupo de artistas e intelectuales lleva adelante una original iniciativa: publican y hacen circular en forma clandestina lo que definen como una "anti-revista", **SOBRE la cultura de la liberación**.

SOBRE era justamente un sobre de papel madera, que llevaba impreso en mimeógrafo, en sus dos caras, un listado del contenido y un breve manifiesto-editorial. Adentro, una suma de materiales diversos: artículos, entrevistas, testimonios, historietas, afiches, etc., sobre lo que llamaban "la cultura de la liberación". "Antes que una revista hermética, **SOBRE** es cuando más un receptáculo que contendrá y difundirá la acción y el pensamiento de todos los intelectuales revolucionarios", dice la presentación del segundo número. Junto a esa amplitud, que caracteriza muchas experiencias artístico-políticas en

¹⁵ Claudia Gilman, op. cit.

¹⁶ Claudia Gilman, "La voluntad de politización", en: VVAA, **Cultura y política en los años '60**, op. cit., p. 152.

esa coyuntura, lo singular del planteo de **SOBRE** es el explícito llamado a sus lectores a romper la unidad del material, a incorporar y extraer lo que se quiera, a darle un uso que exceda, largamente, la lectura solitaria. [V. IMAGEN 44]

¿Quiénes promovían **SOBRE**? Entre otros, Roberto Jacoby, integrante de la vanguardia porteña; Octavio Getino, del grupo Cine-Liberación (junto a Fernando Solanas y Gerardo Vallejo), equipo que había concluido la realización del film "La Hora de los Hornos" que, mientras era premiada en el exterior, se difundía en el país clandestinamente; Antonio Caparrós, psicoanalista, que integraba el grupo Psicólogos para la Liberación; y Beatriz Balvé, artista plástica, también colaboradora en Tucumán Arde. Habían confluído en el espacio que la CGT de los Argentinos representó para el encuentro de artistas e intelectuales con el sindicalismo opositor. Ese vínculo (formalizado relativamente a través de comisiones como la de Acción Artística, la de Medicina Social, la de Economía, o la de Abogados) persistía en el momento en que surge **SOBRE**: Getino, por ejemplo, filmaría en el '69 los **Cineinformes**, cortos que desarrollaban determinados ejes políticos acordados con la central obrera, que los utilizaba como herramientas de difusión y discusión entre las bases.

La clausura de Tucumán Arde ponía en evidencia los límites de la central obrera como soporte institucional, su excesiva vulnerabilidad, su precaria legalidad, el escaso resguardo que brindaba para las acciones de los artistas. Y, a la par, la forzada circulación clandestina de "La Hora de los Hornos" mostraba, al apoyarse en un extendido circuito subterráneo de colaboradores, otro camino para la acción político-cultural. Ante este panorama, el grupo opta por realizar una publicación clandestina fuera del ámbito de la CGT de los Argentinos. Si bien se reproducen algunos materiales (afiches, artículos) del semanario CGT, la autonomía del grupo respecto de la central obrera les permitía actuar sin titubeos, sin consultas, logrando una mayor efectividad al estar menos expuestos a la represión. La intención era lograr que **SOBRE** circulara de mano en mano, ignorando el circuito comercial y constituyendo "redes de difusión radicalmente diferentes", vinculadas a la intervención concreta en las luchas del movimiento obrero. Los creadores de **SOBRE** insertan esta propuesta en la constitución de "un arte clandestino", integrado a lo que llaman "la cultura de la subversión".

La organización interna que adopta el grupo remite a códigos propios de la esfera política. Jacoby ironiza: "(éramos) un grupo de artistas revolucionarios ultraclandestino. (...) Una organización subversiva".¹⁷ Los recursos de lo clandestino pueden señalarse también en la forma de circular del material, en la posibilidad de camuflar **SOBRE** dentro

¹⁷ Entrevista con Roberto Jacoby de M. Mestman y la autora, 1993.

de otro sobre, el anonimato de los editores y su sugerencia de disgregar el material y darle un uso (colectivo y arriesgado).

En ese sentido, son alusivas las metáforas empleadas en el manifiesto inicial de la publicación: "A **SOBRE** no lo queremos intacto / queremos que se deshaga,/ que se gaste, / que se arroje como una granada:/ QUE SEA UN ARMA". La imagen de "una granada" no describe sólo el efecto deseado de **SOBRE** en la conciencia de los lectores (por sus "contenidos revolucionarios"); describe también su forma de funcionamiento: **SOBRE** explota y origina una multitud de fragmentos disímiles que se dispersan, cayendo e incrustándose en distintos lugares.¹⁸

La ruptura premeditada de la unidad del artefacto, el estallido de los materiales reunidos en **SOBRE**, nos remite a su calidad de "anti-revista". La contraposición sobre/revista era el punto de partida del proyecto: les interesaba hallar formas de circulación no institucionalizadas y un formato novedoso que no preservara la unidad sino el aprovechamiento de cada parte.

La opción por el formato "sobre" no es una simple cuestión de diseño. La diferencia entre una revista tradicional y **SOBRE** está, como ya dijimos, en el lugar asignado al lector: él puede deshacer y rehacer el **SOBRE**, incorporar un material, extraer otro -para darle un destino distinto-. Proseguir, luego, a voluntad la cadena de lectores. O interrumpirla.

Sobre desarmable, intercambiable, sobre abierto.¹⁹ La intervención del lector es alentada en forma casi imperativa por los creadores de la publicación: "**SOBRE** no es sólo para leer:/ es para usar/ No lo guarde en un cajón ni lo colecciona en su biblioteca./ Lo que **SOBRE** contiene se puede clavar, colgar, pegar en su casa, en los baños, en la calle,/ puede dejarlo olvidado en lugares específicos,/ puede repartirlo a sus amigos o enemigos".

Dentro de la miscelánea de materiales incluidos en los dos números de **SOBRE** (notas propias, tipeadas desprolijamente, mezcladas con la reproducción de notas ajenas -del semanario CGT, de revistas internacionales, colaboraciones-, y con testimonios "del pueblo") es significativa una carta que puede haber sido incorporada por un lector. El manuscrito de Juan Antonio (su apellido aparece protectoramente tachado) narra desde la perspectiva de un testigo los incidentes del Rosaríazo, porque "hay un montón de

¹⁸ En: **SOBRE** n° 1, mediados de 1969, Buenos Aires. Una copia de los dos números de esta publicación puede consultarse en el archivo del CeDInCI.

¹⁹ Se puede pensar a **SOBRE** como la materialización de la obra abierta de Umberto Eco en cuanto: "La poética de la obra 'abierta' tiende a promover en el intérprete 'actos de libertad consciente', a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescriba los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada. (...) Tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la 'apertura' como dato de hecho inevitable, la

cosas que no salieron en los diarios y en la tele y que sólo los que estuvimos desde adentro lo hemos vivido".

A diferencia de Tucumán Arde y "La hora de los hornos", el hincapié de **SOBRE** no está centrado tanto en develar lo que los medios no dicen, hacer circular "la verdad" de la noticia o "contrainformar", sino en impulsar a la acción, incluso a costa de romper los acuerdos esperables de un pacto de lectura tradicional en el género periodístico. Resulta clave la nota que se anuncia desde la cubierta del **SOBRE**_nº 1: "Teatro de guerrillas en Buenos Aires!!!". El efecto "noticia" (subrayado por los signos de exclamación del título) se acentúa en el texto, que empieza relatando "dos obras, dos actos". "Días pasados tuvieron lugar en calles céntricas porteñas dos experiencias *teatrales* que sorprendieron a espectadores desprevenidos", empieza el artículo. "Su carácter agresivo hizo que no tuvieran cabida en los diarios o revistas del sistema". Y pasa a relatar las "representaciones-acciones": la primera, una serie de actores amordazados que dejaban suelto un cerdo emplumado en la avenida Corrientes, en contra de la Ley 18019 (de represión cinematográfica); la segunda, en Florida y Diagonal, donde un actor simulaba una agresión contra un "cabecita negra" (otro actor), para desencadenar entre los paseantes una discusión sobre la crisis tucumana. Como cierre de la nota, una "aclaración" que desconcierta: "estas dos experiencias 'teatrales' no han ocurrido y son sólo producto de la imaginación. (Pero) ¿No son necesarias hoy?". El abrupto quiebre de registro en la desmentida final es shockeante, y ese es justamente su propósito. No se trata de una noticia, pero tampoco de un relato ficcional: es un llamado a la acción, casi un instructivo.

En una época plagada de publicaciones político-culturales, **SOBRE** logró un impacto considerable. Muchos de sus materiales tuvieron una importante circulación autónoma y no son pocos los entrevistados que recuerdan anécdotas de cómo recibieron, guardaron o hicieron circular el sobre... Si hasta hace poco no se lo rescató, puede deberse a que era difícil encontrarlo como unidad. Haciendo caso, al pie de la letra, a las terminantes indicaciones de la portada del primer número ("si al cabo de una semana **SOBRE** está intacto/ y usted no ha discutido, no ha pensado, no se ha reunido/ PARA HACER ALGO/ es que no ha sabido usarlo/ en cuyo caso, por favor, no lo compre más:/ hay muy pocos ejemplares circulando"), casi nadie -ni los propios impulsores de la idea- conservó intacto un ejemplar.

elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible".

4: Favario: el pasaje a la política

Poco después de participar en Tucumán Arde, Eduardo Favario, uno de los más activos integrantes del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, pasó a ser militante activo del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) que fundara dos años después el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, la más importante guerrilla marxista argentina). Murió en 1975, acribillado por las balas de Ejército, cuando junto a otros cuatro compañeros fue emboscado mientras se entrenaban militarmente en una zona rural de Santa Fe.

Para explicar este trágico pasaje a la política, parto de dos hipótesis. Una, en muchas producciones, acciones y definiciones de la vanguardia plástica de los '60 estaba insinuado (anticipadamente) el signo de los tiempos que vendrían, su *estructura de sentimiento* (Williams), que adquiere un cuerpo sensible en esas manifestaciones artísticas.

Dos, creo –y puede sonar peligroso entenderlo así– que la decisión de Favario de ingresar a la guerrilla no implica un quiebre con su trayectoria anterior sino una opción coherente dentro del imaginario que alentaba expectativas de un cambio radical (en el arte, en la sociedad).

No quiero leer su tránsito del arte a la política como la mera interrupción de su producción artística, aun cuando la militancia política –y más la de esos años– tiene mucho de renunciamiento. Por eso no interrumpo su historia como artista en el '68. Ver más allá –con todo lo doloroso que tiene– permite pensar la decisión mencionada como coherente con su recorrido artístico y vital previo (y el de su grupo).

Favario no fue el único plástico de vanguardia que optó en esa coyuntura por la lucha armada, y además su definición fue vista con simpatía por su entorno. No son pocos los testimonios de quienes entendieron esta decisión como un gesto consecuente con el que acordaban pero que no se decidieron a tomar. Dos integrantes del grupo rosarino lo consideran así:

“Algunos tuvieron una actitud más clara, y fueron a la lucha política; y otros seguimos en la duda”.²⁰

“Te diría que para nosotros la violencia era una buena palabra, que por un lado tenía que ver con que ‘a la violencia de arriba responderemos con la violencia de abajo’, que era una frase típica de la época. Y además en ese momento creíamos que la salida era la violencia, la guerrilla, la revolución, el paredón. (...) Para nosotros la lucha armada era el único camino en ese momento. Cuando te digo ‘nosotros’ me refiero a mi grupo más íntimo. No lo íbamos a hacer nosotros,

²⁰ Entrevista a Graciela Carnevale, Rosario, 1993.

porque pensábamos que había otras actividades específicas de las cuales hacernos cargo, pero sí lo hizo Eduardo, que era de nuestro grupo".²¹

Dentro del *revival* que las experiencias ditellianas y aledaños vienen teniendo en la última década, el silencio casi unánime en el que está sumida la obra de Eduardo Favario no puede explicarse sino por la dificultad de leer su vida artística a la luz (o a la sombra) de su historia política. La saña con la que las fuerzas represivas se volvieron contra las telas y los papeles de Favario, que fueron destrozados, pisoteados y tajeados durante los allanamientos a su domicilio incluso cuando él ya estaba muerto, sugiere que esas imágenes —en su mayoría abstractas— molestaban en tanto testimonios de que el guerrillero era (¿o había sido?) un artista.

No trato aquí de biografarlo, sino de aproximarme a los escasos rastros de lo que fue esa secuencia final de su vida. El de Favario es un caso extremo en la época (pero no insólito) del intelectual que opta por abandonar su actividad específica, y pasar a la acción política (que deviene político-militar). Su historia permite pensar la disolución de la vanguardia artística, del abandono del arte de muchos de sus integrantes, de la supeditación de las prácticas intelectuales a los mandatos de la política que predominó en esos años. Recorre las formas que adoptó en él la pasión revolucionaria (por transformar el arte, el mundo), las decisiones vitales por las que transitó y aquellas instancias en las que ya no le fue posible decidir.

Rita, la madre de Favario, me cuenta que la que había sido su compañera en los últimos años la visitó poco después de la muerte de Eduardo, en 1975. "La muchacha me decía 'no llore, señora, algún día su hijo va a ser reconocido como un héroe'. Pero no", se lamenta. Aparece aquí el tópico de la compensación de la muerte por el heroísmo, propio del discurso militar ("murió como un héroe"), pero con un fuerte desplazamiento: cuando triunfe la revolución, ese carácter heroico será reconocido ("algún día"). La madre de Favario lo relata hoy sabiendo que ella no va a vivir ese día: el dolor de la muerte de un hijo se potencia ante la falta de reconocimiento público de algún valor (positivo) en aquel sacrificio extremo.

La misma muchacha, una psicóloga santafesina que se hacía llamar Ramona y que desapareció poco después del golpe militar de 1976, le regaló a Rita el libro de Julius Fucik, **Reportaje al pie del patíbulo**.²² En él, Ramona le escribió a Rita la siguiente dedicatoria:

²¹ Entrevista a María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, 1994.

²² Si bien no es la misma edición del obsequio en cuestión, puede consultarse Julius Fucik, **Reportaje al pie de la horca**, Buenos Aires, Sílabas, 1976.

"Para que comprenda que su hijo no eligió la muerte, sino que lo mataron porque eligió una forma de vida. Para que comprenda que en eso no estuvo ni estará solo, sino que muchos revolucionarios *lamentablemente tendremos que dar la vida para afirmar la vida. Lo único que podemos hacer ahora por él es seguirlo.* Para la madre, de la que fue su compañera en los últimos años" (los destacados son míos).

La idea de renuncia a la vida, de inevitabilidad de la muerte, también está inscrita en la Carta de la Dirección política y militar del ERP a la "compañera madre de 'Jorge'" (el nombre de guerra de Favario):

"Es que debe resultar extremista a los ojos de la burguesía un hombre que *renuncia* a una vida cómoda, a la seguridad para sí mismo, a pensar en lo individual para *entregar* lo mejor de sus fuerzas a la lucha por una Patria de todos (...) Jorge sabía tan bien *como lo sabemos cada uno de nosotros* que la muerte lo podía sorprender en cualquier parte, pero también sabía por qué lo hacía y que su fusil sería inmediatamente recogido por otros brazos" (los destacados son míos).²³

Hay una serie de lugares comunes en estos registros fragmentarios, una tópica que tiene que ver con una dimensión ética y hasta religiosa presente en la concepción de la militancia política como sacrificio (de la vida privada, de las actividades y ámbitos de pertenencia específicos, de la vida misma), y que podría leerse en el sentido de una "moral de la violencia". Lo que sigue es apenas un señalamiento de estos tópicos, cada uno de los cuales merecería un tratamiento más exhaustivo.²⁴

1) *La ausencia del miedo a la muerte.* En la subjetividad que dejan entrever los textos citados puede señalarse un trastocamiento de las pasiones racionales en la ausencia de miedo a la muerte. Remo Bodei señala en Hobbes el reconocimiento del miedo como una pasión "civilizadora esencial", vinculada a la política. El sentido innato de autoconservación se convierte en el miedo racional a la muerte violenta.²⁵ La pasión hegemónica en el despotismo es, justamente, el miedo a la muerte,²⁶ que —según Montesquieu— los franceses sólo logran desterrar "a través de una satisfacción

²³ Manuscrito fechado en Rosario, 21-10-75, archivo de Rita Favario.

²⁴ Avanzo un poco más en ese sentido en el artículo "La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio", en: revista *El Rodaballo* año VI n° 11/12, Buenos Aires, primavera-verano 2000.

²⁵ Remo Bodei, *Geometría de las pasiones*, México, FCE, 1995, p. 84.

²⁶ *Ibid.*, p. 355.

superior a él".²⁷ ¿Cuál es, en el caso de los hombres y mujeres entregados a la lucha armada, esa "satisfacción superior" que los lleva a semejante olvido? Creo que el *slogan* que apareció en volantes y discursos, en coronas florales y banderas sobre los ataúdes de los combatientes dice mucho al respecto: "Ha muerto un revolucionario... ¡Viva la revolución!".

2) *La muerte (del guerrillero) alimenta la vida (de la revolución)*. "Los guerrilleros en la Argentina sabían que la lucha en que se habían empeñado los colocaba en un trato cotidiano con la muerte. Morían y mataban", escribe Schmucler.²⁸ Esta cotidianeidad de la muerte se resignifica y deja de ser un costo inútil, cuando se la considera parte del costo del triunfo final. La muerte (la sangre de los caídos) nutre el gran cuerpo colectivo de la Revolución (el cuerpo de uno subsumido en ese cuerpo mayor). La muerte individual no es tal porque se redimensiona como vida (mítica) colectiva.

3) *La inevitabilidad de la muerte*. La muerte de los combatientes aparece como inevitable. Aun la muerte de los que aún no han muerto. No hay marcha atrás, ni reversibilidad del proceso. Un sino trágico los constreñía a seguir: un mandato que se puede comprender desde una racionalidad de la lógica política o militar, sino desde un orden distinto. Aquí actúa una dimensión de la ética: hay que morir para ser dignos de los que ya murieron, aún sin alentar expectativas de inminencia de triunfo revolucionario. Renunciar a la vida, encaminarse (concientemente) a la propia muerte, es un compromiso ético de reparación, un gesto circular ("otros brazos levantarán el fusil del caído") para ocupar su puesto. Que no fue el puesto del que triunfará, sino lamentablemente el del próximo en caer.

4) *La política como guerra*. La segunda vez que entrevisté a Rita decidió mostrarme algo que valoraba mucho entre los pocos recuerdos que le quedaban de su hijo. Ya habíamos revisado juntas las carbonillas de sus años en el taller de pintura de Juan Grela, catálogos de sus muestras, fotos de su viaje a Europa. Pero esto que iba a dejarme ver ahora se percibía a todas luces con una carga distinta. En una caja de cartón, envueltos en un nylon transparente, estaban las condecoraciones militares que señalaban los grados que había alcanzado Favario dentro del ERP. Había algo dolorosamente patético en esas insignias, hechas con pana de distintos colores, que se parecían más a las que lucen los *boy scouts* que a aquellas, de metales nobles, que portan los oficiales del Ejército. Esas insignias, guardadas con indudable orgullo, condensaban la pretensión del ERP (y de otras organizaciones guerrilleras) de construirse a la manera del Ejército Regular, al mismo tiempo que dejaban ver la desproporción entre esa pretensión y la realidad.

²⁷ Ibid., p. 358.

5) *El hombre nuevo*. Son varios los autores que vinculan el desprecio por la muerte y la reivindicación del sacrificio que traslucen los discursos y las acciones de las organizaciones guerrilleras y el modelo de militancia que imperó en los '60/'70 incluso más allá de ellas, con el modelo del "hombre nuevo" que enunciara Ernesto Guevara en "El socialismo y el hombre en Cuba", de donde transcribo un pasaje representativo:

"El individuo de nuestro país sabe que la época gloriosa que le toca vivir es de *sacrificio*; conoce el sacrificio (...) El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor(...) Quizá sea uno de los grandes dramas del dirigente; éste debe unir a un espíritu apasionado una mente fría y tomar decisiones dolorosas sin que se contraiga un músculo. (..) El revolucionario, motor ideológico de la revolución dentro de su partido, se consume en esa actividad ininterrumpida, *que no tiene más fin que la muerte*, a menos que la construcción se logre en escala mundial".²⁹

La jerarquización en el perfil del guerrillero de aquellos valores tendientes al sacrificio, al ascetismo, al rigor extremo, se reiteran en muchos de sus escritos:

"La base del ejército guerrillero es la marcha y *no podrá haber lentos ni cansados* (...) Marchas agotadoras de día y noche, uno y otro día, aumentándolas paulatinamente y llevándolas siempre al borde de la *extenuación*" (p. 169).

"El soldado guerrillero tendrá que ser infatigable (...) debe ser *sufrido* hasta un gran extremo" (p. 77).

"El revolucionario que está en situación clandestina debe ser un perfecto *asceta*, y además vive para probar una de sus cualidades como es la disciplina" (p. 166).³⁰

Viene a cuento aquí insistir en la oposición entre intelectual y guerrillero que Ricardo Piglia encuentra condensada en la figura del propio Che:

"Guevara lee para modelar la experiencia, lee en el interior de la experiencia, como una pausa, como un resto diurno de su vida anterior. Incluso es interrumpido por la acción, como quien se despierta: la primera vez que entran en combate en Bolivia, Guevara está tendido en su hamaca y lee. (...) Y esta oposición se hace todavía más extrema, se hace más visible, si pensamos en

²⁸ Héctor Schmucler, en *Controversia*, México, 1980, p. 8.

²⁹ Carta de Ernesto Che Guevara a Carlos Quijano, en *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965, los destacados son míos.

³⁰ Ernesto Guevara, *Escritos y discursos*, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, tomo 1.

esta figura sedentaria del lector [en contraste con la del] guerrillero que marcha.

La movilidad constante y la lectura como punto fijo en Guevara".³¹

¿Habrá dibujado Favario en algún cuaderno mientras esperaba que prosiguiese la marcha? No hay forma de saberlo, pero prefiero sospechar que sí.

Esta concepción es herencia, de algún modo, de aquel que generaron las duras condiciones de construcción del Partido Bolchevique antes del triunfo de 1917: "militantes que sólo viven por y para la revolución (...) Su existencia privada está totalmente sometida a las contingencias de la lucha revolucionaria, sin permitirse un solo instante de reposo (...), una especie de ascesis permanente".³²

Pero incluso sus orígenes se pueden remontar mucho más atrás, a algunos exponentes del socialismo utópico, incluso a los que identificaban emancipación social con redención cristiana. Un ejemplo típico lo ofrece el Abate de Lamennais. En **Palabras de un creyente** (1833) ya aparece formulada una concepción de la revolución como redención y de la lucha para alcanzarla en términos de una ética del sacrificio. En un principio el hombre vivió una felicidad edénica, sin necesidad de trabajar, pero la codicia diabólica volvió a la tierra "tenebrosa y fría". Sin embargo, Lamennais anuncia que "los tiempos se acercan", ve a los pueblos rebelarse y nos recuerda que en la lucha ya han muerto hombres y pueblos enteros, y que es necesario "un pueblo mártir, que muera por la redención del género humano". El mismo Cristo ha muerto para redimirnos y "el día de su muerte fue día de pánico para el infierno y de inmenso júbilo para el cielo". Más abajo dice: "Y muchos morirán en el combate; empero sus nombres vivirán eternamente en la tierra, como destellos de la gloria de Dios".³³

¿Cuánto de esto ha sobrevivido o se ha reproducido de nuevas formas en un modelo de militancia política que se asumía secularizado?

6) *Religiosidad, mesianismo*. En el primer capítulo de su biografía del Che, titulado "Muero pero no muero", Castañeda insiste en la superposición entre Ernesto Guevara y Cristo, provocada por la forma en que se expuso el cuerpo inerte del Che que prepararon los militares bolivianos, que quedó fijada en las fotos que devinieron en emblema mítico.³⁴ No sólo es la imagen la que lleva a Castañeda a nombrarlo como "el Cristo de Vallegrande", o a referirse a "la imagen crística de la vida que sigue a la

³¹ Ricardo Piglia, "Ernesto Guevara, el último lector", en: revista **Políticas de la memoria** n° 4, Buenos Aires, verano 2003-2004.

³² Denise Avenas y Alain Brossat, "Nuestra generación", en: revista **Praxis**, N° 5, verano de 1986, Buenos Aires.

³³ Abate de Lamennais, **Palabras de un creyente**, del Buenos Aires, Partenón, 1945, p. 13.

³⁴ Jorge G. Castañeda, **La vida en rojo. Una biografía del Che Guevara**, Buenos Aires, Espasa, 1997.

muerte". El autor los homologa también en cuanto la muerte del Che (como la de Cristo) fue la elegida por él, un "sacrificio consentido", nacido en "la disposición a la muerte".

Otro abordaje a la cuestión de la religiosidad presente en estas formas de militancia ha sido señalado recientemente por Horacio Tarcus en su análisis de la secta política, retomando aquella definición de Marx de que "toda secta es, en realidad, religiosa":

"El clima mágico de la secta política, con su culto del líder, sus libros sagrados, sus saberes esotéricos y exotéricos, sus ritos y ceremonias, su esperanza mesiánica en el triunfo definitivo del Bien (el socialismo) y su profecía del derrumbe final del Mal (el capitalismo), invitan a pensar en la existencia de un nivel no consciente de la política, en un imaginario institucional que gobierna invisiblemente la vida de la secta política, al punto tal que su parecido con las viejas sectas religiosas es asombroso".³⁵

Lo que intento dejar planteado aquí, con todo el cuidado que requiere el caso (el de Favario y el de todos los muertos que acarreó esta lógica, y el dolor de sus familias y sus amigos), es que el modelo de militancia que se impuso en la izquierda revolucionaria de los '70 extendió como mandato moral incuestionable el renunciamiento a la vida privada, a los ámbitos de pertenencia y de actividad específicos y terminó convirtiéndose, al entrar en una cruenta lógica bélica, en una renuncia a la vida misma.

Se trata de una forma de entender la política que se instala en el registro de lo sacrificial: la pasión política arrastra a una inevitable e inminente muerte (propia, ajena). Un sentido de la ética que no permite regresar tras los propios pasos ni resguardarse ni abandonar, sin ser considerado un traidor, un cobarde o un desertor.

³⁵ Horacio Tarcus, "La secta política. Ensayo acerca de la pervivencia de lo sagrado en la modernidad", en: revista *El Rodaballo*, N° 9, verano 1998/99, Buenos Aires.

PARTE III

La revolución como imperativo (1969-1973)

Capítulo 8

Políticas artísticas de la Nueva Izquierda

*"Para ser revolucionario no basta militar en determinado partido,
no basta leer a Marx –ni por supuesto citarlo-, es imprescindible
darnos vuelta como un guante y esa es una operación profunda y penosa.*

*Lo demás es filisteísmo,
aun cuando sea filisteísmo de la mejor buena fe"*

(Ismael Viñas)

En este capítulo reconstruyo diversas definiciones sobre la vanguardia artística y sus vínculos con la vanguardia política, y el lugar del artista como intelectual en el proceso revolucionario que se manifestaron en el campo cultural los debates intelectuales, las revistas político-culturales y las organizaciones políticas dentro del amplio espectro de la llamada Nueva Izquierda, en medio del clima contestatario que se generaliza después del Cordobazo.

El período que se abre en mayo de 1969 y se cierra en 1973 se caracteriza –según Cristina Tortti- por "la expansión de un movimiento que creció con la marca de su victoria inicial, simbolizada con el fin de la política económica de Krieger Vasena y en la posterior destitución de Onganía. De esa manera, la 'nueva oposición' o nueva izquierda fue radicalizando sus reclamos a medida que percibía una actitud defensiva en su adversario. Así fue pasando de la oposición a la 'racionalización' capitalista y a la dictadura, a la impugnación del sistema mismo".¹

Este clima de efervescencia social alienta el crecimiento de grupos y organizaciones que "planteaban sus demandas hablando el lenguaje de la 'liberación nacional', el 'socialismo' y la 'revolución', e involucraban no sólo a la clase obrera sino también a importantes franjas de los sectores medios".²

¹ María Cristina Tortti, "Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional", en: Pucciarelli (comp.), **La supremacía de la política**, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 212, 217.

² *Ibid.*, p. 207.

Son los tiempos de la peronización de las capas medias, la consolidación del sindicalismo clasista, la aparición en acción de las dos más importantes organizaciones armadas de la época (Montoneros y ERP).

Dentro de la llamada Nueva Izquierda se engloban muchos fenómenos distintos, de distinto origen y distinta conformación, desde una revista literaria hasta la célula de una organización guerrillera, aunque no era descabellado esperar que esta célula editara o al menos leyera aquella revista.

“Como sujeto emergente su energía se manifestó tanto en el estallido espontáneo como en la revuelta cultural, y en la militancia política tanto como en el accionar guerrillero. Como actor político renovador y contestatario, ocupó un lugar desde el cual la oposición a la dictadura se precipitó desafiando las formas habituales de la vida política argentina”.³

La revuelta cultural se vivía entonces como parte fundamental de este proceso. La intelectualidad de izquierda se vio interpelada por el mayor e incontrastable entusiasmo en el triunfo inminente de la revolución, y al mismo tiempo, por la creciente violencia política en las calles que instala en el lugar de la política una lógica de guerra.

Este capítulo funciona de alguna manera como contrapunto, y a la vez complemento, de los capítulos 2 y 3, en la medida en que estas posiciones contrastan y se distancian explícitamente de aquellas sostenidas desde otros lugares de la izquierda. Las posiciones en torno a vanguardia y revolución que se formulan entonces contrastan y polemizan con aquellas que postulan los intelectuales comunistas y también se diferencian del programa gráfico-muralista de Carpani. En este nuevo corpus teórico es evidente el impacto de nuevos aportes a una estética marxista (especialmente Marcuse, Mao, la teoría de la dependencia) y acontecimientos históricos (la revolución cultural china, el asesinato del Che Guevara, el mayo francés) y, también, la huella dejada por la experiencia de las vanguardias surgidas a lo largo de la época. No pretendo aquí agotar el estudio de las posiciones sobre arte de la Nueva Izquierda, sino bosquejar un panorama a partir de ciertos vectores de la discusión.

En segundo término, también exploro aquí aquellas estrategias organizativas que algunas organizaciones políticas de la Nueva Izquierda desarrollan hacia el campo artístico, cuyo análisis permite revisar las tensiones que tuvieron lugar entre vanguardia artística y vanguardia política, y las disimilitudes entre enunciados teóricos y políticas prácticas.

³ Ibid., p. 207.

1. ¿El guante dado vuelta?: discusiones sobre arte en la Nueva Izquierda

A fin de revisar las ideas de diferentes intelectuales y agrupamientos de la Nueva Izquierda sobre arte y política, vanguardia y revolución, y dada la vastedad y complejidad del fenómeno, seleccioné algunos casos representativos que permiten componer un mapa posible de las distintas posiciones y un repertorio de problemas en cuestión. Luego de presentarlos someramente, me centraré en las posiciones coincidentes o divergentes que sostienen en la agenda de discusión.

Piglia, Astrada y el maoísmo

Quizá el vocero intelectual más destacado de las posiciones intelectuales del maoísmo en esta fase es el escritor Ricardo Piglia, quien había pasado en su juventud por el anarquismo y el trotskismo, y a mediados de los años '70 se aproxima a las posiciones pro-chinas en las que reconoce la posibilidad de articular marxismo, una perspectiva antiimperialista y el postestructuralismo de Tel Quel⁴. Viaja a China en 1973, y en 1976 ingresa orgánicamente a Vanguardia Comunista, uno de los dos partidos pro-chinos, haciéndose cargo de la redacción del periódico.⁵

Ya en la **Revista de la Liberación** (1963-1964), que dirigió José Speroni y cuyo secretario de redacción fue Piglia, convergieron perspectivas trotskistas residuales y maoístas emergentes. Sobre esta experiencia relata Piglia: "Ahí están Emilio De Ipola, Ernesto Laclau, Oscar Terán (...). Nosotros somos tipos que tenemos 20 años y que estamos tratando de pensar desde el marxismo algo que funcione, que no sea ese marxismo del PC, que es el marxismo de la consigna rusa, sino algo que le permita al intelectual argentino, al escritor argentino, funcionar y al mismo tiempo seguir siendo marxista. Es un dilema."

Una nueva revista, **Literatura y Sociedad** (1965), que dirige Piglia, quiere dar cuenta, a través de trabajos propios y de Sartre, Lukács, della Volpe y Goldmann, de "las complejas relaciones entre crítica literaria e ideología". El editorial del primer número de la revista (octubre-diciembre de 1965) se manifiesta por la defensa a ultranza de la autonomía y la especificidad de la literatura y el arte, y toma distancia de la teoría del reflejo:

⁴ "Estoy metido con el maoísmo, que entra por un lado por esta tradición de Fanon y del Tercer Mundo, y por otro lado, por el efecto francés: yo leo **Tel Quel**, o sea la vanguardia francesa en ese momento...". Entrevista a Ricardo Piglia, realizada por Horacio Tarcus y la autora, Buenos Aires, 2000.

⁵ Datos extraídos de la entrevista a Ricardo Piglia ya citada.

“Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática [la falsa conciencia] **también** en literatura. (...) Entendiendo la literatura como un elemento más en el proceso de desmitificación y toma de conciencia. Como una de las más sintéticas y elaboradas formas de la conciencia nacional. Un modo de **significar** (y no de *reflejar*), de iluminar la realidad a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias, que no tolera intervención exterior”.

La **Revista de problemas del Tercer Mundo** (1968), que edita un colectivo integrado por los hermanos David e Ismael Viñas, León Rozitchner y Piglia, discute cuestiones relativas al compromiso intelectual. Finalmente, ya en la década del '70, Piglia forma parte de la experiencia de la revista **Los libros** (1968-1976), dirigida inicialmente por Héctor Schmucler, que luego es desplazado por el sector maoísta de la revista: Piglia, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano; hasta que finalmente se produce una nueva escisión y se aleja el mismo Piglia.⁶ Además de ser un gran animador de revistas político-culturales, Piglia se destaca por su labor de editor, no sólo de la conocida serie de novela negra norteamericana que lleva adelante para Jorge Álvarez, sino también traduciendo los debates contemporáneos del marxismo europeo (en sus cruces con el estructuralismo) sobre literatura y sociedad. Justamente así se titula el volumen que compiló en la editorial Tiempo Contemporáneo, en 1974, en el que incluye un trabajo suyo sobre las ideas estéticas en el dirigente de la revolución china, Mao Tse Tung.⁷, de quien retoma básicamente las tesis sobre arte y literatura proclamadas en el Foro de Yenán.⁸ no hay arte por encima de las clases, todo arte es social. Al defender la existencia de un arte proletario, Mao cuestiona a Trotsky (quien defendería la fórmula de una política proletaria más un arte burgués). Contra la estética idealista, Mao reconoce en la obra (artística, literaria) sus condiciones materiales (objeto, instrumentos de trabajo, historia de los cambios en los modos de producción, etc.) y también su condición política (la perspectiva de clase). En esta doble inscripción se juega el problema fundamental: la función del arte en el proceso revolucionario. En este punto se diferencia de la noción de compromiso sartreano cuando “desacredita todo voluntarismo del sujeto”: el vínculo entre arte y revolución no se resuelve en el artista sino en la obra misma. Por supuesto, también se distancia del realismo socialista soviético, cuando denuncia “la ideología especular de la

⁶ Entrevista a Beatriz Sarlo, publicada en la revista **Causas y azares** número 6, Buenos Aires, primavera de 1997.

⁷ Ricardo Piglia, “Mao Tse Tung: práctica estética y lucha de clases”, en Louis Althusser y otros, **Literatura y sociedad**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

⁸ Mao Tse Tung, **Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura**, Barcelona, Anagrama, 1974.

estética normativa (tipo Zhdanov)", que limita a un simple reflejo la relación entre el sentido de la obra y el origen de clase del autor.⁹

Mao, en cambio, distingue entre origen, posición, actitud y estudio de clase. La posición de clase "aparece creada por la práctica como presupuesto de su sentido: ir a las masas, servir al pueblo es para los intelectuales la condición de producción de ese punto de vista y a la vez resultado" (p. 127).

Por otra parte, -sostiene Piglia- Mao reconoce al arte "su eficacia a partir de una forma específica y de una inteligibilidad propia y le estructura un espacio singular" en su teoría de la práctica social (p. 123): "La política no equivale al arte" (Mao). Su defensa de la especificidad artística alcanza la cuestión del valor estético, y en este punto su formulación se roza con los planteos de la Escuela de Frankfurt: "Las obras que carecen de valor artístico por progresistas que sean desde el punto de vista político, resultan ineficaces" (p. 124).

Piglia reconoce en Mao al fundador de una teoría del arte que repone sus enlaces con las otras prácticas sociales y piensa su eficacia revolucionaria desde un lugar no subordinado, de la misma importancia que la dimensión económica y la política, con las que se mantiene profundamente enlazado. Se trata de "una teoría de la práctica artística como instancia específica en la estrategia de la guerra popular prolongada", en la que la "nueva cultura" se concibe como parte de la vanguardia revolucionaria.¹⁰

Beatriz Sarlo, entonces militante del también maoísta Partido Comunista Revolucionario, relativiza el peso efectivo de las ideas de Mao entre la intelectualidad argentina, más allá del "respeto difundido por la Revolución China que había inventado un nuevo lugar para los intelectuales": "Era más bien difícil traducir el Foro de Yenán en proposiciones que tuvieran que ver con la cultura efectiva de este país donde se publicaba **62 modelo para armar**. Lo que hacíamos, en mi caso o en el de Altamirano, era leer a Gramsci, o en el caso de Piglia, leer a Brecht, e intercalar alguna cita ritual de Mao".¹¹

⁹ Piglia también discute con el dogmatismo de las ideas de Krutchev sobre arte, difundidas por el PCA en 1963.

¹⁰ Respecto de su relación con la vanguardia, Piglia dice: "Yo siempre digo que nunca fui vanguardista, no me puedo autodefinir como un tipo de vanguardia, pero siempre estuve interesado en la vanguardia como oposición. Me interesó la vanguardia sin ser un tipo de vanguardia. Salvo de la vanguardia política, claro. (...) siempre me interesa la cuestión de la vanguardia como ruptura de esa unidad entre lo que sería el pensamiento dominante y una izquierda que está muerta culturalmente, no? El PC para mí era eso." Entrevista a Ricardo Piglia, realizada por Horacio Tarcus y la autora, Buenos Aires, 2000.

¹¹ Entrevista a Beatriz Sarlo, en revista **Causas y azares**, op. cit.

Un comentario autobiográfico de Sarlo sobre ese período, que puede ser el de muchos otros: "En mi historia intelectual hay una quebradura que se produce alrededor de los años 70 o 71, y que se mantiene hasta el 77, período en el cual dirijo revistas pero escribo muy poco porque mi ideal era convertirme en un cuadro político revolucionario".¹²

Otro intelectual que puede ubicarse dentro de esta constelación es el filósofo marxista Carlos Astrada. *Kairós*, Revista de cultura y crítica estética, que dirige Alfredo Llanos, abre su nº 1 (agosto de 1967) con una nota suya titulada "En torno del realismo socialista", que analizo más abajo. Sin sostener el grado de organicidad de Piglia en el maoísmo, Astrada había visitado la China Comunista en los '60 e incluso dialogado sobre filosofía con el Presidente Mao, y esas simpatías están de alguna manera inscriptas en sus posiciones de la época.

¿En qué programas artísticos concretos se realizan estas innovadoras ideas estético-políticas, tan contrastantes con el dogma soviético? A fines de los años '60 circula en Argentina un suplemento de la publicación oficial **China Reconstruye**, titulado "El patio donde se cobraban las rentas". Se trata de un documento que incluye la reproducción fotográfica en varias láminas desplegadas y la explicación escrita de un conjunto de grandes figuras de arcilla realizadas en 1965, "aclamadas como hito que marca una nueva época en la escultura" en China. Las esculturas –de un realismo exacerbado– muestran escenas del sufrimiento y la explotación a la que eran sometidos los hombres, mujeres y niños antes de la revolución. El conjunto escultórico se emplazó en la antigua casa de un terrateniente, "ahora un museo donde los crímenes sangrientos de la clase terrateniente son expuestos a las masas". Los autores reivindican su creación en la línea trazada por Mao, y se instalan en su retórica: "Esta es otra victoria de los artistas revolucionarios quienes, guiados por el gran pensamiento de Mao Tse Tung, han seguido resueltamente la línea señalada por él de que la literatura y el arte deben servir a los obreros, campesinos y soldados y al socialismo. (...) Los artistas estudiaron seriamente las teorías del Presidente Mao sobre las clases (...) y emplearon su pensamiento para analizar las relaciones de clase en las zonas rurales de la vieja China. En esa forma, por medio de la exteriorización del cobro de las rentas en el patio, pudieron captar la esencia interna y real de la lucha a muerte entre campesinos y la clase terrateniente", etcétera, etcétera. [V. IMAGEN 50]

¹² Entrevista en: Roy Hora y Javier Trímboli, *Pensar la Argentina*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.

En cuanto a los materiales y las técnicas elegidas, en lugar de yeso, mármol, granito o bronce, propios de las esculturas convencionales, los artistas adoptaron la arcilla que usaron a través de las técnicas tradicionales chinas. Al mismo tiempo, tomaron técnicas modernas de la escultura, de modo que las figuras alcanzaran "un realismo mayor" que las antiguas.

"Su experiencia sirve de ejemplo a otros artistas para hacer que el pasado esté al servicio del presente y que lo extranjero sirva a China" (p. 3). Tradición y modernidad fusionadas al servicio de la revolución, esa parece ser la fórmula propuesta para realizar las ideas estéticas de Mao. "Solamente cuando el arte se pone al servicio de la política proletaria, cuando se convierte en un arma poderosa para unir y educar al pueblo, para golpear y destruir al enemigo, puede ser apreciado con entusiasmo por las amplias masas de obreros, campesinos y soldados" (p. 3).¹³

En síntesis: "una victoria del pensamiento de Mao, un arte revolucionario proletario". El museo concebido como una buena escuela para la educación de clases.¹⁴

En Argentina, se conforma vinculado al Partido Comunista Revolucionario (PCR) a principios de los años '70 el grupo Manifiesto integrado por Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis. En su actuación me detengo en el cap. 9.

Marta Traba y la teoría de la dependencia

Marta Traba, escritora y crítica de arte argentina radicada en Colombia desde los años '50, puede considerarse la vocera de la teoría de la dependencia en su análisis sobre el arte latinoamericano. En particular, analizo aquí su libro **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas**,¹⁵ en el que considera que el rasgo sobresaliente del arte latinoamericano (a diferencia de su literatura) es su dependencia respecto de los que se produce afuera. El hecho de que el arte nazca de una relación de copia no es gratuito. Traba descalifica el argumento de que podemos adaptar las formas culturales que

¹³ Entre los "comentarios de amigos extranjeros", el pintor chileno José Venturelli entre otras cosas manifiesta que "es de vital importancia que el arte sirva a la política".

¹⁴ "Muchos amigos extranjeros consideraron que el Patio era la mejor escuela para estudiar el pensamiento del Presidente Mao y comprender la lucha de clases., (...) 'la mejor lección educacional'(p. 17)

¹⁵ Marta Traba, **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas**, México, Siglo XXI, 1973.

propone Estados Unidos, “sin ningún menoscabo de nuestra independencia creativa” (p. 1).

Había sido discípula de Romero Brest e integrante de la revista **Ver y estimar** en los años '40, pero su relación con el maestro se volvió completamente hostil en los '60, década que denomina “de la entrega”, a causa de la “tiranía de un medio que, por diez años (1960-1970) se llamó ‘Romero Brest Di Tella’ y tuvo como consigna ser joven o morir” (p. 64), y que abusó de “discriminación romerobrestiana” (p. 80) hacia los artistas no elegidos. De esta manera, Traba otorga a Romero Brest el absoluto dominio y voluntad sobre el proceso artístico argentino, cuyo devenir pasa a ser una conspiración de su voluntad. Evalúa la experiencia ditelliana como una expresión exacerbada de sometimiento al imperio y renuncia a un desarrollo artístico autónomo (o auténtico). Se refiere a la “puesta al día” del arte argentino emprendida por el Di Tella como “La costumbre, ya secular entre nosotros, de trabajar con una seudocultura llena de reajustes y reordenamientos facilita el desparpajo de los receptores que han llegado a producir, casi simultáneamente los mismos objetos artísticos que se dan en Nueva York, de lo cual fue un buen (o mal) ejemplo el período de diez años de actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires” (p. 9). Con la misma lógica, contrapone el dominio de un instrumento expresivo con el violento y vano esfuerzo de cambio continuo: “De una manera brusca y casi sin transición, el arte argentino quema todas las etapas y pasa de la provincia irredenta (...) a un internacionalismo furibundo” (p. 68). Llega más lejos, al considerar que esa carrera de consagraciones y renovación ininterrumpida era un acelerado “salto al vacío de las vanguardias”:¹⁶

“En la primera generación (Macció, De la Vega, Noé, Deira) hay fuerza, potencia. Pero después no, porque el Di Tella es castrador, porque no seguía con los artistas. Pedía todos los años una cosa nueva y eso destruye la continuidad de una forma artística. Igual que en Estados Unidos, el Di Tella inventó la estética del deterioro, se consume una cosa y después tienes que cambiarlo. Fue una especie de horno crematorio”.¹⁷

¹⁶ Traba había sido discípula en los '50 de Romero Brest en la Asociación Ver y Estimar, y en los '60 —instalada en Bogotá a cargo del Museo de Arte Moderno— evaluó el arte latinoamericano desde los postulados de la teoría de la dependencia. Sobre su vida y su obra se han publicado dos volúmenes en los últimos años: Victoria Verlichak, **Marta Traba, una terquedad furibunda**, Buenos Aires, Untref-Proa, 2001, y Pizarro, Ana (comp.), **Las grietas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta**, Santiago de Chile, LOM, 2002.

¹⁷ Entrevista a Marta Traba, en: King, op. cit.

Imagina el arte de los '60 como una maratón encabezada por Romero Brest, que no hace más que dejar víctimas en el camino. En dos años la generación de pintores (Pucciarelli-Testa) es sacada de en medio y la Nueva Figuración "copa" los premios.

Cuando plantea las opciones que se abren al arte argentino al finalizar la década del '60, enumera tres, todas negativas: el exilio (producir en los países centrales, sin sufrir la hostilidad de la represión), la muerte del arte ("aceptar sin más la consigna romerobrestiana advenida inmediatamente después del cierre del Di Tella, de que el arte ha muerto") o la esclerosis de los momificados que todavía pintan como Soldi. Ignora que el anuncio de Romero Brest de la muerte de la pintura, que se divulgó masivamente cuando apareció como titular en la tapa de la revista **Primera Plana**, fue posterior al itinerario del 68 y todo lo que él acarreó en la disolución de la vanguardia. En la perspectiva de Traba, la voluntad de Romero Brest era capaz de controlar todos los hilos del teatro de títeres del arte.

Traba señala cuatro servidumbres de Buenos Aires: el sometimiento a la moda, a la búsqueda de lo escandaloso o impactante, a las reducidas elites vanguardistas sostenidas por la frivolidad de los semanarios, a la juventud. (p. 139)

Su resistencia a la vanguardia pasa por una defensa irrestricta de la pintura, complementaria a su resistencia ante los nuevos formatos. Del pasaje de la pintura a las acciones, por ejemplo, opina: "Se había conseguido que un pintor extremadamente poético y dotado, Nicolás García Urriburu, (...) terminara echando colores a los canales de Venecia" (p. 143). Incluso su apuesta a futuro para el arte del continente pasa por la renovación del dibujo y el grabado como géneros, y del erotismo como temática.

Nuevos Aires y el marxismo crítico

La revista **Nuevos Aires** (1970-1973), dirigida por Vicente Battista y Gerardo Mario Goloboff, publica entre los locales a algunos contornistas (D. Viñas, Jitrik, Rozitchner) y a autores más jóvenes (García Canclini, Diana Guerrero, Andrés Avellaneda), a la vez que promueve la difusión de la cultura marxista clásica y contemporánea a través de traducciones (Rosa Luxemburg, Trotsky, Gramsci, Kosik, Sánchez Vázquez, incluso el último Garaudy). Abiertamente crítica hacia las posturas del Partido Comunista, defiende el marxismo como aquella capacidad interpretativa que yace deformada por quienes se autotitulan portadores de sus principios. El primer número se abre, emblemáticamente, con un ensayo del español Adolfo Sánchez Vázquez, titulado "Vanguardia artística y vanguardia política", que ya había aparecido antes en la revista cubana **Casa de las**

Américas, con el que el editorial expresa su coincidencia acerca del desajuste de las dos vanguardias. En ese mismo número, se inicia la polémica entre Julio Cortazar y Oscar Collazos sobre el vínculo entre literatura y revolución, que prosigue con un nuevo intercambio en el número siguiente. Más adelante, en 1972, una nueva polémica (entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa) se registra en la revista. Arte o literatura y política revolucionaria son, entonces, articuladores indudables de los **Nuevos aires**.

Como en gran parte de la Nueva Izquierda, la mirada de la revista está puesta en Cuba en tanto posibilidad para una revolución formulada en inéditos términos, incluso en cuestiones culturales. Pero no todo es laudatorio, y señalan las contradicciones: el editorial del número 5 comenta los cuestionamientos que suscita entre los intelectuales latinoamericanos la detención en la isla del escritor Heberto Padilla. Con el mismo detonante, un extenso debate entre Noé Jitrik, Marcos Kaplan, José Vazeilles, Piglia, Mauricio Meinares y León Rozitchner sobre "Intelectuales y revolución, ¿conciencia crítica o conciencia culpable?" ocupa casi todo el número 6 (diciembre 1971).

1.1. Coincidencias y divergencias

Contrastaré, ahora, las concepciones que sostuvieron los diferentes actores mencionados dentro de la Nueva Izquierda intelectual, respecto de los problemas relativos a la vanguardia artística, su vínculo con la vanguardia política, el lugar que le compete al artista frente a la revolución, la concepción del arte frente a la cultura de masas, las referencias teóricas o históricas renovadoras a las que recurren, etc.

Entre las referencias implícitas y explícitas de estos intelectuales, en aras de un marxismo remozado, están autores como Gramsci (menos citado de lo que a veces pareciera), Marcuse, Lefebvre y Mariátegui.

Piglia construye una genealogía alternativa a la soviética de la estética marxista, que parte de los constructivistas y formalistas rusos y llega a Brecht y a Mao. La referencia al dramaturgo alemán es insistente tanto en Piglia como en Astrada, que lee en Brecht al crítico de la mirada doctrinaria de Lukács sobre el arte.¹⁸

En el caso de Traba, se agregan las referencias al brasileño Darcy Ribeiro y alguna al francés Pierre Bourdieu.¹⁹

¹⁸ Carlos Astrada, "En torno del realismo socialista", en **Kairós**, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1967. La referencia crítica a Lukács se remonta en la obra de Astrada al año 1933, como él mismo indica.

¹⁹ La apertura a la Escuela de Frankfurt del campo intelectual argentino comienza a ser extensiva en esos años, como lo demuestra que el artista Juan Carlos Romero y el sociólogo Carlos López

Contra el realismo socialista y en defensa de la autonomía del arte

Una primera coincidencia que establece un denominador común más allá de las distancias entre las posiciones de las distintas vertientes de la Nueva Izquierda es el rechazo del realismo socialista, de la teoría del reflejo (aquella aislada metáfora de Marx que dio lugar a la teoría estética que entiende el arte como fenómeno superestructural que refleja distorsionadamente la realidad, esto es: la base económica o infraestructura). La defensa de la **autonomía** del arte frente a las injerencias de la política es otro punto de encuentro en este conjunto de autores.

Para Broullon, el arte es una "forma autónoma del conocimiento universal".²⁰ Marta Traba lo define "en su adecuada definición marxista" como una modalidad de la actividad creadora del hombre que de ningún modo mira una supuesta realidad externa a él y la copia en un acto reflejo, sino que construye tal realidad" (p. 11).

Tanto Astrada como Piglia afirman que el arte y la literatura no son reflejo de lo real, sino ellos mismos una realidad irreductible, que solicita un análisis inmanente y específico. Astrada cuestiona a los defensores del realismo socialista que creen que la realidad "es una situación existente en su manifestación inmediata, susceptible de ser captada, reflejada mecánicamente" (p. 3). Para él, lo real no es un elemento autónomo, sino uno de los dos polos de una antinomia dialéctica. El otro es la imaginación. El escritor realista es el que sintetiza ambos, y en ese cruce descubre lo real.²¹ El término "realismo" se limita a ser una noción histórico-literaria que se aplica sólo al siglo XIX, por lo que es inexistente la posibilidad de que exista un realismo socialista. En cambio, defiende al surrealismo como verdadero realismo, que "siempre va más allá de lo meramente real".²² En "las etapas de inestabilidad revolucionaria", el arte puede aportar nuevas formas de expresión, enfrentadas al tradicionalismo de los estilos consagrados en el pasado. Ejemplifica esta

Iglesias hayan difundido a Benjamin dentro del material de sus cátedras en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, empleando la ficha publicada por la Librería Nueva Visión: "Serie Ensayos 2, Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducción mecánica". Traducido del inglés por Jorge Piatigorsky, levantado de la revista **Studies on the left**, n 2 vol. 1, s/d. Otra inclusión bibliográfica llamativa es la del marxista y esteta argentino Héctor Raurich, aún hoy poco conocido más allá de un estrecho círculo de discípulos. El mismo Romero publica en 1974 una carpeta numerada (55 ejemplares) en la que incluye algunos grabados de su autoría, acompañando una exposición teórica sobre qué es el arte, cuál es la estructura del hecho artístico y cómo alcanzar el estadio de "conciencia del arte". La carpeta se titula justamente **La conciencia del arte**, Buenos Aires, Arte y Política, 1975. Archivo de Juan Carlos Romero.

²⁰ Roberto Broullon, op. cit., p. 111.

²¹ Carlos Astrada, "En torno del realismo socialista", en **Kairós**, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1967.

²² Ibid.

idea proponiendo una lectura del **Ulises** de Joyce, al que provocativamente lee como un escritor de acendrado realismo. "Para algunos de los representantes del 'realismo socialista', como della Volpe, Joyce es 'un narrador decadente burgués'. Sí, es cierto, "como lúcido e implacable testigo" refleja la decadencia de la civilización burguesa. Es "la summa profana que recoge y sistematiza todo lo que el hombre actual piensa, siente, imagina, sueña", había escrito Astrada sobre el irlandés ya en 1932.²³

Con este razonamiento, Astrada redobla la apuesta de las moderadas ampliaciones del realismo que en el cap. 3 describí como superposición entre realismo y vanguardia. Acá se trata, más bien, de una sustitución: la vanguardia como realismo. Es además una provocación antilukacsiana: si en la reunión en Praga, Sartre y los escritores checos se habían arriesgado a reivindicar a Kafka como escritor realista, Astrada proclama realista al más exacerbado "decadente", Joyce, en su obra más disruptiva, el **Ulises**.

Por su parte, Brouillon insiste en que "desde el punto de vista político-cultural es reaccionario oponer vanguardismo a pasatismo, o figuración a no figuración o realismo a antirrealismo, porque ¿quiénes serían los jueces, los que dictaminan por donde pasa la línea de separación entre los opuestos?" (p. 110). Su implícita crítica al intervencionismo de los comunistas en materia estética, se extiende también hacia los que ven capacidades concientizadoras o pedagógicas en el arte —que suelen primar en los programas artísticos de la izquierda—: "Una pintura, como toda obra de arte, tiene —sin duda— un significado político-cultural. (...) Con esto no quiero decir que eduque ni que proponga soluciones. (...) El pensamiento político-cultural debe comprender y asimilar estas realizaciones sin que exista ninguna realización doctrinaria que justifique la invención de un cuerpo dogmático constituido por ideas sobre el arte (el 'realismo socialista')" (p. 111).²⁴

En una nueva manifestación de su distancia crítica respecto del realismo socialista, Traba opina que el artista debe esforzarse por insertarse en el cuerpo social a través de su obra, y no desde su origen de clase. "La exigencia socialista de que los artistas salgan del pueblo en cambio de provenir de una clase media despreciable y elitista no es más que vana retórica que no tiene posibilidad de concreción real, a menos que se inventen otras maneras de expresión artística que es, justamente, lo que no ha podido hacer el socialismo soviético" (p. 99).

²³ Él mismo cita el pasaje en Carlos Astrada, op. cit.

²⁴ En un sentido comparable, Astrada señala que "Las grandes obras de la literatura y el arte en su prospección histórica son educadoras no de las masas en su totalidad sino de las minorías más esclarecidas de las mismas" (o sea, la vanguardia). Carlos Astrada, op. cit.

Acepciones de la vanguardia

Conviven evaluaciones opuestas de lo que significa el proceso artístico que estaba teniendo lugar en el arte argentino, pero unos y otros coinciden en denominarlo "vanguardia".

En la revista **Literatura y sociedad**, Roberto Brouillon escribe sus "Apuntes sobre vanguardismo", en los que considera que circulan usos incorrectos del término vanguardia, como el que se asocia el término a experimentar con algún material nuevo que provoca rechazo en el público. Ello implicaría llamar vanguardia a cualquier novedad y no lo es. Para aproximarse a una definición más precisa, considera que el planteo justo es oponer el arte del pasado (que ya está hecho, la academia) con el arte que aún no está hecho.

Por su parte, Marta Traba define vanguardia en términos negativos, como sinónimo de estar al día, "ganar tiempo sobre la propia modernidad, adelantarse al que queda rezagado, apuntar linealmente hacia una meta" (p. 104). Emplea una cita del texto de Germaine Derbecq de la muestra "Nueva generación" (Galería Lirolay, 1960), para volverla contra sí misma: "Esta nueva generación, sedienta de independencia, anárquica en la medida necesaria, audaz porque cansada de sumisiones culpables (...), está frenéticamente decidida a ir adelante", había escrito Derbecq, y el adverbio "frenéticamente" pasa a ser el eje de la defenestración de Traba. Los "frenéticos" (Kemble, Greco, De la Vega, etc.) son, para Traba, snobs, y su revuelta —a causa de la mediación institucional— se limita a la manzana loca:

"El enorme sexo femenino que le valió el premio Di Tella a Renart, los conjuntos de vaqueros de Cancela-Mesejean, el colchón móvil de Minujin, los yesos ortopédicos de Dalila Puzzovio, estaban destinados a desafiar una sociedad cuyo formalismo, empaque y contención llega frecuentemente al ridículo; sin embargo, al ser absorbidos por el Di Tella y comenzar a funcionar en su órbita, los 'niños y niñas terribles' pasaron a practicar la 'revolución de una cuadra'" (p. 142).

Vanguardia artística y vanguardia política

La primera nota de Sánchez Vázquez en **Nuevos Aires**²⁵ parte de una reivindicación de las vanguardias artísticas como protagonistas de una revolución en el arte moderno. Es

²⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, "Vanguardia artística y vanguardia política", en revista *Nuevos Aires*, número 1, julio 1970.

una contradicción, dice, hablar de "vanguardismo decadente" (p. 3). El artista de vanguardia se enfrenta no sólo al arte dominante sino también al régimen social decadente. Allí busca acercarse a la vanguardia política revolucionaria. "¿Qué puede hacer el artista en esta situación? Convertir su obra en un instrumento de la lucha por la transformación revolucionaria de la sociedad? Pero, ¿no se cae con ello en un utopismo o voluntarismo artístico? Las revoluciones artísticas no pueden cambiar la sociedad. Pero tampoco se trata de renunciar a esas revoluciones ni de retroceder en la vía de ellas para tratar de hallar la comunicación perdida mediante una simplificación o vulgarización de los medios de expresión. (...) Lo que ha de ser cambiado revolucionariamente para que el reducto humano creador del arte se extienda, es la estructura social misma" (p. 4).

Reconoce la escisión de larga data entre ambas vanguardias a la que el marxismo leninismo ha contribuido, provocando "el divorcio de la vanguardia artística y la vanguardia política, ya que la primera, en el marco de esta situación, no podía aceptar el conformismo político y social de la segunda, ni esta última podía resignarse a que se limitara su libertad y potencialidad creadoras o a que el carácter del arte se redujera a verter lo nuevo en lo viejo" (p. 5).

Esta escisión empieza a superarse, a partir de nuevas experiencias como la Revolución cubana, que "brinda una respuesta práctica (...) al mostrarnos cómo el divorcio de una y otra vanguardia, propiciado por la burguesía y favorecido por una política cultural errónea, no es inexorable". La revolución sienta las bases para que "el arte sea un patrimonio social", terminando "con la dicotomía propia de la sociedad burguesa: arte de vanguardia, arte de masas". La Gran División entre alta cultura y cultura de masas encuentra aquí una instancia de superación o rearticulación. Por otra parte, los problemas del arte son políticos. Que el artista asuma un compromiso político no significa que convierta su obra en "un aditamento de la política" (p. 6).

En los países subdesarrollados, el arte de vanguardia –cuando existe– se ve separado de las masas analfabetas y sin acceso de la cultura, proscripto, falta de reconocimiento de la crítica y del público. La tentación de escapar a los países desarrollados es enorme, aunque conduce al escapismo y al conformismo político y social. "Sólo la lucha práctica revolucionaria de su pueblo contribuye a sacarlo de esa situación. (...) En la medida en que la lucha adopte las formas más directas y violentas, las exigencias políticas que se plantean al artista cobran un carácter más imperioso. Y es aquí donde surge el peligro de contribuir, unos y otros, al divorcio de la vanguardia artística de la política" (p. 6). Superar este falso dilema entre escapismo y subordinación a los objetivos políticos inmediatos,

con dos antídotos: la incorporación efectiva del artista a las luchas de su pueblo, y el respeto a la libertad de creación por parte de la vanguardia política (el arma del arte no puede sustituirse con el arte de las armas).

En el número 4 de **Nuevos Aires**, Sánchez Vázquez publica las "Notas sobre Lenin, el arte y la revolución", en donde distingue entre la actitud de la vanguardia rusa en la Revolución de Octubre ("el arte en la revolución como revolución en el arte") y la de los dirigentes bolcheviques, especialmente Lenin ("arte en la revolución como arte al servicio de la revolución"). La vanguardia rusa fue radical en su voluntad de integrar el arte a la vida misma (el abandono del estudio, del marco y del museo para salir a la calle e introducirse en los edificios, en los muebles, los objetos industriales), integración a la que sólo puede aspirar el arte en una sociedad socialista. El autor analiza las tensiones dentro de la vanguardia rusa a causa de la posición del Prolet-kult, y los reparos de Lenin a la pretensión de este grupo de crear desde cero una nueva cultura proletaria. El dirigente defendía dos condiciones para la conformación de una incipiente nueva cultura: la asimilación de la herencia cultural y la incorporación de las grandes masas.

En el extenso y fogoso debate convocado por **Nuevos Aires** sobre el lugar del intelectual en la revolución (número 4), los participantes discuten enfervorizadamente acerca de si Lenin fue o no fue hostil hacia la vanguardia artística y la cultura moderna, a partir de su actuación respecto de las vanguardias rusas, la Lef y el Prolet-kult.

Uno de los polemistas, Mauricio Meinares, pensando no sólo en el caso soviético sino también en el cubano, sostiene que: "cuando la revolución está 'de fiesta', o sea cuando triunfa, cuando se ha derrocado a la clase que detenta el poder, la armonía de la contradicción intelectual revolucionario y vanguardia política es evidente. (...) El problema nace después de que Fidel entre en La Habana y se termina la fiesta."

Retomando la metáfora de la fiesta para hablar de la confluencia feliz y productiva entre ambas vanguardias, Jitrik traza una historia en la que es inevitable asociar ambas vanguardias desde sus orígenes: "pienso el vanguardismo literario como un fenómeno muy específico que surge a fin de siglo cuando el socialismo ya no es una perspectiva descabellada sino un poco más tangible. En tanto quiere sacudirse de la dependencia respecto del poder a través de una zona específica que el poder no entiende ni puede aceptar, relevando una especificidad, el vanguardismo configura un ataque a la burguesía, no en el campo de los temas –que podrían ser absorbidos por el poder- sino en el campo del objeto mismo que produce. Yo creo que en eso consiste el fenómeno del primer vanguardismo. (...) La revolución política europea parece reconocer en un primer

momento ese papel de los intelectuales vanguardistas. (...) Sobre ese acuerdo descansa el gran florecimiento artístico y cultural que la revolución soviética favorece y espera. Yo creo que esa es la 'fiesta' que Meinares ha descrito".

Para Broullon también se trata de un vínculo indisoluble, aunque advierte que no se ha logrado alcanzar en la cultura argentina: "La verdadera vanguardia es político-cultural y debe combatir por una cultura nueva, desmitificadora y desalienante". En nuestro medio nadie representa a esa vanguardia: "La vanguardia atomizada, dispersa, intenta combatir tanto al idealismo en sus distintas apariencias filosóficas como al materialismo mecanicista y al sociologismo vulgar". Pero sus esfuerzos se pierden, por la falta de conducción de un partido revolucionario. Es decir, para Broullon existe en Argentina una vanguardia artística, pero aún no una vanguardia política.²⁶

Retomando el debate convocado por **Nuevos aires**, Piglia sostiene que en Argentina está frenado el desarrollo de formas de cultura que la clase obrera produce en la lucha política: "desde nuevas relaciones entre los hombres, o nuevas actitudes morales, hasta nuevas formas estéticas" (p.16). Propone el análisis concreto de "los grupos armados, las organizaciones de izquierda, su relación con la clase obrera, el peronismo de base. (...) Y veamos si realmente es posible trasladar como modelo para nuestro país esa relación de los intelectuales con organizaciones que funcionaban en determinado momento" (p. 18).

Intelectuales en la revolución

Tanto Traba como Broullón coinciden en el lugar protagónico que le compete al artista plástico en el proceso revolucionario latinoamericano que se avecina. "El pintor necesita hoy más que nunca tomar posición en el proceso histórico-crítico del cual es partícipe, y ese proceso se asienta sobre una perspectiva política. Como pintores nuestra participación en esta perspectiva está supeditada al desarrollo general de la lucha política y al crecimiento del partido revolucionario (que, como sabemos, por el momento no existe)" (109). Esa toma de conciencia se realiza en dos tiempos: el estético (o "antiestético") y el político. "La obra debe juzgarse –como totalidad abierta- de acuerdo con su actitud hacia la revolución política. (...) Lucha política y lucha artística deben coincidir. Pero esta coincidencia en el terreno específicamente artístico será siempre MEDIATA".²⁷

²⁶ Roberto Broullon, op. cit., p. 111.

²⁷ Roberto Broullon, op. cit., p. 114.

Según Marta Traba, "es un hecho histórico e indiscutible que los países latinoamericanos están, quien más quien menos, viviendo un grave proceso revolucionario. La pintura, como parte del proceso creador, tiene que estar presente, y es claro que no lo estará ni aceptando los metalenguajes ni aceptando las 'prostituciones de la politización', como calificaba César Vallejo las exigencias de un supuesto compromiso político" (p. 155). El libro de Traba se cierra con un pronóstico sobre el rol del artista en la revolución: "Si la revolución futura, como asegura Marcuse, no será planteada por razones económicas sino por el surgimiento de una nueva sensibilidad que buscará nuevos objetivos y prioridades para el hombre, el artista tendrá mucho que ver con esa revolución. Y en Latinoamérica, si comprende a cabalidad su papel decisivo en el enfrentamiento de valores, no sólo en episodios políticos, será un revolucionario" (p. 179).

Jitrik se pregunta "en que sentido, sin perder la especificidad, los productos de un intelectual pueden ser revolucionarios y pueden confluir en un proceso global de revolución que se está operando en un determinado período en la historia de un país" (pp. 19-20). También Piglia plantea la cuestión de si el intelectual se tiene que ligar o no a las organizaciones revolucionarias para realizarse como intelectual revolucionario.

Otros plantean sus reparos sobre la adscripción de los intelectuales a los partidos, a partir de experiencias negativas concretas. Rozitchner dice que se trata de un vínculo expulsivo: "el hecho es que ves entrar al tipo y salir. Algunos revolucionarios de izquierda son tubos" (p. 62) y Vazeilles recuerda su negativa experiencia dentro del MLN (Movimiento de Liberación Nacional, uno de los primeros agrupamientos de la Nueva Izquierda argentina, liderado por Ismael Viñas).

Varios participantes en el debate de **Nuevos Aires** se ven acuciados por la necesidad de definición del lugar de los intelectuales frente a las organizaciones armadas, a lo que León Rozitchner responde que deben ser, una vez más, no tanto la conciencia crítica sino —dice elípticamente— el "cuerpo crítico".

Piglia insiste en que el problema es de qué manera se liga un intelectual a la revolución. Sólo ve un camino: ligarse a las organizaciones revolucionarias, como lo vienen haciendo Rodolfo Walsh y David Viñas, desarrollando una serie de prácticas específicas que se articulen con las prácticas de esa organización. Ante las replicas de Kaplan, Rozitchner y otros, que señalan el esquematismo de los escritores mencionados, Piglia los acusa de volver a la vieja oposición entre el trabajo intelectual específico y la política. El modelo cubano de José Martí, dice, escinde la praxis estrictamente intelectual de la revolucionaria. (p. 79). Y es necesario unirlos.

Rozitchner le replica que la condición política también está en la obra: de hecho, para retomar el caso ejemplificador propuesto por el mismo Piglia, las novelas de Viñas son políticas, y su autor no participa en ese momento de ningún grupo político.

Piglia le replica que detrás de esa posición está la idea de que la política castra. A lo que Rozitchner responde que “la política puede castrar cuando las organizaciones revolucionarias, que son múltiples, están tratando de encontrar un objetivo y se están dando modelos que no contienen justamente la crítica que ustedes han hecho al proceso post-revolucionario” (p. 67).

Pueden vislumbrarse entonces dos posiciones ante la pregunta de qué significa hoy en la Argentina ligarse a la revolución: los que sostienen que la única opción es integrarse a un partido revolucionario y los que ponen reparos (resultado de malas experiencias previas) a ello y defienden la condición política de la actividad específicamente cultural (la escritura literaria, por ejemplo).

A pesar de la polémica, tanto Piglia como Rozitchner terminan coincidiendo en que la producción cultural es un modo de producción *material*. Y en ese punto, establecen una base de acuerdo que los diferencia de la perspectiva ideológica que hizo carne en la teoría estética del marxismo ortodoxo, replicando la perspectiva idealista que el materialismo había intentado superar.²⁸

Cultura nacional e imperialismo

De nuevo, Traba y Broullón coinciden en considerar las relaciones entre la cultura local (argentina o latinoamericana) y la internacional, aunque sus conclusiones son opuestas. “El propósito de quitarle peligrosidad a la cultura ha aumentado en relación directa con el proceso de violencia desencadenado en la sociedad norteamericana”, sostiene Traba (p. 94).

La idea de pensar la relación entre culturas como una “coalición” (de acuerdo a Levi-Strauss) resulta no sólo desventajosa para América Latina, sino que implica una abdicación. Traba entiende conspirativamente la relación entre centro y periferia. Los “manipuladores de cultura” (por ejemplo, Romero Brest) “necesitan elementos dóciles y corrientes epigonales para que nada interfiera en el plan general de absorción del artista como disidente” (p. 15). Para ello, el manipulador (que opone al creador) suscita modas y convierte a la obra de arte en un producto para el mercado. Para evitarlo, la única manera

²⁸ Al respecto, v. Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1979, y Slavoj Žižek (comp.), *Ideología*, Buenos Aires, FCE, 2004.

de que el artista lleve a cabo su tarea es "situándolo frente, dentro y por encima de dicha comunidad, de modo que la pueda observar, vivir y comprender, desenajándose así de la obediencia o la obsecuencia que lo liga al centro emisor". Cabría así desplegar un arte autónomo capaz de generar una estructura de sentido.

En cambio Broullón, sin dejar de reconocer que la progresiva "interpenetración de las culturas" contiene el fenómeno negativo de la penetración imperialista (la que debe combatirse en el plano político y económico y "sin confundir lo que puede significar un progreso para un sector de la cultura y lo que es reacción en el contexto", p.109), debate con la posición dependentista que hace eje en denunciar la dimensión cultural de la penetración imperialista. Para él, "hay una vanguardia que tiene un sentido político cultural mucho más vasto en sus alcances que el que puede surgir de un grupo de artistas revolucionarios".²⁹ Y la cultura nacional se definirá no desde la "independencia" que propone Traba sino "en contacto vivo con el pulso del mundo. Sólo en ese sentido la cultura es internacional, y todo nacionalismo epidérmico termina en analfabetismo cultural" (p. 108).

El lenguaje como problema

En varios de estos autores, aparece el lenguaje como un nuevo problema a atender: el lenguaje entendido como el canal que posibilita el lazo o conexión entre el arte y el pueblo, en tanto realidad material (y no mero vehículo de expresión de otra realidad) o modo de significación.

Piglia sostiene que la revolución cultural se logra estableciendo "un lenguaje común" con el pueblo, en donde el término "lenguaje" alude a una "instancia concreta de la significación, (...) el campo material donde los intelectuales 'se funden con el pueblo'". La disputa pasa también por la definición del sentido: "Una práctica revolucionaria 'en el arte y la literatura' debe tener en cuenta este momento productivo experimental, de trabajo contra el verosímil, especialmente en una sociedad donde las clases dominantes controlan la propiedad de los códigos de lectura".³⁰

En su editorial a **Literatura y sociedad** insiste en que el lenguaje del arte es "un modo de **significar** (y no de *reflejar*), de iluminar la realidad a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias, que no tolera intervención exterior".

²⁹ Roberto Broullón, op. cit., p. 110.

³⁰ Ricardo Piglia, "Mao Tse Tung: práctica estética y lucha de clases", op. cit., p. 135.

Para Sánchez Vázquez, los débiles focos de vanguardia artística existentes deben encontrar un lenguaje común con la vanguardia política.³¹

“La revolución de la pintura latinoamericana (...) consiste en la recuperación del lenguaje”, coincide Traba. Aunque para ella el único programa posible es que la pintura reconecte significado y significante, de manera que se expresen cosas audibles y comprensibles. En el devenir actual del arte latinoamericano es evidente “la pérdida progresiva del concepto de obra de arte como signo”. Son objetos a secas, y no objetos que significan.³²

Industria cultural y cultura de masas

Aunque la referencia no se explicita, predomina en Marta Traba –como en otros teóricos dependentistas latinoamericanos- una concepción coincidente con la de Adorno sobre la industria cultural.³³

Para ella, “los comics, las revistas ilustradas, la televisión y el cine tuvieron una incidencia definitiva en este camino que ataca el origen mismo de la invención” (p. 90) y son expresión de la sociedad opresora (Marcuse). Para ello, el hecho de que aparezca la imagen del Che Guevara en carteles o afiches neutraliza a mero motivo la referencia al guerrillero, y es un síntoma de la “antropofagia de los héroes”.

Al igual que Adorno, opone al artista (parte de una minoría privilegiada y consciente) a las “muchedumbres o vegetativas o sobrevivientes” (p. 98).

2. Políticas artísticas de la Nueva Izquierda

La cuestión ahora, una vez revisadas las posiciones teóricas sobre la relación del arte y la política, es indagar qué programas concretos de intervención en el campo artístico implementaron las organizaciones de la Nueva Izquierda.

2.1. El FATRAC, avanzada cultural del PRT-ERP

El FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) fue el nucleamiento de artistas e intelectuales vinculado –si bien no de manera explícita– al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) desde 1968, y en los primeros años '70 al ERP (Ejército

³¹ Adolfo Sánchez Vázquez, “Vanguardia artística y vanguardia política”, en revista Nuevos Aires, número 1, julio 1970, p. 6.

³² Traba, op. cit., p. 156. Aquí se puede establecer un contrapunto con la opinión de Oscar Masotta sobre el arte pop. Masotta lee las series de Andy Warhol como la transición de la imagen al signo. V. cap. 4. Traba acusa a las vertientes latinoamericanas del pop, entre otras, de no haber estado “ajenos a los peligros de la mimetización y la vergüenza de la entrega” (p. 104) o incluso de “rendición incondicional” (p. 164).

³³ Adorno y Horkheimer, op. cit.

Revolucionario del Pueblo). El dirigente de este frente cultural, el sociólogo Daniel Hopen (desaparecido en 1976), trabajaba estrechamente ligado a la dirección partidaria.

El FATRAC elegía desarrollar su trabajo de intervención política sobre las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, con el objetivo de impulsar tomas de posición y acciones aún más radicalizadas en esos ámbitos a favor del proceso revolucionario. La vanguardia artística fue rápidamente uno de esos frentes, y al menos Ricardo Carreira y Eduardo Ruano ingresaron en 1968 a esa organización.

Nicolás Casullo, Blas de Santos, Martha Rosenberg, Fito Reisin, Nelson Becerra y Eduardo Ruano, entrevistados a lo largo de la investigación, e integrantes todos ellos del FATRAC, relatan que la agrupación se planteaba además tareas de captación, para “ganar” para el partido a artistas e intelectuales, cuya legitimidad o predicamento sirvieran como cobertura legal de actividades partidarias, o simplemente a fin de que se convirtieran en militantes abocados a las tareas ordinarias (es el caso de Ruano y, más tarde, el de Favario, v. cap. 7). Los militantes del frente se vinculaban con los núcleos más dinámicos de artistas e intelectuales, para intentar incorporarlos al frente, como antesala de la entrada a una organización política. Según recuerda Casullo:

“Luego el PRT/ERP funda el FATRAC (...) y los que estábamos más capacitados porque veníamos de lo estético o de lo cultural somos los que constituimos ese frente. En un principio éramos cinco o seis personas. Era la típica política de izquierda, de frente. Y empezamos a juntar gente. Entonces ahí hay todo un dilema, toda una discusión larga. Juntábamos las dos esferas, es decir, vamos en búsqueda de los artistas de vanguardia en sus distintas perspectivas, géneros o, podríamos decir, lenguajes; y [por otra parte estábamos] nosotros partiendo desde una organización política que además se asumía como vanguardia de vanguardias”.³⁴

Por otra parte, el FATRAC impulsó también algunas intervenciones callejeras, que Casullo caracteriza como “parte de una estrategia de guerra”, que no distaban mucho de las que realizaban simultáneamente los artistas de vanguardia. Él recuerda que hacían operativos semiclandestinos durante la dictadura de Onganía, colocando pasacalles que decían “Viva la revolución”, “Viva el Che”. Y concebían esas acciones como “una producción

³⁴ Entrevista realizada en Buenos Aires, el 4 de octubre de 1994.

estética en la calle; (...) era —aunque parezca al revés— una experiencia estética que tenía connotaciones políticas”³⁵.

El FATRAC tuvo un rol protagónico durante los disturbios en la convocatoria del Premio Braque 1968, episodio crucial dentro del itinerario del '68 (v. cap. 6), por cierto muy discutido por algunos de los artistas participantes. Varios de sus integrantes asisten a las reuniones donde se discutía el boicot al premio, con la intención de impulsar, organizar y volver aún más extremos los planteos de ruptura de los artistas. Varias crónicas periodísticas de la época lo señalan como el impulsor de los disturbios del Premio Braque. La confusión se alimenta en que hubo algunos volantes repartidos durante la acción firmados por esa agrupación, lo mismo que los comunicados de prensa emitidos después de la detención. Los testimonios de muchos artistas entrevistados que participaron en la acción señalan, más bien, la existencia de una pugna con esa organización. Reconstruirla nos dice mucho acerca de las tensiones crecientes entre dos lógicas distintas: la de la vanguardia artística —que se politiza— y la de la vanguardia política —que intenta una política hacia la cultura—. Los volantes en cuestión difundían breves consignas: “Resistamos combativamente la penetración cultural imperialista en todas las formas en que se exprese”; “No aceptamos ningún tipo de tutelaje económico que convalide el sistema de opresión imperante en el mundo capitalista, ni aceptamos ninguna forma de censura a nuestras obras”; “Incorporémonos al proceso de liberación que se está dando en nuestro país, a través de nuestras obras en tanto orientadas a demitificar la cultura del sistema y a afirmar consecuentemente una cultura de nuevo tipo”; “No estamos dispuestos a avalar ningún proyecto cultural que provenga del fascismo francés ni de ningún otro centro del poder imperialista”. Llevan la firma del FATRAC y la fecha (16-7-68). Pocas horas después de la detención de los artistas, esta agrupación dio a conocer dos comunicados de prensa.

Órgano de otra fracción del trotskismo, **Política Obrera** (año III, 5 de agosto de 1968) también publicó una extensa nota titulada “Rebelión de los artistas plásticos”. Allí refiere los incidentes en la inauguración del premio Braque, que ubica no como “un estallido aislado”, sino como “un episodio de un proceso de politización que en los últimos meses abarca a muchos artistas plásticos”. Señala que no es novedoso “que haya artistas antiimperialistas y de izquierda”, lo novedoso es “la lucha directa, el combate frontal” por el que estos artistas han optado. “De ahí que esta rebelión, incipiente aún,

³⁵ Entrevista a Casullo, ya citada. Ruano recuerda que “El FATRAC cumplía una función política. Vinculaba intelectuales y sectores de la cultura para un trabajo en conjunto, pero no sobre el arte en sí” (entrevista).

ideológicamente confusa, haya causado el temor de la burguesía hasta el punto de utilizar la represión abierta. Ningún 'arte social' vendido a precio de oro para decorar livings burgueses mereció tanto honor por parte de la dictadura". El artículo se distancia tanto de los "burócratas del Partido Comunista" como del "oportunismo" del Posadismo (la tercera tendencia del trotskismo vernáculo, que dirigía una corriente de estudiantes de arte). Respecto de los primeros, afirma que "sea en su variante de 'realismo socialista' (...) o del nuevo 'oportunismo sin fronteras' de Garaudy [parodiando su título **Un realismo sin fronteras**] (una especie de 'policentrismo' en el arte; todo vale si es burocrático) consiste en la subordinación del artista a la claudicante 'línea' del partido". En cuanto a Posadas, el dirigente cuestionado, cuestiona su concepción del arte "que (según él) nació con la lucha de clases, desaparecerá con el comunismo; que es una manifestación individual pequeño burguesa que sirve para dar escape a las tensiones internas de la sociedad capitalista; en resumen, que los artistas, si quieren ser revolucionarios, deben dejar de pintar". ¿Qué propone **Política Obrera** a los artistas rebeldes? Aunque cita el manifiesto de Trotsky y Breton ("toda licencia en arte"), restringe esta posibilidad: "Esto no significa justificar los dudosos 'apoliticismos', ni propiciar un imposible arte de laboratorio, separado de la vida. (...) Creemos que los artistas deben ser parte activa en la transformación del mundo, en la tarea de borrar del mapa al imperialismo (...). Eso significa contribuir prácticamente a forjar la vanguardia revolucionaria que encabece a la clase trabajadora a tomar el poder y a cambiar el mundo". En última instancia, el programa del posadismo y el de Política Obrera terminan siendo "prácticamente" el mismo: el artista debe volverse un militante más del Partido revolucionario... Ese era el mandato que asumía crecientemente todo el espectro de la izquierda. Como señala Ruano:

"el FATRAC tendía, como toda organización que se propone una actividad política, a desbordar los límites. En ese momento empieza a haber divisiones muy grandes entre el FATRAC y otro sector; ya se empiezan a dividir las aguas por diferencias políticas e ideológicas: si eras peronista o no, si eras trotskista, o del PC, etc. Esa situación desbordaba ya lo cultural".³⁶

Inquirido sobre los debates teóricos que tenían lugar en el FATRAC, Casullo replica: "se discutía sobre una **práctica inmediata**. Es decir, acá no era cuestión de estar discutiendo: 'Bueno, ¿qué hacemos?' Sino que estaba la huelga de los petroleros de Ensenada y decíamos: 'vamos a volcar los tarros de petróleo'. Estábamos organizados en función de una operatoria militar. Pero era toda una experiencia porque el cartel lo hacían los artistas (...);

³⁶ Entrevista con Eduardo Ruano de M. Mestman y la autora, ya cit.

era una experiencia donde las dos vanguardias se fusionaban, las dos instancias se fusionaban.”

Es llamativo que el lugar que le corresponde a la vanguardia artística en esta fusión sea el de “hacer el cartel”, una actividad subordinada a la urgencia de la intervención, fuera del ámbito artístico, y limitado a una función estrictamente ilustrativa.

En **El Combatiente**, órgano de prensa del PRT, se publica una nota sin firma titulada “Artistas contra el imperialismo”,³⁷ que se refiere al disturbio del Braque como “el primer grito de la liberación antiimperialista” en el ámbito cultural, y considera que fue “promovido valientemente por un creciente número de artistas nucleados por el FATRAC”. Define luego a los diez artistas presos a causa de los incidentes como “un sector de la vanguardia antiimperialista que ha planteado la lucha en un nuevo frente: el de la cultura”. Y cierra la nota interpelando a la CGT de los Argentinos para que se solidarice con los detenidos.³⁸

Aún cuando se trate de un periódico político, es significativa la omisión de cualquier acontecimiento previo llevado a cabo por la vanguardia (corría julio y ya habían sucedido la revuelta en el premio Ver y Estimar, la censura en las Experiencias 68 en el Di Tella, el asalto a la conferencia de Romero Brest en Rosario). De acuerdo con la nota, la acción de los plásticos se parecería más al desembarco de un escuadrón de combate en una playa desierta, sabiamente liderado por el FATRAC, que a un episodio engarzado con otros en medio de la secuencia de rupturas que la vanguardia artística estaba protagonizando.

Al recordar los episodios del Braque, varios entrevistados critican abiertamente la actitud del FATRAC, al cual en un principio los artistas habían aceptado como colaborador en la protesta.³⁹ Su disconformidad apunta a los métodos que el grupo empleara durante los incidentes: si los artistas habían decidido interrumpir la ceremonia vociferando sus posiciones, el FATRAC “desbordó” o violentó la protesta arrojando volantes y huevos podridos... Le reprochan, también, que una vez detenidos los artistas, se convirtiera inconsultamente en vocero de los presos.

Los entredichos llevaron a los artistas no pertenecientes a la organización a adoptar una actitud de creciente desconfianza que se expresó durante los preparativos de Tucumán

³⁷ **El Combatiente**, Año I, N° 12, 22/7/1968, p. 6. Atribuible según algunos entrevistados a Daniel Hopen.

³⁸ Este llamado fue especialmente irritante para algunos artistas presos, ya que interfería en el vínculo que existía de antemano con la CGT de los Argentinos, que había puesto a disposición sus abogados y que publicó una nota respecto de los episodios del Braque en el semanario **CGT**, Año I, N° 13, 25 de julio de 1968.

³⁹ Me refiero puntualmente a los testimonios de Margarita Paksa, Pablo Suárez y Roberto Jacoby.

Arde, un par de meses después. Carreira y Ruano asisten a las reuniones preparatorias de Tucumán Arde, hasta que el conflicto termina en una gresca física en casa de Margarita Paksa, en Escobar. Esa fisura es la que explica que ni Ruano ni Carreira firmen finalmente la obra, aunque hubiesen participado activamente en las instancias preliminares de su elaboración. La política (o la modalidad de intervención de este frente) resultó una divisoria de aguas que distanciaba a quienes hasta entonces eran amigos y compañeros de grupo.

Casullo hace un balance muy crítico de aquella experiencia: “[La política guerrillera] desconoce totalmente la problemática cultural estética y de la vanguardia, la va progresivamente desconociendo, la obtura. En todo caso le interesa el artista como mero militante: ‘si vos bailás, sos danzarina, bueno, vení para acá, pero dejá de bailar. O en todo caso hazelo como la máscara o la careta que te va a permitir no tener problemas’. (...) Pero en ese momento, nosotros queríamos romper con la típica idea del compromiso del PC, que era seguir haciendo danza en los pequeños festivales del PC, recitando a algún español de la guerra civil. Había que inventar una nueva forma de incorporación del artista a la política, que no podía ser la típica incorporación del cuadro captado, al que le dijeras: ‘andá a trabajar a la puerta de la fábrica o andá a trabajar a la universidad’. En ese sentido el FATRAC ya venía heredando esa problemática de vanguardia artística/ vanguardia política. No quería renegar de ninguna de las dos cosas, quería generar una nueva instancia que no fuese simplemente decir: “bueno, ahora vos que pintás, dejá de pintar y hacé la revolución”. O lo otro, agarrar la revolución al estilo PC: cada vez que hay un acto, un festival, vos vas con lo que sabés y lo decís y volvé a tu casa, en una actitud gris, burocrática. Es decir, queríamos romper con esos dos modelos.”⁴⁰

Ni proletarización de los intelectuales ni organización de grises festivales, la política cultural del PRT-ERP pretendía encontrar otra forma de aproximar vanguardia artística y vanguardia política. El instrumentalismo de la concepción de la cultura y el sectarismo en la construcción partidaria fueron los estrechos límites con los que esta experiencia se topó, como puede verse en el caso de Cultura '68.

Cultura 1968: la imposibilidad de la unidad

En un intento de la vanguardia plástica por impulsar la conformación de un ámbito común que reuniese a diversos grupos culturales que buscaban volcarse la intervención política,

⁴⁰ Entrevista a Nicolás Casullo de M. Metsman y la autora, realizada en Buenos Aires, el 4 de octubre de 1994.

un grupo de artistas, por iniciativa de Margarita Paksa, convoca a fines de diciembre a una serie de reuniones en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) denominada "Primer encuentro de Buenos Aires, Cultura 1968". [V · I M A G E N S I] La convocatoria, que contó con unas cincuenta firmas de intelectuales, llamaba a realizar el balance de diversas experiencias culturales que se estaban llevando a cabo en teatro, periodismo, literatura, sociología, cine y artes plásticas, en las que se planteaba un cruce con la política. Proponía, además de debatir acerca de la situación en la que se encontraba cada grupo, acordar formas de acción político-cultural que se pudieran implementar colectivamente.⁴¹ Los artistas plásticos presentaron tres ponencias (las de Paksa, Ferrari y Carpani⁴²).⁴³

"Cultura 1968" da cuenta del esfuerzo por reunir un amplio espectro del campo cultural, no sólo por la diversidad de las disciplinas de las que provenían, sino también porque aparecían muchos que habían sostenido durante años posiciones (políticas, político-culturales y estéticas) contrapuestas.⁴⁴ En los escritos ya no se expresan críticas a otras posiciones del arte político, que sí podían leerse entre líneas o explícitamente en las ponencias del I Encuentro, sino que es clara la voluntad política de construir un frente de intervención a partir de coincidencias en un horizonte político revolucionario.

A pesar de esta voluntad frentista, que los ponentes refrendan, los textos reiteran algunas diferencias. Carpani, por ejemplo, defiende la conciencia y la creación individuales, y cuestiona "la concepción medioeval que, en aras de una supuesta inspiración socialista, proclama la anulación de la individualidad del artista en obras de tipo colectivo". Lo cual podría leerse como una diferenciación respecto de la postura que reniega de la autoría individual que se manifiesta en Tucumán Arde y en otras acciones del itinerario del '68.

⁴¹ La primera sesión tuvo lugar los días 27 y 28 de diciembre, y en ella elevaron informes de las actividades de sus sectores Margarita Paksa y León Ferrari (como representantes de la vanguardia que había protagonizado el itinerario del '68), Ricardo Carpani (como portavoz del grupo de plásticos que había realizado el "Homenaje a Latinoamérica" en la SAAP), Rodolfo Walsh (por el periódico CGT), Octavio Getino (por el grupo Cine Liberación), Jaime Kogan (en representación de grupos teatrales), Ismael Viñas (por un grupo de sociólogos). Estaban anunciados como expositores también Abelardo Castillo (narrador y director de la revista **El escarabajo de oro**), y los plásticos Luis Felipe Noé, Roberto Jacoby y Juan Pablo Renzi.

⁴² Carpani redacta y presenta para la discusión una declaración de los plásticos que habían participado dos meses antes en el "Homenaje a Latinoamérica" en la SAAP. En dicha convocatoria figuran Alberto Alonso, Carlos Alonso, Carreira, Castagnino, de la Vega, Deira, León Ferrari, Macció, Martínez Howard, Marta Peluffo, Juan M. Sánchez, Pablo Suárez y Roberto Jacoby. Posiblemente el documento haya sido consensuado con varios de ellos.

⁴³ Las tres están incluidas en el libro **Del Di Tella a Tucumán Arde**, ya cit.

⁴⁴ Es el caso de Carpani y los integrantes de la vanguardia plástica, o de representantes del teatro realista (Juan Carlos Gené, que también estaba invitado) y el experimental vinculado al ámbito del Di Tella (la bailarina Graciela Martínez).

Otro punto del debate en el que persisten posiciones distintas es respecto de qué lugar le corresponde al arte en el proceso revolucionario. Carpani formula las tareas que se deberían encarar con el programa explícito de ponerse al servicio de ilustrar la política ("desde el simple volante agitativo hasta los muros de una organización sindical o política, pasando por los afiches, las ilustraciones en periódicos, revistas, libros, en fin, todo aquello que acepte la inclusión de una imagen plástica, puede y debe transformarse en vehículo de la incorporación del arte a la lucha"), lo que era de hecho la labor que él mismo llevaba a la práctica desde principios de la década, y que adoptarían como modalidad algunos de los vanguardistas participantes en el itinerario del '68.

A diferencia de los documentos previos del itinerario del '68, en esta instancia adquiere una presencia marcada cierta inflexión populista y nacionalista dentro del universo cultural izquierdista, propia de la peronización de las capas medias. Esto no sólo en la ponencia leída por Carpani, que estaba instalado en esos tópicos desde hacía mucho tiempo, sino en Paksa (que habla de "un Arte Nacional") y en Ferrari (que propone "acercarnos a todo este mundo de la cultura popular").

Estas diferencias pasan a ser sutilezas menores cuando las reuniones de "Cultura 1968" se convierten en terreno de batalla. El Encuentro se prolongó hasta marzo del '69, con reuniones semanales a las que asistían entre 50 y 200 personas en el local de la SAAP (en Florida 846)⁴⁵, pero esta extensión de los plazos previstos no se debió a la concreción del proyecto de la convocatoria. Es en ese ámbito que se desencadena una discusión encarnizada en torno a la labor y a la fuente de financiamiento de un equipo de investigación sociológica conocido como "Proyecto Marginalidad".

Dicha investigación, que dirigía José Nun, e integraban Juan Carlos Marín, Miguel Murmis, Ernesto Laclau, Néstor D'Alessio, Beba Balvé y Marcelo Norwersztern, estaba radicada en el Instituto Di Tella y recibía, como otras actividades del Instituto, fondos de la Fundación Ford. Su objeto de estudio eran las nuevas formas de marginación social en América Latina.⁴⁶

⁴⁵ Estos datos figuran en un texto inédito de Margarita Paksa sobre "La constitución de un arte político en la Argentina", escrito en 1983.

⁴⁶ Una extensa defensa de los objetivos de esta investigación puede encontrarse en el número 69/2 de la **Revista Latinoamericana de Sociología**, publicada por el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella (Buenos Aires, 1969).

Las acusaciones que los sociólogos del FATRAC (encabezados por Hopen) aliados con Ismael Viñas lanzaron contra estos investigadores⁴⁷, así como las réplicas de éstos, plantearon un nuevo eje que desplazó el foco de la discusión y terminó obstruyendo la formulación de nuevas iniciativas en común. El peso que tenía el tema del financiamiento de fundaciones norteamericanas (ante el impacto del escandaloso caso Camelot en Chile, en el que se había comprobado la injerencia de la CIA) marcó el tono de las acusaciones y se convirtió en una nueva y definitiva divisoria de aguas.

De acuerdo a un documento en el que se desarrolla en extenso la denuncia al proyecto "Marginalidad",⁴⁸ se trataría de "un caso evidente de lo que objetivamente, al margen de las intenciones de los investigadores, se puede llamar 'espionaje sociológico' del imperialismo (...). Forma parte del tipo de investigaciones planeadas y financiadas por organismos imperialistas (...) para acopiar datos sobre los países dependientes que les son necesarios a Norteamérica para su estrategia política y militar en el continente (...). Forma parte del sistema puesto en pie cada vez con mayor eficacia por el imperialismo, a partir sobre todo de la década pasada, para atraer y poner a su servicio a cuadros políticos, obreros e intelectuales, embarcándolos en un vasto sistema de subsidios, becas, centros de investigación, escuelas de perfeccionamiento técnico o adoctrinamiento ideológico" (pp. 1-3).

El destino disolutorio de estas reuniones no era, sin embargo, imprevisible: si varios de los grupos participantes en ellas habían apostado en el '68 a impactar en la esfera política desde su práctica artística específica, y habían impulsado acciones de confluencia con otros sectores dentro del amplio marco de la oposición al régimen de facto, en los años sucesivos esta oposición, aun cuando se ampliase, se expresaría marcadamente fragmentada. Se abrían tiempos distintos: aquellos en los que la política se impondría como única fuerza dadora de sentido,

El cierre del texto que presentó Ferrari aparece como la última reserva de duda ante el paso de los intelectuales a la política, un paso que pone en cuestión la pertenencia a un ámbito específico:

"La duda que seguramente quedará planteada en esta reunión es la siguiente: ¿sirve realmente la estética, el arte, para hacer política? (...) Me temo que la

⁴⁷ Acusación que rápidamente se extendió a otros sectores de la izquierda: desde Nahuel Moreno (PRT-La Verdad) hasta el **Granma** cubano publican notas denunciando a los sociólogos de "Marginalidad".

⁴⁸ Documento sin título, inédito, Buenos Aires, abril de 1969. Aunque no lleva firma, habría sido redactado por Daniel Hopen y Carlos Bastianes, de acuerdo con algunos entrevistados. Una copia del mismo puede consultarse en el CeDInCI.

respuesta puede ser negativa, que la estética no nos sirva, que no sepamos usarla, que no logremos inventar otra. En tal caso, me parece, será mejor abandonarla y buscar otras formas de acción y de expresión”.

2.2. Iniciativas internacionalistas

Varios artistas argentinos, en los primeros años de la década del '70, fueron parte de una serie de iniciativas para constituir un movimiento regional latinoamericano, que podría leerse como la forma organizativa que encuentra en ese entonces la vieja tradición del internacionalismo de izquierdas (cuyo origen puede remontarse a la frase final del **Manifiesto Comunista**, de Marx y Engels, “Proletarios del mundo, uníos”). Un internacionalismo muy diferente a aquel programa de proyección del arte argentino a nivel internacional que articulaba a las instituciones modernizadoras del campo artístico.⁴⁹ Diría más, se puede pensar un internacionalismo en oposición al otro, como su contracara en materia de política artística.

Desde París

Durante los disturbios en París en mayo del '68, los artistas argentinos Julio Le Parc y Mario De Marco, integrantes del Grupo de Investigación en Arte Visual, alcanzan resonancia pública al ser expulsados del país por el gobierno de Francia, por haber participado en las movilizaciones estudiantiles. Ese punto de inflexión marca la politización de Le Parc, cuyo prestigio luego del Gran Premio de Pintura recibido en la Bienal de Venecia de 1966 era mayúsculo. En noviembre de 1968, se reúnen en París artistas latinoamericanos en un grupo de trabajo llamado “América No Oficial, Grupo de París” con la idea inicial de organizar una exposición de arte sobre temas políticos en el Museo de Arte Moderno (A.R.C.). Como el Museo no se presta al proyecto, lo llevan a cabo en la ciudad de Saint-Denis: comprende, además de la muestra, un ciclo de teatro, cine, mesas redondas, y una serie de acciones colectivas y anónimas. Las fotos del evento muestran grandes gráficos, cartelones con textos, fotografías ampliadas, gráfica. Unos muñecos planos representando a soldados están en el medio de la sala cubiertos de texto.

En ocasión del Cordobazo, Le Parc encabeza a un grupo de intelectuales argentinos residentes en la capital francesa, en el que también participan el escritor Julio Cortazar y los plásticos Antonio Seguí y Alicia Penalba. Convocaron a un acto callejero en el que dio a

⁴⁹ Este segundo uso del término “internacionalismo” es el que estudia Andrea Giunta en su libro ya cit.

conocer una declaración en adhesión a la huelga dispuesta para el 30 de mayo, planteando que los estudiantes muertos fueron "inmolados ante el altar del orden fascista".

Más de cincuenta personas se reunieron ante el monumento en conmemoración de José de San Martín, en el parque Montsoury, y depositaron flores con los colores de la bandera argentina cruzadas por una banda negra y leyendas que aludían a la represión desatada los días anteriores. Allí, hicieron pública una declaración colectiva que consideraba que "a los estudiantes y obreros que protestan contra la política, el gobierno de Onganía respondió a la manera fascista: desatando una salvaje represión policial".

Denunciaban también que "la dictadura militar que somete a Argentina desde 1966 acaba de mostrar su verdadero rostro. Desde hace tres años se lleva a cabo en las universidades y en los medios obreros una persecución sistemática contra todos aquellos que osan expresar sus ideas".

Además de los ya mencionados, adhirieron, entre otros, los pintores Armando Durante, F. Tomasello y Julio Silva, el crítico de arte Damián Bayón, los autores teatrales Arnaldo y Monique Calveira, la arquitecta Angelina Camicia Valasek y la bailarina Graciela Martínez.

En los años siguientes, Le Parc se convirtió en el nucleador y activista de una serie de iniciativas "internacionalistas" en el arte latinoamericano que relato más abajo: el boicot a la Bienal de Sao Paulo, los Encuentros de Santiago y La Habana.

Por Brasil

En 1971, un grupo de artistas latinoamericanos residentes en Nueva York⁵⁰ encabeza la propuesta de organizar un boicot a la Bienal de Sao Paulo, denunciando internacionalmente a la dictadura militar brasileña. El boicot derivó en la organización de una Contrabienal, que no consistió en una muestra sino en un libro colectivo de artistas en el que participaron varios argentinos. Los organizadores declaran que no tienen "la intención de sustituir una exposición por otra, o de cambiar de forma sustituyendo una exposición por una publicación". Se trata, mejor, "de tantear una posibilidad de acción contra el imperialismo cultural. (...) Tratar de abrir otros caminos que ayuden a la creación y expresión de una nueva cultura, y que lleven al intelectual a identificarse y unirse a la lucha revolucionaria de nuestros pueblos latinoamericanos por su liberación".⁵¹

⁵⁰ Se trata de dos grupos: uno llamado Museo Latinoamericano y el otro, Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA).

⁵¹ Declaración del MICLA reproducida en **Contrabienal**, Nueva York, 1971. Archivo Juan Carlos Romero.

En Argentina, un grupo de artistas (Amengual, Deira, Noé, De la Vega, Iommi, Borda, Smoje, Peluffo, Fresán, Benveniste, Carpani, Rodríguez, Alonso, Ferrari y otros) denunció a aquellos argentinos que no asumieron el boicot y participaron en la Bienal (Líbbero Badii, Ary Brizzi, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Aníbal Carreño y otros) con una interpelación pública: "¿Es concebible un salón de arte de pretendida vanguardia en un país donde se ha institucionalizado como método de gobierno la represión, la tortura y el asesinato? (...) ¿Participar significa complicidad?"⁵² [V. IMA6FN 52]

La fractura entre los artistas, una vez más, provenía de las definiciones políticas.

León Ferrari también hizo conocer públicamente su posición:

"Rechazar la Bienal de San Pablo debe ser sólo una etapa para rechazar las bienales, becas y fundaciones norteamericanas. Para llegar a eso hay que comprender que nuestra vanguardia no sólo está deformando la verdadera imagen de la Casa Blanca al agregarle atributos culturales a sus invasiones, sino que también se está deformando a sí misma. (...) Y cuando llegue el socialismo corre el riesgo de creer que el único cambio que debe hacer el artista es un giro de 180 grados para hablar con el pueblo revolucionario ayer oprimido con el mismo lenguaje que habló y aprendió a hablar con los opresores, es decir, de creer que así como colaboró en la cultura de la contrarrevolución podrá encabezar la cultura de la revolución. Si eso sucediera el artista de vanguardia será más peligroso dentro de la revolución de lo que es ahora fuera de ella aliado con sus enemigos, pues estará contaminando la nueva cultura y prolongando el uso del arte como instrumento de penetración imperial".⁵³ En la carta de invitación a la Contrabienal se denuncia explícitamente al CAyC y a su director por ser "uno de los invitados oficiosos" de la Bienal. Sin embargo, Jorge Glusberg —el director cuestionado— envía una carta que se reproduce en **Contrabienal** en la que explica "Por qué resolví participar con Art Systems en la Bienal de San Pablo y ahora desisto". Se justifica diciendo que, al llevar la muestra, esperaba colaborar en romper el aislacionismo que sufren los artistas brasileños "reprimidos por la dictadura". Había invitado a decenas de artistas de todo el mundo, pero la adhesión de varios de sus invitados al boicot cambió sus planes.

La confianza en la inminencia de la revolución que deja en claro esta declaración de Ferrari permite entrever un debate que todavía era incipiente: el lugar de la vanguardia después del

⁵² Declaración de los artistas argentinos incluida en **Contrabienal**, op. cit.

⁵³ "Los artistas argentinos reciben elogios en Brasil, pero los critican en Buenos Aires", en **Diario La Opinión**, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1971, p. 4.

triunfo de la revolución. Y una vez más reaparece la cuestión del "lenguaje" (lenguaje de los opresores o lenguaje de la revolución) como el núcleo del problema.

En Chile

El I Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur se realizó en Santiago de Chile en mayo de 1971, convocado por el Instituto de Arte latinoamericano, dependiente de la Universidad de Chile, instituto que dirigía Miguel Rojas Mix, y donde se desempeñaban como investigadores el poeta surrealista argentino Aldo Pellegrini y el crítico brasileño Mario Pedrosa. Ellos dos eran parte, a poco de comenzado el gobierno de Salvador Allende, del contingente de intelectuales latinoamericanos que se habían instalado en Chile para contribuir directamente en el proyecto político de la Unidad Popular.

Participaron artistas de Uruguay, Brasil, Argentina y Chile. La delegación argentina estuvo compuesta por Noé, Ferrari, Carpani, Berni, Deira, Carnevale, Paksa y Leopoldo Presas. Se organizaron cinco comisiones de discusión: Significación ideológica del arte, El arte en América Latina, El arte en el momento actual, Arte y comunicación de masas y Estrategias culturales. La discusión se planteaba ahora en términos en los que realismo y vanguardia carecían de sentido: "La conciencia crítica del artista y la comprensión de su actividad como quehacer político iba "más allá de cualquier estilo, formas, temáticas u otras formas personales de expresión".⁵⁴ La teoría de la dependencia explicaba ahora los fenómenos artísticos en términos estrictamente de clase (arte burgués, arte popular), políticos (arte revolucionario o dependiente) o geográficos (arte noroccidental y latinoamericano), y desplazaba el sustento de las discusiones "internas".

La estrategia cultural revolucionaria que se promovía como programa de intervención restringe la actividad artística al activismo gremial y a la propaganda didáctica que ilustre los procesos sociales. La subordinación del artista es doble: debe ponerse a disposición de gremios y agrupaciones políticas combativas, y a la vez, debe restringir su aporte en ellos a tareas como difusión e información, diseño y diagramación. El imperio de la intervención práctica y de la organización concreta antes que una discusión teórica abstracta. La coordinación de una red de artistas con sede en Buenos Aires que coordine muestras simultáneas y la convocatoria a un Concurso de Historieta Latinoamericana.

Esto último señala que más que pinturas u objetos, se demandaba a los artistas que se volcaran a géneros de circulación masiva como la historieta, que venía siendo promovida desde las iniciativas de Quimantú, la editorial estatizada durante el gobierno de Allende, y

⁵⁴ Miguel Rojas Mix, **Dos encuentros**, Santiago, Andrés Bello, 1972.

que aparecía como el terreno de un importante combate ideológico (no formal, puesto que las "nuevas historietas" repetían los recursos técnicos de las mismas historietas que impugnaban) por establecer sentidos diferentes entre los vastos sectores populares que consumían al Pato Donald.⁵⁵ Las operaciones de conversión de la historieta "imperialista" a la "revolucionaria" asombran por su sencillez: el héroe rubio pasa a ser morocho, y sus oscuros enemigos de la selva, un batallón de soldados vestido de verde.

Muchos artistas argentinos contribuyen a generar la colección del Museo de la Solidaridad, organizado por Pedrosa, donando obras. Entre ellos, Libero Badii, Julio y Luis Barragán, Berni, Osvaldo Borda, Ary Brizzy, J. Campodónico, Carlos Cañas, Carpani, Castagnino, Américo Castilla, Víctor Chab, Ignacio Columbres, Deira, Juan Carlos Distéfano, Manuel Espinoza, Kemble, Aurelio Macchi, Polesello, Leopoldo Presas, Martha Peluffo, Noé, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Jorge Santa María, Seguí, Luis Seoane, Oscar Smoje, Clorindo Testa. Un total de unas cuarenta obras donadas por argentinos, sobre un total de más de 500.⁵⁶

Ante Cuba

En 1972 y 1973 se realizaron dos encuentros que congregaron a artistas de varios países del continente (en La Habana, Cuba). Tuvieron como eje general la búsqueda de una estrategia común frente a la "penetración cultural imperialista" en América Latina. Sus antecedentes inmediatos se remontan al Congreso Cultural de La Habana, en 1968, en el que ya se instaba en última instancia al pasaje a la política armada:

"Llamamos a la denuncia y a la investigación, a la oposición cultural y a la manifestación de protesta, a la desmitificación de las ideologías y al manifiesto, a la resistencia y al fusil, y, siguiendo el ejemplo heroico del Che, a la lucha armada y el riesgo de morir si fuese necesario para que una vida nueva y mejor sea posible" (Declaración General del Congreso Cultural de La Habana, 1968).⁵⁷

También se denunciaba entonces a la industria cultural como forma de dominación del imperialismo, planteando que la difusión mundial de los medios audiovisuales (cine, radio y TV) por sobre los verbales permiten "un gigantesco fenómeno de transposición y

⁵⁵ Armand Mattelart y Ariel Dorfman, *Cómo leer al Pato Donald*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

⁵⁶ Datos extraídos del inventario del Museo, reconstruido por Claudia Zaldívar, en su tesis "Museo de la Solidaridad", inédito, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, 1991.

⁵⁷ Declaración publicada en *Cuadernos de Cultura*, Año XVIII número 89, Buenos Aires, mayo-junio de 1968.

contaminación cultural, mediante el cual la cultura –principalmente norteamericana- más técnicamente desarrollada, con la imposición de sus valores y mitos, se extiende por una zona donde existen otros valores culturales (pero desprovistos de mecanismos de defensa), con el propósito de absorber, neutralizar y degradar a los pueblos subdesarrollados”.⁵⁸

Estos dos tópicos (el lugar del intelectual en la revolución es la militancia política, y la denuncia de las formas culturales de dominación imperialista) se retoman en sucesivos encuentros de escritores, cineastas y también artistas plásticos.

En 1971, Casa de las Américas de Cuba y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, habían firmado la Declaración de La Habana, convocando a los artistas a un I Encuentro de Plástica Latinoamericana, que tuvo lugar en La Habana, en mayo de 1972.

El temario del Encuentro de Plástica Latinoamericana en La Habana⁵⁹ incluía dos ejes generales: la responsabilidad del artista en el proceso político del continente, y la estrategia cultural a llevar a cabo en relación a las instituciones (Bienales, Premios, Concursos y Becas).

El Encuentro elaboró una declaración de solidaridad con la lucha del pueblo vietnamita y concluyó con la inauguración de una exposición de plástica contemporánea con más de doscientas obras de artistas de la región. Asimismo, de allí surgió un nuevo “Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos”. Encabezado por un repertorio de citas de autoridad (revolucionaria), de Martí y Bolívar, de Marx y el Che Guevara, el documento destaca acontecimientos regionales y mundiales que desde la década del sesenta caracterizaban un proceso latinoamericano convulsionado por la lucha antiimperialista y revolucionaria, factores que influyeron sobre la tradición cultural y colocaron en primer plano las discusiones sobre la función del arte. En ese marco, toma partido por el protagonismo del artista latinoamericano en las luchas políticas, en la búsqueda de un arte revolucionario, que superara las limitaciones esteticistas y elitistas promovidas por los valores del imperialismo y las burguesías locales. Consideraba como tarea prioritaria del momento histórico asumir en forma activa y eficaz la conciencia revolucionaria e identificarse con la militancia política revolucionaria.

⁵⁸ Ibid., p. 128.

⁵⁹ Allí participaron artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

El documento culmina insistiendo en el "vínculo práctico" de los artistas latinoamericanos con las luchas populares como contribución al surgimiento del "hombre nuevo" anunciado por el Che Guevara.

Este llamamiento, considerado como un acuerdo o compromiso entre los presentes y futuros firmantes, alcanzaría cierta difusión reproducido como folleto o exhibido como afiche en muestras y exposiciones regionales y fue además extractado en numerosas publicaciones de izquierda del continente. Apelando a él, surgieron algunas iniciativas colectivas durante ese mismo año.

A partir del acuerdo arribado en el Encuentro de realizar el día 8 de Octubre, aniversario de la muerte del Che, actividades bajo el título "La América del Che" en diversas ciudades de América Latina, el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile y Casa de las Américas convocaron a una exposición que buscaba "expresar la actitud común de todos los artistas latinoamericanos comprometidos en la revolución". La muestra, más que constituirse en una galería iconográfica del Che, quería expresar plásticamente los conflictos y problemas regionales. La técnica y dimensión de las obras eran libres y se programó inaugurarla simultáneamente en Santiago y Valparaíso (Chile).⁶⁰

En agosto de 1972, a pocos días de la masacre de Trelew, algunos ex integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, junto a otros productores culturales e intelectuales, se nuclearon en un frente cultural, "superando diferencias ideológicas, políticas y estéticas", y retomaron algunos de los ejes generales del Llamamiento de La Habana. Con el afán de "ligarnos al pueblo y sumarnos al clamor de protestas levantadas contra la ofensiva represiva y la ola de torturas desatadas por la dictadura y el imperialismo", este Frente Antiimperialista de Artistas de Rosario (FADAR), denunciaba en su documento la política económica y represiva de los sucesivos gobiernos de la autodenominada "Revolución Argentina".

Los artistas se proponían no permanecer ajenos ante estas circunstancias, sino participar de las luchas populares con su profesión y sus obras, organizando exposiciones o espectáculos de protesta bajo el tema: "Contra la Represión y la Tortura — Por la libertad de los Presos Políticos".

La repercusión del encuentro de La Habana llega a París, donde varios artistas latinoamericanos residentes, entre ellos Julio Le Parc —que había participado del mismo—, se constituyeron en un grupo de trabajo con el nombre "América Latina No Oficial. Grupo de

⁶⁰ Como parte de la misma iniciativa regional, en la Argentina, se intentó organizar en 1972 la edición de carpetas con la participación de alrededor de 40 artistas. Aunque finalmente la iniciativa no pudo concretarse, el título de las carpetas era también "La América del Che", y se había previsto que los originales de 42cm x 60cm, en blanco y negro, iban a circular por diversos países.

París". Entre otras actividades, el grupo se proponía hacia noviembre de 1972 la edición de un boletín para difundir acciones y documentos de artistas y grupos incluidos en los principios del Llamamiento, a partir del boletín que se editaba en La Habana, y programaban para enero del año siguiente una exposición en París sobre el tema "Opresión, Represión y Lucha del Pueblo Latinoamericano".

En octubre de 1973, al cumplirse un nuevo aniversario de la muerte del Che, se realizó el Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana, nuevamente en La Habana. Allí participaron 37 delegados de varios países de la región, y la presencia argentina fue más numerosa que el año anterior. Esta vez estuvieron, según consta en el catálogo, Carnevale (integrante del FADAR), Carpani, Colombres, Ferrari, Noé y dos residentes en París, Le Parc y Marcos.

Realizado a un mes del derrocamiento de Salvador Allende en Chile, la situación de este país y el homenaje al presidente asesinado ocuparon gran parte de las discusiones políticas del encuentro. Incluso se produjeron allí mismo obras alusivas al golpe y se expusieron obras de artistas participantes. [V. IMAGEN 53]

Las conclusiones y acuerdos a los que se arriba en este encuentro se orientaron en la misma línea que los del primero. Se concluye que a partir del I Llamamiento se había desarrollado una "amplia movilización en el medio artístico" cuyos principales efectos eran una mayor participación en los movimientos y organizaciones revolucionarios, la defensa de los presos políticos y la denuncia de la represión y las torturas, la movilización contra agresiones imperialistas y en función de fechas y hechos revolucionarios significativos, la realización de trabajos plásticos ligados a la militancia política de base, el cuestionamiento y boicot de manifestaciones culturales promovidas por el imperialismo y las burguesías dominantes.

Si el Llamamiento de 1972 había promovido como deber la oposición a las manifestaciones de opresión cultural por parte del imperialismo, ya sea mediante protestas, abstenciones, boicots, o cualquier otra táctica "adecuada", incluso "la respuesta violenta a la violencia colonizadora del sistema", en la declaración de 1973 se reconocía "el tradicional ámbito enmarcado por galerías, salones, escuelas de bellas artes, etc.," como "ámbitos donde el artista puede realizar obras de conciencia revolucionaria y alcanzar con ellas resultados de gran eficacia política". Sin embargo, se insistía en que "no debe enclaustrar en ella sus posibilidades de acción", se consideraba que "es función de los artistas, en tanto y cuanto militantes, trabajar no sólo para el pueblo, sino aún más fundamentalmente con éste, porque sólo de éste, en definitiva será la expresión en una nueva sociedad revolucionaria".

Con estas definiciones, la Declaración proponía continuar y fortalecer la organización de los centros coordinadores de la región surgidos del encuentro de 1972, incorporando a otros países. Frente a las nuevas condiciones, se promovía la realización simultánea en diversos países de muestras colectivas contra la dictadura chilena, así como la acción para salvaguardar a los artistas y obras amenazados por la Junta Militar. Asimismo, se reafirmaba la definición del año anterior referida a que "para el artista (...) la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra", al tiempo que se insistía en una mayor inserción de la "actividad artística militante" en el seno de la clase obrera y los sectores populares, la incorporación de la imagen plástica a la "lucha cotidiana de la base", la realización de "obras multiplicables" (carteles, ilustraciones) en función de la demanda de los movimientos revolucionarios, e incluso la promoción de "talleres plásticos de militancia de base" para que fuera el mismo pueblo quien comenzara a asumir la elaboración de las imágenes en función de sus necesidades específicas.

Al retornar a Argentina, los artistas organizan actividades artísticas en solidaridad con Chile, y nuevamente la Declaración de 1973 alcanza cierta difusión en publicaciones políticas y culturales. Algunos de los participantes (Carpani, Colombres, Ferrari y Noé), elaboran un informe que se publicó a fines de ese año en la revista **Militancia** y el **Balance** de la CGTA. En ese texto resumen la historia de los dos encuentros de La Habana y del de Santiago de Chile, sintetizan las resoluciones, y destacan que "el campo artístico constituye también un importante frente de batalla", si bien el principal protagonista de la lucha es el pueblo trabajador. "A él habrá de corresponder en última instancia la elaboración de las nuevas pautas en que se basa ese lenguaje plástico nacionalmente diferenciado", escriben, "sólo así, al calor de la lucha política revolucionaria y aprendiendo del pueblo qué hay que decir y cómo, para que el mensaje sea eficaz, surgirá un nuevo lenguaje y podrá el artista despojarse de los lastres colonizados y elitistas, inherentes a su formación profesional en la sociedad capitalista".

El informe anuncia la constitución en Argentina de un centro coordinador de las actividades promovidas por los Encuentros, "responsable de la integración en su seno de todos aquellos compañeros, sean artistas, profesionales, estudiantes o militantes de base sin experiencia plástica alguna, que estén dispuestos a participar activamente con sus medios y posibilidades...". No hay más noticias del mismo, por lo que es probable que la fundación no haya terminado de concretarse.

El texto rescata la importancia de los Encuentros para efectivizar la solidaridad y colaboración regional y señala su significación para los artistas revolucionarios argentinos,

“ya que nadie ignora que uno de los próximos objetivos de (la) ofensiva imperialista lo constituye nuestro propio país. De hecho, esa ofensiva tendiente a paralizar la profundización del proceso revolucionario, neutralizando y desviando de los objetivos liberadores al gobierno popular peronista, ya está en marcha, asentada en la alianza entre los burócratas traidores, los políticos burgueses, los militares entreguistas y la burguesía seudonacional”.

No fue unánime la adhesión de los artistas de izquierdas a los Encuentros latinoamericanos. Los plásticos del Partido Comunista Revolucionario dan a conocer su posición (en una declaración fechada en enero de 1974) en la que cuestionan “fraternalmente” la forma de elección del comité que viajó a Cuba, la difusión de la declaración y su proyecto político. Se preguntan por qué los que viajaron al Encuentro no consensuaron un documento con el resto de los artistas. Por otro lado, el llamamiento elaborado en Cuba no responde a “nuestra situación política” y llega a la “máxima incorrección, al pretender poner el proyecto revolucionario de la clase obrera bajo la dirección de los militares ‘patriotas’ o de las burguesías nacionales (...) por los que suspiran los dirigentes del PC y otras fuerzas reformistas”. Reivindica la defensa de las necesidades específicas de los artistas, aunque parezca reformista, antes que un proyecto exclusivamente “plástico-político”, como reclama el Llamamiento de La Habana.⁶¹

Respecto del programa artístico impulsado por el régimen cubano hacia el resto del continente, es esclarecedor el siguiente pasaje de Régis Debray: “Para la lucha que se libra ante nuestros ojos y en cada país del mundo, entre la prehistoria y la aspiración a vivir de acuerdo con nuestro concepto del hombre, necesitamos obras que rindan *testimonio*: necesitamos andrajos y gritos, necesitamos la suma de todas las acciones de las cuales dan noticia esas obras. Sólo después que contemos con ellos –informes indispensables y sencillos, canciones para acompañar la marcha, pedidos de socorro y consignas del día-, sólo entonces tendremos *derecho a complacernos con la belleza literaria*”.⁶²

Obras urgentes, testimoniales y necesarias para la acción: esa es la demanda de Debray a los artistas. No hay tiempo (ni derecho inmediato) a la “belleza” o –digamos- la especificidad artística o literaria. La contradicción entre la demanda a los artistas para que

⁶¹ Artistas Plásticos del PCR, “Posición ante el Segundo Encuentro de Plásticos Latinoamericanos que se efectuó en La Habana”, 8 de enero de 1974, Archivo Juan Carlos Romero.

⁶² Cit. en Urs Jaeggi, *Literatura y política*, Buenos Aires, 1974.

ocupen un lugar protagónico en la revolución y al mismo tiempo la dilución o desaparición de la legitimidad de su quehacer es descarnada.

Casullo, que había estado en París en los días del mayo francés, y –como ya mencioné– fue un activo promotor del FATRAC, reconoce en la conformación de su propio imaginario la mezcla de las herencias más disímiles: desde la izquierda libertaria hasta las vanguardias históricas, pasando por las polémicas sobre el realismo y la abstracción de los años '30. Poco de ese rico legado se recuperaba, como intenté mostrar, a la hora de recibir el mandato del pasaje a la política:

“En mí gravitan mucho el surrealismo, el anarquismo, los debates sobre el realismo, las políticas stalinistas, todas las posiciones de Sartre enfrentando la idea de decadencia, discutiendo que Kafka no era decadente, que el arte moderno no era decadencia. Yo era un hijo absoluto de eso, a pesar de que desde Cuba nos venía una idea muy dura: que el artista tenía que hacer la revolución y no hacer otra cosa”.

3. El arte es la revolución

Como parte de las intervenciones de apoyo de varios artistas latinoamericanos a la Unidad Popular, Noé publica en Santiago de Chile (editorial Andrés Bello, 1973), el opúsculo **El arte de América Latina es la revolución**, que concluye:

“la investigación de lenguaje la pintura ya se ha agotado. (...) El arte es revelación y sólo hay una forma de revelar la imagen de América Latina: la revolución (...) La revolución no se representa. Se hace. [El arte] Debe ser convocativo (sic), provocativo, ejecutivo”.

Cierra con un razonamiento tautológico: “La revolución no sucede en el arte, el arte no va a hacer la revolución. El arte es la revolución cuando la revolución es arte y la revolución es arte cuando es revolución” (p. 32). Siguiendo el recorrido del mismo Noé, que para entonces efectivamente hacía varios años que había abandonado la pintura, se puede trazar la parábola de “vanguardia y revolución” a lo largo de la época: pasa de concebir a principios de los '60 su pintura como una revolución (artística, específica), a entender, doce años más tarde, la revolución (política) como única manifestación artística. [V. IMAGEN 54]

La definición de Noé no era un exabrupto aislado sino expresión de un clima de época extendido: el título de tapa del último número de la revista sobre “Barrilete” dirigida por Roberto Santoro (Año XII, nro. 1, 1974), propaga un programa similar: “El hecho cultural por excelencia es la revolución”.

También, en el último número de la revista **Nuevos aires** (número 11, agosto 1973), un artículo del antropólogo polaco Martín Kowaleski ("El papel de la guerra revolucionaria en el desarrollo de la cultura") parte de la afirmación de que "la misma lucha armada es un hecho cultural que moviliza", tomada de la I Conferencia de Solidaridad de los pueblos de África, Asia y América Latina.

Y así como la revolución aparece como la única forma de arte valedera, el guerrillero (en especial, en torno al modelo encarnado en el Che Guevara) se vislumbra como el mayor artista. ¿Quedaba algún resquicio —luego de estas definiciones— para continuar produciendo arte pretendiendo que provoque algún impacto político? A pensar qué respuestas dieron los propios artistas se aboca el capítulo 9.

Capítulo 9

Tomar la calle, tomar el museo

Durante los primeros años '70 se evidencia el impacto de la radicalización política que atravesaba a la sociedad argentina sobre un número extendido de artistas, sus producciones, sus modos de intervención. No parece errado afirmar que entonces los intentos por conjugar arte y política quedaron sujetos crecientemente a la lógica (de las urgencias) de la política (v. cap. 7). Algunos episodios, sin embargo, muestran que hubo producciones que excedieron y complejizaron esa tendencia general a la instrumentalización o al abandono de las prácticas culturales, en las que la labor del artista aparecía reducida a ser ilustración de la letra (de la política).

Disueltos los movimientos de vanguardia que emergieron en la década del '60 y cerrados los centros de arte del Di Tella en 1970, los primeros años de la nueva década vieron emerger un nuevo experimentalismo que continúa con la exploración de materiales (incluidos los "contenidos ideológico-políticos"¹) y formatos no convencionales. Este conjunto de artistas argentinos, que Marchán Fiz engloba dentro de los "conceptualistas ideológicos", fueron interpelados por una nueva institución que intentó cooptar a varios de ellos en lo que se llamó el Grupo de los Trece²: el CAyC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Jorge Glusberg. Entre estos artistas, había varios muy politizados, algunos de ellos simpatizantes o allegados, "contactos" de las organizaciones armadas.

A diferencia de la vanguardia de los '60 —que había abandonado estrepitosamente las instituciones artísticas en 1968—, podría decirse que si bien ese nuevo conjunto de artistas politizados continuó con emprendimientos callejeros, no desechó participar colectiva o individualmente en ocasión de distintas convocatorias institucionales, y lo hizo con obras que se planteaban alcanzar un fuerte impacto político. Una de sus estrategias fue el aprovechamiento de los intersticios que las instituciones culturales dejaban abiertos, para lograr instalar allí un acto, una denuncia, una acción política.

Otra distancia a señalar con las producciones artístico-políticas de la década anterior, es que las obras aquí analizadas aluden a la violencia política ya no en términos

¹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.

² El Grupo de los Trece, que figuraba como el Consejo de Dirección del CAyC, estaba conformado por Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Jorge Glusberg, Vicente Marotta, José Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Edgardo Vigo y Horacio Zabala. Se había constituido un tiempo antes a partir de una convocatoria de Jorge Glusberg, en torno a lo que este denominaba "arte de sistemas".

abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura sino en tanto contundente accionar represivo, maquinaria de guerra, masacre, encarcelamiento y tortura; ya no la violencia en su dimensión ético-estética, sino en toda su carnadura histórico-política. Las alusiones a la masacre de Trelew (ejecución de dieciséis guerrilleros detenidos en la cárcel de Rawson como represalia a un intento de fuga el 22 de agosto de 1972) y a los sucesos de Ezeiza (matanza indiscriminada por parte de las bandas armadas de la derecha peronista sobre la multitud reunida el 20 de junio de 1973 para recibir a Perón tras 18 años de exilio), otorgan a estas obras cierta condición de conmemoración pública contraoficial (de *otra oficialidad*), de recordatorio ante un aniversario, de monumento efímero.

Si la escena artística experimental había estado atravesada durante la década anterior por afanes cada vez más radicales de *violentar el arte* y sus límites, aquí podría pensarse que se trata de "artificializar" la violencia (política), de darle estatuto artístico. Ya en el itinerario del '68 (v. cap. 6) encontramos como recurso la apropiación de los procedimientos de la violencia política en la obra artística, cuando aquella era todavía inminente y difusa, molecular; pero esta vez la "violencia revolucionaria" está instalada en la calle y encarnada por sujetos políticos concretos. No puede ser sólo parte de una apelación o una expresión desiderativa.

¿Qué concepción de la política animaba el imaginario de estos artistas? ¿Cómo concebían su propio lugar como artistas, sus prácticas? ¿Qué reacción esperaban desatar? ¿Cómo repercutieron sus producciones —si es que lo hicieron— en las organizaciones armadas?

Las alternativas en el vínculo de estos artistas con la política, más concretamente con las organizaciones armadas (en especial, los Montoneros y el PRT-ERP), asumieron distintas formas: hubo quienes se sumaron a las nacientes organizaciones político-militares (a costa de abandonar su actividad artística); quienes participaron en actividades "político-culturales" que apuntalaban a las diversas organizaciones políticas; y quienes demostraron su empatía o afinidad con las posiciones y las acciones de estas organizaciones, sin que ello implicase ningún grado de organicidad con las mismas.

Por otra parte, en relación con este último vínculo, cabría interrogarse de qué modos fueron respondidas, asimiladas, alentadas o ignoradas desde las estructuras partidarias, algunas prácticas y producciones que implicaban adhesiones (más que relaciones orgánicas) propuestas por los artistas con las organizaciones armadas o sus acciones. Pareciera que la disposición hacia la intervención política que demostraron los artistas no tuvo un correlato en la generación de políticas culturales por parte de las organizaciones políticas, a excepción del FATRAC, como se vio en el

cap. 8. Se trató en todo caso de adhesiones personales, de contactos individuales, no estructurales.

Las obras a las que haré mención aquí (producidas en Buenos Aires y en La Plata en los primeros años '70) permiten analizar las nuevas formas de vinculación entre vanguardia e institución artística y delinear algunos rasgos de una "estética de la violencia". Luego, en el recorrido de Víctor Grippo y otros artistas conceptuales, encuentro en alternativas –más solitarias y elípticas- de elaborar el vínculo entre arte y revolución, arte y utopía, e inevitablemente, arte y violencia.

1. Nuevos destiempos entre vanguardia e institución

En este punto intento pensar los vaivenes y conflictos que genera, durante los años del régimen de facto autoproclamado como "Revolución Argentina", la tensión entre modernización, autoritarismo y radicalización política en una institución oficial del campo artístico: el Salón Nacional de Artes Plásticas.

El Salón, en tanto institución oficial, ya no cumplía en los años '60 el papel central que tuvo en las primeras décadas de este siglo, cuando era uno de los lugares privilegiados para marcar las pautas de definición del canon dominante. Pero aún desde esa posición desplazada y de su sostén a estéticas residuales, este fragmento de la historia del Salón puede decirnos mucho acerca de cómo la aparición y la consolidación de nuevas formas y nuevos circuitos artísticos modifican y recolocan a todos los actores del campo artístico, incluso a los más tradicionales. En él se ponen en evidencia los lugares incómodos, las ambigüedades y las estrategias de incorporación que desarrollan las instituciones oficiales frente a la emergencia de propuestas alternativas. Porque aun cuando –como veremos- la dictadura promueva al Salón como un paladín en el resguardo de la "tradición cultural argentina", la institución no pudo sostenerse impermeable a los profundos cambios que alteraron en esos años al conjunto del campo artístico.

Si en los primeros años '60, el Salón no mostró ninguna señal de renovación sino que se mantuvo al margen de aquello que estaba conmoviendo la escena plástica local, hacia fines de la década muestra claros indicios de su pretensión de ponerse al día (lo que se manifiesta en reestructuraciones del reglamento, los jurados y las secciones, y también en la selección de algunos premiados exponentes de la renovación). El signo más evidente de estos intentos de actualización es la creación de la sección de Investigaciones Visuales (como parte de los Salones Nacionales de 1968 y 1969), que después derivó en el Certamen Anual de Investigaciones Visuales (convocado en 1970 y 1971).

Fue justamente en dicho Certamen, en su segunda y malograda edición, cuando se produce un fuerte choque entre los artistas y las autoridades, que provoca el estallido del intento de modernización moderado con el que se pretendía actualizar y dar aire al Salón. Los pormenores de la clausura en la que terminó este conflicto lo señalan quizá como uno de los más cruentos episodios que conmovieron la ya por entonces aletargada existencia del Salón Nacional.

Se exhibe, en esta historia, la fragilidad extrema o la carencia de autonomía del campo artístico en la Argentina, ya que al depender el Salón directamente del Poder Ejecutivo y al estar éste en manos de una dictadura, la injerencia del campo del poder es mucho más inmediata y directa que en otras instituciones artísticas.

En este caso se pone en evidencia, también, el impacto que tenía sobre un número extendido de artistas, sobre sus producciones, sus modos de intervención y sus organizaciones, la coyuntura política que se torna manifiesta a fines de la década. Para muchos de ellos, el mandato urgente es articular la producción artística con las luchas políticas y sociales. Y si en los últimos '60 esa voluntad los había llevado afuera de los circuitos artísticos, la nueva estrategia de los artistas consiste en aprovechar cualquier espacio institucional dentro o fuera del circuito al que estaban habituados, se trate de un premio oficial o privado, de una exposición en un museo o en una galería, de un premio o de una actividad callejera.

El Salón Nacional en el campo artístico de los '60

El Salón Nacional era, indudablemente, parte de otro circuito institucional, que se completaba con las instituciones oficiales reguladoras de lo que Williams denomina la "tradición selectiva", como la Academia Nacional, los Salones Provinciales, las escuelas de arte, algunas galerías y la mayor parte de la crítica de arte. A pesar de encarnar el lugar de la hegemonía por excelencia, el Museo Nacional de Bellas Artes ocupa un lugar central en el circuito modernizador, ya que a partir de la gestión modernizadora que inicia en 1957 Jorge Romero Brest –y que luego de su renuncia en 1963 continúa el que había sido su asistente, Samuel Oliver- esta institución actúa como un agente renovador del campo de primer orden, organizando importantes muestras de artistas extranjeros y locales, y siendo sede de varios premios que alentaban la experimentación.

El Salón, en tanto institución oficial, ya no cumplía en los años '60 el papel central que tuvo en las primeras décadas de este siglo, cuando era uno de los lugares privilegiados para marcar las pautas de definición del canon dominante.

El Salón no resultó a lo largo de la época una convocatoria atractiva para las tendencias emergentes. La abstención de los vanguardistas puede leerse como un modo de protesta o simplemente como el reconocimiento de que allí no pasaba nada

interesante ni se dirimían capitales o reconocimientos valiosos. Esto no quiere decir que los artistas de vanguardia nunca y en ningún caso mandaran a los salones. El Salón Provincial de La Plata en 1963 es un ejemplo contundente de que ello no era así. Pero en el caso del Salón Nacional, más reactivo a lo moderno, esa participación fue coyuntural, episódica, marginal. En los relatos de los artistas entrevistados que formaban parte de la escena experimental, el Salón aparece no como un lugar central, sino como un lugar más de aquellos a los que se envía obra cuando recién se inicia la carrera.

No se traslució en el Salón Nacional una de las etapas más intensas y vertiginosas en cuanto a la experimentación visual de la historia del arte argentino. Como bien dice John King, "los movimientos de arte moderno no eran legitimados por los premios más apacibles del Salón Nacional". Más bien aparece sumido en un letargo sostenido. No fue en el Salón adonde acontecieron los episodios que marcaron la emergencia de camadas de vanguardia dentro de la plástica local. Todo eso ocurría en otros lugares, dentro del circuito modernizador

Durante gran parte de la década del '60, el Salón, como todo el circuito tradicional, se mantuvo ajeno, impermeable, resistente o directamente revulsivo frente a las nuevas formas de hacer arte. Continuó seleccionando, exhibiendo y premiando propuestas estéticas de corte académico (que pueden entenderse como residuales). No innovó tampoco en los géneros ni en los materiales que promovía.

Pero aún desde esa posición desplazada y de su sostén a estéticas residuales, este fragmento de la historia del Salón puede decir mucho acerca de cómo la aparición y la consolidación de nuevas formas y nuevos circuitos artísticos modifican y recolocan a todos los actores del campo artístico, incluso a los más tradicionales. En él se ponen en evidencia los lugares incómodos, las ambigüedades y las estrategias de incorporación que desarrollan las instituciones oficiales frente a la emergencia de propuestas alternativas. Porque aún cuando –como veremos– la dictadura promueva al Salón como un paladín en el resguardo de la "tradición cultural argentina", la institución no pudo sostenerse impermeable a los profundos cambios que alteraron en esos años al conjunto del campo artístico.

Si en los primeros años '60, el Salón no mostró ninguna señal de renovación sino que se mantuvo al margen de aquello que estaba conmoviendo la escena plástica local, hacia fines de la década muestra claros indicios de su pretensión de ponerse al día (lo que se manifiesta en reestructuraciones del reglamento, los jurados y las secciones, y también en la selección de algunos premiados exponentes de la renovación), indicios de cierta apertura e incluso diría de una tardía estrategia por incorporar la novedad. Las instituciones oficiales del arte –ante la amenaza que encarna lo nuevo–

instrumentan estrategias que le permiten su pervivencia, y ello muchas veces implica hacer ciertas concesiones.

La estrategia de apertura del Salón se evidencia en varios frentes. Por un lado, las modificaciones en el reglamento, que afectan sobre todo la conformación del Jurado y las Secciones. En cuanto a esta última reestructuración, se incorporan dos rubros en la convocatoria anual: el Grabado y las Investigaciones Visuales. El signo más evidente de estos intentos de actualización es la creación de la sección de Investigaciones Visuales (como parte de los Salones Nacionales de 1968 y 1969), que después derivó en el Certamen Anual de Investigaciones Visuales (convocado en 1970 y 1971).

La apertura a la experimentación es moderada y opta por un polo único del arte nuevo: la abstracción, y dentro de la sección de Investigaciones Visuales, un marcado predominio de las experiencias cinéticas y lumínicas. Las demás secciones llegan a premiar a algunos pocos artistas experimentales que, en su mayoría, ya habían sido consagrados bastante antes en el circuito modernizador. Esto puede leerse como un gesto oficial de complacencia (y hasta de oportunismo) ante la repercusión que tenían esos artistas o tendencias en la escena internacional. Pero incluso en estos casos, lo que el Salón premia no es la producción más rupturista de dichos artistas, sino envíos encuadrables en formatos y géneros. Esto pone en evidencia –además de la apertura relativa de las instituciones oficiales– que los mismos artistas, cuando pretenden inscribirse en el Salón, seleccionan de su producción aquello que pueda traspasar el filtro de su conservadora selección.

Estas reformas, sin embargo, tuvieron muy corto aliento: sus límites estuvieron marcados una vez más por la injerencia del orden de la política en el campo artístico.

Fue justamente en ocasión del II Certamen de Investigaciones Visuales, en 1971, su segunda y malograda edición, cuando se produce un fuerte choque entre los artistas y las autoridades, que provoca el estallido del intento de modernización moderado con el que se pretendía actualizar y dar aire al Salón. Los pormenores de la clausura en la que terminó este conflicto lo señalan quizá como uno de los más cruentos episodios que conmovieron la ya por entonces aletargada existencia del Salón Nacional.

Se exhibe, en esta historia, la fragilidad extrema o la carencia de autonomía del campo artístico en la Argentina, ya que al depender el Salón directamente del Poder Ejecutivo y al estar éste en manos de una dictadura, la injerencia del campo del poder es mucho más inmediata y directa que en otras instituciones artísticas.

En este caso se pone en evidencia, también, el impacto que tenía sobre un número extendido de artistas, sobre sus producciones, sus modos de intervención y sus organizaciones, la coyuntura política que se torna manifiesta a fines de la década.

Para muchos de ellos, el mandato urgente es articular la producción artística con las luchas políticas y sociales. Y si en los últimos '60 esa voluntad los había llevado afuera de los circuitos artísticos, la nueva estrategia de los artistas consiste en aprovechar cualquier espacio institucional dentro o fuera del circuito al que estaban habituados, se trate de un premio oficial o privado, de una exposición en un museo o en una galería, de un premio o de una actividad callejera.

La puesta al día

En el Catálogo del Salón de 1967, además del reglamento tradicional, en el que las secciones seguían siendo Pintura, Escultura (con apartado Medalla) y Grabado (con apartado Monocopia), se adjunta la Res. Nro. 843, que modifica provisoriamente el reglamento ante la necesidad de "hacer una consideración integral del régimen del Salón" con el objetivo de "asegurar la más amplia representación". Allí se resuelve designar a un Jurado Único para todas las secciones, conformado por nueve miembros designados por el Estado y tres por las instituciones representativas de los artistas plásticos (aunque en los hechos sólo propusieron uno, a Vicente Forte). En el jurado designado por la Subsecretaría de Cultura estaban Alberto Prebisch, Luis Falcini, José Fioravanti, Ennio Iommi, Fernando López Anaya, Samuel Oliver, Hugo Parpagnoli, Leopoldo Presas y Rogelio Polesello. Como vemos, la presencia de gestores y artistas modernizadores en el jurado es indudable, y ello por supuesto repercutió en las definiciones de los premios.

Esto es, la estrategia oficial para renovar el Salón se tradujo en la incorporación de gestores vinculados al circuito modernizador (Óliver dirigía el MNBA, Parpagnoli el Museo de Arte Moderno), artistas que experimentaban con nuevos materiales (Polesello) o que habían participado en procesos de renovación algunos años atrás (Iommi, López Anaya).

Ese mismo año, otra resolución actualiza el monto de los premios (los importes se triplican), en un intento de volver más atractiva la recompensa seguramente para estimular a los artistas consagrados a participar del Salón.

Ese año, el Gran Premio del Salón Nacional de Artes Plásticas fue otorgado a Rómulo Macció, uno de los integrantes de la Nueva Figuración, que ya había recibido el Premio Nacional y el Internacional del Di Tella a principios de la década, entre otros muchos reconocimientos. El premio a Macció fue un remezón en el Salón. Por él votaron los más "modernos" del Jurado (menos Fioravanti y Falcini). En la votación del primer premio, el jurado se dividió entre Alberto Altaf y Josefina Robirosa, que ganó finalmente el segundo premio. El primer premio a Altaf puede leerse como una concesión a los que tradicionalmente exponían en el Salón, y recorrían una suerte de

escalafón de premios hasta llegar a la jerarquía máxima. Pero sin duda los premios a Macció y a Robirosa marcan un hito en la aceptación dentro de esa instancia oficial de aquellas zonas de la renovación pictórica que venían siendo legitimadas en otro circuito desde varios años antes.

En la edición de 1968, continúan las reestructuraciones del Salón en la misma dirección. El Jurado de Admisión y de Adjudicación de Premios volvió a ser único, esta vez compuesto por cinco miembros, tres designados por el estado y dos por los participantes dentro de quince de un Colegio de Jurados.³ Se designaron en esa oportunidad uno por la Subsecretaría de Cultura (Fernando López Anaya), uno por la Academia Nacional de Bellas Artes (Héctor Basaldúa), uno por el Fondo Nacional de Bellas Artes (Julio E. Payró) y dos designados por los expositores (Vicente Forte y Manuel Mujica Láinez). Se optó también por un Premio Único en cada una de las secciones, y -por primera vez- además de las tradicionales Pintura, Escultura y Grabado, se incorpora la sección de Investigaciones Visuales.

Esta vez, el Premio en Pintura lo obtiene, con un cuadro pop titulado "Las tres gracias", de Nicolás García Urriburu, un artista que se puede ubicar dentro de las capas más recientes de la vanguardia de los '60. Tenía en ese momento 31 años y haber ganado el premio Braque en 1965 le había permitido trasladarse a Francia. Extrañamente, en el esbozo biográfico que se incluye en el catálogo no se menciona su participación poco antes de la apertura del Salón en la Bienal de Venecia, adonde realiza una acción consistente en teñir de verde el agua de los canales. Puede especularse que esa omisión fuese una opción del propio artista, pero en todo caso el tipo de envío que hace al Salón permite comparar su estrategia con la que muchos años antes empleara Pettoruti: el propio artista decide seleccionar dentro de su propia producción aquella cuyo formato pueda permear la selección del Salón, mientras al mismo tiempo participa en otros ámbitos con producciones más rupturistas o experimentales.⁴

Según consta en las actas, uno de los integrantes del jurado de la sección Escultura, Osiris Chiérico, al votar por el finalmente premiado Ary Brizzi, plantea dudas acerca de la pertenencia de la obra "Cuadrados simultáneos" (acrílico y pintura acrílica) al género escultura: "es la más significativa como expresión visual", sostiene. Lo que se pone en

³ La propuesta del Colegio de Jurados fue elaborada por Raúl Lozza desde la conducción de la SAAP. En el Salón Nacional del año 1964 se implementa el Colegio "a título experimental", compuesto por los autores que hayan obtenido hasta segundo premio en el salón y que acepten su inclusión en el mismo.

⁴ Es la hipótesis de Diana Weschler, en "Buenos Aires, 1924: Trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", en: VVAA, **El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.

evidencia allí es la dificultad contemporánea de mantener las clasificaciones tradicionales entre los géneros, aún dentro de los estrictos muros del Salón.

En cuanto a la sección de Investigaciones Visuales, la obra premiada es "Generador de imágenes", un mecanismo óptico realizado colectivamente por Eduardo Giusiano y Jorge Schneider -cineasta-, de Córdoba. Se evidencia el predominio (en la selección y en los premios) de propuestas o dispositivos cinéticos y lumínicos, lo que puede volverse significativo si se tiene en cuenta el impacto que el cinetismo tenía en ese entonces. El mendocino Julio Le Parc había recibido, en 1964, el Premio Especial Internacional del Instituto Di Tella y, en 1966, el Gran Premio Internacional de Pintura de la Bienal de Venecia. Este último lo instala con fuerza en la escena internacional, lo que tendrá una fuerte repercusión en la escena local. La exposición "La inestabilidad" que el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* presentó en 1964 en el Museo Nacional de Bellas Artes y la exposición individual de Le Parc en 1967 en el Instituto Di Tella, fueron éxitos rotundos en la asistencia de público (la segunda congregó más espectadores que ninguna otra en las salas del Instituto). Asimismo, dos artistas cinéticos e integrantes del *Groupe*, los venezolanos Jesús Soto y Carlos Cruz Diez, ganaron respectivamente el Gran Premio de las II (1964) y III (1966) Bienales Americanas de Arte (organizadas en Córdoba por las Industrias Kaiser).

Todos estos datos inducen a suponer que el arte cinético fue la tendencia experimental de la segunda mitad de la década más rápidamente integrada por las instituciones, la crítica y el público. Quizá esto se deba a su carácter lúdico, abstracto, a su propuesta de intervención del espectador en la obra desde un lugar no desestructurante o cuestionador (como si pretender provocar los conceptualismos).

Si bien varios de los participantes en esta sección del Salón Nacional 1968, en la que predominan los juegos con reflejos, luz y movimiento, habían pasado por el Premio Braque, una de las puertas de acceso de los jóvenes al circuito modernizador, entre ellos no figura ninguno de los plásticos porteños que habían sido convocados a las Experiencias Visuales 1967 o a las Experiencias 1968 en el Di Tella, y tampoco los plásticos rosarinos que venían realizando el Ciclo de Arte Experimental, a lo largo de último año.

No era esa la zona de la vanguardia -resistida siempre por gran parte de la crítica de arte y enfrentada ahora a las instituciones del circuito modernizador- la que ingresaba al Salón. Más bien era aquella otra menos conflictiva, y con un aval indudable en la escena internacional y en la local. Aunque -hay que decirlo- el Salón no pudo premiar a sus mayores exponentes, sino a poco conocidos seguidores locales.

En el Salón de 1969 se repiten las secciones de Investigaciones Visuales y de Grabado, pero se retorna al Jurado por secciones. Ciertas jerarquías dentro del Salón

dicen mucho de las resistencias que persisten en la institución tradicional a considerar a los dos géneros recién llegados en un estatuto de igualdad con las secciones de Pintura y Escultura. Esas disciplinas "menores" merecen recompensas que equivale a menos de la mitad del Gran Premio de cualquiera de las dos "mayores", y en las IV sólo se contempla un premio único. Por otro lado, a diferencia de las otras tres secciones, el Jurado de las IV se componía de 5 nombres íntegramente propuestos por la Subsecretaría de Cultura, sin representación de los participantes: Ary Brizzi, Alberto Castaño, Juan Carlos Faggioli (que, a su vez, representaba a los participantes en el Jurado de la Sección Pintura), Enrique Romano y Noemí Di Benedetto.

En Pintura y Escultura ganan en esa edición obras muy tradicionales, en un quiebre de la secuencia de renovación que indicaban los premios de los dos años previos. Pero el Gran Premio de Honor de la sección Grabado lo gana Juan Carlos Romero (quien un par de años más tarde integraría el "Grupo de los trece", un nucleamiento de artistas conceptuales que se constituyera en el ámbito del CAYC), por "O", un stencil color abstracto que implicaba una distancia más que considerable respecto de las técnicas y los motivos tradicionales del grabado.

El Premio único de las IV lo ganó por unanimidad de votos la obra "Imagen espacial generativa cinética", de Davite, un odontólogo ajeno al ámbito artístico. Las doce obras seleccionadas dan cuenta, otra vez, del predominio de artefactos cinéticos y lumínicos, y el uso del acrílico como nuevo material. Estos resultados reafirman las tendencias del año anterior: se premia a alguien que no participa protagónicamente en el circuito modernizador, y se privilegia exclusivamente una tendencia en las investigaciones visuales.

Otro dato llamativo es la escasez de obras enviadas a esta sección: 20 (cifra que contrasta con las 544 recibidas en Pintura). Se trata -claro- de una sección nueva y sin tradición dentro del Salón, pero además los artistas que venían generando ese tipo de experiencias en otros ámbitos no se sentían interpelados a participar allí (y ya en ese año muchos estaban en pleno conflicto con las instituciones y habían proclamado su alejamiento de todas las instancias del circuito artístico.

El panorama disperso y hasta contradictorio que componen estos datos señala la ambigüedad y las limitaciones de la política renovadora del Salón y el peso que tenía en esos vaivenes y contramarchas un factor tan coyuntural como la constitución del Jurado.

Al año siguiente, quizá reafirmando distancias insalvables entre la incipiente fuerza que pugnaba por introducir lo nuevo (aunque moderada y acotadamente) y aquella otra sólidamente instalada que pugnaba por la pervivencia de las tradiciones del Salón, se opta por crear en reemplazo de la sección de IV, el Certamen Nacional de

Investigaciones Visuales. Este evento, si bien depende del Salón en tanto se rige por las mismas autoridades y reglamentos similares, tiene alguna autonomía en tanto se realiza en otro momento, con un (pequeñísimo) catálogo propio, etc. La decisión de establecer el Certamen debe entenderse –más que como una jerarquización del lugar de las IV en el Salón- como una salida ante las fuerzas opuestas y no resueltas a las que aludía recién. Así no se abandona la pretensión de poner al día al Salón, pero al mismo tiempo se garantiza la “pureza” de la tradicional institución y de sus secciones de Pintura y Escultura.

Lesiones a la tradición

“Serán recibidas con destino al Salón obras originales e inéditas comprendidas en todas las expresiones plásticas y cualquiera sea su técnica y procedimiento, siempre que encuadren específicamente en alguna de las secciones que integran el Salón y *no puedan considerarse lesivas a los principios de la tradición cultural argentina*”.

Las cursivas marcan el añadido al Artículo 2 del reglamento del Salón Nacional, agregado que estuvo vigente desde 1966, cuando se inicia la dictadura de Onganía y que persiste en la de Lanusse. El artículo recién recobra su forma original en el reglamento del Salón Nacional de 1973, bajo la presidencia provisoria de Lastiri. Esa temprana y persistente prevención es una señal inequívoca de los lineamientos fuertemente retrógrados que reglamentaron la cultura desde los ámbitos oficiales durante esos años, en un período en el que justamente se percibía una fuerte apertura a nuevas formas de hacer arte y un contacto intenso y menos diferido que antes con la producción de los centros artísticos del mundo. En nombre de la “tradición” y de la “argentinidad” el salón se parapetaba como un puesto de defensa de los valores que la dictadura percibía amenazados por los gremios combativos, el movimiento estudiantil, los científicos, los jóvenes, los pelos largos, las minifaldas y también los artistas (en especial, los extranjerizantes vanguardistas). Como dice Beatriz Sarlo, “es la ideología de ese golpe la que concibe a la vanguardia como enemiga”.⁵

Esta cláusula de censura no fue, de ninguna manera, un hecho aislado. Lo insólito – más bien- es la demora de tres años en la respuesta de los artistas. En 1969, Ignacio Colombres, que se desempeñaba desde ese año como presidente en ejercicio de la SAAP, discute el agregado al artículo 2 con Julio Gancedo, Subsecretario de Cultura. Así rememora años después los hechos:

⁵ Entrevista a B. Sarlo, en: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de los sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 302.

“El doctor Gancedo llamó, para discutir el reglamento, a los presidentes de las distintas sociedades artísticas. Me tocó concurrir en nombre de la institución que presidía y –comenzada la reunión- le hice notar al secretario una visible anomalía del reglamento: el artículo dos establecía una cláusula de censura previa. (...) Es inútil decir que nada concreto salió de nuestra conversación; el artículo segundo del reglamento no fue suprimido y quedó claro que una obra como la de Carlos Alonso⁶ no sería recibida en el Salón Nacional de Artes Plásticas. Ante esta situación, nuestra Sociedad, reunida en asamblea, proclamó la abstención. La Mutualidad de Egresados y Estudiantes de Bellas Artes se adhirió. Prestigiosas figuras, como el pintor Demetrio Urruchúa, renunciaron al Jurado. El Salón se inauguró así como una muestra mediocre, con la ausencia de muchos de nuestros mejores artistas”.⁷

La abstención promovida por la SAAP marca el comienzo de un tipo de conflicto distinto de los artistas con el Salón: ya no se trata de abstenerse de participar por indiferencia ante lo que allí pasé, sino de organizar un boicot denunciando la censura que pretendía ejercer sobre las obras la institución oficial, y tras ella, la dictadura militar. De allí en más ese conflicto tenderá a politizarse cada vez más.

Muchos artistas comprometidos con el extendido activismo político en los primeros años '70 implementan estrategias distintas a las de sus predecesores para articular sus prácticas artísticas con las urgencias de la política. Algunas realizaciones de los primeros setenta plantean un movimiento que puede leerse como un repliegue o un retorno a los espacios de la "institución arte" brevemente abandonados en los años previos. Así, las instituciones artísticas (incluso las iniciativas oficiales a las que habían prestado escasa atención hasta entonces, como el Salón Nacional) pasan a ser lugares a ocupar, oportunidades a aprovechar, en el afán de generar ecos amplificadores de las denuncias que los cada vez más duros enfrentamientos con la dictadura promovían.

En estas producciones de arte político que retoman los espacios institucionales, la política (incluso la violencia política, tanto la del sistema como la de sus oponentes)

⁶ Se refiere a una obra de Alonso en la que se veía al Che Guevara muerto, rodeado por sus asesinos militares y por fotógrafos de la CIA. Esta obra había desatado un episodio de censura poco antes en el Salón de Artes Plásticas de la Fundación Lorenzutti, en el que también estaba involucrado el mismo Gancedo.

⁷ Ignacio Colombres, "Un censor entre los ministros", en: **Uno más uno**, Madrid, 3 de agosto de 1982, p. 18.

aparece, muchas veces, como material "temático", al que se hace referencia y se comenta desde el arte.⁸

Los episodios que se desencadenan en el II Certamen de Investigaciones Visuales, en 1971, son una manifestación flagrante de esta estrategia, llevada a cabo colectivamente por un importante número de artistas.

El "salón de la picana"

Ante la convocatoria al mencionado certamen (en cuyo reglamento, vaya omisión, no figuraba el mentado agregado al artículo 2), varios artistas decidieron colectivamente participar con obras que denunciaran la situación de los presos políticos del régimen de Lanusse. Había un dato que predisponía a tomar esa decisión: algunos integrantes del jurado designado tenían estrechos vínculos y coincidencias con este núcleo de artistas. Dicho Jurado estaba integrado por Gyula Kosice, Osvaldo Romberg y Eduardo Rodríguez en representación oficial, y por los artistas Luis Felipe Noé y Alejandro Puente por los expositores, a propuesta de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (de quienes dice Gregorio Selser, "importa reconocerles como no militantes"). Juan Carlos Romero figuraba como jurado suplente. Este jurado decidió el 21 de octubre otorgar el Gran Premio de Honor al trabajo de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra "Made in Argentina", con votos de Noé, Puente, Rodríguez y Romberg; y el Primer Premio a "Celda" de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María, con votos de Noé, Puente y Rodríguez. Los otros dos premios se otorgaron obras sin contenido explícitamente político, la de Horacio Coll (2do. Premio) con los votos de todos menos Romberg y la del escultor Alberto Heredia (3r. Premio) por unanimidad.

Sin embargo, no sólo estos resultados no se anunciaron oficialmente sino que los dos primeros premios fueron declarados desiertos por la Subsecretaría de Cultura, la inauguración del certamen no se realizó en la fecha anunciada y el Estado inició contra los artistas mencionados una persecución judicial por delitos tales como "apología del crimen" y "traición a la patria".

Esta secuencia de hechos merece un relato más o menos pormenorizado.

Titulada "Made in Argentina", la obra de Colombres y Pereyra tenía como tema la picana eléctrica. Se trataba de una figura humana de acrílico, con las piernas atadas y los labios sellados con cinta adhesiva. El cuerpo, quebrado por la cintura y anudado con un cable eléctrico que termina en una picana, estaba dentro de una gran caja

⁸ También lo señala Andrea Giunta en el artículo "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre Arte Destructivo y Ezeiza es Trelew", nuevamente editado en **Razón y revolución** Nro. 4, Otoño de 1998: "La violencia, trama que en este momento daba sentido a todas las articulaciones sociales, ya no era una estrategia de la creación ni un instrumento de cambio revolucionario, sino un tema para el arte"(p.20).

transparente de acrílico, en cuya base había un letrero: "Picana eléctrica: instrumento de horror para la explotación y el coloniaje". En el extremo de la caja opuesto a aquel donde estaba la picana, se encontraba un tablero eléctrico con el comando y el regulador de voltaje. [v. imagen 53]

El testimonio de los mismos autores recogido Gregorio Selser en la revista uruguaya **Marcha** alude al carácter metonímico del planteo: "Encerramos en una caja transparente, aséptica, de 1,40 x 0,80 x 0,40 una pesadilla que muestra el carácter objetivo del miedo. Un clima general que crece en el país y afecta a todos".⁹

La obra "Celda", de Gabriela Bocchi y Jorge de Santamaría, consistía en un calabozo construido con telgopor, con una puerta está cerrada con candado y una ventanita con barrotes. Cuando el espectador se asoma a esa ventana, un espejo lo refleja detrás de los barrotes, devolviendo una imagen en la que él se ve preso. Junto a la puerta, está dispuesta una larga (aunque incompleta, según aclaran) lista de más de 250 presos políticos y sociales. [v. imagen 54]

El escándalo surgió luego de dilatarse el anuncio de la decisión del jurado y ante la resolución de las autoridades de suspender la inauguración del Certamen prevista para el 12 de agosto. Ese mismo día, cuando artistas y público se agolpaba en vano en la puerta cerrada de las Salas Nacionales, un escueto comunicado del Ministerio de Educación anunciaba que la exposición se suspendía "por hechos que resultan ajenos a la naturaleza e intención que anima a la realización de este tipo de certamen", dado que las obras premiadas estaban "reñidas con los valores de los que se nutre el sistema institucional". La prensa se hizo eco de esta irregular situación, y en los días siguientes aparecieron en varios medios fotos y descripciones de "Made in Argentina" y de "Celda", las obras a las que el público no tenía acceso.

Esas dos obras (y varias otras) terminan siendo "no aceptadas" a través de un decreto oficial del Poder Ejecutivo, en contra del acta formal labrada por los jurados reglamentariamente, que por otra parte es obligatorio hacer pública. El Gobierno declaró, como ya dije, desierto el Gran Premio y el Primer Premio, desautorizando así a sus propios delegados. Ambos premios implicaban, entre otras cosas, la compra de las obras por el mismo gobierno que denunciaban. Uno de los factores que desató la furia oficial fue el anuncio de que los cuatro ganadores de los dos primeros premios habían decidido donar el monto total de sus recompensas a la atención de las necesidades de los presos políticos y sociales.¹⁰

⁹ Gregorio Selser, "Las picanas contra el gran premio", en: Marcha, Montevideo, 7 de enero de 1972, p. 22.

¹⁰ Ibid.

El decreto 5696 del PEN no sólo excluye del concurso a las dos obras mencionadas, sino también a otras que no habían obtenido premio alguno. Según consta en el Expediente de la causa iniciada, las siguientes obras también fueron censuradas:

- “Afiche”, de Oscar Smoje. En él se lee: “Colabore. Coloque la cabeza aquí. La represión se halla empeñada en secuestrar, torturar y asesinar. El próximo puede ser usted”.
- “A desayunar”, de Américo Castilla. Se trata de un collage de titulares de diarios de carácter policial y político enmarcados en trazos rojos junto a un cartel que dice: “Deténgase no menos de dos minutos/ Haga una segunda lectura/ Comprenderá que la represión, hipocresía y la explotación comienzan día a día”.
- “Toma de conciencia”, de Emilio Renart: Una cabeza humana enmarcada por las palabras : “Procesos – detenidos- desaparecidos- secuestrados- injusticias- corrupción- miseria- miedo”.
- “Mírese en el espejo”, de María Luisa San Martín: Una plancha metálica brillante con tres inscripciones: “Acusado – detenido – condenado”.

Rechazados

Esta vez, alentados sin duda por la decisión colectiva de intervenir en el Certamen de IV aprovechando la predisposición favorable de parte del jurado y la ausencia de la cláusula de censura en el Reglamento, habían enviado obras dos artistas que –desde vertientes estéticas distintas- son dos nombres centrales entre los plásticos argentinos que pretenden articular el arte y la política: León Ferrari y Ricardo Carpani. Lo significativo es que ambos fueron rechazados, junto a otros artistas, aún tratándose de un jurado en cierta medida “amigo”.¹¹

Carpani envía dos de los conocidos afiches que venían circulando masivamente, uno de ellos realizado a propósito de detención de Tosco y Ongaro, con sus rostros tras los barrotes, y el otro, en homenaje a Felipe Vallese. Tituló, irónicamente, estos envíos como “Experiencia de comunicación de masas 1” y “Experiencia de comunicación de masas 2”.¹²

Ferrari envió al Certamen una carta acompañada por un rollo de papel en blanco. En la carta explica la intención de realizar un “diario mural” en el Salón, titulado “EL CALENDARIO DE LA CASA ROSADA”. El artista transmitiría día a día información sobre la represión, discriminando tres tipos de noticias: las que aparecen en los

¹¹ Vicente Zito Lema, “Del Esteticismo al Hecho Revulsivo”, en Revista **Nuevo Hombre**, 3 de noviembre de 1971. Allí dice: “a pesar de la amplitud de criterio de los jurados, hubo envíos que no fueron aceptados. Entre ellos, los afiches de Ricardo Carpani y el trabajo de León Ferrari”.

medios (“las que el gobierno permite que se divulguen”), las que son censuradas por el gobierno (“como la huelga de hambre de los presos de Villa Devoto”) y, por último, informaciones sobre la actividad cultural, en especial de las artes plásticas, en tanto son víctimas de la represión.

Este trabajo se inscribe en la línea que Ferrari ya venía trabajando (y en la que continuaría). Como aporte al material exhibido en las muestras de Tucumán Arde (noviembre y diciembre de 1968) en las sedes de la CGT de los Argentinos de Rosario y de Buenos Aires, el artista había aportado más de un centenar de noticias sobre la crisis de los ingenios azucareros, que empapelaron los pasillos de entrada.

Zito Lema interpreta así el rechazo de “El calendario...”: “su carácter tan revulsivo, tan políticamente violento, tan generador de posibles nuevos hechos, que los jurados vetaron su admisión en el Salón Nacional”.¹³ Ferrari cierra su carta-descripción de la obra planteando que al presentarse a un Salón oficial, la obra “corre el riesgo de integrarse al arte del régimen, de hacer las veces de señalador de tolerancia”. Esta preocupación había sido crucial en la definición de la vanguardia de los últimos ‘60 de la necesidad de salir fuera de las instituciones artísticas para preservar el impacto de la obra de vanguardia (y Ferrari fue un vocero persistente de esta prevención). Como ya dije antes, la estrategia de los artistas había variado y era prioritario ocupar todos los espacios aún a riesgo de ser neutralizados o perder eficacia. Sin embargo, la evaluación de Ferrari no resultó —en este caso— acertada: el Salón no tenía la flexibilidad o la capacidad de absorber esas manifestaciones radicales, y prefirió primero rechazar su obra y luego el alto costo de clausurar el Certamen antes que dar cabida a obras críticas al régimen...

Las reacciones

Un abultado expediente es todavía hoy testigo de la dimensión desmesurada de la persecución que encaró la dictadura (a través de las autoridades del Ministerio de Educación y Cultura y del aparato judicial y policial) ante esta “intromisión” de la política en el ámbito del Salón.

Fecha el 3 de diciembre de 1971 y firmado por el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea en ejercicio del Poder Ejecutivo de facto, un largo decreto (el Nro. 5696/71) del Poder Ejecutivo Nacional resuelve excluir a las seis obras mencionadas del Certamen. Entre los considerandos consta que:

¹² Entrevista de la autora y Mariano Mestman a Ricardo Carpani, Buenos Aires, 1993.

¹³ Vicente Zito Lema, op. cit..

*El Estado Nacional, al organizar el II Certamen de Investigaciones Visuales, ha procedido guiado por la elevada finalidad de estimular este tipo de realizaciones, propendiendo a que artistas y diseñadores tuvieran oportunidad de exhibir el fruto **leal** de sus trabajos. (...) Que con prescindencia del valor estético que las obras analizadas puedan contener, debe señalarse que el Estado no puede legitimar con un premio y con una adquisición **la actitud de quienes han violado la buena fe y los deberes secundarios de conducta.** (...) Que sin perjuicio de hacer reserva de la posible acción criminal que pudiese corresponder por la presunta comisión del **delito de apología del crimen**, debe ejercitarse el poder de policía del Estado en cuanto a la exhibición de aquellas obras que por su naturaleza y clara ideología política atentan contra los fines del II Certamen. (...) Que la manifiesta intención ideológica que evidencian las obras de que se trata se halla en **colisión con la escala de valores** de que se nutre nuestro sistema institucional (los subrayados son míos).*

El PEN se tomó la increíblemente burocrática molestia de investigar uno por uno los nombres de la "Nómina incompleta de detenidos políticos y sociales al 4/10/71" que acompañaba la obra "Celda" de Bocchi y Santa María. En el expediente figura el informe oficial que explicita la situación de cada preso, el lugar de su detención y – sobre todo- el motivo de la misma. A partir de esa información, el Departamento de Asuntos Jurídicos del Ministerio de Cultura elabora un dictamen que merece la pena ser citado:

Con la respuesta producida por el Registro Nacional de Reincidencia y Estadística Criminal y Carcelaria surge "prima facie" confirmada la posibilidad de que la representación de la obra titulada "Celda" podría configurar el delito de apología del crimen, descrito por el art. 213 del Cod. Penal, por lo menos en grado de tentativa. Dice la precipitada disposición: "Será reprimido con prisión de un mes a un año, el que hiciere públicamente y por cualquier medio la apología de un delito o de un condenado por delito"(subrayado en el original).

Ante esta situación, los integrantes del Jurado, los artistas y la SAAP reaccionaron inmediatamente. Los artistas censurados y los miembros del jurado rechazaron la decisión oficial, presentando un recurso de revocatoria, en el que argumentan que el "Reglamento no impone otra limitación para la aceptación y premio de las obras que las referidas a la calidad de las mismas, resorte exclusivo de los jurados designados. La reglamentación del Salón de Investigaciones no incluye ninguna disposición con respecto a la cláusula discriminatoria que aparece de rigor en los Reglamentos de

otros Salones oficiales" (se refiere al agregado al artículo 2). Sostienen que el fallo del jurado es inapelable y anuncian las acciones legales que iniciaban en respuesta a las represalias oficiales.

Por su parte, los artistas designados para el 2do. y el 3r. Premio (Coll y Heredia) enviaron cartas al Salón renunciando a la distinción que se les otorgaba en apoyo a los artistas censurados. Incluso Kosice, que como miembro del jurado no había votado por ninguna de las dos obras en litigio, declara:

Todos sabemos que la manera más páfida de atacar algo o alguien, es defenderlo con malas razones. A partir de esa premisa todo es cuestionable y sujeto a interpretaciones ambiguas, a controversias circunstanciales. Considero que el artista debe enfrentarse a sí mismo y asumir sus propias contradicciones. Por ello, a pesar de mis objeciones y discrepancias técnicas con respecto al resto del Jurado en cuanto a lo que debe o no debe admitirse como obra de expresión visual, reitero que no sólo el segundo Salón Nacional de Investigaciones Visuales debió abrir sus puertas en la fecha prefijada, sino respetar íntegramente las decisiones del jurado cuyo fallo según reglamento es inapelable.

La SAAP, que en ese momento era presidida por Leopoldo Presas y Raúl Lozza, convoca a una conferencia de prensa para denunciar "este caso de censura flagrante" y presenta una declaración en la que cuestiona la reacción oficial por significar un "escarnio" que se extendía, además de a los denunciados, al conjunto del gremio, constituyendo un caso más de "la escalada de censura en el territorio cultural, que abarca el cine, la radio y TV, el teatro, etcétera". Y sigue:

No limitamos la lucha al campo político o ideológico. Rechazamos además toda censura que actúe en nombre de valores morales, religiosos, institucionales o pretendiendo defender "modos tradicionales de vida", abstracción ésta que puede ser utilizada para cualquier cosa, censura que también en la estética tiene sus equivalencias en la digitación de tendencias.

También la SAAP organiza a fines de noviembre una muestra destinada a manifestarse en contra de la censura, y en solidaridad con los artistas participantes en el II Certamen, en la que participan cerca de cincuenta artistas.

En una expresión de la homogeneidad (política, antes que artística) que aglutinaba a las instituciones oficiales del arte, la Academia Nacional de Bellas Artes salió a la escena y se pronunció en apoyo a la censura:

Los trabajos con mensaje ideológico son y han sido, desde hace años, propios y naturales como medio de expresión artística, cuando reúnen las condiciones estéticas necesarias. Ignorarlo sería negar un hecho cierto, quizá uno de los más fecundos en la evolución del arte. Pero una cosa es la total libertad de creación de que debe gozar el artista, que la academia proclama una vez más, y reafirma, y otra, la utilización de la obra de arte con fines políticos o proselitistas por parte del artista o de terceras personas. Esta utilización ulterior de la obra de arte – como no podría ser de otra manera- está sujeta al cumplimiento de las leyes y normas que, en general, rigen todas las actividades individuales y colectivas.

La Academia lamenta, por otra parte, que el reglamento “no haya determinado, de antemano, con la debida precisión, las normas a cuyo cumplimiento debían comprometerse los participantes, desde el punto de vista conceptual. Deplora también que el concurso haya sido suspendido después de que el jurado llamado a expedirse sobre la calidad estética de las obras había cumplido su cometido”.

La SAAP responde a la Academia y califica de “increíble” la actitud de la institución, “justamente a quien corresponde velar para que no se aplique ningún tipo de censura”. “Ante una toma de conciencia que refleja la realidad a través de diversas formas de su lenguaje específico no se hace esperar la represalia, la misma que llena de presos políticos, gremiales y estudiantiles las cárceles del país”.

Varios artistas, a su vez, repudian el pronunciamiento de la Academia y se abstienen de participar en el III Premio Bial de Grabado Guillermo Facio Hebecquer, que debía inaugurarse en las Salas Nacionales pocas semanas después de los incidentes relatados. Eduardo Audivert, Delia Cugat, Julio Muñeza, Juan Carlos Romero, Osvaldo Romberg y Daniel Zelaya habían sido invitados a participar de dicho certamen y decidieron colectivamente no enviar obras a la muestra, en señal de protesta por lo ocurrido. La muestra se inauguró con obras de sólo cuatro artistas, Aída Carballo, Albino Fernández, Abel Versacci y Jorge Luna Ercilla. Los tres últimos, al enterarse de la actitud de sus colegas, decidieron retirar sus obras ya adhirieron a la declaración presentada a la Academia, que empezaba diciendo: “nuestra protesta quiere señalar la actitud del llamado ente rector de las Bellas Artes, su Academia Nacional, que se supone que entre otras cosas, aparte de otorgar premios, debe preservar la actividad artística de todo tipo de censura”. Por último, Aída Carballo adhirió a la protesta y solicitó la supresión del Premio si en él no participaban todos los invitados.

El periplo de una causa

Poco después de la clausura, Colombres y Pereyra decidieron iniciar una demanda al Estado en repudio a la censura y el avasallamiento del que fueron objeto y para que se les reconozca su derecho a la libre expresión. En un comunicado público en respuesta al decreto del PEN, puntualizan que:

A) El uso de este aborrecible instrumento (la picana) se aplica en el país. Esto es, desgraciadamente, público y notorio. Lo señalan las publicaciones, asociaciones de abogados y la misma Justicia produciendo fallos condenatorios.

B) Se titula la obra Made in Argentina porque fue un invento argentino que data de la dictadura de Uriburu.

C) Desde nuestra lejana época escolar, se nos enseñó y aprendimos a amar a nuestra patria y a repudiar estos instrumentos de represión (...) abolidos del país por la Asamblea de 1813 y por la Constitución Nacional.

La causa judicial iniciada a fines de 1971 sigue un curso sinuoso e insospechado por las difíciles circunstancias posteriores. En diciembre de 1973, cuando gobernaba constitucionalmente Perón, se conoce el fallo judicial que rechaza la demanda de los autores de "Made in Argentina". El cronista de *La opinión* (16/12/1973) señala su asombro ante esta resolución:

Ocurrieron muchas cosas en la Argentina durante este lapso. Entre ellas, el ascenso al poder de un gobierno constitucional, mayoritario, y con él, la inauguración de un proceso de cambio al que confluyen los sectores progresistas del país. No obstante el dictamen judicial ante el proceso iniciado por los autores de 'Made in Argentina' (que precisamente denunciaba la existencia de apremios ilegales en el país) rechazó semanas atrás la demanda.(...) El juez interviniente Carlos Rodolfo Senestrari considera legal al decreto 5696/71 que suprimió del certamen, además de otros trabajos, a la pieza de que son autores Colombres y Hugo Pereyra, decreto que éstos califican como instrumento de censura contra lo que sostuvo el representante estatal en el juicio. 'Sólo dispuso no acordar una liberalidad ante el insulto y la injuria que le proferieron los actores' afirmó la parte oficial, añadiendo que en 'Made in Argentina' se leía 'picana eléctrica, instrumento de horror para la explotación y el coloniaje', frase que el público por el título y características de la obra, era inducido a vincularla con el Gobierno Nacional –deducción obvia y realista en aquel momento-.

Los artistas apelan esta decisión y logran que se revierta en segunda instancia. Pero cuando la causa llega a la Corte Suprema, las condiciones políticas han vuelto a cambiar –y no precisamente para bien-. Según el nuevo fallo, que se dio a conocer en

agosto de 1976, "una obra impugnada no debe obtener un premio oficial". Se definió que no se les conceda a Colombres y Pereyra el premio en cuestión por entender que la obra afectaba "el respeto debido a la República" y que:

El Poder Ejecutivo, en ejercicio de sus propias atribuciones, está obligado a velar por la imagen del país y ésta resulta claramente afectada por una obra como la que origina el litigio (...) con el agregado de la denominación 'Made in Argentina', locución extranjera, configurándose con todo ello una expresión alegórica apta para disminuir en el exterior el respeto debido a la República.¹⁴

La consecuencia de ese fallo de la Corte Suprema en plena dictadura de Videla fue bien concreta: forzó a Ignacio Colombres a permanecer en el exilio en España. En su "Autobiografía", el artista rememora lo ocurrido:

En el año 1971, Hugo Pereyra y yo habíamos obtenido el Gran Premio de Experiencias Visuales por una obra que constituía una defensa de los derechos humanos, una denuncia a la tortura; pero el gobierno militar censuró su exhibición y anuló, por decreto del Poder Ejecutivo, el premio otorgado por el jurado. Un largo juicio ganado por nosotros en segunda instancia, tuvo su fallo definitivo en manos de la Suprema Corte de la dictadura genocida de Videla: se nos acusaba, en los considerandos de la resolución, de "enemigos de la patria" y de "responder a ideologías foráneas". Así es como se inició para mí un largo exilio con todas las consecuencias del desarraigo, del dolor que encierran estas circunstancias.¹⁵

Colombres murió en 1996, en Buenos Aires, sin que ese largo dolor hubiese alcanzado reparación alguna. Cuando en el 2001 el crítico y curador Alberto Giudici preparaba en el Palais de Glace la exposición "Arte y política en los años '60", aparecieron en un rincón del sótano, abandonadas pero intactas, las obras ganadoras y censuradas del II Certamen. Fueron, en esa ocasión, expuestas por primera vez, en el mismo espacio del que habían sido quitadas 30 años antes. Recién este año, 2004, una resolución del Poder Ejecutivo reconoce y repudia el acto de censura y desagradía a los artistas ganadores. Lamentablemente tampoco Jorge Santa María (autor con Gabriela Bocchi de la "Celda") vivió para verlo.

Salón Paralelo y Contra-Salón

¹⁴ Vicente Zito Lema, op. cit..

¹⁵ Colombres 1917-1996, cat., tf. Editores, Madrid, 1998, p. 101-102.

En la edición siguiente a la de la clausura del II Certamen de Investigaciones Visuales, el Salón Nacional abandonó cualquier resto del intento modernizador que se había iniciado en 1968. Todavía bajo la dictadura de Lanusse, esta vez no se convocó a más secciones que las tradicionales Pintura y Escultura. Las Investigaciones Visuales habían desaparecido. En el reglamento, además de mantener el agregado al artículo 2, se agregó un nuevo artículo censor, el Nro. 36, en el que se explicita que "los miembros del Jurado de cada una de las secciones que comprende el Salón, al aceptar el cargo deberán expresar que conocen y acatan la reglamentación", que fue leído como una maniobra para lograr que el costo político de la censura recayera sobre los mismos jurados y no sobre las autoridades. Por supuesto, ninguna de las obras aceptadas ese año planteó ni un atisbo de crítica al estado de cosas vigente.

En una asamblea en la SAAP, solicitada por 20 socios de la institución y presidida por Leopoldo Presas, se decidió no participar en el Salón Nacional de 1972. La votación fue reñida: 20 a 27. Se resolvió también organizar un Salón Paralelo, para lo que se nombró una comisión. Este nuevo salón se convoca bajo las consignas: Libertad a los presos políticos, gremiales y estudiantiles, derogación de las leyes represivas, de la pena de muerte, las torturas y la censura en el campo de las artes. También se impulsó boicotear la constitución del Jurado del Salón Nacional, llamando a los artistas a no aceptar ese cargo.

En lo que parece ser un intento de mediar en la división entre dos sectores evidenciada en la dividida votación de la asamblea, las declaraciones a la prensa del secretario general de la Asociación, Luis de Bairos Moura, son significativas:

Trataremos de conciliar una actitud que contemple los intereses de todos los artistas plásticos del país con respecto al Salón Nacional. Nuestro criterio es el de denunciar la censura que en ellos se ejerce, pero no creemos que pueda lograrse trabajando fuera de ellos. No descartamos la inquietud que presupone un salón independiente pero la mesa directiva de la SAAP no considera oportuno una competencia entre ambos. Hay que considerar que los artistas del interior dependen casi con exclusividad de los salones nacionales para que sus obras se conozcan" (1/8/1972).

La ausencia de frontalidad en el enfrentamiento con las instituciones oficiales que es evidente en la posición de la dirección de la SAAP aparece como uno de los detonantes de que un grupo más radicalizado de plásticos optara por organizar por su cuenta un Contrasalón. Se trata del Grupo Manifiesto, integrado por Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis. Aquí la discusión acerca del tono virulento y definitivo del enfrentamiento con el

Salón Nacional y el resto de las instituciones oficiales tiene un trasfondo político. Mientras la SAAP estaba en ese momento bajo la conducción de una lista ligada al Partido Comunista, algunos integrantes del Grupo Manifiesto estaban vinculados al maoísta Partido Comunista Revolucionario (v. cap. 8).

El Grupo Manifiesto dio a conocer un "Llamamiento Contra-salón" en la asamblea de la SAAP y en una reunión posterior realizada en una sede sindical (FOETRA). Finalmente tomó la iniciativa de realizar un Contra-salón aparte del que organizaba la SAAP, por considerar necesario "un más amplio cuestionamiento político" y "una intervención masiva del medio plástico en todas las fases del proceso que se viene cumpliendo, no sólo en beneficio del movimiento Contra-salón, sino de la acción posterior a desarrollar en este campo de la cultura".¹⁶

Las definiciones políticas de este grupo contrastan con la moderación de las declaraciones ya citadas del Secretario de la SAAP. Dicen en su proclama:

Hemos resuelto realizar un boicot al salón oficial absteniéndonos de ser utilizados por este sistema que reprime y censura, creándonos una alternativa propia de lucha a través de un Contra-salón donde estén expresadas todas las corrientes estéticas, sin jurados de admisión ni premios, a fin de eliminar la competencia individual a que somos sometidos.

Este salón tiene para nosotros un objetivo claro: repudiar la censura como parte de la política de la dictadura, aliada del Imperialismo, que encarcela, tortura y asesina, pretendiendo frenar la creciente radicalización de las masas obreras y populares que en Córdoba, Mendoza y Tucumán exigen una salida independiente y revolucionaria y han tirado por la borda el engendro del G.A.N. (Gran Acuerdo Nacional) creado por la dictadura con el objeto de alentar expectativas políticas en torno a una falsa salida debidamente condicionada para perpetuarse en el poder.

Son estas diferencias las que explican que en 1972 se abrieran simultáneamente dos espacios alternativos al Salón Nacional, ambos sin jurado de admisión ni premios, ambos motivados por la censura reinante en esa institución: El Salón Independiente en la sede de la SAAP y el Contra-Salón en la Sociedad Central de Arquitectos.

El Salón Independiente organizado por la SAAP y por MEEBA reunió 250 obras, un número sin duda importante de obras, repartidas en los tres pisos de la sede de la SAAP en Viamonte al 400. Allí se mezclaban pinturas de Berni, Castagnino y otros renombrados pintores vinculados a la órbita de influencia del Partido Comunista, con objetos, afiches y otras experiencias. El núcleo de artistas que había motorizado la

intervención en el Certamen de IV de 1971 (entre otros, Gabriela Bocchi, María Laura San Martín, Colombres, Pereyra, Carpani, León Ferrari) fue más proclive a enviar obras que abordaban nuevamente la denuncia de la situación política y social.

Es interesante leer las declaraciones de algunos de los organizadores en la clave velada del conflicto desatado con el Grupo Manifiesto. Gabriela Bocchi declara a la revista **Así**, que "logramos una unidad entre nosotros por encima de tendencias políticas (...) Pensamos que este primer salón independiente puede ser el comienzo de una nueva forma de actividad artística en nuestro medio". En el mismo sentido, Enrique Sardi declara que "constituye un logro el que se hayan unido los artistas contra el enemigo común que es la censura". Esto es, proclamar la unidad frente a los que la quebraron proclamando una posición más dura contra el régimen y sus instituciones.

La tendencia a la fragmentación extrema en los modos de entender y practicar la política no permitía actuar en acuerdo con otros grupos que años antes habían podido ser —como se decía en el Partido Comunista para los próximos extrapartidarios— "compañeros de ruta".

De todas maneras, el Salón Paralelo y el Contra-Salón muestran que los artistas no se limitan a impugnar, denunciar o boicotear al Salón Nacional, y optan por una nueva (vieja) estrategia: pasan a generar sus propios espacios de exhibición paralelos y a la vez críticos al espacio oficial. La historia de los salones paralelos o contrasalones es casi tan antigua como la de los salones mismos tanto en Francia como en Argentina. En este último caso, el Salón de los Recusados en 1914 fue la primera de una serie de muestras alternativas a la selección oficial que recorren la historia de la institución hasta los años '30. Pero mientras en aquellos primeros casos se trataba de abrir una brecha para fisurar la selección de la normativa oficial o de una lucha por imponer normas estéticas distintas o ampliar los márgenes de las visualidades legítimas, en este otro caso se trata de un intento de generar espacios con ciertos visos institucionales para plantear el repudio a la censura que ejerce la dictadura.

Lo sugestivo aquí es cómo la historia del Salón provee formas de organización a los artistas, y cómo éstos asumen en los años '70 una modalidad propia de institucionalizar el conflicto con el Salón, propia de los momentos de la historia de la institución en los que esa impugnación disputaba la legitimidad de un canon estético.

Si este punto empezaba marcando el lugar desplazado y residual que ocupaba el Salón Nacional ante la emergencia de un pujante circuito institucional modernizador en los años '60, aquí habría que decir que aún así, todavía ocupa un lugar visible contra el que los artistas deben posicionarse. Pero también que esa visibilidad que recupera

¹⁶ En: *La opinión*, Buenos Aires, 15/8/1972.

el Salón en los primeros '70, está dada más que por su papel rector en la construcción de un arte oficial, por su actividad de censor de contenidos políticos antidictatoriales en las obras de arte.

El salón de 1973

Un año después, la dictadura de Lanusse se había retirado. Bajo la presidencia provisional de Lastiri, el Salón Nacional de 1973 abrió sus puertas, ya sin el agregado ominoso del artículo 2 del reglamento. Sin embargo, no se volvió atrás con la desaparición de las Investigaciones Visuales como sección del Salón, y la selección en Pintura y Escultura se parece bastante a las de los años previos, con un fuerte predominio de la figuración convencional, algunos cuadros expresionistas, unos pocos abstractos, y una única obra de un integrante de la experimentación de los '60 (Federico Peralta Ramos).

Un dato llamativo: en 1973 Ignacio Colombres (con el juicio todavía abierto por "Made in Argentina") gana el primer premio en la sección Pintura, por "La espera". También es seleccionada María Laura San Martín, otra de las artistas censuradas del '71, con una escena de manifestación callejera titulada "A las banderas se las sigue...". El conflicto con la institución, pues, parece haberse apaciguado en tanto se producía la transición a un régimen constitucional.

Muchas de las obras aceptadas –además de las dos mencionadas– llevan títulos que pueden leerse como una manifestación más de ese clima altamente politizado que se conoce en la historia argentina como la "primavera camporista". Algunos ejemplos: de Osvaldo Dubatti, "Ni olvido ni perdón"; de Miguel Angel Guzmán, "Latinoamérica enjaulada", de Oscar César Mara; "Trelew"; de Juan Carlos Grondona, "¿Los campos son nuestros?"; de Héctor Rosario, "Ser que emerges de la sombra de la opresión y la tortura con un alarido de Libertad"...

Este muestreo da cuenta de cómo la concepción de la articulación entre arte y política se ha vuelto a cristalizar en una modalidad fuertemente "ilustrativa".¹⁷ El título funciona como explícito anclaje de una figuración en general literal. Y la obra se entiende como representación didáctica, que ayuda a la toma de conciencia del espectador. La politización del arte, ahora, se parece poco a aquella que conmovió la escena plástica a fines de los '60. El arte ha vuelto a la contención de las instituciones, incluso del vapuleado Salón, y se plantea escasamente la renovación formal como correlato necesario de su revulsividad política.

¹⁷ Uso el término "ilustración" en el sentido que le da Justo Pastor Mellado en *La novela chilena del Grabado*, Santiago de Chile, Ed. Economías de Guerra, 1995

Aún así, la aceptación de arte político en el Salón vuelve a mostrarse limitada. El ya premiado (en el SN de 1969) Juan Carlos Romero presenta la obra "El Montonero" en la sección Grabado del Salón Nacional de 1975. La obra consistía en la reproducción de una proclama de 1820, en la que se exaltaba la lucha de los montoneros, aquellos que salvarán a la patria en la guerra de la independencia, en una obvia analogía histórica. Arriba de la proclama, se veía una estrella federal roja. El violento clima político reinante en los meses que antecedieron al golpe del '76 no dejaba margen para una reivindicación perfectamente plausible dos años antes, y esta vez el Salón demostró haber aprendido a prevenir: la obra de Romero fue simplemente rechazada, sin ninguna explicación.

Dos sindicatos

Los esfuerzos por la sindicalización de los artistas en un gremio propio que defienda sus reclamos específicos ha sido una de las líneas de intervención del Partido Comunista Argentino sobre el campo artístico, al menos desde los años '30.¹⁸ En los años '60, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), cuya conducción está hegemonizada por una lista próxima al PCA encabezada por Raúl Lozza, si bien insiste en demandas como la participación de artistas en los jurados y la reforma de los planes de estudio en materia artística, tiene una presencia residual en el campo – como el Salón Nacional- y difícilmente es rozada por el vendaval vanguardista que recorre la época. A fines de los '60, una lista frentista de izquierda encabezada por Ignacio Colombres gana la conducción del gremio, y se mueve el avispero. Durante dos años (1968-1970), la SAAP se convierte en el receptáculo de una serie de iniciativas colectivas artístico-políticas que intervienen en la calle o en la sede gremial con acciones o muestras, ante el detonante de coyunturas políticas impactantes: el primer aniversario de la muerte de Ernesto Guevara, el Cordobazo, la gira de Nelson Rockefeller por América Latina, la represión de la dictadura a los trabajadores de Villa Quinteros (Tucumán).

En los primeros días de octubre de 1968, a un año de la muerte del Che, la SAAP organizó un nuevo homenaje en su sede de Florida, también con el nombre de Homenaje a Latinoamérica. En este caso, la convocatoria incluye a Carlos y Alberto Alonso, Esperilio Bute, Carlos Clemen, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Juan Carlos Castagnino, Mario Erlich, Nanni Capurro, Julio Martínez Howard, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Sánchez y Franco Venturi. Ignacio Colombres

¹⁸ Cristina Rossi viene investigando la historia de la SAAP en ese sentido.

destacaba que la iniciativa surgía de “cierto parentesco ideológico” entre los participantes y caracterizaba la experiencia como un “intento de arte socializado”.¹⁹

A partir de la repetición de una silueta del Che de cuerpo entero, que cada artista trabajó a su manera, se conformó un panel continuado que cubría todo el ambiente designado para la muestra. Esa figura se repetía enlazada con sus brazos a una multitud presentada a través de contornos de figuras humanas.²⁰ El mismo día de la inauguración se hicieron presentes las autoridades de la comisaría 15º, hablando con los organizadores, anotando los nombres de los artistas participantes y presionando a los periodistas para que no registraran el evento. Al otro día, el local se encontraba cerrado.²¹

La mayoría de los que habían participado en el “Homenaje a Latinoamérica” se reunieron a mediados de abril del año siguiente, para manifestar su protesta por la represión policial en Villa Quinteros (Tucumán), en la realización de murales colectivos militantes (v. cap. 3).. Divididos en grupos, realizaron dos enormes murales colectivos (de 6 x 4 metros, aproximadamente), “Represión” y “Manifestación”²², para expresar la solidaridad de los artistas con los obreros. El primero consistía en caballos montados por esqueletos, como símbolo de la represión policial en la provincia. El segundo mural mostraba una serie de figuras con sus puños en alto, acompañadas por las sintéticas consignas “hambre” y “basta”.

Los días previos al 29 y 30 de mayo de 1969 muestran que escritores, actores y artistas plásticos no permanecieron indiferentes ante la respuesta brutal que recibían de las fuerzas policiales las movilizaciones en Corrientes y Rosario. No se limitaron a efectuar declaraciones en contra de la represión desatada contra los estudiantes: las acompañaron con acciones callejeras o públicas que los expusieron a esa misma represión que denunciaban.

Cerca de las siete de la tarde del lunes 26 de mayo, en la nutrida esquina de Córdoba y Florida, un grupo de artistas de la SAAP inicia un acto relámpago en solidaridad con

¹⁹ V. *Primera Plana*, 8 de octubre de 1968.

²⁰ Los trabajos fueron enviados a Cuba. Algunos de ellos se encuentran en un salón del primer piso de la sede de Casa de las Américas en La Habana. Fueron expuestos en octubre de 1969 en la Galería Latinoamericana de esta institución.

²¹ En: revista *Primera Plana*, 8 de octubre de 1968, y diario *Crónica*, 4 de octubre de 1968. En la entrevista a Carpani ya cit. se pusieron en evidencia las tensiones existentes en las diversas convocatorias, expresión de alineamientos diversos entre los artistas de la izquierda. El testimonio de Pablo Suárez ya cit., por su parte, sugiere que si bien varios artistas de la vanguardia participaban en estas colectivas, no necesariamente coincidían con el tipo de planteo estético ni lo consideraban eficaz políticamente.

²² Según el registro periodístico de *Panorama* (29/4/69), en el primero estaban Carlos Alonso, Martínez Howard, Espirilio Bute, Mario Erlich y Ricardo Carpani. En el segundo, Ignacio Colombres, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Sánchez, Franco Venturi y Hugo Pereyra.

las manifestaciones estudiantiles que conmovían en esos días varias ciudades del interior del país.

Además de arrojar volantes en los que se repudiaba la represión policial y se exhortaba a la unidad en la lucha contra la dictadura "reaccionaria" y "pro-imperialista", los manifestantes desplegaron un centenar de cartulinas de tamaño afiche con retratos realizados a pincel o a lápiz de las víctimas que había cobrado la represión en los días previos: los jóvenes estudiantes Cabral, Bello y Blanco. El único texto que acompañaba cada retrato era el nombre de la víctima.

Los artistas empezaban a pegar con engrudo en las paredes esos rostros, hasta que debieron dispersarse ante la presencia de la policía, que tuvo que molestarse en despegarlos uno por uno. El acto había sido abortado pero las presencias mudas quedaron dispersas en la zona de la peatonal lindante al Círculo Naval.

Con motivo de la visita al país de Nelson Rockefeller, en gira por América Latina, el 30 de junio la organización gremial congregó a cerca de 60 artistas para una "exposición de originales para afiches" que denominó "Malvenido Mister Rockefeller". La declaración pública hace referencia a la condena al representante del gobierno norteamericano que se había desatado en diversos países y la ubica como parte de la resistencia regional, dedicando la muestra a los gremios, los estudiantes, "y a todas las fuerzas que en América Latina luchan por su liberación". Claro que la policía tampoco estuvo ausente en esta oportunidad.

En 1970, la SAAP vuelve a ser conducida por la lista encabezada por Lozza, sucedido en 1972 por B. Mirabelli, y estas riesgosas iniciativas colectivas cesan, pero el sindicato no se mantuvo al margen de las protestas que generaban entre los artistas las continuas acciones de censura de la dictadura sobre el campo cultural. Incluso en septiembre de 1972 la SAAP, junto al Sindicato de Músicos y a sectores de la Asociación de Actores y de la Sociedad de Escritores, organiza una Primera Jornada Nacional de los Artistas contra la Represión y la Censura. El llamamiento, además de denunciar la represión hacia la población en general, reconoce "una modalidad específica" en el medio artístico: "la censura ejercida de manera permanente, cuyas expresiones más recientes han sido la mutilación de obras de Visen y Griselda Gambado en el Teatro San Martín, el secuestro de novelas de David Viñas, Alfredo Grassi y Andrés Rivera, los ya conocidos casos de los primeros premios del Certamen Nacional de Investigaciones Visuales, así como de los pintores Lea Lublin y Debairos Moura", etc.²³

²³ Volante "Primera Jornada Nacional de los Artistas contra la Represión y la Tortura", 1972, archivo personal de la autora.

En 1973, un grupo de artistas impulsa activamente la formación del Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP), cuya comisión directiva provisoria encabeza Juan Carlos Romero, acompañado por Diana Dowek, Elda Cerrato, Ricardo Roux, Perla Benveniste, Daniel Costamagna, Gabriel Levinas, Fernando Fazzolari y otros. El Sindicato llegó a tener un centenar de afiliados, en poco más de un año.²⁴ “La iniciativa fue adoptada por un numeroso grupo de artistas que consideran insuficiente la acción de las distintas entidades que actualmente funcionan en el medio local”.²⁵ ¿Cuáles era sus diferencias con la vieja SAAP? Entre sus fines, el estatuto incluye –luego de una serie de reivindicaciones gremiales específicas- la defensa del arte como parte del patrimonio nacional, y la confluencia “con nuestro pueblo en la justa lucha por la Liberación, trabajando por la formación de una verdadera Cultura Nacional y Popular”.²⁶ La resonancia obvia del slogan “nacional y popular” no debe llevar a creer que el grupo de artistas era peronista. Responde más bien a un clima de época marcado por la peronización de las capas medias y los festejos ante el regreso al poder del caudillo, luego de 18 años de proscripción. Similares planteos en la publicación de la Asociación de Dibujantes de la Argentina (ADA), que declara que “nuestro rol en una cultura nacional y popular, en momentos en que nuestro pueblo ha conquistado el gobierno de la Nación y comienza el proceso de su liberación” empieza por “analizar nuestra actividad y su ubicación en la sociedad”.²⁷ El SUAP insistió mucho, también, en la defensa de los intereses gremiales y profesionales. En él confluyeron distintos artistas politizados, algunos de ellos ligados a estructuras partidarias o simpatizantes de alguna tendencia. Entre las corrientes internas, están los que declaran –parafraseando a Perón- que “La única verdad es la que emerge de las bases”,²⁸ y también los que no dejan de hablar desde una perspectiva marxista: “Nosotros proponemos (...) en lo nacional unidad y lucha junto a la clase obrera y el resto del pueblo contra el imperialismo yanqui y sus aliados locales por la liberación del pueblo y de la patria y por el socialismo”.²⁹

Nuevas y viejas estrategias

²⁴ Según las Solicitudes de Ingreso completadas que se conservan en el Archivo Juan Carlos Romero.

²⁵ “Artistas plásticos crearían un sindicato”, en *El Mundo*, 9 de octubre de 1973.

²⁶ Estatuto del SUAP, Art.4, Archivo Juan Carlos Romero.

²⁷ *El tablero. Por un dibujo nacional, al servicio de la cultura popular*, número 1, Buenos Aires, abril 1974. Archivo Juan Carlos Romero.

²⁸ “Dicho aquí y allá, y ayuda memoria”, texto firmado por Orlando Gianferro, Prosecretario de Finanzas del SUAP, Movimiento de Artistas Plásticos Independientes. Archivo Juan Carlos Romero.

²⁹ Corriente de Artistas Plásticos de Izquierda, “A todos los artistas plásticos por el sindicato único”, declaración, s/f [c. 1973], Archivo Juan Carlos Romero.

Describía páginas atrás la estrategia de varios artistas en la coyuntura de los primeros '70 como la intención de apropiarse de todos los espacios institucionales en los que el arte pudiera postular una intervención política.

Colombres y Pereyra eran pintores, y "Made in Argentina" fue la única instalación que produjeron en su carrera. Antes y después de eso, continuaron definiéndose como pintores, dibujantes y grabadores. Lo interesante aquí es considerar cómo la producción del conjunto de obras "conflictivas" presentadas al Certamen no tenía que ver tanto con los itinerarios creativos de los artistas, como más bien con la adecuación a la oportunidad que se presentaba en esa sección del Salón Nacional.

Sin embargo, hay un matiz que me interesa señalar: el reconocimiento de muchos artistas de la efectividad mayor de ciertos desarrollos del arte experimental en relación al que podían tener los formatos y los modos de representación tradicionales en el impacto sobre la esfera política, que era donde los artistas querían impactar. En una entrevista a Ignacio Colombres que el crítico uruguayo Gabriel Peluffo publica en **Marcha**, el pintor relata su encuentro con el grupo disidente del Di Tella "presidido por León Ferrari". Y afirma:

Más allá del valor artístico de sus obras, comprobamos entonces que sus medios les permitían comunicarse muy directamente con el público. Más importante que un cuadro, en ese sentido, llegó a ser el uso de las leyendas, papeles, colages, una bandera manchada de sangre. Todos esos aportes dispares fueron confluyendo hasta que hacia 1968 tomamos conciencia de que con el esteticismo puro no llegaríamos a ningún sitio.³⁰

Las investigaciones visuales premiadas (y censuradas) en el II Certamen de Investigaciones Visuales de 1971 no guardan, sin embargo, mucha cercanía con aquellas que se habían producido a lo largo de la década del '60. Se trata más bien de obras testimoniales y figurativas, aunque exploran sí materiales y formatos nuevos. Pretenden tener un carácter revulsivo que provoque en el espectador una toma de conciencia a partir de generar la sensación o la idea de que él puede encontrarse en idéntica situación.

El eje de este conjunto de obras fue un punto programático nodal en la lucha contra la dictadura: la denuncia de la represión, de la existencia de presos políticos y de detenidos torturados. En ese sentido, se puede pensar el conjunto de los trabajos censurados como una suerte de elaboración colectiva (tanto desde el eje político que asumen como también desde el tipo de experiencias presentadas). O como propone

³⁰ Gabriel Peluffo, "Colombres: Homenaje y repudios", en: Revista **Marcha**, Montevideo, 23 de febrero de 1973.

Selser, un acto de "protesta global contra el sistema de torturas y represión vigente en el país y del cual precisamente los diarios y semanarios son espejo vivo".³¹

Esta historia pone en evidencia que aún desde las instituciones más tradicionales y en contextos autoritarios hubo cierta pretensión de incorporar lo nuevo y de modernizarse. La manifestación más fehaciente de ello fue la creación de la sección de Investigaciones Visuales (que luego adoptara la forma de certamen). Que esa pretensión haya interpelado sólo a una zona de la experimentación —la más lúdica y menos comprometida— no evitó que las fuertes tensiones que recorrían el campo de las artes plásticas se manifestaran con toda su virulencia en ese mismo espacio.

2. Arte y política, cuando la violencia tomó la calle

En el marco de lo que Portantiero llama "crisis orgánica"³², la convulsionada coyuntura política y social se abre con el Cordobazo y transita el declive de la dictadura de Onganía, la dictadura de transición de Lanusse, las elecciones de marzo de 1973 y la llamada "primavera camporista", las organizaciones armadas revolucionarias cobran una envergadura creciente en la escena política —que el proyecto lanussista del Gran Acuerdo Nacional buscaba desarticular—, y emprenden un combate que no sólo ocurre en el monte tucumano, sino que se instala fundamentalmente en las ciudades. La represión en manos de la policía, las fuerzas militares y las bandas paramilitares, así como los incesantes conflictos gremiales que tienden a desbordar a las dirigencias sindicales (la "burocracia sindical") y que culminan en acciones directas, terminan de definir un panorama en el que la violencia ya no es un fenómeno latente, sino que está instalada en la calle.

La plaza Roberto Arlt

El 23 de septiembre de 1972, el Centro de Arte y Comunicación inauguró la muestra "Arte e ideología en CAYC al aire libre" en la Plaza Roberto Arlt, ubicada en pleno centro de Buenos Aires: Rivadavia y Esmeralda. Allí expone el Grupo de los Trece³³ junto a otros artistas plásticos invitados (sumando un total de sesenta participantes y cuarenta obras), además de la intervención de grupos de teatro, *performance* y música. Este evento se realizaba en paralelo a "Arte de Sistemas II", que simultáneamente ofrecía un

³¹ Selser, artículo ya cit.

³² Juan Carlos Portantiero, "Economía y política en la crisis argentina (1958-1973)", en: Waldo Ansaldi y José Luis Moreno: **Estado y Sociedad en el Pensamiento Nacional**, Buenos Aires, Cántaro, 1989.

³³ Esta plaza contaba con el antecedente de una muestra organizada en la Plaza Rubén Darío bajo el título "Escultura, follaje y ruidos", en 1970.

conjunto de obras de artistas nacionales en el CAyC y otro de artistas extranjeros en el MAM, así como un ciclo de Música Experimental.

Lo que hacía las veces de “envase” del catálogo de estas muestras era una bolsa de polietileno de tamaño oficio, que tenía estampados en sus lados dos complejos esquemas titulados “Comparación entre dos tipos de sociedades” y “La forma de destruir la dictadura de los partidos”. Se trataba de parte del envío a “Arte de Sistemas II” de Joseph Beuys, que recurría a estos diagramas para explicar sus posiciones políticas. Dentro de la bolsa, se guardaban las fichas de las obras de cada una de las muestras, impresas en papel amarillo.

Entre muchos otros textos de presentación de obras y artistas participantes, dentro de la bolsa podían hallarse otros dos textos firmados por Beuys. Eran traducciones de los pronunciamientos de la Organización para la Democracia Directa-Iniciativa Popular Libre, que desde 1971 en Düsseldorf ³⁴ impulsaba el artista alemán, a quien Glusberg habría contactado —según nos relata— en la última Documenta. Sus críticas antiestado y antipartido alcanzaban tanto a los países del Este como al mundo capitalista, sometidos por una común “dictadura de los partidos”. ¿Qué lectura se hizo entonces de las posiciones políticas de Beuys en el contexto político argentino? Si bien las formaciones político-intelectuales más radicalizadas de la “nueva izquierda” (desde Silvio Frondizi hasta Ismael Viñas) podían sintonizar con una perspectiva crítica, por una parte, al capitalismo occidental, y por otra, al “capitalismo de Estado” en el Este, no hay referencias de cruce alguno en ese momento. Cabría pensar, más bien, que las posiciones del grupo alemán pudieron leerse en resonancia con la Tercera Posición que había propiciado aquí el peronismo.

Y en el marco de “Arte de Sistemas II”, alguna sintonía con la presentación de Beuys parece darse en la obra de Vicente Marotta, que presenta una suerte de utopía tecnocrática: un “Proyecto para una república democrática”, cuyo mecanismo consistiría en que la población decidiera electrónicamente el programa de gobierno a desarrollar cada diez años.

Más bien, la impronta teórica que sí se evidencia marcadamente como intertexto de varios de los textos reunidos en el Catálogo, e incluso en su propio título, es la del filósofo marxista francés Louis Althusser, que venía siendo objeto de una intensa recepción por parte de los círculos más modernizadores de las ciencias sociales, el psicoanálisis, la teoría literaria y la crítica de arte. El texto de presentación de la muestra “Arte e ideología al aire libre” se iniciaba con una extensa cita³⁵ que señala en la obra la capacidad de

³⁴ V. Carmen Bernáldez, **Joseph Beuys**, Nerea, Madrid, 1999.

³⁵ Se citaba de Althusser: “Se puede plantear la hipótesis de que la gran obra de arte es aquella que, al mismo tiempo que actúa en la ideología, se separa de ella para constituir una crítica en

constituirse en "crítica en acto" de la ideología, entendida como concepto opuesto a la conciencia. Reivindica para el arte una capacidad crítica frente a la ideología, similar a la de la ciencia.

El grupo explicitaba su intención de "ganar la calle para dialogar con el pueblo de Buenos Aires", destacando el desplazamiento "de los ámbitos elitistas de Museos y Galerías" a la plaza pública. El texto continuaba con una serie de posicionamientos que eclosionaban en la muestra promovida por Glusberg a causa del entrecruzamiento —a veces confuso— de la experimentación estética con la semiología y la reivindicación de la movilización política popular. Otra dimensión presente en estos textos en la insistencia en la constitución de sistemas y estructuras, obvio impacto del estructuralismo: la incidencia del término "proceso" para denominar y describir las obras allí reunidas es un claro ejemplo de ello.

En cuanto a los posicionamientos políticos, tributarios de la "teoría de la dependencia", se afirmaba que no existía un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, "consecuente con su situación revolucionaria", y se rechazaban las soluciones buscadas en sociedades "superdesarrolladas": "Nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuestas regionales consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados del mañana". Se insiste en la diferenciación de los artistas del Tercer Mundo, ya que "el rol del artista varía y se condiciona en función de su inserción en cada sistema de relaciones de poder", y se considera que "el punto crítico de estas condiciones ideológico/políticas sería investigar en función de esta inserción del artista en los factores de poder, la relativa autonomía del arte como sistema semiótico".

El desarrollo de este problema en el texto se justifica en la medida en que las obras presentadas en el catálogo tienen "contenidos ideológico-políticos y siguen siendo sistemas semióticos". Obras que en su mayoría se distancian de propuestas de la estética tradicional que entiende al arte como mercancía y son parte de la "apertura que propone este conceptualismo ideológico de los artistas argentinos como una nueva forma".

acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc. que liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen. De la misma manera que la práctica científica se separa de la práctica ideológica para dar lugar a una formación científica, la práctica estética se separa de la práctica ideológica para dar, en la forma específica de lo estético, una gran obra de arte". Aunque el epígrafe no lo aclara, el fragmento pertenece a una carta de Althusser a Michel Simon, del 14 de mayo de 1965, incluida en el volumen colectivo **Polémica sobre marxismo y humanismo**, México, Siglo XXI, 1968, p. 194.

Las obras

Entre las obras montadas en la Plaza Roberto Arlt, en pleno microcentro porteño, hubo varias que explícitamente aludían a la violencia política. Otras obras tematizaban el carácter "antiinstitucional" o cuestionador de los límites del arte contemporáneo, explicitado en la introducción del catálogo, y la opción por ganar la calle (en este caso, la plaza), en tanto espacio abierto y público.

La obra colectiva de Luis Pazos, Eduardo Leonetti, Roberto Duarte Laferriere y Ricardo Roux aludía a una herida lacerante de la actualidad argentina: la masacre de Trelew. Hicieron una obra no anunciada en el catálogo, que llamaron "La realidad subterránea": en un lugar de la plaza donde había un pozo al que se bajaba por una escalera, colocaron fotografías de campos de concentración nazis (lo suficientemente ambiguas en su referencia como para que pudiesen remitir a los acontecimientos de la actualidad), y pintaron en una pared 16 cruces blancas, en referencia a los presos políticos asesinados pocos días antes en la cárcel de Rawson. José Luis Pazos presentó tres ataúdes con sus respectivas cruces, con el título "Monumento al prisionero político desaparecido", y un paquete envuelto y con un gran moño encima titulado "Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias". Pazos se había pronunciado explícitamente en el catálogo por la violencia como elemento constitutivo de un "arte del pueblo"; una dimensión que él y Romero desarrollarían en muestras posteriores. En un breve texto presentado en el catálogo bajo el título "Hacia un arte del pueblo", sostenía que el mismo debía ser directo, accesible, comprensible para todos; ético ("debe primar el contenido sobre la forma, cumpliendo cada obra una clara labor de concientización"); nacional en su temática; comprometido en tanto cuestionador de las formas de todo tipo de poder; violento, "como toda expresión de los pueblos que luchan por su liberación". [v. imagen 55]

La "encuesta-votación sobre arte e ideología política en un país del tercer mundo" presentada por el propio Glusberg (quien reconoce que su iniciativa "no prosperó"³⁶), tiene un antecedente en la realizada por el norteamericano Alexis Rafael Krasilovsky en la primera edición de Arte de Sistemas (1971), titulada "54 preguntas para artistas". Esta vez son preguntas para el público asistente sobre cómo conciben y valoran la relación entre arte y política.

Romero, con la colaboración de Leonetti, Roux y Luis Pazos presentó una acción titulada "El juego lúgubre", consistente en una soga anudada como el lazo de una horca colocada de modo de permitir el desarrollo de un juego en el que debían enfrentarse dos jugadores representantes de "opuestos dialécticos" y con "intereses enfrentados". En la breve

explicación del catálogo, hacía referencia a su intención de lograr la participación del espectador y explicitaba su intención de aplicar la violencia en sus propuestas artísticas, como una de las "tantas formas de reducir la violencia represora".³⁷ Romero presentó también un globo inflable de grandes dimensiones en el que se leían las siguientes palabras del lunfardo: "Forfai/ Canguela/ Falante/ Metedor/ Garaba/ Bronca". Frase que el artista traduce por "el represor golpea al detenido".

Luis Pazos presentó tres ataúdes con sus respectivas cruces, con el título "Monumento al prisionero político desaparecido" (apelando anticipadamente a una figura trágica que iba a marcar la vida argentina de la segunda mitad de la década), y un fardo de pasto con un gran moño encima titulado "Proyecto de solución para el problema del hambre en los países sub-desarrollados, según las grandes potencias". En un breve texto presentado en el catálogo bajo el título "Hacia un arte del pueblo", Pazos sostenía que dicho arte debía ser directo, accesible, comprensible para todos; ético ("debe primar el contenido sobre la forma, cumpliendo cada obra una clara labor de concientización"); nacional en su temática; comprometido en tanto cuestionador de las formas de todo tipo de poder; violento, "como toda expresión de los pueblos que luchan por su liberación".

Horacio Zabala, con el título "300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública", presentó una obra que consistió justamente en rodear la plaza con una extensa banda de plástico negra de 300 m x 1,50 m., colgada en las medianeras que rodean la plaza a una altura de 2 m. Cuestionando la "pretendida autonomía del arte", insistía en el texto del catálogo en que "el arte se define por la función que cumple dentro de la sociedad (...). El arte depende de lo que no es arte". [v. imagen 56]

Elda Cerrato presenta una gran lata cilíndrica de 2 m. de altura por 80 centímetros de diámetro sobre la que escribe fragmentos de los aguafuertes de Roberto Arlt, estableciendo un nexo entre el nombre del lugar y la obra del escritor.

La obra más rememorada de las que allí se montaron es sin duda el horno de pan, de Víctor Grippo y Jorge Gamarra, que analizo más abajo como parte del recorrido que propongo de la obra de Grippo.

La muestra estaba planeada como la primera de una serie de exposiciones en espacios públicos de la ciudad, pero el proyecto quedó interrumpido apenas dos días después de la inauguración, al ser clausurada la muestra por la intervención policial generada por la denuncia de un funcionario. Según el relato de Juan Carlos Romero:

³⁶ Jorge Glusberg, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

³⁷ En la entrevista nos refiere que su obra "representaba la lucha de clases de una forma no demasiado metafórica ya que en el juego siempre perdían los que detentaban el poder".

“El tercer día -o sea el lunes al mediodía—fue la policía y, con la ayuda de empleados municipales, comenzó a desmontar las obras. Yo había hecho un enorme globo inflable que tenía impresas palabras en lunfardo que decían algo así como “el represor golpea al detenido”. Lo primero que intentaron hacer fue desinflar el globo con cigarrillos y como estaba relleno con gas helio casi se queman. Por eso en los diarios salen notas que dicen que en la plaza había material explosivo, trampas cazabobos.” La Justicia abrió una causa contra el director del CAyC que, según relata, durante dos meses estuvo prófugo hasta que se presentó a la Justicia.

Violencia

En abril de 1973, Romero realiza lo que él denomina una “instalación gráfica” en la sede del CAyC, titulada “Violencia”. Allí ocupó tres pisos, cubriendo las paredes y el suelo con un afiche de papel blanco —de calidad similar a los que difunden bailes en los sectores populares— con una sola palabra impresa en grandes caracteres negros: “VIOLENCIA”. A su vez, expone numerosos libros de ediciones recientes y fragmentos de textos de diversos autores (argentinos y extranjeros) en los que aparece en un lugar central la palabra “violencia”, muchas veces en forma reivindicativa (por ejemplo, **Reflexiones sobre la violencia**, de Georges Sorel, **Teoría marxista de la violencia**, de Gilbert Mury, **Fuentes de la violencia**, de Rollo May, etc.). La instalación se completa con una abrumadora cantidad de fotografías y titulares recientes recortados de la revista sensacionalista *Así*, referidos a la eclosión de la violencia política y social en el país y el mundo (“Córdoba. El paro violento”, “Violencia en Catamarca”, “Violencia en Junín”, etc.). El artista caracterizaba su propuesta como “arte de concientización ideológica” e insistía en otorgar un lugar privilegiado al espectador: “Lo que yo intento es que aparezca el espectador-actor, el espectador que se meta en la obra artística como si fuera parte de él”. [v. imagen 57]

El cronista de *Así*, en sus comentarios sobre el fenómeno objeto de la exposición, echa un manto de uniformidad sobre hechos de violencia de diverso carácter, agrupándolos como “las múltiples facetas que la violencia exhibe en la vida cotidiana”. Romero, en cambio, aún exponiendo diversas posiciones históricas sobre el tema e identificando a la violencia como inserta en la realidad argentina, como la propia realidad, distingue dos tipos de violencia, la “represora” y la “liberadora” y opina que la violencia “es un acto que genera vida”. En esta línea, sostiene que existe una violencia que es la respuesta para eliminar la violencia presente en forma cotidiana y que el deber del artista es hacer tomar

conciencia de estas cuestiones cotidianas que suelen pasar inadvertidas, buscando en la esencia del proceso.³⁸

Américo Castilla apunta sobre "Violencia": "Como si fuera un reportaje en medio de una guerra, (...) detiene las imágenes y las referencias literarias que la provocan, la componen y procuran explicarla. A partir de tal indicación queda esbozada la crueldad del sistema de poder, planteando un interrogante a ser resuelto por el espectador".³⁹

Aún habiendo recurrido a una institución artística, Romero reconoce los límites de este tipo de espacios: "Esta muestra puede irritar al sistema si se la cambia de ámbito, si la llevamos a una plaza o a cualquier otro lugar público, o si pego los *posters* directamente en la calle"; y ejemplifica con lo ocurrido en la Plaza Roberto Arlt.

Ezeiza es Trelew

Es dentro de la estrategia de apropiarse de todos los espacios en los que se pudiera postular una intervención política que se inscribe claramente la obra que paso a reconstruir, que se produce entre agosto y diciembre de 1973, en medio de un contexto político signado por la primavera camporista, el *impasse* en las organizaciones armadas, y que alude directamente a la masacre de Trelew (en su primer aniversario) y a los cruentos sucesos de Ezeiza (ocurridos dos meses antes).

Ante la convocatoria a la cuarta edición del Salón "Artistas con Acrilicopaolini", un premio en el que la empresa Paolini S.A.I.C. —como parte de las políticas de modernización habituales en la década anterior, que promovían los vínculos entre la nueva industria y el arte experimental— proponía a los artistas plásticos la adopción de nuevos materiales para sus obras, en este caso, obviamente acrílico. Se trataba, como es evidente, de una estrategia para jerarquizar socialmente el nuevo material. El único requerimiento para participar (una vez invitado) era utilizar acrílico en la obra, que era entregado gratuitamente o a muy bajo costo. Un grupo de artistas, viendo que era factible lo que ellos mismos definen como un "copamiento del jurado" (una metáfora de la acción guerrillera), alentaron la presentación colectiva en el premio con obras políticas.

En el jurado participaban Jorge Glusberg, Julio Le Parc y Osvaldo Svanascini. Los dos primeros tenían contactos fluidos con este núcleo de artistas y podían acompañar sus

³⁸ Aunque el cronista de la revista *Así* señalaba en una nota (1º de mayo de 1973) que "una simple ojeada a los titulares de revistas y periódicos bastó para que el artista encontrara el fundamento de su pensamiento, la certeza de que vivimos en una sociedad violenta y violentada"; su obra derivaba de una reflexión que trascendía en mucho "una simple ojeada" y se vinculaba con su actividad artística y política en esos años, así como con su experiencia desde la década del sesenta en ambos campos.

³⁹ Américo Castilla, "Juan Carlos Romero, 'Violencia'. Un mensaje que necesita mayor proyección", *Mayoría*, Buenos Aires, 22 de abril de 1973, p. 22.

planteos radicalizados, como por ejemplo que el monto del premio se dividiera entre todos los participantes.

Varios artistas optaron por presentar al premio obras individuales con fuerte anclaje político.⁴⁰ Perla Benveniste y Juan Carlos Romero, acompañados por Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo, definieron una presentación colectiva que titularon "Proceso a nuestra realidad".⁴¹ Los dos primeros habían sido invitados reiteradas veces al Premio en sus ediciones anteriores y eran reconocidos en el ambiente.⁴² Aprovecharon esta circunstancia (la confianza que les tenían los organizadores) para idear una irrupción de la calle en el museo. Los demás firmantes de la obra no habían sido invitados al premio y se sumaron a través de Romero con quien venían realizando obras colectivas (como ya vimos en el caso de la Plaza Roberto Arlt). [v. imagen 58]

Los artistas subieron por la escalera (el ascensor no funcionaba) del Centro Cultural San Martín hasta el piso que ocupaba el MAM ladrillos grises de cemento y montaron en la sala —a pocas horas de la inauguración— una "ambientación" consistente en un gran muro de ladrillos grises, de siete metros por dos aproximadamente. Los ayudaba un amigo, vinculado al PRT-ERP, que les había facilitado los mismos afiches callejeros que dicha organización había impreso (aunque sin firma) con los rostros de los fusilados de Trelew⁴³ acompañados por el texto "Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos". Pegaron estos afiches (sin intervención alguna de los artistas) de un lado del muro. Y del otro lado, hicieron otro tanto con un afiche del mismo estilo, esta vez compuesto por Romero, que constaba del conocido y estremecedor fotograma tomado de las filmaciones en Ezeiza en el que se ve cómo un manifestante es alzado de los pelos violentamente por alguien (posiblemente el cabecilla de las formaciones armadas de la derecha peronista y militar retirado Jorge Osinde) desde el

⁴⁰ Por ejemplo, César Fioravanti presentó "Gráfico de una estrategia imperialista", "Retrato de un compañero inocente" y "Restos de un proyecto para un monumento a la magnificencia del sistema industrial capitalista"; Alfredo Portillos, "Urna funeraria de los Caídos por la Liberación Latinoamericana" II; Horacio Zabala, "Proceso Latinoamericano"/ "Tierra de Buenos Aires". Eduardo Rodríguez presentó dos obras cinético-lumínicas. Una proyectaba sobre una pared blanca un juego de luces en el que aparecían cada pocos segundos los nombres de los fusilados en Trelew, junto a "usted", "yo", etc. La segunda proyectaba fotos tomadas de la prensa de los hechos de Ezeiza.

⁴¹ Andrea Giunta analiza esta obra en "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre 'Arte destructivo' y 'Ezeiza es Trelew'", en Arturo Pascual Soto (ed.), **Arte y Violencia**, México, UNAM, 1995.

⁴² Perla Benveniste había comenzado a exponer en el Di Tella en el año 1969 obras cinéticas sin anclaje político, en las que combinaba los efectos lumínicos del acrílico con el movimiento de personas.

⁴³ Muchos de estos rostros parecen ser fotografías carcelarias, del momento de la detención. Quizá sus últimas fotos, o aquellas que puso en circulación la Marina para comunicar a la prensa el "intento de fuga" con el que intentó cubrir los fusilamientos.

palco. La imagen se acompaña con el texto: "Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos".

El amigo militante escribió con aerosol dos consignas: de un lado del muro, "Ezeiza es Trelew"; del otro, "Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores". Eran las mismas inscripciones que, como señala el crítico del diario **La Opinión**, Hugo Monzón (10-8-73), eran consignas "que frecuentemente se encuentran en nuestros días en los muros de la ciudad". [v. imagen 59]

¿Y el acrílico? Había quedado restringido a una gota de sangre pensada como un colgante —que preparó Benveniste en su taller— que iba sujeta a una tarjeta —realizada esta vez por Vigo—. En términos que pueden ser leídos como los de un sintético manifiesto, la tarjeta decía: "esta 'gotadesangre' denuncia que el pueblo no la derrama inútilmente". Del lado inverso proponía un programa estético: "por un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de intereses mercantilistas" (todo esto en una instancia competitiva y selectiva /un premio/ promovida por una empresa /con innegables intereses mercantilistas/ que iba a adquirir la obra ganadora). ¿Qué hacían allí con ese programa? De vuelta insisto con la estrategia de "infiltrarse" allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público.

El texto prosigue: "Por un arte nacional y popular", en clara alusión a sus adhesiones o simpatías montoneras, que también se verificaban en la foto elegida para representarse como grupo. Se trata de la imagen de una movilización en la que se distingue claramente la pancarta de Montoneros, como si la firma de la obra estuviera dada por esa pancarta. Un círculo negro en el medio de la multitud alude a que ellos, los artistas, son parte de ese proceso de movilización social, y se ubican anónimamente cerca de esa bandera, entre los que sostienen la bandera. Los datos biográficos se obvian para definirse escuetamente como "Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país". Eso los define, no un nombre ni un currículum artístico. Esta puesta en cuestión de la autoría a partir del borrado del nombre propio es otro rasgo que merece hacerse notar en el planteamiento de los artistas.

Y dice luego: "Un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo": la colocación subordinada del arte respecto de la política ("al servicio de") es claramente contrastante con los intentos de preservar la especificidad artística en el itinerario del '68.

En un llamado a que el público se apropie del muro, los artistas dejaron algunos aerosoles de pintura en las cercanías del muro, propiciando nuevas pintadas.

Los autores convocaron a una reunión en la que hicieron circular un petitorio fechado el 3/8/73 denunciando el reglamento del Premio, que hicieron circular entre los artistas

participantes y los asistentes a la inauguración. Denuncian una propuesta selectiva (la invitación), la dependencia económica y material respecto de la empresa patrocinante, el espíritu competitivo de los premios y la existencia del jurado, "pues nuestra obra será válida en tanto ella represente la realidad social en que vivimos". Y más adelante, "solamente la unidad y la organización de los artistas harán posible un arte que esté al servicio de los verdaderos intereses del pueblo".

Para evitar que la reacción institucional ante la aparición de obras políticamente revulsivas diera lugar a una expulsión o a la suspensión o clausura del Premio, como había ocurrido en ocasión del II Certamen de Experiencias Visuales, los artistas manejaron con cuidado el factor sorpresa: por eso, el muro se montó a último momento. El organizador del Premio —y además miembro en discordia del jurado— Osvaldo Svanascini, ante la evidencia del "copamiento", definió mudarse a una galería con los participantes que presentaron obras abstractas, ligadas al arte cinético y lumínico, en la línea de las que se habían presentado en las ediciones anteriores del premio, y otorgar los tres premios "como es debido". Resulta insólito que los que abandonan el territorio y migran a otra parte sean los propios organizadores. De todas maneras, la lección estaba aprendida: como en otros casos, como el del Salón de Experiencias Visuales, esa fue la última convocatoria del premio "Artistas con Acrílicopaolini".

"Ezeiza es Trelew", el nombre con el que se recuerda esta obra, verbaliza la analogía que construían las dos caras del muro, que daba forma visual a una interpretación política que la consigna anónima condensaba verbalmente y que estaba instalada en el sector más politizado de la opinión pública.

La obra debe entenderse como un **proceso**, una composición en secuencia de formas cambiantes y espacios distintos pero, a diferencia de "Tucumán Arde", no se trata de un proceso planificado previamente, sino que se fue construyendo sobre la marcha.

"Un pedazo de calle en el medio del museo", define el crítico: esa era justamente la idea de los autores de la obra: disolver las fronteras entre la calle y el museo, entre "la realidad" y "el arte". Intención que se fortalece con la apropiación de la gráfica política sin intervención alguna de parte de los artistas. No se trata de una pacífica o cabizbaja "vuelta al museo", sino de una irrupción violenta de los sucesos de la calle en el ámbito relativamente preservado del museo. Un camino inverso al del itinerario del '68 no sólo por la dirección que asume, sino porque su apelación a la violencia política ya no es actuarla, encarnarla en el cuerpo del arte, del público y del artista, sino presentarla, trasladarla desde la calle donde ya está instalada.

Dos meses después, en octubre, en el *hall* de la Facultad de Derecho se montó la obra con una nueva disposición. Esta vez, en lugar de muro, los mismos ladrillos

conformaron una suerte de tumba, con una cruz encima, empapelada de nuevo con los rostros de los muertos de Trelew, y un nuevo afiche elaborado por los artistas, también referido a los fusilados de Trelew, firmado por "Artistas Plásticos en Lucha", un nombre coyuntural que insiste aquí (fuera del ámbito específico) en que se trata de una intervención artística. Sobre las letras ya difusas y desperdigadas de las consignas pintadas en el Museo, se escribe ahora una nueva consigna también habitual: "la sangre derramada no será negociada". Esta vez están ausentes del montaje los sucesos de Ezeiza.

Un grupo de peronistas de derecha, en ocasión de un homenaje al dirigente metalúrgico José I. Rucci, asesinado días antes por un comando montonero, que se realiza en la Facultad, ataca violentamente la obra y la destroza con una bomba. Lo interesante aquí es notar que la obra ya no es leída como "artística", sino como un monumento, un "monolito" (así lo describe la prensa) en homenaje a los grupos de la izquierda armada. Y también reconocer los riesgos concretos de ubicar este tipo de intervención en un espacio ajeno al campo artístico. [v. imagen 60]

Por último, en diciembre de 1973, los registros fotográficos de las sucesivas metamorfosis de la obra, de su destrucción y las secuelas periodísticas, fueron expuestos en la galería Arte Nuevo, ubicada en la calle Florida, en el corazón de la trama institucional del arte experimental porteño. Esta instancia final de la obra se tituló "Investigación de la realidad nacional", nombre que remite —otra vez— a la adopción por parte de los artistas del léxico proveniente de las ciencias sociales. El catálogo incluye la letra de un tema dedicado "a Sabino Navarro, mártir montonero".

Además del relevamiento documental, la muestra reunió nuevas obras de carácter político. Perla Benveniste, afectada por el atentado de Derecho, consideraba que ya no tenía sentido seguir exponiendo. Expuso solamente un texto que cuestiona el individualismo de los artistas que les impide encontrar "los caminos para una política cultural popular y nacional". Reivindica "un arte que esté al servicio de los verdaderos intereses del pueblo".

Eduardo Leonetti remarcaba en distintas páginas de la prensa escrita avisos llamativos o sorprendentes. En el catálogo, por ejemplo, bajo el irónico título "La oferta y la demanda II. (El curso de la revolución)", señala un aviso clasificado aparecido en la sección de Educación del diario **La Opinión** (1º/4/1973), promocionando un curso de "Peronismo y revolución" que en doce clases y mediante grupos operativos ofrece un "análisis crítico de la ideología".

Juan Carlos Romero fusiona dos frases (una de Juan Perón y otra de Eva Duarte) llamando a la lucha contra "la raza maldita de los explotadores". Detrás, la misma foto

de la pancarta de Montoneros que usaran para presentarse en el catálogo del Premio de Acrílicopaolini.

Horacio Zabala presenta un texto en el que proclama que: "La práctica artística consiste en integrar un lenguaje poético de investigación y una ideología política clara y concreta. (...) El producto artístico será entonces la realización de las relaciones que comúnmente se representan en las conciencias". También presenta "Forma y función", una serie de tres botellas de vidrio, iguales y alienadas, una con vino, otra con agua y una flor, la tercera con nafta. Debajo de cada botella, tres palabras escritas ("nafta", "flor", "vino"). [Cu. imagen 61]

El artista explica: "La botella con vino era (o significaba) la posibilidad de 'cambiar' el mundo exterior a partir del alcohol, o sea del mundo interior. La botella con la flor hablaba de la posible belleza del mundo exterior a partir de una armonía con mi mundo interior. La botella con nafta hablaba de la posibilidad de cambiar por la violencia el mundo exterior".⁴⁴ La obra señala tres posibles funciones (utilitarias y simbólicas) del objeto. La obra niega la doctrina funcionalista-racionalista del diseño y la arquitectura ("la forma sigue a la función). El mismo objeto puede asumir funciones diferentes que dependen del contexto.

La obra de José Luis Pazos se titulaba "Los basurales de José León Suárez" y consistió en un basural en que se podía adivinar un cuerpo inerte. El homenaje a los civiles fusilados en 1957, tras la derrota del levantamiento del General Valle, que Walsh relata en **Operación Masacre**. En el catálogo recupera una postal que había impreso Glusberg: la foto de hombres y mujeres recostados en el suelo de una terraza formando con sus cuerpos un VP. El título de esta escultura viviente no es un esperable "Perón Vuelve", consigna habitual en ese lapso, sino "Perón Vence". [Cu. imagen 62]

Por último, el platense Edgardo Vigo realiza un doble llamado a la acción. Por un lado, monta una suerte de altar en el que cuelgan una ametralladora y un ramillete de flores. Debajo, una placa recuerda al presidente chileno Salvador Allende, derrocado y muerto ese mismo año, y al poeta Pablo Neruda. Hasta allí, la obra podría haber pasado por un homenaje bastante convencional. Pero un cartel alerta contra los homenajes "después de..." y la inutilidad de lo póstumo, y termina con un llamado a practicar la militancia en vida. En el catálogo, una botella con el pico calado reza: "El propio militante/compañero debe llenar con su sangre esta botella/bomba. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante". [Cu. imagen 63]

Las contradicciones que implica el retorno al ámbito preservado de la galería, luego de haber generado la partición del Premio Acrílicopaolini y haber instalado la obra fuera

de las instituciones artísticas no pasan desapercibidas. El texto de Horacio Safons, en ese entonces crítico de **Primera Plana**, que presenta la muestra, la cuestiona por su vuelta a la galería: “abastecerá, con las mejores intenciones, todo aquello que desean combatir. En cambio, esta propuesta en el corazón de las villas implicaría un choque fructífero entre el decantado lenguaje del arte institucionalizado y las constantes expresivas de una mayoría que no interpreta la realidad, sino que la vive. Razón de más para darle voz y voto, aunque resulte adverso”

Para una estética de la violencia

Lo que sigue son algunos apuntes que intentan pensar en estas producciones las formas en que se elabora la violencia política extrema, en contraste con el tratamiento de la violencia propio de las obras producidas poco tiempo antes, a fines de los '60 (v. cap. 6). Algunas dimensiones de la estética de la violencia que delinearán estas nuevas producciones son:

(a) La **experimentación** no aparece como condición necesaria para la eficacia política, sino como un matiz que acaso puede volver más efectivo y revulsivo el mensaje —aunque también puede “oscurecerlo”—. Ya no se discute la eficacia de la forma ni del medio como cuestiones centrales.

(b) La noción de “**realidad**” que subyace a estos planteos se concibe en oposición al arte, en relación de mutua exterioridad. El arte no es “real”, lo real es la calle, lo que ocurre en la calle. Contra esto no se apela a la concepción mimética del realismo artístico (la representación artística de lo real), sino la proclama de que el arte está (“debe estar”) inmerso en la realidad, y que es ella la que lo nutre. Los artistas, entonces, apelan a **la realidad** como materia del arte, buscando establecer, construir el vínculo entre una y otra dimensión. Son llamativos en este sentido algunos títulos: “La realidad subterránea”, “Proceso a nuestra realidad”, “Investigación de la realidad nacional”, etc.

El **procedimiento** que se desprende de esto último es el de tomar fragmentos de lo real y señalarlos, dándoles estatuto artístico. La realidad ya no es representada, sino que (alguna zona de ella) es trasladada, para presentarla en un nuevo contexto. El procedimiento (comparable con el *ready-made*⁴⁵) se evidencia en el muro de “Ezeiza es Trelew”, o en el horno de pan de Grippo y Gamarra. La opción no es representar

⁴⁴ Horacio Zabala, carta a la autora, Ginebra, 19 de marzo de 1997.

⁴⁵ La semejanza con el *ready-made* radicaría en designar como artístico un objeto que antes no lo era. La diferencia estaría en el procedimiento de selección: mientras los *ready-made* son “objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte” (Paz, Octavio, **Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp**, México, Era, 1978, p. 31), aquí la elección del muro, los carteles y las consignas no es para nada azarosa sino profundamente intencionada.

la violencia sino presentar hechos o acciones políticas como acciones estéticas, por el hecho de estar inscriptos dentro del ámbito. ¿Qué efecto causa erigir un muro de ladrillos, trasladar un fragmento de la calle adentro del museo? ¿E instalar un horno de pan en medio de una plaza?

(c) Es habitual que los artistas recurran a su habilidad como artesanos para ilustrar la letra de la política (a través de afiches, murales, etc.). Aquí ocurre la operación inversa: para componer el montaje de "Ezeiza es Trelew" –pintadas y afiches sobre un muro de ladrillos– se emplearon imágenes y técnicas extrapoladas de la práctica política inmediata: las consignas y los afiches con los que empapelaba la ciudad el PRT-ERP (y otras organizaciones).

En cuanto a los desplazamientos de una imagen de un ámbito (político) a otro (artístico), es interesante considerar los modos de transpolación de la gráfica política a la obra de arte. La apropiación –directa y sin intervención o modificación alguna de parte del artista– de imágenes, formatos y procedimientos generados en el campo de la política (los afiches del PRT-ERP son el ejemplo más contundente pero no el único) pueden leerse como el desplazamiento de la gráfica política a la acción artística, lo que implica una serie de interrogantes acerca de cómo se resignifica la imagen ante otros códigos de lectura.

(d) En cuanto al tratamiento de la violencia, se trata de un elemento discursivamente explícito y reiterado hasta el hartazgo, en los títulos, las presentaciones y las consignas ("Amasijo a los traidores" es suficientemente contundente). Romero señala su intención de aplicar la violencia en sus propuestas artísticas, como una de las "tantas formas de reducir la violencia represora"⁴⁶, en el espíritu sartreano que concibe que la violencia del opresor sólo puede replicarse con la violencia del oprimido.⁴⁷ Pazos se había pronunciado explícitamente en el catálogo por la violencia como elemento constitutivo de un "arte del pueblo", "como toda expresión de los pueblos que luchan por su liberación". Sin embargo, la violencia no se percibe sólo positivamente como el camino de la liberación. También se constata ahora su saldo concreto de muertes, como puede verse en las recurrentes apariciones de cruces, tumbas y ataúdes.

(e) El arte entendido como concientizador ideológico del espectador nos remite a pensar el vínculo de subordinación del arte respecto de la política que plantean estas

⁴⁶ V. Catálogo "Violencia", Buenos Aires, CAyC, 1973.

⁴⁷ A la capacidad salvadora (y sanadora) de la violencia del oprimido se refiere Sartre en el prólogo, escrito en 1961, a *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon (México, FCE, 1965), libro profusamente leído por la intelectualidad radicalizada de esos años. Allí Sartre dice: "Ninguna dulzura borrará las señales de la violencia; sólo la violencia puede destruirlas. (...) Esa violencia irreprimible (...) no es una absurda tempestad ni la resurrección de instintos salvajes ni siquiera un efecto del resentimiento: es el hombre reintegrándose (...) La violencia, como la lanza de Aquiles, puede cicatrizar las heridas que ha infligido" (pp. 7 a 29).

producciones, su uso "didáctico". Por otro lado, las obras se plantean una participación activa del espectador (pintar con los aerosoles, comer del pan, llenar una encuesta).

(f) La fuerte contaminación de términos, procedimientos y técnicas provenientes de las ciencias sociales (en especial, la sociología y la semiología), que habían tenido un impacto mayúsculo en los '60 (arte de los medios, "Tucumán Arde"). La actividad del CAyC estuvo signada desde el principio por ese impacto. En 1970, por ejemplo, el epistemólogo Gregorio Klimovsky organizó unas Jornadas sobre Arte y Estructura Social. Entre los primeros visitantes, estuvo el semiólogo italiano Umberto Eco.

¿Un retorno a las instituciones?

A diferencia del curso antiinstitucional que había llevado hasta sus últimas consecuencias la vanguardia de los '60 (cuando tras definir la participación en premios, galerías, museos y cualquier otra forma institucional como "absorción", "neutralización" hacia el potencial revulsivo que quería imprimir a su arte, opta por alejarse del Instituto Di Tella y demás instituciones artísticas, pasar a promover acciones callejeras y vincularse finalmente a la central obrera opositora), varias realizaciones artístico-políticas de los '70 se instalan en los espacios de la "institución arte".

El retorno al espacio institucional puede entenderse, más que como una "vuelta al orden", como parte de la táctica de estos artistas de aprovechar cualquier espacio institucional dentro o fuera del circuito artístico en el que habitualmente participaban, se trate de un premio oficial o privado, de una exposición en un museo o en una galería, o también de una actividad callejera. La intención es apropiarse de todos los espacios en los que se pudiera postular y hacer visible una intervención política.

Así, las instituciones artísticas (incluso el Salón Nacional, como ya se vio) pasan a ser lugares a ocupar, oportunidades a aprovechar, en el afán de generar ecos amplificados de las denuncias políticas que los enfrentamientos políticos promovían.

Esta táctica podría resultar curiosa, si se entiende como una lucha al interior de las instituciones, ya que se inscribe en una lógica opuesta a la de las organizaciones armadas, quienes no disputaban el poder en los espacios institucionales sino que buscaban disputar el poder oficial por medio de un contrapoder, enfrentar al ejército oficial con un ejército rebelde, fuese "revolucionario" o "popular" (no sólo el PRT-ERP, sino también los Montoneros, pues esta organización sólo durante un breve lapso —el "camporismo"— pugnó por "copar el Estado"). Esta diferencia puede tomarse como un

indicio preciso de que la táctica de aprovechar todo intersticio no se sostenía en las políticas oficiales de las organizaciones armadas.⁴⁸

En los casos que analizo, los circuitos habituales de exhibición del arte (un premio en un museo, en este caso) son reconocidos como espacios válidos para intervenir, lugares a ocupar, oportunidades a aprovechar, en el afán de generar mayor repercusión de las denuncias que los enfrentamientos políticos promovían. Su estrategia —en significativa contraposición con la estrategia de las formaciones armadas— podría definirse como un aprovechamiento de los intersticios que las instituciones culturales dejaban abiertos, para lograr instalar allí un acto, una acción política. Cualquier espacio institucional dentro o fuera del circuito artístico del que habitualmente participaban, se trate de un premio oficial o privado, de una exposición en un museo o en una galería, o también de una actividad callejera, puede ser apropiado si allí puede postularse una intervención política. Es, como ya se vio, el caso del premio “Artistas con Acrilicopaolini” ante el cual un grupo de artistas, viendo que era factible lo que ellos mismos definen como un “copamiento del jurado” (una metáfora de la acción guerrillera que se reitera en los testimonios recogidos) alentaron la presentación colectiva en el premio.

Por otra parte, el retorno de los artistas politizados a los espacios institucionales puede leerse como la revalorización de la eficacia, a partir de la repercusión (incluso política) que alcanzan sus acciones dentro del campo artístico, de participar en instancias que antes habían despreciado. No se trata de disputar el poder al interior de las instituciones (estatales o privadas) sino de aprovechar el intersticio para provocar repercusión pública, que en varios casos derivó en la clausura de esa instancia institucional (se levantó la muestra en la Roberto Arlt y se prohibió la continuidad del ciclo en plazas, se suspendió el premio Acrilicopaolini, otro tanto ocurrió con el Salón de Experiencias Visuales, etc.).

Los riesgos de la calle

Aunque el grupo de la Plaza Roberto Arlt explicitara su intención de ganar la calle para “dialogar con el pueblo de Buenos Aires”, destacando el desplazamiento “de los ámbitos elitistas de Museos y Galerías” a la plaza pública, lo cierto es que el espacio externo a las instituciones artísticas planteaba riesgos cada vez más serios: la bomba en la Facultad de Derecho es sin duda sintomática.

Por otra parte, en la medida en que las obras (y los artistas) se desplazan a un ámbito ajeno al campo artístico, dejan de ser leídas como artísticas. Por

⁴⁸ En cambio, la concepción de Althusser —de mucho predicamento en el campo intelectual argentino de esos años— sugiere que la lucha de clases se libra en el interior de las

ejemplo, cuando "Ezeiza es Trelew" se traslada (con un nuevo formato) a un espacio no-artístico —el *hall* de la Facultad de Derecho—, resulta intolerable en la disputa dentro de la esfera política, y es destruida. Esto es: el museo funciona como ámbito preservado, resguardo ante una calle tomada por la más cruenta violencia. La misma imagen no puede sobrevivir (quizá porque no es leída como artística) en otro contexto.

Si los organizadores de la Plaza Roberto Arlt se proponen "llevar el arte a la calle"⁴⁹, podría decirse que "Ezeiza es Trelew" implica "llevar la calle al museo".

No deja de ser interesante citar una acción que puede leerse como un gesto intermedio entre ambas: la obra de Carlos Ginzburg en la primera muestra "Arte de Sistemas" (en septiembre de 1971). Grandes carteles anunciaban que un baldío lindante al edificio del Teatro Gral. San Martín albergaba "un trabajo artístico escondido". Para poder contemplarlo —seguía la instrucción— había que subir al museo, ubicado en el 9º piso del edificio. Para ver la obra instalada en la calle, fuera del museo, había que penetrar en él, y asomarse desde allí a la realidad externa por la ventana. ¿Qué se veía? En el baldío, escrita con grandes letras de cal sobre el suelo, la palabra "tierra", y a las personas que pasaban por la calle y en algunos casos se detenían a leer el cartel que había iniciado el circuito, el mismo itinerario del que ya había subido. El museo, señala García Canclini, "perdía su carácter de santuario o refugio del espíritu para reenviarnos a la acción cotidiana".⁵⁰ La tautología de escribir con tierra la palabra tierra que a la vez señala la Tierra mirada desde la altura, esconde además una reflexión sobre el adentro y afuera de la institución y en qué límites el arte se vuelve visible como tal.⁵¹ [v. imagen 64]

instituciones, dando lugar a la táctica "entrista" que va a ser dominante ya entrados los '70 en el eurocomunismo.

⁴⁹ Sobre esta fórmula, García Canclini señala que exige "resolver problemas técnicos" y "replantearse la concepción estética, social y comunicacional de las obras en función del ámbito urbano y de la cultura popular". Y cita un documento del CAyC del 3-1-72 que planea un ciclo de muestras en la calle y considera variantes como: la participación de espectadores casuales, la cantidad de público, la utilización por parte de niños, el rescate de lugares desechados, aprovechamiento de elementos naturales, adaptación al día y la noche, carácter perenne o transitorio de las obras, apelación al espectador para que se transforme en creador accidental. "la diferencia básica es que en un lugar abierto las obras dejan de ser un sistema cerrado de relaciones internas para convertirse en un elemento del sistema social". Néstor García Canclini, Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", Transformaciones n° 90, Buenos Aires, CEAL, 1973, p. 257.

⁵⁰ *Ibid.* p. 258.

⁵¹ Ginzburg trabaja estrechamente ligado a Vigo en la etapa de la revista *Hexágono 71*, y planea varias otras acciones e intervenciones que difunde como proyectos. En el proyecto que presenta a la Beca Guggenheim, "Tierra cúbica" proyecta una obra monumental irrealizable (jaun con el otorgamiento de la beca!): construir un cubo de 100 metros de lado, imprimiendo sobre uno de sus lados un fragmento del *Timeo*, de Platón, en el que describe la creación del universo, cuando a la tierra se le asigna la forma cúbica por ser inmóvil y blanda".

"Ezeiza es Trelew" puede ser leída como una condensación de toda esta parábola: provocado el estallido al interior de la institución artística (el Premio de Acrílicopaolini), sigue el pasaje desguarnecido al mundo externo (la Facultad de Derecho), para plantearse finalmente la vuelta a la galería (Arte Nuevo). Ese retorno es vivido no sin contradicciones, como se evidencia en el texto que presenta la muestra en el catálogo.⁵²

3. La lenta revolución de Grippo

En la trayectoria temprana del artista conceptual Víctor Grippo (sus producciones de los años '60 y primeros '70) puede leerse una poética cargada de utopía y humanismo, aunque distante de las proclamas y de las barricadas, esto es: de los tópicos más previsibles que suele asumir un arte comprometido con su entorno. La revolución en él es silenciosa, lenta pero continua. Y por ello mismo quizá tan inquietante.

Aunque Grippo nunca dejó de pintar⁵³, es escasa la obra pictórica que alguna vez mostró y abundante la que destruyó.⁵⁴ Desde mediados de los años '60, y en sintonía con el proceso de desmaterialización que atravesaba a gran parte de la vanguardia artística, trabajó con materiales (a veces) perecederos en instalaciones efímeras. Esa

Otro proyecto, presentado en la VIII Bial de París, se titula "La pirámide de la muerte". Consiste en acumular durante un mes en el predio de la Bial las flores muertas desechadas de los cementerios de París. Sobre ella, se propone arrojar esqueletos humanos, distintas alimañas y distintos y variados libros. Otra obra: una mujer porta un cartel que dice: "¿Qué es el arte? Prostitución". La denuncia del arte como mercancía, el que se entrega al mejor postor, se refuerza aquí con el hecho de que sea una mujer la que lleve sobre su cuerpo el letrero.

"La cruz del rascacielos" consiste en dejar encendidas sólo las ventanas de una hilera y de una columna en un alto edificio de oficinas, formando una cruz lumínica. En la misma línea, propone "Hogueras nocturnas en la costa patagónica", que denomina "arte ecológico": una serie de fogatas cada 100 metros en la costa patagónica que se extiende desde El Condor hasta la Rada Tilly. El efecto visual desde el océano sería semejante al que percibieron los navegantes cuando bautizaron a la región como Tierra del Fuego. Planea repetir las hogueras para celebrar la aurora boreal, el sol de medianoche y el arco iris vespertino.

"Flor", otro proyecto de arte ecológico, anuncia una acción que ubica con un punto negro en un plano del Gran Buenos Aires: "Voy a sembrar en el Parque Almirante Brown cuatro canteros de flores mixtas multicolores, que están roturados diseñando la palabra FLOR". Estos proyectos de arte ecológico de Ginzburg se difundieron a través de **Hexágono 71, a**, La Plata, 1971 y **Hexágono 71**, cf, La Plata, 1973. Archivo de Edgardo Vigo, Centro de Arte Experimental, La Plata.

⁵² Por que fueron claves en la realización de este trabajo de investigación, agradezco las extensas conversaciones y el material documental que me facilitara Juan Carlos Romero, así como las entrevistas que me concedieron Perla Benveniste, Jorge Glusberg, Julio Le Parc, Eduardo Rodríguez y Horacio Zabala.

⁵³ Nidia Olmos, la mujer de Grippo, relata que continuamente realizaba pinturas (en general figurativas, de pequeño formato) en las que solía probar materiales (desde crayones a oleos), que rara vez conservaba y menos mostraba (Conversación con la autora, marzo de 2004).

⁵⁴ Algo que seguramente hay que lamentar. Jorge Di Paola cuenta que durante un allanamiento en los '60 a la vivienda que alquilaban juntos en las afueras de La Plata, fue ante una gran pintura al óleo eternamente inconclusa de Grippo que el jefe del operativo se convenció "de que se trataba de un artista y no de un endemoniado". En: **Víctor Grippo. Reunión homenaje**, Tandil, Mumbat, 2002, p. 144.

condición fugaz no quitó rigor ni dedicación a sus realizaciones. Habilidoso artesano⁵⁵, “aplicó su destreza manual hasta sus últimos momentos y la aplicó, junto con su profundo conocimiento de los materiales y sus reacciones, a la concreción de sus propuestas estéticas”.⁵⁶

Los mecanismos de Grippo no son nunca sofisticados ni costosos. Coleccionista de revistas de divulgación como **Mecánica popular** y **Hobbie**, les interesaba de ellas que propiciaran soluciones no industriales sino artesanales a los problemas técnicos, es decir, una salida a la falta de recursos o repuestos provenientes del primer mundo: una tecnología de la pobreza.⁵⁷

En los años '60, realiza “algunas experiencias cinéticas con mecanismos y materiales diversos, luces con distinta longitud de onda por ejemplo”.⁵⁸ En la primera edición del Premio Acrílicos Paolini (1970) presenta una obra que consistía en un bastidor grande, cubierto por una tela (de color neutro, flexible) y un pequeño motor colocado en la parte de atrás. Algo -el público no veía qué- empujaba la tela hacia delante, provocaba un pliegue y después retrocedía.⁵⁹ Este efecto de misterio o incógnita provocado al espectador ante el movimiento de la tela es bien distinto –como veremos– al que pueden generar obras posteriores del artista. En ellas, el misterio no radica en lo que se oculta, sino en lo que se exhibe; no es un artificio del artista sino en todo caso un enigma de la naturaleza o de la vida, que se subraya, se pone en escena con un afán casi didáctico.

Cabría preguntarse cuál era el lugar de Grippo dentro de la vanguardia surgida en esa década mítica, que se hizo visible al amparo de instituciones modernizadoras como el Instituto Di Tella, Premios como el Ver y Estimar y el Braque, galerías como Bonino, Lirolay o Vignes. Fue justamente en estas dos últimas galerías donde Grippo expuso, en 1966, por primera vez en Buenos Aires.

En La Plata, ciudad en que vivía y estudiaba, expone en la muestra homenaje al núcleo informalista “Remember... Grupo Si”, en 1968. Antonio Trotta, uno de los pintores de dicho grupo, lo recordaba así:

⁵⁵ “Todavía recuerdo sus manos trabajando”, dice Jorge Gamarra (entrevista con la autora, Buenos Aires, 12 de marzo de 2004).

⁵⁶ Carta de Nidia Grippo a la autora, 26 de marzo de 2004.

⁵⁷ Este rasgo lleva a Elsa Flores Ballesteros a señalar en él la influencia de Grotowsky, creador del teatro pobre, quien dictó un seminario que inspiró la formación del Grupo de los Trece, cuando señala “las raíces de esta predilección de Grippo por una tecnología ‘pobre’, que no implique dependencia”. En: “Arte conceptual ideológico y regionalismo”, en revista **Espacio del arte**, año 1 n° 1, Rosario, 1993.

⁵⁸ Víctor Grippo, conversación con Cecilia Tenorio, en revista **Cultura** v.3, n° 11, Buenos Aires, enero-febrero de 1986.

⁵⁹ De acuerdo a la descripción de Gamarra, entrevista ya cit.

“Otro que se acercó fue Víctor Grippo, con su imagen tan intelectual y su cuerpo que parecía inexistente, sólo los anteojos brillaban en la flacura de su figura. Refinado conocedor de todo lo que es posible conocer: literatura, poesía, filosofía, marxismo, teología, arqueología, mayas o etruscos, incas o griegos, Rilke o Byron”.⁶⁰

En cuanto a la vanguardia porteña, la amistad de Grippo con Ricardo Carreira (a quien él mismo reconoce como un artista de “extrema lucidez”, un anticipador) y su diálogo fluido con Pablo Suárez, Margarita Paksa y Roberto Jacoby (“el grupo más lúcido”), señalan que su mayor afinidad se delineaba hacia el todavía innominado conceptualismo:

“En esa época nos encontrábamos para charlar horas. No hablábamos de dinero, recién a los 50 años vendí mi primer trabajo. No se nos cruzaba el aspecto económico, hablábamos de problemas estéticos, sin llamarlos así; eran problemas surgidos del trabajo, de las intenciones. (..) Era un intercambio maravilloso”.⁶¹

Su encuentro con Carreira (v. cap. 5) debe haber sido –y en esto coinciden varios testimonios- muy estimulante para ambos. Compartían la pasión por el laboratorio, los experimentos y la observación de la materia, coincidían en su fascinación ante las herramientas más sencillas del hombre (el tenedor, el clavo, el martillo, la bigornia o yunque...), los hermanaba una mirada radicalmente humanista sobre la potencial transformación del mundo.

En los estertores del Di Tella, Grippo se vinculó al CAyC (Centro de Arte y Comunicación), al integrarse al Grupo de los Trece, que en virtud de las gestiones internacionales de Jorge Glusberg se postuló como versión local del arte conceptual (que para entonces ya se constituía en tendencia dominante a nivel internacional) bajo la denominación “arte de sistemas”.

Cuando considera la distancia crítica de Grippo con la pauta del universalismo estético, Flores Ballesteros lo postula como propulsor de un arte conceptual ideológico y regional.⁶² Por su parte, López Anaya lo considera uno de los principales representantes de lo que llama “conceptualismo ecléctico”.⁶³ Los que ambos críticos quieren señalar con esos calificativos (“regional”, “ecléctico”) es el corrimiento de la

⁶⁰ Antonio Trotta, “Carta abierta al grupo Si”, incluida en cat. **Grupo Si, el informalismo platense de los '60**, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2001.

⁶¹ Julio Sánchez, “Víctor Grippo expone una retrospectiva en Birmingham y Bruselas”, en: revista **La Maga**, Buenos Aires, 24 de mayo de 1995, p. 34.

⁶² “Obras como las de Víctor Grippo lo imbrincaron en un regionalismo ‘sui-generis’, crítico, reflexivo, profundamente vinculado a los ‘sistemas sociales’”. Flores Ballesteros, op. cit., p. 17.

⁶³ Jorge López Anaya, “Conceptualismo en Argentina 1961-1999”, en revista **Lápiz**, n° 158-159, Madrid, diciembre 1999.

obra de Grippo respecto de la norma hegemónica del conceptualismo internacional. Pero precisemos un poco más los rasgos de la dimensión conceptual de su obra y de su pensamiento sobre arte.

En un texto tan temprano como "Sistema", que acompaña la obra que presenta en "Investigación sobre el proceso de la creación" (junto a Barilari, Kemble y Renart), en la galería Vignes, en 1966, Grippo considera que el fenómeno artístico involucra las instancias de artista/emisor, obra/canal y público/receptor, en obvia consonancia con el esquema de comunicación propuesto por Jakobson.

De acuerdo con la definición de obra que propone allí Grippo ("concreción a partir de imágenes de objetos cotidianos que por modificación de ciertas variables cobran otra significación"), no se trata de representar la vida cotidiana, sino de extraer de ella un fragmento, una porción, y resignificarla a partir de la alteración de su contexto habitual. A diferencia del *ready-made* de Duchamp (cuyas ideas tanto impactaron en las llamadas neovanguardias de la posguerra), que selecciona arbitrariamente un objeto y lo "transforma" en obra de arte por el solo hecho de firmarlo y trasladarlo al circuito de exhibición, estamos aquí ante una vuelta de tuerca distinta. Primero, porque Grippo nunca elige el "objeto cotidiano" por azar sino por cuidada selección, teniendo en cuenta su capacidad simbólica. Segundo, su incorporación a un espacio de exhibición no aparece como un gesto antiartístico, como sí en Duchamp, sino más bien desde la voluntad de expandir las fronteras del arte a territorios hasta entonces ajenos a él.

El horno

Un buen ejemplo dentro de la obra de Grippo para analizar en concreto esta operación (el traslado de un objeto cotidiano en determinado entorno a otro) es el horno de pan construido en la plaza Roberto Arlt, junto a Jorge Gamarra y A. Rossi, artista y trabajador rural, respectivamente. [v. imagen 65]

Inaugurada el sábado 23 de septiembre de 1972, ya el domingo funcionarios municipales ordenaron su clausura, y la policía (incluyendo a la Brigada de Explosivos) cercó la plaza, incautando las obras. El horno de pan sufrió el mismo destino que el resto: despedazado, sus restos partieron con rumbo desconocido en un camión oficial.

Gamarra recuerda en los siguientes términos la concreción del proyecto:

"Cuando surgió la idea de hacer una obra en común, y discutíamos con Grippo cómo la concretábamos, a mí se me ocurrió ir a buscar a Rossi, y preguntarle si tenía ganas de colaborar. No sólo tuvo ganas sino que se sintió partícipe del proyecto. Rossi vivía cerca de mi casa en Garín y tenía un vivero. En su casa había un horno que yo adoraba, a leña, prendido siempre. Su mujer hacía allí el

pan, la comida. Yo me hice uno similar en casa, pero me costaba trabajo mantenerlo por la humedad. El de Rossi, como se ve en la foto que nos tomó un fotógrafo amigo allí mismo, tenía un techito de chapa".⁶⁴

En esa foto, que luego sirvió de presentación de la obra en el catálogo, se los ve a los tres frente al horno de pan en el campo, su entorno habitual. Ante la propuesta de construir un horno semejante al suyo en la plaza. Gamarra recuerda la reacción del convocado: "Rossi estaba contentísimo. Mucho no entendía si ese horno igual al que tenía en su casa era una escultura, una obra de arte. Se preguntaría si el horno de pan que tenía en su casa también era una obra de arte".⁶⁵

Su inclusión como participante en la obra revaloriza un saber popular, un oficio. El rescate del obrero rural como artista se subraya todavía más si se tiene en cuenta que tanto Grippo como Gamarra eran muy habilidosos con las manos. Sin embargo, delegaron la construcción del horno en otros, que ya conocían el procedimiento:

"Trajimos los materiales y construimos el horno en un día. En realidad, lo construyeron Rossi y un tipo que trajo él, un ayudante que sabía bastante, más que Rossi, se dedicaba a eso. (...) Nosotros nos tomábamos un vinito, mientras los otros dos terminaban el horno. Lo dejamos secar apenas un día, le dimos una mano de cal, y al día siguiente lo prendimos con unas ramas y lo pusimos en funcionamiento. Se nos llenó de gente. La idea era comer pan nosotros y el grupo de artistas, pero se juntó una multitud".⁶⁶

Sobre un pedestal de ladrillos y en medio de una plaza ocupada por una exposición de arte contemporáneo, no dejaría de resultar insólita la aparición de un horno de barro rural donde se horneaba pan que luego se repartía entre los asistentes.

"El horno también era un hecho estético", defiende Gamarra, y no sólo un planteo conceptual. Considerar su dimensión estética (que puede pensarse en el trabajo escultórico con el barro, en la belleza de una forma que emula la vivienda construida por los horneros), no lo restringe a volverse un objeto para mirar, en tanto en el nuevo contexto mantiene su función original: cocer el pan. Como el "buen diseño", Grippo pensaba que las herramientas que él mismo construía (en este caso, el horno de pan) tenían que ser "tan bellas como apropiadas a la función y realizadas con excelencia".⁶⁷

Los artistas explicitan que se proponen revalorizar un elemento de uso cotidiano rural, y lo hacen no sólo exhibiéndolo como objeto fuera de contexto, sino realizando a la vista de los asistentes una acción que parte de la construcción del horno, pasa por la fabricación del pan para llegar a su partición. Socializan el pan, pero también el

⁶⁴ Jorge Gamarra, entrevista ya cit.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

conocimiento, la técnica, la memoria (adormilada en la vida metropolitana) de cómo llegar a él. Por otra parte, repartir el pan todavía caliente, que acaba de ser cocido en un horno recién hecho, remarca que ese es el producto de un "estar haciendo" presente, inacabado. El énfasis recae no en el objeto, sino en exhibir un proceso e involucrar en él a los otros.

Como en otras obras de Grippo, en este proceso interviene la energía transformando la materia: los elementos (harina, levadura, agua) mutan a partir de la acción del fuego y devienen en otra cosa (pan). En su "Valijita de panadero" (1977), presentada como parte de un Homenaje a Duchamp, el efecto excesivo de esa misma energía ígnea transforma al pan en algo incomible, al carbonizarlo. Podrían leerse ambas obras en contrapunto: el pan comestible / el pan carbonizado, la circulación del pan/ el pan encerrado en una vitrina, el proceso en curso/ la conclusión irreversible...

Analogías

La serie de *Analogías* o las "papas con el cablerío" -como las llamaba coloquialmente Grippo⁶⁸- se inicia con *Analogía I* (1970), un circuito de cuarenta papas conectadas, de acuerdo a la descripción de Casanegra, a través de "una pequeña operación electroquímica: introduciéndole dos electrodos, uno de cobre y uno de zinc, a cada papa. Se obtiene así corriente eléctrica de cada una de ellas, las cuales, ligadas entre sí, producen una cantidad de corriente continua sumada, que es medida con un voltímetro para cuantificar exactamente esa corriente en producción".⁶⁹ El mecanismo mide la energía sumada por los tubérculos y constituye una demostración empírica de su capacidad energética. Esta corroboración construye una analogía (bajo la forma de una metáfora) con la expansión de la conciencia del ser humano cuando se conecta con otros. La potenciación de la conciencia (individual) en la multitud podría oponerse, en el sistema de Grippo, a la condena a ser apenas *Anónimos* (2001), el nombre que reciben sus (quizá últimas) esculturas de seres informes, "claveles del aire sin flor y sin recuerdos", según reza un poema del mismo artista. [v. imagen 66]

Desde su título, la serie remite al plano de la recepción: es en la experiencia del espectador en donde se completa (o concreta) la analogía, cuando se vuelve para él evidente la energía que guarda latente la papa, y le resulta incontestable que la sumatoria del conjunto genera un caudal capaz de provocar una transformación.

⁶⁷ Di Paola, op. cit., p. 144.

⁶⁸ Julio Sánchez, "Victor Grippo: alquimia y transformación", en revista *ba* Buenos Aires, n 3, Buenos Aires, verano de 2002, incluido también en: *Victor Grippo. Reunión homenaje*, op.cit., p. 132

⁶⁹ Mercedes Casanegra, "Una estética activa", en: *Arte Latinoamericano Actual*, cat., Museo Juan M. Blanes, Montevideo, 1993. Incluido también en: *Victor Grippo. Reunión homenaje*, op. cit., p. 91.

La ampliación de la conciencia no se restringe a la información (quizá ignorada previamente) de que la papa produce energía. Más bien, "lo que tiene que producirse es una modificación en la reflexión del espectador, ya que intento elevar el tono general de las cosas simples no abstractizándolas, sino jerarquizándolas", dice Grippo.⁷⁰ Esta jerarquización del objeto cotidiano no lo inviste de nuevos atributos (exóticos) sino que visibiliza aquello que ya porta y queda oculto ante la mirada corriente: "Debemos reparar en lo que no se ve de ellos [los objetos cotidianos]. (...) La materia prima está por todos lados, a la vista, y sin embargo descubrirlo es lo más precioso, porque se descubre la forma".⁷¹

Algunos autores⁷² señalan que la analogía entre la energía de la papa y la expansión de la conciencia se sostiene en la equiparación entre el tubérculo y el cerebro (en tanto órgano de la conciencia), lo que podría remitir a la tradición de las culturas andinas prehispánicas de ensayar en papas la operación de trepanar cráneos. Incluso, en dichas culturas la papa se representaba mediante figuras de arcilla con rasgos humanos.⁷³

En las sucesivas versiones de la obra, el artista dispone de diversas maneras y en distintos soportes (sobre una mesa, sillas o el piso) las papas conectadas con electrodos. Lo que persiste es una experiencia o comprobación científica trastocada en hecho poético y en metáfora política. A esto último alude el escritor Miguel Briante cuando escribe:

"partir de la energía de la materia para desarrollar una metáfora de la conciencia; para -en pocas palabras- señalar que el cerebro, la inteligencia, es energía, y que esa energía puede mover el mundo, y que en la aceptación de esa energía están los compromisos y la libertad".⁷⁴

La serie de analogías prosigue siempre centrada en la papa, aunque construyendo nuevos sentidos. Uno de ellos presenta al tubérculo junto a una piedra de similares forma, apariencia y tamaño. La piedra, símbolo clave de la tradición alquímica, es también la primera herramienta humana. Ambas vertientes (las búsquedas en torno a la alquimia y la alusión al *homo faber* a través de sus más humildes utensilios) son preocupaciones cruciales en la obra de Grippo, como desarrollo más abajo.

⁷⁰ Conversación entre Víctor Grippo y Hugo Petruschansky, incluida en: **Víctor Grippo. Frate Focu**, Catálogo, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, 1983.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Véase, por ejemplo, Glusberg, *op. cit.*

⁷³ Flores Ballesteros lee en la elección de la papa -más allá de la cita al pasado precolombino- "la generación 'pobre' y simple de energía autosuficiente, la propuesta en clave de una liberación productiva del subcontinente impregnan la obra de Grippo de un regionalismo críticamente asumido". *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁴ Miguel Briante, "Grippo no deja que duerma la conciencia", en diario *Página/12*, 6 de marzo de 1990, Buenos Aires, incluido también en: **Víctor Grippo. Reunión homenaje**, *op. cit.*, p. 80.

Analogía IV (1972) consiste en una mesa cubierta por dos manteles que la dividen en mitades. Uno, de terciopelo negro y lujoso, el otro, de liencillo blanco y deshilvanado. Cada zona espera un comensal, y funciona como una versión en negativo de la otra: un plato, sobre él papas y en sus costados, cubiertos. En el sector blanco, se trata de un plato de loza, un par de cubiertos metálicos antiguos y papas reales. Del lado opuesto, una réplica de esos enseres y alimentos, tallados en acrílico transparente. Esta analogía contrapone (y a la vez conecta) la mesa del hombre común/ la obra del artista; el alimento como arte/ el arte como alimento. Pero se trata más del símbolo de una mesa cotidiana, que de su simulacro realista, puesto que así (con cáscara y crudas), las papas servidas tampoco son —en principio— comestibles. En otra variante de la obra, las papas reales y las de acrílico aparecen compartiendo el mismo plato, en una síntesis. Las réplicas de papa se parecen a su original, aunque su transparencia no permite el equívoco de confundirlas: el arte exhibe su carácter de artificio.

Aunque no pueda comerse, en esta y otras *Analogías* la papa sobre el plato alude a su función cotidiana básica (alimentar), que en la primera obra de la serie aparecía desplazada por la de generar electricidad.

Sin abandonar la analogía inicial entre papa/conciencia, la serie pasa a construir simultáneamente un sistema de oposiciones: entre presentación/ representación, naturaleza/ artificio, lo cotidiano/ lo suntuario, lo austero/ lo lujoso, la función alimenticia/ la carencia de función del arte en la sociedad burguesa. En resumen, trabaja en el contrapunto entre vida y arte.

No cabría pensar estas oposiciones en detrimento de la analogía (forma de pensamiento que funciona estableciendo un paralelismo entre dos realidades distantes o distintas), sino como construcción dialéctica, en tanto síntesis y superación de opuestos que coexisten.⁷⁵ Además, las oposiciones producen una expansión de la conciencia del espectador, es decir, refuerzan el *concepto* motor de la obra: construir pensamiento analógico entre lo mínimo y lo macro, los fenómenos naturales y los sistemas sociales.

En *Energía de una papa* (1975), el foco está puesto en el proceso natural por el cual una papa se transforma o transmuta, a partir de la germinación de brotes, la putrefacción y la generación de gases (igual que los cadáveres). En esos cambios está inscripta la posibilidad de una nueva vida, una supervivencia que nace de lo que se deshace, lo que deja de ser. El tiempo (de esta y otras obras de Grippo) es el del ciclo natural, no hay forma de acelerarlo, ni tampoco de detenerlo.

⁷⁵ Flores Ballesteros interpreta algo semejante cuando escribe: "se tratará de relaciones de semejanza entre ciertas formas de lo visible, lo aparente y lo oculto, lo inmediatamente

En agosto de 1977, con la muestra en el CAyC "Conciencia de la energía", Grippo concluye la serie de las *Analogías*. Allí vuelve a disponer las papas en sus distintas variantes, incluyendo la pintura de una papa al estilo de un logo publicitario o un ícono pop, que en clave irónica podría haberse titulado: "De cómo un vulgar tubérculo devino en arte".

Mostrándole un puñado de olluquitos secos de la región andina, Grippo le decía a su amigo Briante:

"Son papas deshidratadas, tratadas en Bolivia y Perú de modo natural, hasta deshidratarse. Si se les pone agua, se hinchan, pueden ser comidas. (...) Un boliviano sugirió que esas papas, así conservadas para el tiempo, eternas, fueran lanzadas al espacio para que giraran, en órbita, hasta que el hombre, ya sin alimentos sobre la Tierra, las volviera a bajar para comerlas".⁷⁶

Cifrar las esperanzas del futuro en pequeñas papas secas, alimento primigenio conservado con sencillas técnicas de una ciencia cotidiana y milenaria, frente a la vorágine destructiva de la tecnología de la guerra y el arrasamiento del planeta.

Oficios

Grippo, lector de Marx y Engels, entiende como ellos al trabajo como la fuerza constitutiva del hombre. Su instalación *Algunos oficios* (1976), rescata un vínculo con el trabajo muy distinto al que se impone a partir de la revolución industrial, cuando la energía de la máquina por sobre la del ser humano y la compartimentación del trabajo en la línea de producción en las fábricas desarman esa identidad. [v. imagen 67]

Aquí, en cambio, el hombre es su hacer: *homo faber*. Sus herramientas lo prolongan y lo dignifican. Cada oficio ancestral (herrero, labrador y constructor) se simboliza por sus utensilios. La bigornia sobre un tronco, junto a un martillo, más allá pinzas, tenazas, limas. En un pedazo de tierra cultivada, semillas y hortalizas y las herramientas para trabajar la tierra (azada, rastrillo, palo). Una pared de ladrillos a medio hacer, con la plomada suspendida, los ladrillos apilados, la escoba vieja, sogas y polea, balde, colador, pala, alisador de la mezcla, etc.

El hombre no está sino a través de sus herramientas y sus huellas. A diferencia del horno de pan, en cuya construcción aparecía (nombrado y encarnado) el oficio en un individuo concreto (A. Rossi), ahora son los útiles así dispuestos los que encarnan al sujeto temporalmente ausente, que parece haberse retirado por un rato, que regresará más tarde o a más tardar mañana a primera hora para proseguir su tarea. Un

perceptivo y lo simbólico. Lo analógico se diferenciará de lo dialéctico, pero se complementará con él". Op. cit., p. 19.

⁷⁶ Testimonio de Grippo en Briante, op.cit., p. 82.

escenario de lo inacabado, una interrupción momentánea, un "hacer a mitad de camino".⁷⁷ Las señales (el orden de las cosas) no son de abandono o destrucción, sino de continuidad: "son los testigos de una intención, los documentos de una posibilidad".⁷⁸

La instalación se completa con un martillo y un cortafierro encajados en una piedra rectangular, que los contiene, como una placa en su homenaje. Se (con)funde en la piedra la herramienta que la talla, que dejó en ella sus incisiones y pulió sus rugosidades, las marcas de la mano que la portó y la dirigió.

Cuando Grippo encuentra en la primera herramienta creada por el hombre un objeto útil y una obra de arte al mismo tiempo⁷⁹ está de nuevo insistiendo en la superación de la divisoria que desde el esteticismo condenó al arte a la pérdida de función social. Al mismo tiempo, está promoviendo una mirada que encuentre "arte" en la vida cotidiana, en el mundo del trabajo. Un ejercicio de conciencia que acorte la distancia ente la idea y la acción, entre intelecto y manualidad. Una instancia en que vuelvan a coincidir arte y trabajo, "en un único ritual humano".

Repone la dignidad y la belleza de las tareas humildes y las herramientas más sencillas, como la plomada de un albañil. Pequeños detalles dan cuenta de una aguda y precisa observación: como me hizo notar Gamarra, sólo un conocedor amoroso del oficio pudo recordar la botellita con kerosén para humedecer la piedra de afilar, colgada al costado de la mesa de trabajo.

¿Cómo evitar asociar esta fascinación con el relato del taller vecino de la casa paterna en Junín, adonde Víctor Grippo niño pasaba sus tardes?

"Ahí, en el pueblo, ya de chico se me daba por ir a la herrería, donde un viejo anarquista italiano, que después se fundió, había hecho realizar en el techo, sobre la entrada, una escultura de cemento en la que se veían los herreros, sobre la fragua, con las herramientas, y uno tenía el gorro frigio."⁸⁰

En esa atracción infantil por el oficio de fundir metales y moldearlos, y por la representación mítica de esa labor, puede leerse una huella persistente, un mito de origen que el propio artista construyó y al que retorna su obra. Cuando se refiere a la muestra antológica realizada en la Fundación San Telmo en 1988, él mismo teje los nexos hacia ese origen:

⁷⁷ Jorge Glusberg, *Del pop art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 174.

⁷⁸ Ricardo Martín-Crosa, "Víctor Grippo. La conciencia expandida", en revista *Artinf* n° 22-23, Buenos Aires, sept.-octubre de 1980.

⁷⁹ Víctor Grippo, texto del catálogo "Algunos oficios" (1976), reproducido en: Brett Guy (ed.), *Víctor Grippo*, Birmingham, Ikon Gallery, 1995, p. 51.

⁸⁰ Citado en Miguel Briante, "Maestro de oficios y poeta de la duda", op. cit.

“Hubiera querido que esta muestra fuese un claro hilo que ascendiera desde el trípode sobre el que mi padre ejercitaba sus operaciones dominicales y bajara hasta la olla en la que mi madre revolvía los alimentos (ambos operadores del fuego y la nutrición, de lo que debía ser observado, transformado, guardado o distribuido).”⁸¹

Y es allí, en esa secuencia de verbos que podemos intuir las operaciones que fundan una poética en Grippo. Un repertorio mínimo y a la vez inmenso: observar, transformar, guardar, distribuir; trabajar, alimentarse; vivir, morir. Mutar.

Arte, ciencia, metafísica

“El universo oculta más cosas de las que vemos normalmente y quizá sea necesario develarlas.”

Víctor Grippo (1982)

En la obra de Grippo, la ampliación de la noción del arte (que a partir de las vanguardias históricas y sobre todo desde los movimientos experimentales de los años '60 viene expandiéndose y anexando distintos territorios) se suscita en la exploración de los vínculos entre arte y ciencia, o mejor –como él mismo precisaba- entre arte, ciencia y metafísica.⁸²

A mediados de los años '50 se traslada a La Plata a estudiar Química. Podría decirse que en esta inclinación juvenil por la ciencia define las formas de su arte: “Hay también materiales u objetos que se repiten y que responden a determinadas influencias. Sobre todo me marcó mi incursión en la ciencia. (...) Operaba sin reflexionarlo con formas de la ciencia”.⁸³ El método científico, los procedimientos y las observaciones de laboratorio se funden con los formatos y sobre todo con los circuitos de exhibición artísticos. En sus palabras: “No se trata de actividades paralelas (...) sino de la aplicación del conocimiento científico (...) a la operatoria física y conceptual del objeto creado”.

Su texto de 1987 “Una observación in vitro” reconstruye una observación de microscopio, cuando era estudiante en 1956. Grippo rememora la destrucción de un protozoo ciliado. En el registro de esa observación enfatiza cómo aún la muerte

⁸¹ Texto incluido en: **Víctor Grippo, Obras de 1965 a 1987**, Catálogo, Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1988.

⁸² “En los últimos 10 años mi preocupación ha sido incorporar en mi trabajo artístico, materiales previstos por otras disciplinas en un intento de integrar arte-ciencia-metafísica”, palabras de Víctor Grippo, recogidas en: “Un par de testimonios”, diario **La Opinión**, Buenos Aires, 11 de abril de 1980.

⁸³ Víctor Grippo, conversación con Cecilia Tenorio, op. cit.

encierra la energía de un nuevo nacimiento, un recomenzado ciclo vital. En ese escrito, el poeta Arturo Carrera descubre el método "con que Grippo contempla y juzga el mundo que lo rodea".⁸⁴

El cruce entre arte y ciencia no era inédito en el arte argentino. Los artistas concretos, en los años '40, habían recibido la influencia de ideas y hallazgos científicos, fundamentaban su estética en las matemáticas, y establecían un paralelismo entre la liberación de energía nuclear y la de los valores plásticos.⁸⁵

Las coincidencias entre Grippo y los concretos no acaban allí: también los hermana su resistencia a la representación, su postulado de un arte que no emule lo existente sino que invente nuevas realidades. Él afirma: "No hacer una segunda versión de la realidad, sino acrecentar la realidad misma. De la misma manera pienso que no hay que hacer algo que exista en la naturaleza, sino mostrar a la naturaleza misma".⁸⁶

En la revista *Nueva Visión* (1952-55), que dirigió Tomás Maldonado, aparece, por un lado, un tratado del crítico brasileño Mario Pedrosa, en el que postula que la independencia de la ciencia moderna de la percepción sensorial directa tiene su correlato en la reciente autonomía lograda por el arte abstracto. Si bien desestima la posibilidad de que arte y ciencia se confundan o troquen sus métodos, augura un futuro en el que el arte moderno y las nuevas ciencias (matemática, semántica, psicología) puedan establecer "relaciones de extrema fecundidad".⁸⁷ Su pronóstico tiene en la obra de Grippo uno de los mejores argumentos *a posteriori*.

La genealogía de Grippo en el arte argentino podría también remontarse a los grupos surrealistas⁸⁸ y en particular a las influencias herméticas y esotéricas en la pintura de Xul Solar, también constructor de "símbolos de una peculiar ficción mágico-científica".⁸⁹

Parte del entorno de *Nueva Visión*, Aldo Pellegrini, poeta, médico y propulsor del surrealismo en la Argentina, escribe en otro número de la revista un artículo en el que argumenta las líneas de continuidad entre surrealismo y arte concreto, en tanto sus

⁸⁴ Arturo Carrera, "Grippo. El manto de la virgen", en revista *Artinf*, n° 100, Buenos Aires, otoño 1998.

⁸⁵ Gabriela Siracusano, "Punto y línea sobre el 'campo'", en *Desde la otra vereda*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998.

⁸⁶ Testimonio de Grippo en: Sánchez, op. cit., p. 136.

⁸⁷ Mario Pedrosa, "Las relaciones entre la ciencia y el arte", en revista *Nueva Visión*, n° 6, Buenos Aires, 1955, p. 17.

⁸⁸ Vínculo que él mismo reivindica cuando afirma de su obra: "Algunos decían que era arte conceptual o arte de sistemas (yo no creo). Hay tal vez una *raíz surrealista* y también cierto clasicismo dado por la austeridad de formas". Víctor Grippo, conversación con Cecilia Tenorio, op. cit. El subrayado es mío.

⁸⁹ Beatriz Sarlo, "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires", en: Ana María de Moraes Belluzzo, *Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*, San Pablo, Memorial-Unesp, 1990, p. 38.

obras "representan la liberación espiritual del hombre, la contrapartida de la sordidez y penurias cotidianas, los elementos objetivos que ayudarán a transformar la vida".⁹⁰

Compañero de ruta de Pellegrini desde los años '20, cuando ambos eran estudiantes de medicina, Elías Piterbarg (también médico y poeta, y además filósofo⁹¹) puede pensarse como el puente entre las elaboraciones de concretos y surrealistas que acabo de glosar y las búsquedas de Víctor Grippo. Reconocido como su mentor por el mismo artista (que dedica su muestra de 1980 en Arte Múltiple a su memoria y a quien cita profusamente), Piterbarg sostuvo con él "una profunda relación personal de intercambio intelectual que fue determinante en su desenvolvimiento como artista".⁹² Compartían preocupaciones de índole metafísica sobre la percepción del mundo, los límites del conocimiento o la aprehensión de la realidad (una parte de lo real siempre permanece oculta), las ilusiones sobre las posibilidades de expresarse o comprender (la distancia entre sentimiento y conocimiento), la integración del arte y las nuevas ciencias (en particular, la física y la matemática).⁹³

Para ambos, existe algo inefable, inexpresable tanto desde el arte como desde la ciencia. Grippo lo manifiesta en estos términos:

"Nuestra obra será más completa si aceptamos que 'algo' coexiste con la razón, que el símbolo o la imagen encierran más de lo que podemos verificar. Desde 1970 mi propuesta intenta acortar la contradicción entre arte y ciencia a través de una estética surgida de una relación química completa entre lo lógico-objetivo y lo subjetivo-analógico, entre lo analítico y lo sintético, valorando la imaginación como instrumento de conocimiento creador no menos riguroso que el provisto por la ciencia".⁹⁴

Coincidentemente, Piterbarg rescata los modos de conocimiento que se generan desde el arte y la filosofía:

"El hombre de ciencia emite hipótesis graduales, adecuadas al momento del proceso que investiga; pero el artista y el filósofo irrumpen en sus obras con masas de hipótesis enmarañadas que con el tiempo se desenredan. Hasta llega a suceder que la hipótesis de un artista se convierte en principio de una investigación científica".⁹⁵

⁹⁰ Aldo Pellegrini, "Arte surrealista y arte concreto", en revista *Nueva Visión*, n° 4, Buenos Aires, 1953.

⁹¹ Dirige, junto a Pellegrini y a Enrique Pichon Rivière, la revista *Ciclo* (1948-49). Autor del libro **Definiciones inexactas**.

⁹² Nidia Olmos de Grippo, carta a la autora, 19 de marzo de 2004.

⁹³ Véase Elías Piterbarg, "Proposiciones", en *Ciclo*, n°2, Buenos Aires, 1949.

⁹⁴ Víctor Grippo, "Modos de fe", op. cit.

⁹⁵ Piterbarg, op. cit., pp. 46-47.

Si Grippo partió de aplicar los conocimientos de la ciencia a la creación de experiencias artísticas, su percepción de los límites del método científico ante ese territorio insondable llevó sus búsquedas por otros rumbos. Una breve anécdota es suficientemente ilustrativa: "En un momento determinado, Víctor decide desprenderse de todos sus libros de ciencia", relata Nidia.⁹⁶

Quizá venga a cuento traer aquí la distinción que establece Todorov entre ciencia y magia: "El acto científico es un acto que antes que nada desea ser puramente referencial (...); es más, el sabio no admite que busca, en su actividad científica misma, transformar la realidad que él describe. Sólo se puede asimilar la magia a la ciencia reduciendo la enunciación al puro enunciado, tachando la naturaleza performativa de la magia".⁹⁷ No me cabe duda de que Grippo otorgaba al arte esa voluntad transformadora, performativa, que la ciencia niega a la magia.

4. Lo que vendrá

En 1972, Diana Dowek realiza una serie de pinturas de gran formato tituladas "Lo que vendrá". En ellas se ven, desde cierta distancia, fragmentos de movilizaciones, multitudes que atraviesan anchas avenidas con los brazos en alto y paso decidido. Otras obras suyas de ese momento marcan el mismo ánimo optimista sobre los tiempos que se avecinaban. Titula esas telas: "Insurrección", "Revolución". [VER IMAGEN 68]

Apenas tres años después, inicia la serie de los retrovisores (1975), a través de los que se alcanza a ver vagamente a quién nos persigue, o al cuerpo del que yace arrojado en la ruta. Ese es el "Paisaje" que la violencia política encarna sin metáforas en una persecución que va dejando sus víctimas. [VER IMAGEN 69]

Si antes el espectador de la obra se colocaba como observador desplazado pero próximo a la multitud, ahora es quien mira aterrado por el espejo del auto mientras huye.

En los contrastes que fácilmente pueden establecerse entre esas dos series lo que se hace evidente es que había terminado la época.

No sólo porque no fue la revolución, sino la dictadura, lo que vino. Y eso es obvio. Sino también porque en la obra de Dowek se producía un tránsito inverso al que recorren las vanguardias de los '60/'70, que habían abandonado los formatos convencionales y avanzado en la desmaterialización del arte. Esta pintora (y militante reconocida) había empezado a fines de los '60 mostrando en la galería Lirloy objetos e instalaciones.

⁹⁶ Nidia Olmos de Grippo, carta ya citada.

⁹⁷ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Avila, 1991, p. 303.

Lo que vino, también, en su obra y la de otros artistas de los segundos '70,⁹⁸ es el retorno a la pintura. Otra muesca para marcar, como parte de la clausura de una época, el fin de estas vanguardias.

⁹⁸ En la edición de 1975, es notable la vuelta a la figuración en muchos casos hiperrealista en un Premio como De Ridder, que cultiva los viejos géneros y materiales (paisajes, oleos). Incluso de aquellos pocos de la vanguardia sesentista que persistían en la actividad artística, como Oscar Bony.

Conclusiones

1. Una definición de vanguardia

En la *Introducción*, luego de revisar distintas concepciones teóricas, propuse una definición preliminar de vanguardia: formas históricas específicas del cambio cultural en la Modernidad, irrupciones violentas y colectivas contra el *status quo* artístico, que implican una ruptura tajante con las formas legitimadas de hacer arte, de concebirlo, de ponerlo en circulación, de pensar el lugar del artista en su entorno, y que muchas veces fueron mucho más allá, al impugnar el sistema social y político vigente y al plantearse la articulación con los movimientos o proyectos emancipatorios. Señalé, como sus condiciones específicas, la conformación de grupos con una identidad definida por la acción, los modos de intervención (de irrupción violenta) y el efecto de *shock* que buscan provocar. Resulta crucial su colocación crítica (más o menos violenta) frente al *establishment* cultural de su época, lo que muchas veces implica, por extensión, un enfrentamiento con todo el orden social vigente.

¿Qué resulta al contraponer este conjunto de rasgos con los casos concretos que aquí he analizado?

Puedo concluir que en cada una de las tres fases de la vanguardia argentina de los '60/'70 se hallan algunos artistas o grupos de artistas, algunas manifestaciones – producciones, manifiestos, intervenciones públicas- que se ajustan a esa definición. También es cierto que no corresponde hacerla extensiva a la totalidad de las formas artísticas nuevas producidas en determinado momento, ni considerar que toda la trayectoria de un artista debe sostener esa posición extrema para considerarlo un vanguardista. Ser vanguardia es –necesariamente- una condición efímera.

Por otro lado, considero que estas vanguardias (las argentinas de los '60/'70) sostienen otros énfasis, no contemplados en la definición preliminar, que –sin ser exclusivos de ellas- hacen a su particularidad: la rearticulación del arte y la vida –que es crucial en la **Teoría de la vanguardia** de Bürger- se realiza aquí a partir de:

- La ampliación absoluta de los límites de lo que puede ser pensado como arte, que en sus variantes extremas lleva a experiencias de abolición del arte.
- La tensión hacia la política, que implicó la correlación entre vanguardia artística y vanguardia política muchas veces se traduce en la apropiación de procedimientos, materiales, soportes, propios de la acción política radicalizada en las producciones o acciones artísticas. Aludí a este proceso como “foquismo artístico” (cap. 6) y como “estética de la violencia” (cap. 9).

Cuando Greil Marcus construye su "historia secreta del Siglo XX" a partir de hipotéticas y a veces descabelladas relaciones entre el movimiento Dadá, la Internacional Situacionista y los Sex Pistols, el trasfondo común que justifica esa genealogía es –dice- que los tres movimientos comparten una voluntad irreductible de transformar el mundo.¹ Esa voluntad irreductible es la que define las mayores intensidades de la vanguardia. Al mismo tiempo, semejante voluntad resulta tan fuera de lugar, tan desmesurada respecto de cierto estado regulado de las cosas, que muchas veces es leída como una farsa. Lo hemos visto: Greco, Masotta, Carreira fueron leídos por muchos de sus contemporáneos como farsantes. En el impreciso límite entre la voluntad irreductible de transformar el mundo y la farsa, allí, se instala la vanguardia. Antes de desaparecer.

2. Aportes de la vanguardia para la comprensión de sí misma

Las vanguardias argentinas de los '60/'70 sostuvieron una marcada condición autorreflexiva y llegaron a proponer una batería de conceptos para nombrar lo que hacían, lo que querían provocar. Quien más avanzó, por su condición de teórico, en articular nuevos paradigmas de pensamiento y prácticas artísticas experimentales fue Oscar Masotta (cap. 4). Las nociones más relevantes a las que recurre para describir la estética contemporánea son *desmaterialización* (para designar el desplazamiento del interés del objeto artístico en sí al concepto o idea que subyace en él), *ambientación* (el medio elegido para la obra expande su efecto en el ambiente en el que ésta se inscribe) y *discontinuidad* (una obra dispersa o fragmentaria en el tiempo y el espacio alcanza su unidad en la conciencia del receptor).

Ricardo Carreira propuso la noción de *deshabituación* para designar el efecto que el arte (de vanguardia) debe provocar. Emparentada con la idea de extrañamiento, deshabituación alude a incomodar de tal modo que para la buena conciencia adormecida resulte intolerable. En un sentido semejante, Edgardo Vigo empleó el término *revulsión*. E insistió –como también Greco- en que el arte (o su arte) no representaba sino que presentaba. Presentar y no representar es mucho más que un juego de palabras: es la ruptura con la condición idealista del arte como ajeno, externo, a la realidad. Presentar es estar allí, ser parte de.

¹ Greil Marcus, op. cit.

3. Vanguardia e institución

Es imposible disociar a estas vanguardias del circuito institucional modernizador que se consolidó simultáneamente a ellas (y que también murió con sus estertores). Señalar la relación entre vanguardia e institución no implica afirmar que la vanguardia de los '60 fue posible por gracia del Di Tella, ni viceversa. Si bien es indiscutible su estrecha articulación, no puede pasarse por alto que la relación entre los artistas del primer y segundo ciclo de la vanguardia y esa institución no fue pacífica, pero tampoco deglutoria. No se puede decir, sin embargo, que la vanguardia surgió *en o por* esas instituciones, ni que fue vanguardia sólo cuando se alejó de ellas. El repertorio de esas relaciones a la vez productivas y conflictivas se analiza a lo largo de esta tesis, y abarca desde la integración e identidad superpuesta entre Marta Minujin y Romero Brest, y entre Romero Brest y el Instituto Di Tella hasta las violentas rupturas que llevan a cabo rosarinos y porteños en 1968.

En la tercera fase de la vanguardia, cuando ya el Di Tella había cerrado sus centros de arte, los artistas aprovecharon convocatorias institucionales a las que antes no hubiesen prestado ninguna atención, buscando dar repercusión masiva a propuestas artístico-políticas. Estas tácticas de "copamiento" o aprovechamiento momentáneo de espacios institucionales (que se traducen en la presentación colectiva de obras políticas a premios oficiales o privados) se muestran como fisuras que permitían intervenir sobre la clausurada escena pública en ámbitos algo más preservados que la calle, cada vez más violenta.

El que une a vanguardia e instituciones artísticas es, en todo caso, un lazo cambiante e incluso contradictorio, signado por destiempos, convivencias pasajeras y pertenencias más persistentes, rupturas estruendosas y "copamientos" coyunturales, asincronías y también consonancias que permitieron el desarrollo de iniciativas comunes. Los casos revisados obligan a repensar la noción de vanguardia como no necesariamente antiinstitucional.

4. Vanguardia y revolución

En la primera fase de la época, la vanguardia se percibe a sí misma como revolución.

Y al arte como una actividad que en sí misma es capaz de transformar la existencia.

En la segunda, la vanguardia artística se concibe como parte de la vanguardia política, como actor implicado en el curso de la revolución.

El *itinerario del '68* funciona como una bisagra hacia la fase que sigue, en la que ya fuera de las instituciones artísticas, la vanguardia mide los alcances de la obra en términos de alcanzar la eficacia política (esto es claro en "Tucumán Arde"), al mismo

tiempo sus autores defienden la especificidad del arte en su aporte al proceso revolucionario.

La tercera fase está signada por la escalada de violencia política en la calle que le sucede al Cordobazo, la actividad creciente de los movimientos armados de izquierdas y la fuerte presencia represiva estatal y parapolicial. En este momento, el antiintelectualismo dominante y el mandato de pasar a la política (en una definición acotada) despojan de su sentido la defensa de la especificidad artística de la vanguardia. Es entonces cuando ser vanguardia deja de ser una posición valorada y la revolución (política, incluso militar) pasa a concebirse como la mayor obra de arte posible.

En el imperio del "Todo es política", el pasaje a la acción directa se torna excluyente y vuelve crítica la pertenencia al campo artístico. La dinámica de urgencia que adoptó la intervención política hacia finales de la época condujo al abandono del arte, a la supeditación de los artistas a los mandatos de las organizaciones políticas, al renunciamiento a su condición (de intelectuales), desplazado en todo caso esos intereses a un hipotético día-después de la revolución.

Se puede pensar que en estas tres fases se articulan de modos distintos –incluso contrapuestos– los conceptos de *arte* y *acción*. Si en la primera, el arte era una forma válida de acción, en la segunda, el arte deviene en acción, y la acción artística pareciera llevar –por contacto, por deriva o consecuencia– a la acción política. Por último, en la tercera fase, el arte pasa a ser algo ajeno, externo, a la acción política, que es lo único *real*. Se evidencia entonces una disociación entre arte y acción: el arte por fuera de la acción, y la acción restringida al dominio de la política.

5. Lecturas de la vanguardia desde las izquierdas

En lugar de reeditarse la antigua oposición entre realismo y abstracción, según la cual la vanguardia era leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, se acude en los '60 al término "vanguardia" como si fuera un paraguas similar al que en décadas previas había constituido el "realismo", es decir, un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere reivindicar.

De este modo, ser vanguardia se torna en una posición de valor, disputada desde distintas tradiciones artísticas (figurativas) y políticas (izquierda tradicional y nueva izquierda). Muchos voceros de la cultura de izquierda se proclamaron "verdadera vanguardia" y cruzaron acusaciones contra lo que consideraban una "falsa vanguardia", lúdica y no comprometida, embarcada en un ritmo frenético esclavizado a las modas internacionales. Se establece así, a lo largo de la época, una serie de pugnas (teóricas o empíricas) por definir el sentido de "vanguardia", en la que no sólo

intervienen los propios grupos de artistas, sino también los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, e incluso los intelectuales y cuadros políticos de las distintas vertientes de la izquierda.

Como puede verse en los capítulos 2 y 8, algunos sectores de la izquierda persistieron en la *impugnación* de la vanguardia, otros justificaron la *superposición* entre vanguardia y realismo, y algunos otros asumieron la defensa de la vanguardia como programa artístico-político.

En cuanto a las producciones artísticas concretas que se alentaron desde las organizaciones de izquierda, persiste -en un lugar residual- el programa del muralismo, que es disputado por distintas tradiciones políticas, aunque su importancia es menor como visualidad política, en comparación con la preponderancia de la gráfica.

Un efecto menor del cese de la oposición entre vanguardia y realismo se constata en la moderada "vanguardización" de algunos pintores comunistas, que incorporan determinados procedimientos como el collage, más cercano a los movimientos históricos de vanguardia que a las rupturas artísticas de la posguerra.

6. Reposicionar a Germaine Derbecq y a Oscar Masotta

La vacancia de discursos teóricos o críticos que acompañaran y explicaran la emergencia de estas vanguardias encuentra dos excepciones notables en Germaine Derbecq y Oscar Masotta. Se reconoce en la historiografía especializada y en la memoria colectiva del período el rol protagónico de Jorge Romero Brest por su actividad de gestor de las instituciones modernizadoras (como director del MNBA y del Centro de Artes Visuales del Di Tella), el pope de las nuevas tendencias e impulsor sostenido del arte moderno en Argentina desde la década del '40. Sin embargo el peso de su figura puede opacar la actividad de otros sujetos que desplegaron una intensa actividad renovadora y funcionaron como soporte (teórico o crítico) de las vanguardias. Germaine Derbecq, artista y crítica francesa a cargo de la galería Lirolay en los primeros años '60, en donde ocurrieron las primeras muestras (individuales o colectivas) de gran parte de los jóvenes integrantes de la vanguardia, fue quien detectó a muchos de ellos y les brindó apoyo, antes de que fueran convocados por el Instituto Di Tella.

Por otra parte, Oscar Masotta logró articular en sus textos e intervenciones producidas entre 1965 y 1968 una mirada teórica de avanzada sobre las experiencias de vanguardia (especialmente el arte pop, los happenings y el arte de los medios) componiendo una lectura original que se entrecruzaba con los nuevos paradigmas de pensamiento (el estructuralismo, la semiología, la teoría de los medios), y que aún hoy -cuarenta años más tarde- se sostiene.

7. Arte y cultura de masas

Para Andreas Huyssen, son las vanguardias las que postulan por primera vez la superación de la divisoria entre ambas vertientes, al promover la rearticulación, el puente entre la cultura alta y la cultura de masas.

Los intentos por superar la "gran división" entre arte y cultura de masas, que Huyssen detecta en el pop art, en el caso argentino adoptan otros programas, que hacen hincapié sobre todo en la *circulación* de la obra más que en los materiales que emplea. Pienso en la propuesta de Greco de convertir un recital de Palito Ortega en un vivo-dito, en las obras que involucran el circuito de los medios masivos, especialmente el Arte de los Medios, en las ambientaciones de Marta Minujin, en las propuestas de diseño de Cancela-Mesejean, y en varios otros que recurren de maneras heterogéneas al imaginario, los recursos y los procedimientos de la industria cultural, así como aluden a los escenarios y materiales de diversos aspectos de la vida popular. Cuando, por ejemplo, en 1965 Puzzovio, Squirru y Giménez instalan un enorme poster publicitario en la calle Florida en el que aparecen ellos tres retratados bajo el slogan "¿Por qué son tan geniales?", estamos ante una intervención vanguardista que apela claramente no sólo a los códigos y a los lenguajes de los medios masivos, sino que va más allá expandiendo drásticamente su circuito de exhibición, al interpelar a un público ampliado. [V. IMAGEN 370]

8. Centro y periferia

Es innegable que en la época estudiada repercutieron en nuestro campo artístico con inédita inmediatez tendencias neovanguardistas vigentes en las grandes metrópolis. Sin embargo, las vanguardias argentinas alcanzaron un desarrollo propio y singular, en medio de condiciones muy distintas de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político y económico. Para explicarlo no bastan las lecturas que entienden la relación del arte argentino con la escena internacional como la recepción tardía, sometida y deslucida de las tendencias en boga en los centros del arte.

La génesis de un concepto como "desmaterialización" (cap. 4), o los inicios simultáneos y coincidentes del conceptualismo (todavía sin nombre) en Argentina y Estados Unidos (cap. 5), dan cuenta de un clima de ideas compartido, que excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) no subordinadas a cánones metropolitanos.

En ese punto, retomo la idea ya esbozada en la *Introducción* de que las manifestaciones artísticas de estas vanguardias materializan la estructura de sentimiento de su época. Tanto que pareciera que ellas pueden decir de su tiempo quizá más de lo que su tiempo, o su contexto, explica de ellas. Finalmente, si lo que pretendía al comienzo de la investigación era devolver alguna materialidad a un conjunto de obras, sujetos, experiencias, que corrían el riesgo de ser olvidados, ahora me encuentro pensando en las formas que adopta su persistencia.

9. Banderas


Lo que sigue es un recorrido posible de los infinitos que pueden trazarse por las obras producidas a lo largo de la época, que tienen en común la recurrencia a banderas celestiblancas. Lo evidente es que esta serie remite a la cuestión nacional como problema. Pero, a la vez, alude inexorablemente a la serie de banderas y dianas estadounidenses iniciadas por Jasper Johns² en 1955, íconos de los comienzos del pop. ¿En qué imágenes cuajaron las vanguardias la aspiración por constituir un arte nacional inscripto en los lenguajes internacionales? La serie admite tanto una lectura en clave nacionalista, como una reflexión acerca de los modos de circulación de esos símbolos fuertemente formalizados en íconos reconocibles socialmente, imágenes abstractas cuya referencia precede al cuadro, preexiste a la obra. Pinturas que no dejan de ser banderas, aunque estén colgadas en un bastidor.


Noé, en la *Antiestética* analiza la aparición de banderas en el arte pop en tanto manifestación de la forma en que la sociedad norteamericana convierte en símbolo de ella misma todo aquello que se generaliza (como la Coca Cola): "a través de los objetos habla la sociedad".³


Las banderas de Jasper Johns no son representaciones pictóricas de una bandera, sino banderas hechas de pintura, que ocupan toda la tela hasta identificarse con ella. ¿Se puede sostener una lectura similar de las banderas de los artistas argentinos? Si hay un artista de la vanguardia histórica que trabaja con banderas, ese es Xul Solar, quien en la crucial exposición **150 años de la pintura argentina** expuso dos témperas realizadas ese mismo año (1960) en las que una vez más aparecen banderas: "Rótulo" y "Texto cívico". Una construcción de grafías y símbolos, letras invertidas y apiladas formando columnas verticales, edificios. Un pequeño hombre con bastón se introduce, minúsculo, en esa ciudad de signos a decodificar: la mano de seis dedos, el año del


² La referencia local a la obra de Johns está presente en las lecturas de la época. Los porteños habían podido ver tres obras suyas ("Bandera", de 1958, "La casa del tonto", de 1962, y "Llegada y salida", de 1963-4) en ocasión del Premio Internacional Di Tella de 1964.


³ *Ibid.*, p.156.


sesquicentenario, la bandera. La nación como enigma, como mito, como construcción enmarañada. [V. IMAGEN  71]

Las obras de Fernández Muro, "Al gran pueblo argentino" y "Bandera secreta" (1964), son banderas argentinas. En la primera se citan dos símbolos patrios: la bandera en la imagen, el himno en el título. En ambas, el sol (que identificaba en ese entonces a la bandera de guerra) se reemplaza por un mandala y parece remitir a una expresión de deseo: basta de injerencias militares en la vida política argentina. En la primera bandera, las franjas celestes están saturadas de letras, una frase que se repite hasta volverse incomprensible. La segunda es una bandera desdoblada en la que el gran sol desplazado escapa. [V. IMAGEN  72]

En la pintura de Noé "Cuando calienta el sol en la patria" (1963), la bandera aparece como representación de la patria asediada por las Fuerzas Armadas de manera mucho más explícita: el sol caliente al que remite el título⁴ se encarna, no sólo en la presencia subrayada del sol de la bandera, sino además en la presencia de una galería de grotescos personajes militares que la rodean y amenazan, tachados por una emblemática cruz negra. [V. IMAGEN  73]

La sugerencia es una capacidad neta de la "Bandera" que Pablo Suárez realiza en acrílico celeste en 1966, en la convocatoria **Plástica con plásticos**. Como las banderas de Johns, la de Suárez ocupa toda la obra, se superpone a ella. La obra pasa a ser una bandera, y no su representación. Pero a diferencia de las banderas del norteamericano, la de Suárez no tiene la rigidez bidimensional de los bastidores, sino que parece flamear en un movimiento que, sin embargo, es ilusorio: la bandera está congelada, detenida en el tiempo. [V. IMAGEN  74]

León Ferrari también tiene su bandera: en la obra que envía al "Homenaje a Latinoamérica", elige no pintar una bandera sino sobre una bandera: stampa la imagen del Che Guevara como centro o sol del símbolo patrio. [V. IMAGEN  75]

Un par de años más tarde, cuando la politización de la vanguardia alcanza su punto más álgido, la obra de Rogelio Polesello ganadora del Premio Braque 1968, un juego óptico de gran tamaño azul, blanco y rojo, fue leída como una bandera, aunque no argentina sino francesa. Esa lectura, en el contexto del boicot que los artistas promovían contra el premio convocado por la Embajada Francesa a poco del mayo francés, desató ataques violentos contra la obra y su creador (v. Cap. 6). [V. IMAGEN  76]

Por último, el grabado-bandera de Juan Carlos Romero, incluido en su carpeta **Conciencia en el arte**, construye sus franjas a partir de estampar sucesivas veces la

⁴ Esta vez el título cita una canción masiva del momento, cuyo estribillo decía "cuando calienta el sol aquí en la playa".

misma imagen de un obrero de la Forestal. La conciencia del arte en conexión con la conciencia de la realidad. Esta conexión o pasaje se vuelve aún más evidente cuando los artistas que realizaron "Ezeiza es Trelew" (v.Cap. 9) se presentan en el catálogo mediante la foto de una movilización en la que señalan, una vez más, una bandera: la de Montoneros. [V. IMÁGENES (19 y 20) 77 y 78]

Entre la bandera cosmogónica pintada por Xul al cumplirse 150 años del arte argentino y la bandera montonera portada en la plaza por anónimos manifestantes, la nación capturada por los militares, la nación del guerrillero, la nación del peón rural. La nación como territorio de conflicto y redefinición del cuál el arte se sintió compelido a ser parte.

4. ¿El fracaso?

El desplazamiento de París como centro indiscutible del arte occidental, la mayor fluidez en las comunicaciones e intercambios de "lo nuevo" entre centro y periferia, y otras condiciones culturales y políticas, permitieron postular en la posguerra otros centros posibles del arte internacional. Buenos Aires se imaginó como uno de ellos. Cuando Guido Di Tella afirmaba a mediados de los años '60 que "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 años después y el movimiento *pop* dos o tres horas después"⁵, su ilusión era coincidente con la de numerosos e importantes críticos y gestores extranjeros visitantes de la ciudad que alentaban en esos años la construcción de un imaginario en torno a Buenos Aires como otro foco de irradiación del nuevo arte mundial.

Si las condiciones de surgimiento y sostén de ese discurso mostraron ser en gran medida efímeras, lo cierto es que en los años '60/'70 las vanguardias sustentan en Buenos Aires y otras ciudades argentinas un ritmo de experimentación intenso, que significa una puesta al día con las tendencias que se estaban dando en los centros mundiales, y a su vez presenta rasgos propios y diferenciados.

En ese punto sostengo una evaluación distinta a aquella a la que arriba Andrea Giunta,⁶ cuando concluye que la proyección internacional del arte argentino fue un proyecto ilusorio fracasado, en la medida en que las estrategias de las instituciones modernizadoras en aquel momento (que además apostaron a las versiones más moderadas de la vanguardia) se toparon con la falta de eco de sus pretensiones

⁵ Entrevista, en: King, op. cit.

⁶ Andrea Giunta analiza la historia de este proyecto frustrado en su libro **Vanguardia, internacionalismo y política**, op. cit.

expansivas. No fueron esas estrategias institucionales sino la dinámica de las propias producciones e ideas de la vanguardia la que finalmente proyectó el arte argentino en la escena internacional. No me refiero sólo a las repercusiones internacionales que en aquel momento efectivamente alcanzaron algunos proyectos de los artistas (los escándalos de Greco en las tapas de los diarios españoles o italianos, o la capacidad de Marta Minujín de armar una obra conjunta y simultánea con Berlín y Nueva York), ni siquiera a las inmediatas lecturas que circularon sobre "Tucumán Arde" y otros hitos de la vanguardia (los dossier especiales en las revistas *Robho*, de París, y *The Drama Review*, de Nueva York, las entusiastas menciones que Lucy Lippard o Simón Marchán Fiz hicieron en sus respectivos libros sobre arte conceptual en los primeros años '70). Me refiero, mejor, al evidente rescate de algunas de las manifestaciones de estas vanguardias que en los últimos años tienen lugar en libros y exposiciones antológicas, en las que se considera que lo que ocurrió en el arte argentino de la época merece ser tenido en cuenta al componer la historia del arte conceptual, la historia de las vanguardias o la historia de los lazos entre arte y política.

¿Por qué hablar de fracaso, entonces? ¿Fracaso en términos del mercado del arte internacional? Esa no era una variable tenida en cuenta para la gran mayoría de estos artistas, que no producían obras que pudiesen venderse. ¿Fracaso por los treinta años de demora que llevó su reposicionamiento? Un tiempo similar al que demandó volver al ruedo nada menos que a Duchamp. Fracaso, en todo caso, en transformar al mundo. Aunque a decir verdad, ese fracaso o, mejor, esa derrota, la comparten con muchos otros.

Bibliografía

- Acha, Juan, **Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura**, México, FCE, 1981.
- Acha, Juan, **Las culturas estéticas de América Latina**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, **Dialéctica del iluminismo**, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Adorno, Theodor W., **Crítica cultural y sociedad**, Barcelona, Ariel, 1969.
- Adorno, Theodor W., **Teoría estética**, Madrid, Taurus, 1971.
- Agosti, Héctor, **Cantar opinando**, Buenos Aires, Boedo, 1982.
- Agosti, Héctor, **Defensa del realismo**, Montevideo, Pueblos Unidos, 1945.
- Agosti, Héctor, **Ideología y cultura**, Buenos Aires, Estudio, 1979.
- Agosti, Héctor, **La milicia literaria**, Buenos Aires, Sílabas, 1969.
- Agosti, Héctor, **Nación y cultura**, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Agosti, Héctor, **Para una política de la Cultura**, Buenos Aires, Procyon, 1956.
- Aguilar, Gonzalo, en "Todos los juegos, el juego", en revista **Causas y Azares** n° 7, invierno 1998, Buenos Aires.
- Aguilar, Gonzalo, "La presencia de una nueva voz", en revista **Prismas** nro. 5, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmas, 2001.
- Aguilar, Gonzalo, **Poesía concreta brasileña**, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- Alberro, Alexander and Stimson, Blake (ed.), **Conceptual art: a critical anthology**, Cambridge-London, the MIT press, 1999.
- Alonso, Rodrigo (curador), **Arte de acción 1960-1990**, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, s/d. [c. 2000].
- Alonso, Rodrigo, intervención s/t en: **VVAA, Vanguardias argentinas**, op. cit., 2003.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz **Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia**, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, **Conceptos de sociología literaria**, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, **Literatura y Sociedad**, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Altamirano, Carlos, **Peronismo y cultura de izquierda, 1955-1966**, Buenos Aires, Temas, 2001.
- Althusser, Louis y otros, **Literatura y sociedad**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi, Renata, "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del sesenta", en: revista **Punto de vista**, nro. 22, Buenos Aires, 1984.
- Amaral, Aracy, **Arte para qué?, a preocupacao social na arte brasileira (1930-1970)**, Sao Paulo, Nobel, 1984.
- Ameline, Jean-Paul (curador), **Face a l'Histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique**, Paris, Flammarion-Centre Georges Pompidou, 1996.
- Andrés Ribeiro, Marília, "Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos '60", en: **VVAA, El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Anzorena, Oscar, **Tiempo de violencia y utopía**, Buenos Aires, Contrapunto, 1988.
- Arendt, Hannah, **Sobre la revolución**, Madrid, Alianza, 1988.
- Aricó, José, **La cola del diablo**, Buenos Aires, Puntosur, 1988.
- Aronowitz, Stanley, **Dead artists, live theories, and other cultural problems**, Londres, Routledge, 1994.
- Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo, "Estrategias y transformación: una aproximación a los años '20", en: **VVAA, Arte y poder**, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Artundo, Patricia, "Acción militante del grupo Martín Fierro", en: **VVAA, El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Arvatov, B., **Arte y producción**, Madrid, Alberto Corazón-Comunicación, 1973.
- Avellaneda, Andrés, **Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983**, Buenos Aires, CEAL, 1986.
- Baczko, Bronislaw, **Los imaginarios sociales**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Balvé, Beatriz, **Los nucleamientos político-ideológicos de la clase obrera. Composición interna y alineamientos sindicales en relación a gobiernos y partidos. Argentina, 1955-1974**, Buenos Aires, Cuadernos de CICSO, 1990.
- Balvé, Beba y Beatriz Balvé, **El 69. Huelga política de masas**, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- Balvé, Beba; Marín, Juan Carlos; Murmis, Miguel y otros, **Lucha de clases, lucha de calles**, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1973.

- Barbero, Jesús Martín: **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**, México, Gustavo Gili, 1987.
- Barnitz, Jacqueline, "Conceptual art and Latin America: A natural alliance", en catálogo de **Encounters/ Displacements**, Archer Huntinton, The University of Texas at Austin, 1992.
- Barthes, Roland, **Ensayos críticos**, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Barthes, Roland, **El sistema de la moda**, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Barthes, Roland, **Lo obvio y lo obtuso**, México, Siglo XXI, 1988.
- Barthes, Roland, **Mitologías**, México, Siglo XXI, 1991.
- Baschetti, Roberto, **Documentos de la Resistencia Peronista, 1955-1970**, Buenos Aires, Puntosur, 1988.
- Battcock, Gregory (ed.), **Minimal art. A critical anthology**, Nueva York, Dutton, 1968.
- Baudrillard, Jean (1970), *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, París, Gallimard, 1970. (Hay ed. en castellano: **La sociedad de consumo**, Barcelona, Plaza y Janés, 1974).
- Baxandall, Michael, **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style**, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- Beauvoir, Simone de, "El Fanon que conocí", en: Peter Geismar y otros, **Frantz Fanon y la revolución anticolonial**, Buenos Aires, Ediciones del Siglo, 1970.
- Bedoya, J.M. y Gil, N., **El arte en la Argentina**, Buenos Aires, CEAL, 1973.
- Béhar, Henri y Michel Carassou, **Dadá, historia de una subversión**, Barcelona, Península, 1996.
- Belensky, Silvia, **Fronzizi y su tiempo**, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Bell, Daniel, **Las contradicciones culturales del capitalismo**, Buenos Aires, Alianza, 1976.
- Benjamin, Walter, **Angelus Novus**, Barcelona, Edhasa, 1971.
- Benjamin, Walter, **Discursos interrumpidos I (Filosofía del arte y de la historia)**, Madrid, Taurus, 1982.
- Benjamin, Walter, **Iluminaciones I (Imaginación y sociedad)**, Madrid, Taurus, 1971.
- Benjamin, Walter, **Iluminaciones II (Poesía y capitalismo)**, Madrid, Taurus, 1993.
- Benjamin, Walter, **Iluminaciones III (Tentativas sobre Brecht)**, Madrid, Taurus, 1975.
- Benjamin, Walter, **Para una crítica de la violencia y otros ensayos**, Madrid, Taurus, 1991.
- Berger, John, **Art and Revolution**, Londres, Phanteon, 1969.
- Berger, John, **El sentido de la vista**, Madrid, Alianza, 1990.
- Berger, John, **El tamaño de una bolsa**, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- Berger, John, **Éxito y fracaso de Picasso**, Madrid, Debate, 1990.
- Berger, John, **Cada vez que decimos adios**, Buenos Aires, De La Flor, 1997.
- Berger, John, **Modos de ver**, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Berman, Marshall, **Todo lo sólido se desvanece en el aire**, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- Berni, Antonio, **Escritos y papeles privados**, Buenos Aires, Temas, 1999.
- Bignami, Ariel, **Arte, ideología y sociedad**, Buenos Aires, Sílabas, 1973.
- Bignami, Ariel, **Notas para la polémica sobre realismo**, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Bonet, Juan Manuel y otros, **Grupo El Paso**, Caixa Vigo- Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- Boschetti, Anna, **Sartre y "Les Temps Modernes"**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- Botana, Natalio, **El régimen militar 1966-1973**, Buenos Aires, La Bastilla, 1973.
- Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en: VVAA, **Problemas del estructuralismo**, México, Siglo XXI, 1967.
- Bourdieu, Pierre, "Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística", en: VVAA, **Sociología del arte**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- Bourdieu, Pierre, **Campo de poder y campo intelectual**, Buenos Aires, Folios, 1983.
- Bourdieu, Pierre, **Cosas dichas**, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- Bourdieu, Pierre, **El sentido práctico**, Madrid, Taurus, 1991.
- Bourdieu, Pierre, **Las reglas del arte**, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre, **Sociología y cultura**, México, FCE, 1988.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc J.D. Wacquant, **Respuestas. Por una antropología reflexiva**, México, Grijalbo, 1995.
- Bowra, C.M., **Poesía y política 1900-1960**, Buenos Aires, Losada, 1969.
- Bozal, Valeriano y otros, **España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976**, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Bozal, Valeriano, **El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo**, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- Bozal, Valeriano, **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (dos tomos)**, Madrid, Visor, 1996.
- Bra, Gerardo, **El gobierno de Onganía**, Buenos Aires, CEAL, 1985.

- Braun, Oscar, **El capitalismo argentino en crisis**, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Brennan, James, **El Cordobazo**, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Breton, A., L. Trotsky y D. Rivera, **Por un arte revolucionario e independiente**, Madrid, El viejo topo, Madrid, 1999.
- Brihuega, Jaime, **Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936**, Madrid, Istmo, 1979.
- Brihuega, Jaime, **La vanguardia y la República**, Madrid, Cátedra, 1982.
- Brihuega, Jaime, **Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931**, Madrid, Cátedra, 1979.
- Brughetti, Romualdo, **Geografía plástica argentina**, Buenos Aires, Nova, 1958.
- Bucelato, Laura y Feldhamer, Lidia: **Las vanguardias al día**, Buenos Aires, CEAL, 1975.
- Buck Morss, Susan, **Origen de la dialéctica negativa**, México, Siglo XXI, 1977.
- Buntinx, Gustavo, "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en **VVAA, Cultura y política en los años '60**, op. cit.
- Bürger, Peter, **Crítica de la estética idealista**, Madrid, Visor, 1996.
- Bürger, Peter, **Teoría de la vanguardia**, Barcelona, Península, 1987.
- Burucúa, José Emilio (dir. de tomo), **Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política Vol. I y II**, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Cabanne, Pierre, **Conversaciones con Marcel Duchamp**, Barcelona, Anagrama, 1984.
- Calabrese, Omar, **El lenguaje del arte**, Barcelona, Paidós, 1987.
- Cardoso, Fernando y Faletto, Enzo, **Dependencia y desarrollo en América Latina**, México, Siglo XXI, 1969.
- Carpani, Ricardo, **Arte y militancia**, Madrid, Lee y Discute, 1975.
- Carpani, Ricardo, **Arte y revolución en América Latina**, Buenos Aires, Coyoacán, 1961.
- Carpani, Ricardo, **La política en el arte**, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.
- Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg, "Centro e periferia", en **VVAA, Storia dell'arte italiana, I parte**, Torino, Einaudi, 1979, pp. 282-352.
- Castelnuovo, Enrico, **Arte, industria y revolución**, Barcelona, Nexos, 1988.
- Casullo, Nicolás (comp.), **El debate Modernidad / Posmodernidad**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- Casullo, Nicolás, "Los años 60 y 70 y la crítica histórica", en: revista **Confines**, Buenos Aires.
- Casullo, Nicolás, "Vanguardias políticas de los sesenta. Marcas, destinos y críticas", en **Revista de Crítica Cultural n 28**, junio 2004.
- Casullo, Nicolás, **Modernidad y cultura crítica**, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Casullo, Nicolás, **París '68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido**, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Cavarozzi, Marcelo, **Autoritarismo y democracia 1955-1983**, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Cernadas, Jorge, "Estudio Preliminar", en: **Contorno**, Edición digital facsimilar completa, Buenos Aires, Cedinci-NYU, 2001.
- Cernadas, Jorge, "Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: *Sur*, 1955-1960", en: **Cultura y política en los años '60**, op.cit.
- Cernadas, Jorge, "Notas sobre la política cultural del comunismo argentino. 1955-1959", en M. Margulis y M. Urresti (comps.), **La cultura en la Argentina de fin de siglo**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común-UBA, 1997.
- Cippolini, Rafael (ed.), **Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- Cockburn, Alexander y Blackburn, Robin, **Poder estudiantil. Problemas, diagnóstico y acción**, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.
- Cohen, Nestor (comp.), **La Rosa blindada**, Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1999.
- Cohn Bendit, Daniel, **La revolución y nosotros, que la quisimos tanto**, Barcelona, Anagrama, 1987.
- Cohn-Bendit, Daniel y otros, **La imaginación al poder. París, mayo 1968**, Buenos Aires, Insurrexit, 1968.
- Collazos, Oscar, **Los vanguardismos en la América Latina**, Barcelona, Península, 1977.
- Combalía, Victoria (comp.), **El descrédito de las vanguardias artísticas**, Barcelona, Blume, 1980.
- Combalía, Victoria, **La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual**, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Comunicación (ed.), **Constructivismo**, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- Córdova Iturburu, Cayetano, **150 años de arte argentino (catálogo)**, Buenos Aires, Peuser, 1961.
- Córdova Iturburu, Cayetano, **80 años de pintura argentina; del preimpresionismo a la novísima figuración**, Buenos Aires, La Ciudad, 1978.
- Correas, Carlos, **La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa)**, Buenos Aires, Catálogos, 1991.

- Craven, David, "The Visual Arts since the Cuban Revolution", en: revista **Third Text** n° 20, Otoño de 1992, Londres.
- Craven, David, **Art and Revolution in Latin America 1910-1990**, New Haven and London, Yale University Press, 2002.
- Crenzel, Emilio, **El tucumanazo 1969-1974**, Vol. 1, Buenos Aires, CEAL, 1991.
- Crenzel, Emilio, **El Tucumanazo**, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.
- Crow, Thomas, **The rise of the sixties**, Londres, Harry N. Abrams, 1996.
- Crow, Thomas, **The rise of the sixties**, Nueva York, Harry Abrams, 1996.
- Chiarini, Paolo, **La vanguardia y la poética del realismo**, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1964.
- David, Catherine y Jean Francois Chevrier (curadores), **Poetics/Politics, Documenta X, The Book**, Kassel, Cantz, 1997.
- De Marinis, Marco, **El nuevo teatro, 1947-1970**, Barcelona, Ediciones Paidós, 1988
- De Micheli, Mario, **Las vanguardias artísticas del Siglo XX**, Madrid, Alianza, 1995.
- Debray, Regis, "El castrismo: la Gran Marcha de América Latina", en revista **Pasado y presente**, n° 7/8, Córdoba, octubre 1964-marzo 1965.
- Debroise, Olivier (ed.), **Otras rutas hacia Siqueiros**, México, Curare-INBA, 1996.
- della Volpe, Galvano, **Crisis de la estética romántica**, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.
- della Volpe, Galvano, **Crítica del gusto**, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Díaz Hermelo, Eduardo (curador), **Ver y Estimar Previo al Di Tella**, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.
- Díaz Hermelo, Eduardo, **Aproximación a la historia del arte argentino**, Buenos Aires, ed. del autor, 2003.
- Dolinko, Silvia, "Tecnología y campo gráfico: artistas con fotocopias", en: **VVAA, Epílogos y prólogos para un fin de siglo**, Buenos Aires, CAIA, 1999.
- Dolinko, Silvia, **Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte**, Buenos Aires, Fundación Espigas-FIAAR, 2003.
- Doucy, Arthur; Sanguinetti, Edoardo y otros, **Literatura y sociedad**, Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- Drew Egbert, Donald, **El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética**, Barcelona, Tusquest, 1973.
- Drew Egbert, Donald, **El arte y la izquierda en Europa**, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Duchamp, Marcel, **Duchamp du Signe**, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Eikhenbaum, B., J. Tinianov y V. Chklovski, **Formalismo y vanguardia**, Madrid, Alberto Corazón-Comunicación, 1970.
- Elliott, David, **Argentina 1920-1994**, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.
- Enzensberger, Hans M., "Las aporías de la vanguardia", en **Revista Sur** nro. 285 (nov.-dic. 1963).
- Enzensberger, Hans Magnus, **Elementos para una teoría de los medios de comunicación**, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Fanon, Franz, **Los condenados de la tierra**, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Fanon, Franz, **Sociología de la liberación**, Buenos Aires, Presente, 1969.
- Fantoni, Guillermo, "El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta. Conformación y emergencia de un grupo de vanguardia", en **Anuario**, Segunda época Nro. 14, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1989-90.
- Fantoni, Guillermo, "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario". En **AAVV, Arte y poder**, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Fantoni, Guillermo, "Rosario 1966: Episodios de vanguardia y fragmentos de conversaciones", **Serie 10: Arte y estética** Nro. 1, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, marzo 1993.
- Fantoni, Guillermo, "Rosario. Opciones de la vanguardia", en **AAVV, Cultura y política en los años '60**, op. cit.
- Fantoni, Guillermo, "Rupturas en perspectiva. Modernismo y vanguardia en el arte de Rosario", en: **Cuadernos del CIESAL**, Universidad Nacional de Rosario, Año 2, Nro. 2/3, 1994.
- Fantoni, Guillermo, "Tensiones hacia la política", en revista **Si-Si**, Rosario, Nro. 2, verano de 1990.
- Fantoni, Guillermo, **Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- Fantoni, Guillermo, "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta. Un movimiento entre el heroísmo y la crisis", en: **Anuario**, Segunda época Nro. 13, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1988.
- Fantoni, Guillermo, "Los límites de la pintura, los vértigos de la política", en: catálogo **Favario**, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

- Fantoni, Guillermo, "Plástica rosarina. Rupturas y continuidades en los movimientos artísticos de los años 30, 50 y 60", en: *Anuario*, Segunda época Nro. 15, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1991-92.
- Fantoni, Guillermo, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", en: revista *Causas y azares*, n° 5, otoño de 1997, Buenos Aires.
- Fantoni, Guillermo, "Vanguardia artística y vanguardia política. Una nueva síntesis sobre el movimiento artístico de los años '60 en su fase tardía", en *La línea de sombra*, Rosario, Nro. 3, primavera de 1993.
- Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- Fantoni, Guillermo, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años '60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora/UNR.
- Farver, Jane (org.), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950S-1980s*, Nueva York, The Queens Museum of Art, 1999.
- Feldman, Simón, *La generación del 60*, Buenos Aires, Legasa, 1990.
- Fernández Polanco, Aurora, *Arte povera*, Madrid, Nerea, 1999.
- Ferrari, León, *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo, 1967.
- Flores Ballesteros, Elsa, "Arte conceptual ideológico y regionalismo" en revista *Espacio del arte*, año 1 n 1, Rosario, 1993.
- Flores Ballesteros, Elsa, "Diana Dowek", texto de catálogo, 1992.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Franco, Jean, "Modernización, resistencia y revolución: la producción literaria de los años sesenta", en: revista *Escritura* nro. 3, Caracas, enero-junio 1977, pp. 3-19.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1985.
- Fraschina, Francis, *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties América* (1999), Nueva York, Manchester University Press, 1999.
- Furio, Vicenc, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Garaudy, Roger, *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires, Lautaro, 1964.
- Garaudy, Roger, *Un realismo del siglo XX*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
- García Canclini, Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", *Transformaciones* n° 90, Buenos Aires, CEAL, 1973.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, México, Siglo XXI
- García Wiedemann, Emilio (ed.), *De arte y de anarquía*, Sevilla, Las Siete Entidades, 1995.
- García, Germán, *Oscar Masotta. Los ecos de un nombre*, Buenos Aires, Atuel, 1996.
- Gervereau, Laurent, Dossier "L'art au service du mouvement", en: Revista *Materiaux. Pour l'histoire de notre temps*, número especial "Les mouvements étudiants en France et dans le monde", París, BDIC, 1988.
- Gibaja, Regina, *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Gilly, Adolfo, *La senda de la guerrilla*, México, Nueva Imagen, 1986.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Giménez Frontín, José Luis, *Conocer el surrealismo*, Barcelona, Popesa, 1978.
- Giménez Frontín, José Luis, *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat, 1973.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Giudici, Alberto (curador), *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Palais de Glace, 2002.
- Giudici, Alberto, "La medusa de la discordia", en Revista *El Arca* n° 47/48, Buenos Aires, p. 44.
- Giunta, Andrea, "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en: VVAA, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Giunta, Andrea, "Inventario y realidad", mimeo, La Habana, 1995.
- Giunta, "Bienales Americanas de Arte: una alianza entre arte e industria", en: VVAA, *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, Mexico, UNAM, 1997.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Glusberg, Jorge, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- Glusberg, Jorge, *Marta Minujin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Catálogo, Buenos Aires, MNBA, 1999.
- González Trejo, Mario, *Argentina: tiempo de violencia*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969.
- Gramsci, Antonio, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972.
- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Lautaro, 1960.
- Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961.
- Gramuglio, María Teresa, "Estética y política", en: revista *Punto de vista* n° 26, Buenos Aires, 1986.

- Grüner, Eduardo, **El sitio de la mirada**, Buenos Aires, Norma, 2001.
- Grüner, Eduardo, **Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia**, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- Grupo Mira, **La gráfica del '68. Homenaje al movimiento estudiantil**, México, Ediciones Zurda-Claves Latinoamericanas, 1988.
- Guerman, Mikhail (introd.), **Soviet Art 1920s-1930s**, Nueva York, Harry Abrams, 1988.
- Guevara, Ernesto, **El socialismo y el hombre nuevo**, México, Siglo XXI, 1987.
- Guevara, Ernesto, **Escritos y discursos**, La Habana, Ed. de las Ciencias Sociales, 1977.
- Guevara, Ernesto, **Obras 1957-1967**, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- Guilbaut, Serge, **De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno**, Barcelona, Mondadori, 1990.
- Guilbaut, Serge, **Sobre la desaparición de ciertas obras de arte**, México, Curare, 1995.
- Habermas, Jürgen, "La modernidad, un proyecto incompleto", en: Casullo, Nicolás, **Modernidad/posmodernidad**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.
- Hadjinicolau, Nicos, **Historia del arte y lucha de clases**, México, Siglo XXI, 1974.
- Halperin Donghi, Tulio, **Argentina en el callejón**, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Halperin Donghi, Tulio, **Historia contemporánea de América Latina**, Buenos Aires, Alianza, 1986.
- Hanrez, Marc (ed.), **Los escritores y la guerra de España**, Barcelona, Monte Ávila, 1977.
- Herrera, María José, "Arte y realidad: 'La familia obrera' como ready-made", en: **Arte y poder**, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Herrera, María José, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del '60", en: **Arte Argentino del Siglo XX**, Buenos Aires, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas-FIAAR, 1997.
- 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 VVAA, **El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Hilb, Claudia y Lutzky, Daniel, **La nueva izquierda argentina : 1960-1980**, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T., **The invention of Tradition**, Cambridge, CUP, 1983
- Hobsbawm, Eric, **Historia del siglo XX**, Barcelona, Grijalbo, 1995.
- Holmes, Brian, "El Póker mentiroso. Representaciones de la política/ Políticas de la representación", en: revista **Brumaria** n 2, Madrid, 2004.
- Hora, Roy y Javier Trímboli, **Pensar la Argentina**, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994.
- Huysen, Andreas, "Memorias de Utopía", en: **Diario de Poesía**, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, Nro. 36, verano 1995/6.
- Huysen, Andreas, **Después de la gran división**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002 (1º ed. en inglés, **After the great divide**, Bloomington, Indiana University Press, 1986).
- Huysen, Andreas, **En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización**, Buenos Aires, FCE, 2002.
- Ivelic, Milan y Gaspar Galaz, **Chile arte actual**, Valparaíso, Ed. Universitarias, 1988.
- Izaguirre, Marcelo (comp.), **Oscar Masotta. El revés de la trama**, Buenos Aires, Atuel, 1999.
- Jacoby, Roberto, "Contra el happening" (1966), en Oscar Masotta (comp.), **Happenings**, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- Jacoby, Roberto, "Después de todo, nosotros desmaterializamos", en: revista **Ramona** n° 9/10, diciembre de 2000, Buenos Aires.
- Jaeggi, Urs, **Literatura y política**, Buenos Aires, Megápolis, 1974.
- James, Daniel, **Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.
- James, Daniel, **Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976**, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- Jameson, Fredric, **Documentos de cultura, documentos de barbarie**, Madrid, Visor, 1989.
- Jameson, Fredric, **El giro cultural**, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Jameson, Fredric, **Ensayos sobre el posmodernismo**, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- Jameson, Fredric, **Periodizar los '60**, Córdoba, Alción, 1997.
- Jitrik, Noé (ed.), **Historia de la literatura argentina**, Buenos Aires, Emecé, 1999 (vol. 10: Susana Chela (coord.), **La irrupción de la crítica**).
- Kaprow, Alan, "Dilataciones en el tiempo y en el espacio. Entrevista de Richard Schechner a Allan Kaprow", en VVAA, **Teatro de guerrillas y happenings**, Barcelona, Anagrama, 1973.
- Kattam, Naim y otros, **Análisis de Marshall McLuhan**, Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.
- Katzenstein, Inés (ed.), **Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties**, Nueva York, MOMA, 2004.

- King, John, **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.
- Kohan, Nestor (comp.), **La Rosa Blindada, una pasión de los '60**, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1999.
- Kopp, Anatole, **Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte**, Barcelona, Lumen, 1974.
- Koselleck, R., **Futuro/pasado. Para una semántica de los tiempos históricos**, Barcelona, Paidós, 1993.
- Kowalewski, Martín, "El papel de la guerra revolucionaria en el desarrollo de la cultura", en: revista **Nuevos aires** nro. 11, agosto-octubre 1973, pp. 69-90.
- Kozak, Claudia, "Más allá del subibaja. Arte y cultura mediática en la Argentina", en revista **Zigurat**, n° 4, noviembre de 2003, Buenos Aires.
- Krauss, Rosalind, **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**, Madrid, Alianza, 1996.
- Kunzle, David, **The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992**, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Kupfer, Mónica E., "The role of Museums and Cultural Institutions in the emergence of Modern Art in Argentine", tesis presentada en The University of Texas at Austin, 1991.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal, **Hegemonía y estrategia socialista**, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- Lafleur, H., Provenzano, S., Alonso, F., **Las revistas literarias argentinas. 1893-1967**, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- Larra, Raúl, **Leónidas Barletta. El hombre de la campana**, Buenos Aires, Conducta, 1978.
- Lebel, Jean-Jacques, **El happening**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- Leenhardt, Jacques, "La vanguardia y la ilusión de futuro", en: **Modernidad, postmodernidad y vanguardias**, Santiago de Chile, Fundación Huidobro, 1995.
- Leenhardt, Jacques, "Maduration historique des conditions d'apparition des avant-gardes", en: **Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle**, Bruxelles, Univ. de Bruxelles, Centre d'Etude des avant-gardes littéraires, s/f.
- Lefebvre, Georges, **La révolution française**, París, PUF, 1951.
- Leis, Héctor R., **Intelectuales y política (1966-1973)**, Buenos Aires, CEAL, 1991.
- Leis, Héctor, **Intelectuales y política 1966-1973**, Buenos Aires, CEAL, 1991.
- Lenin, Vladimir Ilich, **Obras completas**, Moscú, Progress Publishers, 1965, 42 tomos.
- Link, Daniel (ed.), **Rodolfo Walsh, el violento oficio de escritor**, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Lippard, Lucy and John Chandler, "The dematerialization of art", in: **Art international**, Volume XII/2, February 20, Zurich, 1968.
- Lippard, Lucy, **A Different War: Vietnam in Art**, Seattle, Real Comet Press, 1990.
- Lippard, Lucy, **El pop art**, Barcelona, Destino, 1993 (1° ed., Thames and Hudson, London, 1966).
- Lippard, Lucy, **Six years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972**, Nueva York, Praeger, 1973.
- Longoni, Ana y Daniela Lucena, "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948", en: revista **Políticas de la memoria** n° 4, anuario de investigación e información del CeDInCI, Buenos Aires, verano 2003-2004.
- Longoni, Ana y Horacio Tarcus, "Cuasimodo: el temprano cruce entre vanguardia artística y vanguardia política", en revista **Ramona** n° 16, Buenos Aires, septiembre de 2001.
- Longoni, Ana y Horacio Tarcus, "Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista", en revista **Ramona** n° 14, Buenos Aires, julio de 2001.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Itinerarios de la vanguardia plástica argentina de los '60", en: Mario Margulis y Marcelo Urresti (comp.), **La cultura en la Argentina de fin de siglo**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas", en: revista **Causas y azares**, Año II, N° 3, Buenos Aires, Primavera de 1995.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta", en: Revista **Causas y azares**, Año I, N° 1, Buenos Aires, primavera de 1994.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una 'nueva estética'. Argentina, 1968", en: VVAA, **La abolición del arte**, México, UNAM, 1998. Publicado también en una versión ampliada en: Alfredo Pucciarelli (ed.), **La primacía de la política**, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, "Después del pop, nosotros desmaterializamos. Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los comienzos del conceptualismo", en: Katzenstein, Inés, op. cit.

- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, **Del Di Tella a Tucumán Arde**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- Longoni, Ana y Santoni, Ricardo, **De los poetas malditos al video-clip**, Buenos Aires, Cántaro, 1998.
- Longoni, Ana, "Las artes plásticas y la izquierda en las primeras décadas del siglo XX", en: **Revista Causas y azares** Año IV, Nº 5, Buenos Aires, Otoño de 1997.
- Longoni, Ana, "Acciones de arte, acciones de violencia", en: revista **El Rodaballo**, Año I, Nº 2, Buenos Aires, mayo de 1995.
- Longoni, Ana, "Apuntes en medio del campo (de batalla)"/"Notes in the middle of the (battle) field", en: **Mirada y contexto**, Buenos Aires, Trama, 2002, pp. 16-21, 61-65.
- Longoni, Ana, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", en: **Revista de Crítica Cultural** Nº 19, Santiago de Chile, noviembre de 1999.
- Longoni, Ana, "Del arte como desafío radical", en: **Revista El Rodaballo**, Año V, Nº 9, verano 1998-99.
- Longoni, Ana, "Del escarnio a Spili al complot sionista", en revista **Ramona** nº 23, Buenos Aires, mayo de 2002, pp. 46-50.
- Longoni, Ana, "El '68 argentino: arte y política", en: **Rev. Todo es historia**, número 370, mayo de 1998, Buenos Aires.
- Longoni, Ana, "El pasaje a la política", en: **Eduardo Favario: entre la pintura y la acción**, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.
- Longoni, Ana, "El que siembra vientos cosecha tempestades. Clement Moreau por Romero Brest", en revista **Ramona** nº 13, Buenos Aires, junio de 2001.
- Longoni, Ana, "Entre París y Tucumán: La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta", en: **VVAA, Arte y poder**, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes-Fac. de Filosofía y Letras (UBA), 1993.
- Longoni, Ana, "Germaine Derbecq: una visionaria del arte", en revista **Todo es Historia** nº 414, Buenos Aires, enero de 2002, pp. 60-64.
- Longoni, Ana, "Investigaciones visuales en el Salón Nacional: la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", en: Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.), **Tras los pasos de la norma**, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999.
- Longoni, Ana, "La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde", en: **VVAA, El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Longoni, Ana, "La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio", en: revista **El Rodaballo** año VI nº 11/12, Buenos Aires, primavera-verano 2000.
- Longoni, Ana, "Las vanguardias como futuro/pasado", en: **Vanguardias argentinas**, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.
- Longoni, Ana, "Los intelectuales en el Cordobazo", en **Revista Todo es Historia**, Nº 382, mayo de 1999, Buenos Aires.
- Longoni, Ana, "Llamen a Manliba. Dos críticas de los primeros '60 arremeten contra la vanguardia", en revista **Ramona** nº 15, Buenos Aires, agosto de 2001.
- Longoni, Ana, "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta", estudio preliminar a Oscar Masotta, **Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios**, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- Longoni, Ana, "Raymond Williams y el debate de las vanguardias", en: **Rev. El Rodaballo** Año IV Nº 8, Otoño/Invierno de 1998, Buenos Aires.
- Longoni, Ana, "Relevamientos y revelaciones" (acerca de la retrospectiva de Ricardo Carreira en el MAMBA), en: revista **Ramona**, nº 8, Buenos Aires, noviembre de 2000.
- Longoni, Ana, "Sobre: una anti-revista en el año del Cordobazo", en: revista **Causas y azares**, Año I, Nº 2, Buenos Aires, otoño de 1995.
- Longoni, Ana, "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en: **VVAA, Cultura y política en los años '60**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1997.
- Longoni, Ana, "Una obra cruzada por la política" (sobre Antonio Berni), en revista **Ramona** nº12, Buenos Aires, mayo de 2001.
- Longoni, Ana, "Vanguardia artística y vanguardia política en la Argentina de los sesenta: una primera aproximación", en: **Revista Chilena de Literatura** Nº 42, Universidad de Chile, Santiago, agosto de 1993.
- Longoni, Ana, "Victor Grippo: una poética, una utopía", en **Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001**, Buenos Aires, Malba, 2004, pp. 17-28.
- López Anaya, Jorge, "Conceptualismo en Argentina, 1961-1999", en revista **Lápiz**, Año XIX n 158/159, Madrid, 1999.
- López Anaya, Jorge, **Antonio Berni**, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.

- López Anaya, Jorge, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Lucie-Smith, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Destino, 1984.
- Lukács, George, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963.
- Llinás, Julio, *Clorinda Testa*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Llorente, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- Malevitch, K., *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón-Equipo Comunicación, 1975.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (comp.), *Contorno*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *Contorno (selección)*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993.
- Mangone, Carlos, "Izquierda y políticas culturales", en *Utopías del Sur*, n° 4, Buenos Aires, 1990.
- Mao Tse Tung, *Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- Marcus, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Marcuse, Herbert, *Contrarrevolución y revuelta*, México, Moritz, 1986.
- Marcuse, Herbert, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- Marcuse, Herbert, *El fin de la utopía*, México, Siglo XXI, 1968.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
- Marcuse, Herbert, *Ensayos sobre política y cultura*, Madrid, Ariel, 1970.
- Marcuse, Herbert, *La sociedad carnívora*, Buenos Aires, Eco Contemporáneo, 1975.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetivo al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1990.
- Marek, Franz, *Filosofía della Rivoluzione*, Roma, Riuniti, 1967.
- Marsal, J.F. y otros: *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Ed. del Instituto, 1970.
- Martínez, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Granica, 1973.
- Masotta, Oscar (comp.), *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- Masotta, Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969. Reeditado por Corregidor (Buenos Aires, 1990).
- Masotta, Oscar, *El pop art*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Masotta, Oscar, *Lecturas del psicoanálisis: Freud, Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Masotta, Oscar, *Técnica de la historieta*, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 1966.
- Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.
- Maunás, Delia (ent.), *Boris Spivacow, memoria de un sueño argentino*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- Mc Luhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Nueva York, 1964.
- Mc Luhan, Marshall, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, Nueva York, 1967.
- Mc Luhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, 1964.
- Medina, Cuahtémoc, "Georges Maciunas: el anti-Kant: Notas sobre el proyecto anti artístico de Fluxus (1961-1966)", en: A. Dallal (ed.), *La abolición del arte*, México, UNAM, 1998.
- Mellado, Justo Pastor, *Breve novela chilena del grabado*, Santiago de Chile, Ed. Economías de guerra, 1995.
- Mena, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Mercader, Antoni y otros, *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999.
- Messer, Thomas, *The emergent decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Nueva York, Cornell Latin American, 1966.
- Mestman, Mariano, "Semanao CGT. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera", en: revista *Causas y Azares* N° 6, Primavera de 1997.
- Mestman, Mariano, "Aproximaciones a tres experiencias de contransformación cultural y política: 'Semanao CGT', 'Tucumán Arde' y 'La hora de los hornos'", Tesis de licenciatura en la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA), Buenos Aires, mimeo, 1994.
- Mestman, Mariano, "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", en: *VVAA, Cultura y política en los años '60*, op. cit.
- Mestman, Mariano, "El cine político argentino 1968-1976", tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- Mestman, Mariano, "Notas para una historia de un cine de contransformación y lucha política", en: revista *Causas y Azares* n° 2, Otoño de 1995, Buenos Aires.

- Moroziuk, Lidia Isabel, "Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana. El suplemento semanal de La Protesta (1922-1930)", en *Ciudad-campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991.
- Mudrovic, María Eugenia, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del '60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- Mudrovic, María Eugenia, *Mundo nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- Muntadas, Antoni, *Con/textos. Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- Muñoz, Miguel Angel, "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en: revista *Causas y azares* Nro. 5, Otoño 1997, Buenos Aires.
- Muñoz, Miguel Angel, "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en: revista *Causas y azares* Nro. 5, Otoño 1997, Buenos Aires.
- Mury, Gilbert, *Teoría marxista de la violencia*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.
- Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Montevideo, Caronte, 1993.
- Naranjo, Rubén, "Biblioteca Popular Constancio C. Vigil", fascículo de la colección *Rosario. Historias de aquí a la vuelta* N° 16, Rosario, s.d..
- Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Noé, Luis Felipe, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965.
- Noé, Luis Felipe, *El arte de América Latina es la revolución*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1973.
- Noé, Luis Felipe, *Una sociedad colonial avanzada*, Buenos Aires, De la Flor, 1971.
- O'Donnell, Guillermo, "El cierre de los centros de Arte del Instituto Di Tella", en: *VVAA, Cultura y política en los años '60*, op. cit.
- O'Donnell, Guillermo, "El Instituto Torcuato Di Tella y la vanguardia artística de Buenos Aires de la década de los sesenta", en: *Modernidad, postmodernidad y vanguardias*, Santiago de Chile, Fundación Huidobro, 1995.
- O'Donnell, Guillermo, *El estado burocrático autoritario. 1966-1973*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano, 1982.
- O'Donnell, Guillermo, *Modernización y autoritarismo*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Oliveras, Elena (curadora), *90-60-90 Plástica*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1994.
- Ollier, María Matilde, *El fenómeno insurreccional y la cultura política*, Buenos Aires, CEAL, 1986.
- Ollier, María Matilde, *La creencia y la pasión*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Ortega Peña, Rodolfo y Duhalde, Eduardo Luis, *Felipe Vallese, proceso al sistema*, Buenos Aires, Punto Crítico, 2002.
- Osorio, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988.
- Oteiza, Enrique, "El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60", en: Pellettieri, Osvaldo (comp.), *Teatro argentino de los sesenta*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
- Oyarzún, Pablo, "Arte en Chile de veinte, treinta años", en *Chile: 1968-1988, Los ensayistas*, Georgia Series on Hispanic Thought, N° 22-25, Georgia, 1987-1988.
- Pacheco, Marcelo y otros, *Jorge de la Vega*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995.
- Pacheco, Marcelo, *Keneth Kemble, la gran ruptura. Obra 1956-1963*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.
- Pagano, José León: *El arte de los argentinos* (3 tomos), Buenos Aires, Ed. del autor, 1937-1940.
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1978.
- Peluffo, Gabriel, "Instituto General Electric de Montevideo: medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo" en *VVAA, Cultura y política en los años '60*, 1997
- Pellegrini, Aldo, *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Munchik, 1967.
- Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Penhos, Marta y Diana Wechsler (eds.), *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999.
- Perazzo, Nelly, "Tucumán Arde", en: revista *Art Nexus* N° 31, enero-marzo 1999, Bogotá.
- Perina, Rubén, *Onganía, Levingston, Lanusse. Los militares en la política argentina*, Buenos Aires, Edit. de Belgrano, 1983.
- Piglia, Ricardo, "Ernesto Guevara, el último lector", en: revista *Políticas de la Memoria* nro. 4, Buenos Aires, CeDInCI, verano 2003/2004, pp. 13-31.
- Piglia, Ricardo, Viñas, Ismael y Rivera, Andrés, "Repeticiones sobre los deberes del intelectual", en: *Revista de Problemas del Tercer Mundo* nro. 1, Buenos Aires, abril de 1968, pp. 45-51.
- Pizarro, Ana (comp.), *Las grietas del proceso civilizatorio. Marta Traba en los sesenta*, Santiago de Chile, LOM, 2002.

- Pizarro, Ana, "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", en: **Araucaria de Chile**, N° 13, Madrid, 1981.
- Plotkin, Mariano, **Freud en las pampas**, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Poggioli, Renato: **Teoría del arte de vanguardia**, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Popper, Frank, **Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy**, Madrid, Akal, 1989.
- Portantiero, Juan Carlos, "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973", en *Revista Mexicana de Sociología* n° 2, 1977.
- Portantiero, Juan Carlos, "Economía y política en la crisis argentina (1958-1973)", en: Waldo Ansaldi y José Luis Moreno: **Estado y Sociedad en el Pensamiento Nacional**, Buenos Aires, Cántaro, 1989.
- Posada, Francisco, **Luckacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista**, Buenos Aires, Galerna, 1970.
- Potash, Robert, **El ejército y la política en Argentina** tomo II, Buenos Aires, Hispamérica, 1985.
- Presta, Salvador, **Arte argentino actual**, Buenos Aires, Lacio, 1960.
- Pucciarelli, Alfredo (comp.), **La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN**, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Ragué Arias, María José, **Los movimientos pop**, Barcelona, Salvat, 1973.
- Rama, Ángel (comp.), **Más allá del pop, literatura y mercado**, Buenos Aires, Folios, 1984.
- Rama, Ángel (ed.), **Más allá del boom: literatura y mercado**, Buenos Aires, Folios, 1984.
- Rama, Ángel **Transculturación narrativa en América Latina**, México, Siglo XXI, 1985.
- Ramil Cepeda, Carlos, **Crisis de una burguesía dependiente. Balance económico de la Revolución Argentina, 1966-1971**, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971.
- Ramírez, Mari Carmen y otros, **Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968**, Catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Ramírez, Maricarmen y Olea, Héctor (curadores), **Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968**, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Ramos, Jorge Abelardo, **Crisis y resurrección de la literatura argentina**, Coyoacán, Buenos Aires, 1961.
- Reszler, André, **La estética anarquista**, México, FCE, 1974.
- Reynal, Maurice, **Germaine Derbecq**, Buenos Aires, ed. de la artista, 1953.
- Richard, Nelly, "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha", en: VVAA, **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**, op. cit.
- Richard, Nelly, **La insubordinación de los signos**, Santiago, Cuarto Propio, 1994
- Richard, Nelly, **Márgenes e instituciones**, Melbourne, Art and Text Editor, 1986.
- Richard, Nelly, **Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)**, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- Rivas, Francisco, "Alberto Greco, la novela de su vida y el sentido de su muerte", en: **Greco, cat.**, Valencia-Madrid, IVAM-Mapfre, 1991.
- Rivera, Jorge B., **El escritor y la industria cultural. Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970**, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Rivera, Jorge, **La investigación en comunicación social en Argentina**. Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- Rizzo, Patricia; Terán, Oscar y Fragrasso, Lucas, **Instituto Di Tella Experiencias '68**, Buenos Aires, Proa, 1998.
- Rocca, María Cristina y Ricardo Panceta, "Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideología", en revista **Estudios**, n 10, Córdoba, julio-diciembre 1998.
- Rodrigues de Andrade, Rosangela, **Puzzle(s) Masotta**, Rosario, Homo Sapiens, 1997.
- Rodríguez Lamas, Daniel, **La presidencia de Frondizi**, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Rodríguez, Ernesto, **Bruno Venier**, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Romero Brest, Jorge, **Arte visual en el Di Tella**, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Romero Brest, Jorge, **El arte en la Argentina**, Buenos Aires, Paidós, 1969
- Romero Brest, Jorge, **Política artísticovisual en Latinoamérica**, Buenos Aires, Crisis, 1974.
- Romero Brest, Jorge, **Qué es el arte abstracto**, Buenos Aires, Columba, 1953.
- Romero, Luis Alberto, **Breve historia contemporánea de la Argentina**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ron, Bandin, **Plástica argentina. Reportaje a los años '70**, Buenos Aires, Corregidor, 1978.
- Rossi, Cristina, "Grupo Sí, el informalismo platense de los '60", cat. Buenos Aires, Fund. Borges, 2001.
- Rouquie, Alain, **Poder militar y sociedad política en la Argentina**, Buenos Aires, Emecé, 1983.
- Rueda, María de los Ángeles (coord.), **Arte y utopía**, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.

- Sacco, Graciela, Andino, Silvia y Sueldo, Andrea, "Tucumán Arde", mimeo, Rosario, 1987 (Prólogo de Elsa Flores Ballesteros).
- Salatino, C., **Arte de América. 25 años de crítica**, Buenos Aires, Gaglianone, 1979.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.), **Estética y marxismo** (dos tomos), México, Era, 1970.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Vanguardia artística y vanguardia política", en: revista **Casa de las Américas** nro. 71, marzo-abril 1968, pp. 112-115.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, **Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas**, México, FCE, 1996.
- Sanguinetti, Edoardo, **Por una vanguardia revolucionaria**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Sanguinetti, Edoardo, **Vanguardia, ideología y lenguaje**, Caracas, Monte Ávi Sanguinetti, Edoardo, **Por una vanguardia revolucionaria**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Sarabiánov, Andrei y otros, **Vanguardias rusas**, cat., Buenos Aires, C.C. Recoleta, 2001.
- Sarlo, Beatriz (sel.), **Antología del formalismo ruso**, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- Sarlo, Beatriz, "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en: revista **Punto de Vista**, 1984, publicada luego en Saúl Sosnowski (comp.), **Represión y reconstrucción de una cultura : el caso argentino**, Buenos Aires, Eudeba, 1988, 96-108.
- Sarlo, Beatriz, "Intelectuales: ¿escisión o mímesus?", en: revista **Punto de vista**, nro. 25, 1985.
- Sarlo, Beatriz, "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires", en: María Amélia Bulhoes y María Lúcia Bastos Kern (org.), **Artes Plásticas na América Latina Contemporânea**, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- Sarlo, Beatriz, **La batalla de las ideas (1943-1973)**, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Sarlo, Beatriz, **La máquina cultural**, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Sarlo, Beatriz, **La pasión y la excepción**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Sarlo, Beatriz, **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Sarmiento, José Antonio (curador), **ZAJ**, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- Sartre, Jean Paul, **Alrededor del 68**, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Sartre, Jean Paul, **Colonialismo y neocolonialismo**, Buenos Aires, Losada, 1965.
- Sartre, Jean Paul, **Literatura y arte**, Buenos Aires, Losada, 1977.
- Sartre, Jean Paul, **¿Qué es la literatura?**, Buenos Aires, Losada, 1991.
- Sastre, Jean Paul, Garaudy R. y otros, **Estética y marxismo**, Buenos Aires, Arandú, 1965.
- Schechner, Richard y otros, **Teatro de guerrilla y happening**, Barcelona, Anagrama, s/d.
- Scholten, Hernán, **Oscar Masotta y la fenomenología**, Buenos Aires, Atuel, 2001.
- Schóó, Ernesto, **Leopoldo Torres Agüero**, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, s/f. [c. 1963].
- Schwartz, Jorge, **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos**, Madrid, Cátedra, 1991.
- Schwartz, Jorge, **Vanguardia y cosmopolitismo en la década del '20. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade**, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- Sigal, Silvia y Oscar Terán, "Los intelectuales frente a la política", en **Punto de Vista**, n° 42, abril de 1992.
- Sigal, Silvia, **Intelectuales y poder en la década del sesenta**, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Siqueiros, David Alfaro, **Me llaman el coronelazo**, México, Grijalbo, 1977.
- Slemenson, Martha y Germán Kratochwill, "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, op. cit.
- Slemenson, Martha y Germán Kratochwill, "Un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, sus creadores, sus difusores y su público", ponencia al Simposio sobre Sociología de los Intelectuales, Buenos Aires, julio de 1967 (mimeo).
- Solzhenitsin, Alexander, **Los derechos del escritor**, Buenos Aires, Signo, 1970.
- Sontag, Susan, "Carteles: anuncio, arte, artefacto político, comodidad", en: **El arte y la revolución**, México, McGraw-Hill, 1970.
- Sontag, Susan, **Contra la interpretación**, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Spilimbergo, J. E., **Diego Rivera y el arte en la Revolución Mejicana**, Buenos Aires, Indoamérica, 1954.
- Squirru, Rafael, **Keneth Kemble**, Buenos Aires, Gaglianone, 1987.
- Steimberg, Oscar, "Una modernización 'sui generis'. Masotta/Verón", en: Noé Jitrik (dir.), **Historia crítica de la literatura argentina, vol. 10: La irrupción de la crítica** (dir. del volumen: Susana Cella), Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Strada, Vittorio y Rossana Roznada, **Arte y partidismo**, Córdoba, Pasado y Presente, 1963.

- Subirats, Eduardo, **Da vanguardia ao pós-moderno**, Sao Paulo, Nobel, 1991.
- Tarabukin, Nikolai, **El último cuadro**, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Tàpies, Antoni, **El arte contra la estética**, Barcelona, Ariel, 1978.
- Tàpies, Antoni, **La práctica del arte**, Barcelona, Ariel, 1973.
- Tarcus, Horacio, "El corpus marxista", en: Noé Jitrik (ed.), **Historia de la literatura argentina**, Emecé, 1999 (vol. 10: Susana Chela (coord.), **La irrupción de la crítica**).
- Tarcus, Horacio, **El marxismo olvidado en la Argentina**, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1996.
- Tarcus, Horacio y Roberto Pittaluga (eds.), "Catálogo de publicaciones políticas de las izquierdas argentinas (1890-2000)", Buenos Aires, CeDInCI, 2000.
- Terán, Oscar, "La leyenda", en revista **La Mirada** Año II n° 3, Buenos Aires, primavera 1991b.
- Terán, Oscar, **En busca de la ideología argentina**, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Terán, Oscar, **Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966**, Buenos Aires, Puntosur, 1991a.
- Timms, Edward y Peter Collier, **Visions and blueprints, Avant-garde cultura and radical politics in early twentieth-century Europe**, Manchester University Press, 1988. (Hay edición en español: **Cultura de vanguardia y política radical en la Europa de principios del Siglo XX**, Revista Debats, Madrid, 1982).
- Tinianov, Iuri, **El problema de la lengua poética**, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- Todorov, Tzvetan (ed.), **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**, México, Siglo XXI, 1997.
- Tortti, María Cristina, "Protesta social y 'nueva izquierda' en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional", en: Pucciarelli (coord.), op. cit.
- Traba, Marta, **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970**, México, Galache, 1973.
- Trotsky, León, **El programa de transición para la revolución socialista**, La Paz, Cruz, 1987.
- Trotsky, León, **Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte** (2 tomos), París, Ruedo Ibérico, 1969. (1º ed. soviética: 1924).
- Utley, Gertje, **Picasso. The Communist years**, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.
- Valdés, Gustavo A., "La 'nueva pintura': ¿arte o negocio de la reacción?", Buenos Aires, s/d. (c. 1964).
- Verani, Hugo, "Estrategias de la vanguardia", en: Ana Pizarro (coord.) **América Latina: palabra, literatura y cultura** (tomo III), Sao Paulo, Memorial de América Latina, 1995.
- Verani, Hugo, **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)**, Roma, Bulzoni, 1986.
- Verlichak, Victoria, **Marta Traba: una terquedad furibunda**, Buenos Aires, UNTREF-Fund. Proa, 2001.
- Verón, Eliseo (comp.), **Lenguaje y comunicación social**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969
- Verón, Eliseo, "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile", en: revista **Lenguajes**, Año I n° 1, abril de 1974, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo, "Investigación, semiología y comunicación: del estructuralismo al análisis en producción", entrevista en revista **Causas y Azares**, n° 3, primavera 1995, pp. 7-23.
- Verón, Eliseo, "La obra". En: Revista **Ramona**, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).
- Vilar, Sergio, **Manifiesto sobre arte y libertad**, Barcelona, Fontanella, 1964.
- Viñas, David, **De Sarmiento a Cortazar. Literatura argentina y realidad política**, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971.
- VVAA, "The reception of the Sixties", en: revista **October** nro. 69, Nueva York, The MIT Press, 1994.
- VVAA, **Alberto Greco**, Valencia, IVAM Centre, 1992.
- VVAA, **Análisis de Marshall Mc Luhan**. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- VVAA, **Argentina**, número especial de la revista **Lápiz**, año XIX nro. 158/159, Madrid, 1999-2000.
- VVAA, **Arte y poder**, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- VVAA, **Arte y recepción**, Buenos Aires, CAIA, 1997.
- VVAA, **Arte y violencia**, México, UNAM, 1995.
- VVAA, **Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica Siglos XIX y XX**, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990.
- VVAA, Catálogo "El grabado social y político en la Argentina", MAMBA, 1992
- VVAA, **Ciudad/ campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica**, Buenos Aires, CAIA, 1991.
- VVAA, **Cobra, hasta 12 años después**, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1994.
- VVAA, **Colombes**, Madrid, TF editores, 1998.
- VVAA, **Cultura y política en los años '60**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común-UBA, 1997.
- VVAA, **Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis**, Buenos Aires, CAIA, 2003.
- VVAA, **El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.

- WVAA, **Epílogos y prólogos para un fin de siglo**, Buenos Aires, CAIA, 1999.
- WVAA, **Escultores Argentinos**, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- WVAA, **Grippe. Una retrospectiva. Obras 1971-2001**, Buenos Aires, MALBA, 2004.
- WVAA, **Jorge de la Vega, Obras 1961-1971**, Buenos Aires, MALBA, 2003.
- WVAA, **Las artes en el debate del Quinto Centenario**, Buenos Aires, CAIA, 1992.
- WVAA, **Oscar Masotta. Lecturas críticas**, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- WVAA, **Pintores Argentinos Tomos I y II**, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- WVAA, **Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000**, serie de fascículos, Buenos Aires, Ed. Banco Velox, 2001.
- WVAA, **Raúl Lozza**, catálogo, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1997.
- WVAA, **Vanguardias argentinas**, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.
- WVAA, **Víctor Grippe. Reunión homenaje**, Tandil, MUMBAT, 2002.
- WVAA: **Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68**, Valencia, Filmoteca, 1988.
- Walsh, Rodolfo, **Ese hombre y otros papeles personales**, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.
- Wechsler, Diana (coord.), **Desde la otra vereda**, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998.
- Wechsler, Diana B. y otros, **Spilimbergo**, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Wechsler, Diana, "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", en: **El arte entre lo público y lo privado**, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- Wechsler, Diana, **La crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)**, Granada, Prensa de la Universidad, 1995.
- Williams, Raymond, **Cultura. Sociología de la comunicación y del arte**, Barcelona, Paidós, 1982.
- Williams, Raymond, **La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas**, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Williams, Raymond, **Marxismo y Literatura**, Barcelona, Península, 1980.
- Williams, Raymond, **Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad**, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.
- Worsley, Peter, "La teoría revolucionaria de Frantz Fanon", en: Peter Geismar y otros, **Frantz Fanon y la revolución anticolonial**, Buenos Aires, Ediciones del Siglo, 1970.
- Yurkievich, Saúl: **A través de la trama: sobre vanguardias y otras concomitancias**, Barcelona, Muchnik, 1984.
- Zea, Gloria y Álvaro Medina, **Arte y violencia en Colombia desde 1948**, Bogotá, Norma, 1999.
- Zizek, Slavoj (comp.), **Ideología. Un mapa de la cuestión**, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Zizek, Slavoj, **A propósito de Lenin**, Buenos Aires, Atuel, 2004.

Agradecimientos

A las instituciones que me otorgaron apoyo material para poder llevar adelante esta investigación. Entre 1992 y 1997, fui becaria de la UBA. Luego, me otorgaron becas el Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas y el Programa Memoria del IDES. A fines de 2002, recibí el Subsidio para Investigadores Menores de 40 años, dependiente de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, que me permitió retomar la investigación y darle forma final a este escrito.

Dos breves estancias internacionales me posibilitaron establecer dimensiones comparativas. En 1998, investigué en Chile (con una beca de la Fundación Rockefeller) bajo la supervisión de Nelly Richard sobre las experiencias de articulación entre arte y política durante el gobierno de la Unidad Popular. En 1999-2000, en España, gracias al programa "René Thallman", de la UBA, asistí en la Universidad Complutense de Madrid al seminario doctoral dictado por Jaime Brihuega sobre Arte y política en España de la primera mitad del siglo XX, y trabajé en el archivo de la Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía en torno al pasaje de Alberto Greco por Europa y a los movimientos de vanguardia españolas de posguerra.

A las instituciones o personas que me permitieron consultar documentación en sus archivos. Fueron particularmente relevantes los archivos constituidos de los propios artistas (o sus familiares), sin los que esta investigación no hubiese sido posible, en especial el de Graciela Carnevale/ Carlos Militello, que concentra documentos y fotos del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, y los de Juan Carlos Romero, Roberto Jacoby, León Ferrari, Margarita Paksa, Ricardo Carreira (que conserva su hijo Adrián), Ricardo Carpani e Ignacio Colombres (que llevaba su viuda Ester Alperín). Consulté en Buenos Aires la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, la del Museo de Arte Moderno, el archivo del Instituto Di Tella, depositado en la Universidad Di Tella, las bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA y la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales-UBA. En particular, fueron invaluable y fructíferas las jornadas de trabajo en la Fundación Espigas y en el CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina), institución esta última de la que soy parte. En La Plata, visité varias veces el Centro de Arte Experimental, que lleva adelante con gran

esfuerzo Ana María Gualtieri, en el que se conserva la obra de Edgardo Vigo. Fuera del país, recurrí a la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, la biblioteca de FLACSO y a la Fundación Salvador Allende, en Santiago de Chile; a la Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación Pablo Iglesias, en Madrid; y a Casa de las Américas, en La Habana.

A los artistas e intelectuales que accedieron a ser entrevistados, y compartieron conmigo horas de conversación en la que rememoraron una etapa de sus vidas intensa pero también muchas veces dolorosa. Cerca de cincuenta entrevistas que me resultaron imprescindibles para avanzar en una reconstrucción de lo acontecido, muchas veces acontecimientos, obras, lugares y personas que ya no existen. No puedo dejar de mencionarlos por todo lo que este trabajo les debe: Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Norberto Puzzolo, León Ferrari, Roberto Jacoby, Rubén Naranjo, Margarita Paksa, Eduardo Ruano, Pablo Suárez, Beatriz Balvé, Beba Balvé, Jorge Carballa, Graciela Borthwick, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Héctor Quagliaro, Héctor Marteau, Ricardo Carpani, Juan Carlos Romero, Oscar Bony, Enrique Oteiza, Enrique Jorgensem, Fernando von Reichenbach, Nelson Becerra, Nicolás Casullo, Raúl Lozza, Blas de Santos, Marta Rosenberg, María Eugenia Aybar, Horacio Zabala, Perla Benveniste, Eduardo Rodríguez, David Lamelas, Eduardo Costa, Raúl Escary, Diana Dowek, Elda Cerrato, Julio Le Parc, Ricardo Piglia, Jorge Gamarra, Silvia de Ambrosini, Jorge Curatella, Dalmiro Sirabo, Kuky, la viuda de Ricardo Carreira, Adrián, uno de sus hijos, Rita, la madre de Eduardo Favario.

A aquellos con los que sostuve (y en muchos casos aún sostengo) un diálogo productivo para mi tarea. En primer lugar, debo mencionar a Mariano Mestman, con quien conformé una dupla de estrecho intercambio intelectual del que resultaron varios textos producidos en común, entre ellos el libro **Del Di Tella a Tucumán Arde**. Con él, Jorge Cernadas, Andrea Giunta, Claudia Gilman, Ana Filippa y Diana Fernández Irusta, bajo la dirección de Enrique Oteiza, integramos entre 1993 y 1999 el grupo de investigación sobre Cultura y Política en los años '60, un ámbito de discusión e intercambio insoslayable de nuestros proyectos.

A los que escribieron conmigo en algún momento (Ricardo Santoni, Horacio Tarcus, Daniela Lucena), a los que leyeron críticamente alguna parte de la investigación o intercambiaron generosamente ideas y materiales conmigo: Enrique Oteiza, mi director de

tesis, Beatriz Sarlo, mi consejera de estudios, y también Roberto Jacoby, Guillermo Fantoni, José Fernández Vega, Gabriel Rot, Juan Carlos Romero, Horacio Tarcus, Roberto Pittaluga, Mariano Plotkin, Elizabeth Jelin, Florencia Battiti. Constituido hace dos años, el grupo de investigación "Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX" (Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA) resulta un espacio propicio para la discusión y elaboración colectiva, muy estimulante para mi trabajo. Bajo mi dirección, lo integran Nancy Garín, Daniela Lucena, Julia Risler, Diego González, Diego Ruiz, Mariel Fernández y Natalia Nemiña. Participan de nuestro seminario de discusión, extraoficialmente, Silvia Dolinko y Cristina Rossi. Diego González colaboró enormemente conmigo en la fase final de corrección del borrador de la tesis.

Otro ámbito importante para mi trabajo intelectual es la cátedra "Teoría de los Medios y la Cultura" (Carrera de Edición, Facultad de Filosofía y Letras, UBA), adonde me desempeño como profesora adjunta (a cargo) desde hace dos años. Tanto el equipo docente como los alumnos fueron interlocutores atentos de algunos resultados parciales de esta investigación. En particular, agradezco a Edgardo Pigoli por los materiales bibliográficos que me facilitó.

El primer artículo que escribí, en 1992, sobre vanguardia y política en los '60 tuvo el privilegio de una lectora crítica: mi amiga Maite Alvarado. Recuerdo, por encima de los comentarios puntuales que anotó en mi texto, el estímulo que desde entonces significó para mí su apoyo, su curiosidad, su entusiasmo. Ojalá estuviera aquí para pedirle, de nuevo, que lea esta tesis.

Por último, a todas las personas que, desde fuera del mundo académico, me apoyaron mucho más de lo que ellos mismos sospechan para concretar este trabajo. Porque no podría nombrarlos a todos, sólo mencionaré a cuatro: Silvia Coronato, Silvia Gallicchio, Nancy García y Mariana Baxter.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas