



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

A

# Historia oral e Historia del Arte, el caso de "Arte Destructivo"

Autor:  
Andrea Giunta

Revista:  
Estudios e investigaciones

1997, 1, 77-96



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

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

---

## HISTORIA ORAL E HISTORIA DEL ARTE. EL CASO DE "ARTE DESTRUCTIVO"

ANDREA GIUNTA

Las fuentes orales han sido incorporadas en numerosos estudios de arte contemporáneo. La palabra del artista se ha utilizado, principalmente, como corroboración de otras fuentes, como información descriptiva, como repositorio para la comprensión de una poética. Este uso ha carecido, sin embargo, de una conciencia metodológica y crítica. Mi intención es indagar acerca de la utilidad del testimonio oral y de las maneras de emplearlo críticamente centrándome en el estudio de un caso específico, la exposición *Arte Destructivo* (1961).

Ante la recurrente destrucción de la producción artística de los sesenta, las fuentes orales pueden ser indispensables para reconstruir muchas de las obras. Por otra parte, si entendemos los programas y los objetos artísticos como la expresión de proyectos que articulan subjetividades colectivas, las fuentes orales nos brindan también la posibilidad de acceder al juego de tensiones, de debates, de expectativas y de fracasos en el que esos proyectos fueron formulados.

### ORAL HISTORY AND ART HISTORY. THE CASE OF "DESTRUCTIVE ART"

Oral sources have been incorporated in many studies of contemporary art. The artist's word has been used as corroboration of other sources as well as descriptive information and repository to understand one poetic. This use has lacked, however, of methodological and critical perspective. My objective is to inquire about the utility of oral testimony and its different critical uses analyzing one specific case, the show *Arte Destructivo* (1961).

Before the periodic destruction of the artistic production of the sixties, the oral sources can be vital to re-make many artistic works. On the other hand, if we understand the programs and the artistic objects as expression of projects that connect collective subjectivities, the oral sources give us also the possibility to accede to the game of tensions, debates, expectatives and failures in which these projects were formulated.

---

## HISTORIA ORAL E HISTORIA DEL ARTE. EL CASO DE “ARTE DESTRUCTIVO”\*

ANDREA GIUNTA\*\*

- Bueno..., había muchas cosas. Por ejemplo, habían improvisaciones de coros...eh, en los cuales... y yo dirigía el coro marcando los ritmos y cuando la gente tenía que...eh lanzar sus... gritos, aullidos, gemidos [...] o lo que sea, no? [toses] Pero, lo que quedaba librado al azar, totalmente, era qué notas [...] esto es puro Cage que ni conocíamos nosotros no?

Kenneth Kemble, 1995.

Con un tono marcado por pausas, acentos, dudas, arrebatos de entusiasmo o de melancolía -contexto, por otro lado, imposible de transcribir<sup>1</sup>- Kenneth Kemble recordaba en una entrevista que me concedió recientemente diversos aspectos relativos a una exposición realizada treinta y cuatro años atrás, presentada bajo el polémico título de *Arte Destructivo*<sup>2</sup>.

La memoria de estos hechos iba a enriquecer de un modo revelador los materiales de los que disponía al iniciar mi investigación. En el momento en que comencé con las entrevistas que realicé a la mayor parte de los artistas que participaron<sup>3</sup> contaba, por un lado, con fuentes escritas que incluían el catálogo de la muestra, las críticas aparecidas

\* Este trabajo fue leído en el 2° *Encuentro Nacional de Historia Oral*, organizado por la U.B.A., F.F.y L., Programa de Historia Oral, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura e Instituto de Historia de la Ciudad de Buenos Aires, en octubre de 1995. En esta oportunidad recibí importantes sugerencias de Ricardo Sidicaro, comentarista de la mesa, que incorporo en esta nueva versión.

\*\* Docente e investigadora de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

---

en el momento de la exposición y algunas referencias bibliográficas<sup>4</sup>. Por otra parte, estaban las fuentes visuales que se limitaban a un conjunto de fotos tomadas en el transcurso de la exposición. Carecía, por lo tanto, de aquellas imágenes que constituían, al menos en un principio, el objeto central de mi estudio: las obras exhibidas en la muestra. Una ausencia que, por otra parte, a medida que avanzaba mi relevamiento de las imágenes artísticas del sesenta, asumiría rasgos recurrentes y significativos.

En efecto, muchas de las producciones artísticas de esta década carecen hoy de un soporte material que haga posible aproximarse a ellas desde sus rasgos perceptuales y táctiles. Y esto es así, no sólo porque el arte de los sesenta incluyó en su agenda el problema de lo efímero, del arte entendido como acción, acontecimiento o instancia para ser vivida, sino también por el desinterés que los poderes públicos que actúan desde las instituciones y el mercado mostraron por conservar, coleccionar y museificar aquello que los artistas realizaron. Existieron, sin duda, dificultades planteadas por los rasgos que asumí gran parte de esta producción. Estoy refiriéndome, en este sentido, a aquellas obras que fueron pensadas exclusivamente desde las concepciones vitalistas de recorrido y participación, cuya conservación no sólo ofrecía dificultades materiales sino que, de alguna manera, entraba en colisión con los conceptos puestos en escena por la obra. Este es el caso específico de los *happenings* por un lado y de mucho del arte político de acción que se realizó, sobre todo, a partir de 1968. El descuido y el desinterés a los que estoy aludiendo son los que se ponen en evidencia cuando pensamos en obras premiadas e incluso adquiridas por coleccionistas o instituciones que luego desaparecieron o que se encuentran prácticamente destruidas en las 'reservas' de algunos museos argentinos<sup>5</sup>.

Esta ausencia se recorta y adquiere rasgos significativos cuando constatamos las marcas que el arte de los sesenta ha dejado en el imaginario de la cultura de Buenos Aires. Los discursos evocadores actualizan ese pasado mitificándolo y otorgándole el lugar de un tiempo dorado. Espectacularizados y reproducidos por la prensa de su tiempo, muchos de los acontecimientos artísticos de esta década -en especial, aquellos que ocuparon las salas del Instituto Torcuato Di Tella- asumen, aún en el presente, el carácter de hitos insoslayables.

También es frecuente en las entrevistas que los artistas consideren fundamentales obras de las que, en algunas oportunidades, prácticamente no existen registros visuales ni periodísticos. Es esa persistente memoria de los hechos, posiblemente asociada a los rasgos de heroísmo con que los artistas vivieron esos años, la que hace necesario analizar un conjunto de producciones para las que se requieren nuevos instrumentos. La ausencia se transforma, entonces, en desafío.

Objetos enigmáticos pero históricos, las imágenes artísticas ponen en escena subjetividades, experiencias colectivas e individuales pasibles de análisis. Cada intento por ingresar en sus significados requiere una puesta a prueba de las herramientas existentes y la búsqueda de nuevas. Como parte de este repertorio, las fuentes orales han

---

sido incorporadas en numerosos estudios sobre arte contemporáneo. El testimonio, la palabra del artista, se introduce para corroborar, como información descriptiva, como repositorio al cual recurrir para la comprensión de una poética.

La necesidad de apelar a estas fuentes para el estudio del arte de los sesenta aparece legitimada no sólo por la proximidad en el tiempo que permite acceder a una muestra representativa de los actores del periodo, sino también por las características específicas del arte de estos años. Ante la ausencia material de las obras, las descripciones orales pueden funcionar como fuentes imprescindibles para reconstruirlas. Obras imposibles, por otro lado, de ser completamente fotografiadas en tanto en muchos casos eran éstas circuitos, ambientaciones y recorridos. La fuente oral aporta entonces, en primer lugar, un material descriptivo e informativo privilegiado ante la disolución de otras fuentes e, incluso, de los objetos artísticos.

Pero aún más. Si entendemos los programas y los objetos artísticos como la expresión de diferentes proyectos coexistentes, las fuentes orales nos brindan también la posibilidad de acceder al juego de tensiones, de debates, de expectativas y de fracasos en el que esos proyectos fueron formulados y llevados a cabo.

Esta opción, que va más allá del aporte descriptivo e informativo que brindan los testimonios orales, requiere poner en claro el lugar desde el cual estos discursos son enunciados. Una consideración crítica, no reproductiva o ingenua de estas fuentes, hace necesario indagar acerca de los condicionantes del discurso y de los rasgos que caracterizan el relato de un artista.

Cuando recurrimos a este tipo de testimonios no estamos, en este caso, apuntando a aquel reclamo original de la historia oral de dar voz a los sin voz. Los artistas figuran en los libros como los actores directos de los hechos que la historia del arte reconstruye y analiza. En este sentido ellos, cuando hablan, también discuten con la bibliografía, con los errores descriptivos, con las 'malas' interpretaciones. Son sujetos protagónicos e ilustrados que, cuando relatan los hechos del pasado desde el presente, incorporan a su narración el tiempo transcurrido, sus experiencias de éxito o de fracaso.

Al mismo tiempo los artistas, cuando reconstruyen desde el recuerdo la experiencia de los tiempos que relatan, lo hacen volviendo al lugar emotivo y disruptivo desde el que hicieron sus obras. Un momento que aparece señalado por la recurrencia de determinadas ideas, frases o palabras que 'marcan' en el discurso lugares significativos. Encontrar estas marcas y aprender a leerlas es una de las maneras de hacer significativa la subjetividad de la historia recuperada por la memoria. Desde este lugar no importa tanto reconstruir la verdad de los hechos sino aquello que sus protagonistas pensaban que estaban haciendo y las razones que los llevaron a crearlo.

En este sentido, además de intentar la reconstrucción tanto de la exposición como de las obras expuestas, me interesa articular este análisis desde dos cuestiones que aparecen en forma insistente en los testimonios: aquellas que se refieren a las preocupaciones vanguardistas e internacionalistas de los años sesenta. Estos temas,

---

que marcan nudos en el discurso subjetivo individual, son también vías de acceso a construcciones sociales más amplias que formaron una parte importante de los discursos de la cultura del sesenta<sup>6</sup>.

## I

*Arte Destructivo* se abrió al público a fines de 1961, pero lo que allí se exhibió fue el resultado de un período previo de planificación y preparativos desarrollados a partir de una propuesta de Kenneth Kemble:

Yo pensé la idea y agarré la bicicleta y me fui a Punta Chica a ver a López Anaya. Era un tipo muy receptivo. [...] la exposición de *Arte Destructivo* se me ocurrió a propósito de una foto que ví en la revista *Times* de una exposición de *Junk Art*<sup>7</sup>, el arte de los desperdicios, que no me acuerdo qué era lo que tenía, pero que era basura. Y eso me hizo pensar y con el tiempo lo convertí [...] en *Arte Destructivo*. El título fue lo que definió más la idea, y el texto mío también, porque en el fondo, si yo me hubiera quedado en eso no hubiera sido más que otra exposición de *Junk art* apures la lettre, hecha después de que lo estaban haciendo los americanos... No sé si está claro, que es lo que se hace siempre, pero yo la elaboré y entonces apareció toda una imagen totalmente distinta que prefiguró lo que después se hacía allá en EE.UU. Pero todo está relacionado, indiscutiblemente, las cosas no nacen de la nada, nacen de relaciones anteriores, atisbos, sospechas. K.K.

Sin embargo, aún cuando todos reconocen a Kenneth Kemble la “paternidad” de la idea, los testimonios dan cuenta de un clima creativo en el que era frecuente la discusión de ideas y el trabajo en grupos que tendrían diferentes grados de consolidación<sup>8</sup>.

Fue una idea de Kenneth, no sé si durante una reunión o durante la semana. Ya realmente no me acuerdo bien, porque la historia era así: por ahí nos reuníamos, cada cual se iba a su casa y seguíamos cada cual con su historia y... “se me ocurrió una idea. qué te parece si hacemos tal y tal cosa”. Y ahí Kenneth inventó esto y nos gustó a todos y nos plegamos y ya está, así fue. L.W.

---

En la realización de la muestra participaron más artistas que los que finalmente expusieron. Aunque resulta difícil conocer con certeza quiénes colaboraron en diferentes momentos del proyecto, lo que los testimonios ponen en claro es que entre aquellos grupos que la bibliografía presenta separados en verdad existía un intercambio permanente.

[...] el grupo es el mismo grupo Informalista. Algunos de ellos, porque Mario Pucciarelli ya no estaba, Alberto Greco tampoco y como Kemble era super amigo mio, nos veíamos siempre, incluso pintábamos juntos, hubo una época en que hacíamos trabajos colectivos con Olga López, Silvia Torres, Kenneth y yo. L.W.

También estaba Rómulo Macció, estaba Jorge de la Vega, y varios más. Ellos estaban programando la primera exposición de la *Otra Figuración* y por ahí se les ocurrió pensar que si participaban con la muestra de *Arte Destructivo* crearían un poco de confusión en la mente del espectador, cosa que era razonable. La cuestión es que me dejaron plantado quince días antes... K.K.

Los materiales eran en su mayoría encontrados por azar y recogidos por su poder evocador. Operaba en este sentido el procedimiento del *objet trouvé* surrealista y dadaísta. Sin embargo, los elementos más impactantes fueron seleccionados en algunas programadas visitas a la quema:

Yuyo [Noé] me acompañó a una quema de basura, no sé con qué camión, para rescatar tres ataúdes usados, uno baleado, que pusimos en su taller, en la sombrerería del padre que usamos como depósito y otras cosas. Después, cuando se retiró del asunto, me dijo que las llevase y las traje acá [su casa de Martínez]. Juntamos unos cuantos cachivaches. La bañadera, uno de esos aparatos de barco, creo que de ahí. Tenía todo ese material. K.K.

[juntamos] cosas de a poco. [...] Por ahí alguien andaba con un paraguas viejo y se lo pedía. Macció me regaló uno. [...] cuando se fueron a buscar los ataúdes, la gente del grupo *Espartaco* nos ayudaba y pedía que no dijéramos nada. Decían "somos todos amigos de café pero no digan que

---

ayudamos". Ellos podían ir, tenían pinta... nosotros nos vestíamos como petiteros de la zona norte. Fuimos una o dos veces [a la quema]. Yo fui una vez, con una camioneta. L.A.

Junto a los materiales que integraron el registro visual de la muestra se produjo una banda sonora en la que también se trabajó sobre la idea de la destrucción y que permitió que el grupo siguiera reuniéndose, junto a otras personas, después de la exposición:

Quando hicimos la muestra ya teníamos grabadas algunas cosas con López Anaya, con Silvia Torras, mi mujer y con Graciela Martínez, la mujer de Antonio Seguí, bailarina y coreógrafa. [...] había una cinta grabada con ruidos raros. Después de la exposición, con Duprat, que tenía un equipo, se nos ocurrió seguir jodiendo y empezamos a destruir la poesía, la música, la literatura. Por ejemplo, un texto de Aristóteles lo combinábamos con Picasso, uno leía una parte y el otro seguía, todo improvisado. También tomamos un texto de Goethe; uno leía las vocales y el otro las consonantes. Luego lo juntábamos y lo leíamos al mismo tiempo. También inventé un coro. Y los tipos que participaban eran Seguí, Graciela Martínez, Jorge de la Vega, Rubén Santantonín, Silvia Torras y dos o tres más que no recuerdo. K.K.

Esta música se pasó durante la exposición. Junto con las imágenes y los efectos de la iluminación, contribuía a la creación de un espacio polisensorial que quería incidir en la percepción del espectador:

Había un tosco cortinado de arpillera que cerraba la puerta y se escuchaban voces o sonidos supuestamente musicales, irritativos, exasperantes. Los textos sin sentido los había hecho muchos yo. Tenía de mi padre un proyector de 16 milímetros y pasaba las películas al revés, con un texto en el que Romero Brest hablaba sobre Figari. Romero hablando al revés quedaba como japonés, pero se le reconocía la voz. Otras partes eran nuestras, poesías leídas por nosotros, pero mezclando Sor Juana Inés de la Cruz con Picasso, textos de *El deseo atrapado por la cola*.



---

Tratábamos de destruir el lenguaje, esa era la idea.[...] Había otra gente con la que trabajamos muchos meses, por ejemplo en la combinación de la poética de Aristóteles con Picasso, el *Discurso del Método* de Descartes con instrumentos musicales, etc. Había un ingeniero Larré, el Dr. Edgardo Fiore, Graciela Martínez, Felicitas Zavalia, David Santana, Isabel Tiscornia, con ellos nos reuníamos domingos y sábados para hacer música y conversar. L.A.

Después hicimos música. Una música que grabamos en un grabador y usamos un organito viejo y le pasábamos un serrucho a las cuerdas, era una cosa tremenda, pero daba mucho clima. La muestra... vos entrabas y se escuchaba esa música y por ahí los quejidos, como llantos y...la luz era una penumbra, por momentos, una penumbra rosada [...]. Habíamos puesto la luz rosada en una parte y en otra parte era una penumbra azul. J.R.

## II

Motivados por estímulos diversos, los artistas pensaron esta muestra como una reacción ante las evoluciones que había tenido el Informalismo local. Pero al mismo tiempo, con esta experiencia buscaron procesar materiales de la vanguardia internacional tanto de los veinte como de los sesenta, buscando actuar, en el campo artístico local, con el mismo sentido inaugural que la vanguardia había tenido en los países centrales:

Me gustó la idea porque en ese momento -era el año sesenta- yo percibía el final del Informalismo, que se había convertido en una fórmula barata para hacer cuadros. Además yo tenía en ese momento influencia del Surrealismo a través de [Aldo] Pellegrini. [...] teníamos cierta creencia en que la recuperación de ciertas cosas de lo que el Surrealismo había dejado podían ser útiles. [...] La belleza de la destrucción: eso se reconoce con los surrealistas. Había una contaminación surrealista que en esa época no es raro que apareciera porque había un surrealismo que nosotros no podíamos ver, [...] que era más una especie de metafísica y nosotros creíamos que el surrealismo era liberador. Y lo que ellos hacían no era liberador, era una pintura dentro de la otra. L.A.

---

Había en el ambiente una 'clase' de surrealismo contra el que estos artistas reaccionaban:

Los primeros dadaístas y surrealistas auténticos fuimos nosotros. [...] Los primeros que pusieron en práctica algo del espíritu dadá y surrealista fuimos nosotros y no, por ejemplo, los surrealistas que reunió Aldo Pellegrini en una exposición del Di Tella que se llamó Surrealismo en la Argentina. Yo tenía más de Surrealista sin interesarme en lo más mínimo el surrealismo [...] pero sí había una cosa sensual que tenía que ver con el Surrealismo. K.K.

La idea de destrucción también funcionaba como un recurso central para establecer aquella *tabula rasa* que expresaba el deseo central de la vanguardia: quebrar tanto el lenguaje como las instituciones artísticas.

Había varias cosas: destruir a la pintura informalista, destruir los discursos, la música, el sonido. [...] En el campo artístico había una necesidad de atacar a la institución artística que protegía de manera muy fuerte a los artistas como Fernández Muro, Sarah Grilo [...] galerías como Bonino o Pizarro que exponían a Josefina Robirosa o Kazuya Sakai. L.A.

En sus ansias por acceder a este momento inaugural también operaba, como una perspectiva subyacente, la intención de fundar en Buenos Aires un espacio de investigación que permitiera ubicarla como un centro de vanguardia independiente de lo que marcaban las 'modas' culturales.

A mí lo que me interesaba era la creación, los procesos de la creación, era tratar de difundir aquí un espíritu de investigación y aventura para que pudiésemos nosotros crear nuestro propio mundo y no estar dependiendo siempre de la última moda de París o de Nueva York, que era lo que hacíamos y lo que seguíamos haciendo. K.K.

Este deseo, que Kenneth Kemble expresa en primera persona, sintetiza, sin embargo, una confianza que comprometió también proyectos culturales conducidos por instituciones diversas<sup>9</sup> y que se asoció al postergado plan de hacer de Buenos Aires un centro internacional del arte<sup>10</sup>. Existió, en este sentido, una "coincidencia" que giró en

---

torno a diversas y contradictorias apropiaciones del término “internacionalismo”. Utilizado alternativamente como lema legitimador o impugnador, este concepto abonó un terreno disputado por sectores enfrentados y desde justificativos que se fueron modificando a lo largo de la década. Tensiones internacionalistas que, desde 1968, serán definitivamente impugnadas cuando su sentido sea desplazado por otros más cercanos a los de imperialismo y dependencia. El problema, obviamente, excede las posibilidades de este estudio. Sin embargo, me interesa señalar que la creencia acerca de que era posible hacer de Buenos Aires un centro internacional de arte fue gestada y alimentada no sólo por las expectativas y deseos de los artistas sino dentro de un programa mayor que en 1960 coincidió con los festejos del Sesquicentenario y, en el contexto internacional, por un plan de exposiciones de arte latinoamericano en las que los artistas argentinos reiteradamente ocuparon un lugar destacado.

En efecto, en 1960 Buenos Aires inauguraba su museo de Arte Moderno con una exposición en la que las obras de los artistas argentinos dialogaban con las de los expresionistas abstractos provenientes del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ubicar a nuestros artistas junto a aquellos que habían permitido a Nueva York ‘robar’ la idea de arte moderno a Europa<sup>11</sup>, alimentaba desde las imágenes la ilusión de pertenecer a una misma banda transgresora. Casi en el mismo momento en que se hacía esta gran exposición, aquella muerte del liderazgo cultural parisino que Harold Rosenberg había comunicado a Nueva York en 1940<sup>12</sup>, iba a ser difundida en América Latina por Gómez Sicre, desde las publicaciones de la O.E.A.<sup>13</sup>. Las “nuevas fronteras” que anunciaban el lema *kennediano*, eran también las nuevas fronteras de la cultura en América. Una cultura que se proponía desde un modelo enunciado como un diálogo inter pares.

Esta concurrencia de discursos y de estrategias institucionales fue paralela a aquello que los artistas veían en sus propias imágenes. Es sorprendente y reveladora la seguridad, reiteradamente expresada en los testimonios, acerca del aporte creador y absolutamente original que los artistas hicieron en los sesenta:

Yo me acuerdo que, hasta la década del sesenta, cada vez que yo abría una revista europea o norteamericana me sorprendía algo y durante la década del sesenta no me sorprendía *nada*. todo lo habíamos hecho nosotros. En fin, te digo la sensación que yo tuve, no? Ahora, estábamos en el época del Instituto Di Tella estábamos en plena vanguardia mundial. K.K.

[...] recuerdo que cuando volvió Pucciarelli de un viaje a EE.UU. me dijo:

---

- 'Sabés cómo se llama lo que hacés vos?'

- No cómo se llama?

- 'Neo Dadá'.

- Mirá vos, chocolate por la noticia.

No tenía la más... mínima idea de lo que era y resultó ser Rauschenberg y todos los tipos esos. [...] Increíble, el mismo pensamiento, la misma cosa, las mismas resoluciones y no había forma de que hubiese ningún contacto, ni ellos con nosotros ni nosotros con ellos. Por supuesto ellos pasaron a la historia y nosotros no. L. W.

Sin embargo, algunos testimonios revelan que al menos algunos artistas tenían conocimiento de los estilos internacionales surgidos entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta a los que incorporaban como una información a procesar:

El Informalismo fue una cosa importada, traída de los pelos, como de costumbre [...] se sacaban cosas del mundo internacional. Pero dio lugar a una serie de revelaciones y descubrimientos que fueron auténticamente argentinos que salieron de las nuestras. Digamos, yo copiaba a Burri en esa época o a Motherwell, pero el que me copió a mí o me seguía a mí ya hacía una cosa distinta. Y fue un momento de revelaciones que desembocó por ejemplo en la muestra de *Arte Destructivo* que fue una idea completamente original nuestra que después nos enteramos tenía paralelos en el resto del mundo pero que se presentaron bastante tiempo después. [...] Yo sabía bastante más [que los otros artistas] porque me había casado con una norteamericana que me regaló una suscripción a la revista *Art News* y yo sabía lo que estaba pasando. Conocía a Rauschenberg cuando acá **nadie**, absolutamente nadie lo conocía. Esa es la ventaja de la cultura. K.K.

En lo que hace al clima de experimentación, es significativa una peculiar vivencia del tiempo que se traduce en las ideas de velocidad y condensación. Los relatos dan cuenta, en este sentido, de un modo de entender la creación artística que, al menos a comienzos de los sesenta, era compartido y conducido exclusivamente por los artistas, al margen de toda planificación institucional:

---

Era todo muy vertiginoso, todo el tiempo inventando cosas nuevas. No sé porqué, pero era así, no sé, había como una especie de fiebre creativa. [Esto] empieza a partir del 59 y va incrementando hasta el 63, después se estabiliza un poco. Tal vez cuando se abre el Di Tella un poco frena también eso, porque aparece una dirección. Anterior a eso estaba a cargo nuestro todo. En ese momento aparece el Di Tella y una figura rectora digamos, porque el simple hecho de la elección que él hacía, de los que iban a participar, implicaba ya una dirección. L.W.

Las revoluciones se producen así, cuando la juventud se evanece a sí misma y cree a pie juntillas que están revelando el mundo. Y eso es necesario porque crear algo que no existió antes es muy difícil, hay que tener muchas pelotas, muchos cojones para decir esto es arte o esto vale la pena cuando no tiene antecedentes o tiene muy pocos antecedentes. K.K.

### III

Reunidos los materiales, la exposición se armó en forma colectiva, en las mismas salas de la galería.

Cuando se organizó la exposición en Lirolay, lo que hicimos con Silvia [Torrás] fue llevar todo lo que habíamos juntado, salvo unas máscaras que hizo Wells de cera y los paraguas de López Anaya y dos o tres días antes de la exposición se pusieron a trabajar sobre esos materiales. La pintura de la bañera se la puso Antonio Seguí. Yo le dije "no pongas más, porque queda demasiado elaborado." K.K.

Las descripciones permiten reconstruir la disposición de la muestra y la participación de los artistas en la realización de cada obra:

La puerta de entrada la habíamos tapado con arpilleras rotas. No había puerta. [...] Habíamos cerrado el acceso con un supuesto cortinado hecho con arpilleras viejas, como para que desde afuera no se viera todo. [...] Recuerdo

---

que la idea nuestra había sido producir una especie de invisibilidad desde la galería de lo que pasaba afuera. [...] a la derecha había un panel con muñecas, la chapa y el canasto. En el centro el bastidor, donde había una especie de corte natural de la sala [...] La bañadera estaba en la primera parte. Lo de Mujica estaba en un rincón. A la izquierda de los ataúdes había un cajón con botellas rotas, de madera, de sifonero. La silla de paja y el sillón con sexo eran de Kenneth Kemble. Algunas cosas no tienen autor, fueron hechas entre todos. El chorreado era de Seguí. Los cuadros son cuadros informalistas de todos nosotros [...] Había un cuadro destrozado de cada uno y había fotografías de nosotros mismos con deformaciones producidas por la copia. Las fotos estaban hechas por Roiger, esa fue su participación. [...] El bastidor era de un cuadro forrado con arpillerita y cabezas de cera colgando. [...] las había conseguido Roiger [...] Wells posiblemente les aplicó el fuego [...] Fue idea mía una bocina de barco, a la que le coloqué debajo un cajón con un grabador que tenía yo, un Phillips y de ahí salía el sonido. Yo me ocupé sobre todo del sonido. Estaba a la entrada a la izquierda. Tenía que cuidar todos los días el sonido, dar vuelta la cinta. El retrato estaba hecho con una tea que usaban los pescadores en la zona de Anchorena. Esto lo encontramos caminando [...] a Kenneth le gustó y la recogió. L.A.

Silvia [Torrás] hace las muñecas que estaban colocadas en un panel. K.K.

Yo mandé dos obras: una se llamaba la destrucción de la geometría y otra era... un plano que era... una tapa de un auto que yo encontré, le pegué dos hachazos... [...] [La destrucción de la geometría eran] cortes de hojalata, no? [...] una cantidad de cuerpos geométricos hachados. Cubo, cono... E.B.

Las cabezas las traje yo y... la obra la hicimos entre todos, la repartimos, [...] eran cabezas de una academia de peinados que había al lado de mi estudio fotográfico. que yo las vi y me pareció sensacional para hacer algo. [...]

---

ellos utilizan a esas cabezas, son de cera y tienen pelo sintético puesto... y ahí les enseñan los primeros pasos para peinar y para cortar. J.R.

La exposición fue pensada con el tono de un manifiesto en imágenes. Mientras la destrucción de sus propios cuadros informales quería expresar el fin de lo que se había convertido en una tendencia generalizada, la muestra incluía también una obra que expresaba el enfrentamiento con el crítico más prestigioso de Buenos Aires, Manuel Mujica Láinez, quien periódicamente emitía sus juicios desde las páginas de *La Nación*:

Manucho Mujica Láinez era muy jodido con la gente joven, medio sádico, los humillaba con su sapiencia, una especie de Oscar Wilde, muy irónico. [...] Siempre decía él que quería tener un monumento en vida, no después de muerto. La cuestión es que yo le hice “Maqueta para un monumento a Lamuel Lumija Mainez” que consistía en una especie de calavera o de cabeza de momia que encontré por la calle. Alguien había agarrado un trapo, había envuelto un palo con ese trapo y lo había llenado de alquitrán con la idea de quemar algún nido de avispa quizás. [...] yo vi esa especie de cabeza de momia. En otras palabras, lo que implicaba es que estaba muerto en vida. La cuestión es que Manucho entró en la muestra y cuando salió dijo: “lo que más me gustó es el homenaje que me hiciste a mí” y después escribió ‘bosta’ sobre la muestra. “Parque de diversiones vulgar y silvestre”, etc. K.K.

Presentada como una “experiencia relativamente nueva” tendiente a dejar “varios caminos abiertos para futuras experiencias”, Kenneth Kemble pensó esta exposición como una aventura descabellada que conduciría a mundos nuevos y que contribuiría a sacar a Buenos Aires de su situación provincial; a liberar al arte argentino de las inhibiciones que le habían permitido realizaciones bien hechas pero “carentes en general de misterio, poesía, fuerza, originalidad y grandeza de concepción”<sup>14</sup>. La destrucción asume el sentido de una fuerza catártica y el texto, en tanto expresa opiniones y expone un programa diferenciador, intenta constituir una posición portadora de un poder que se define desde el discurso bajo la forma de un manifiesto<sup>15</sup>.

Un balance de las críticas que aparecieron pone en evidencia reacciones y constantes que se van a mantener a lo largo de la década, sobre todo en relación con mucho de lo que se expondrá no sólo en el Di Tella, sino también en la galería Lirolay. Tanto las críticas que comparaban la exposición con las experiencias dadaístas como

---

aquellas que la asimilaban a una feria de entretenimientos, cuestionaban, sobre todo, el carácter renovador de esta experiencia. Esto lleva a preguntarse cuál era la recepción que la crítica tenía de aquello que los artistas hacían como la más radical expresión de la vanguardia. Evidentemente la prensa local no leía estas intervenciones como discursos renovadores. Operaba, en este sentido, una fuerte tradición selectiva que entendía el presente desde un pasado preconfigurado que operaba en el proceso de identificación cultural y social<sup>16</sup>. Había, entonces, una generalizada tendencia en la crítica local a la descalificación de estas propuestas que valoraba como gestos dadaístas a destiempo<sup>17</sup>. Una lectura que, por cierto, tendía a desactivar los aspectos revulsivos y críticos que tales prácticas estaban articulando. Esto en un doble sentido. Porque si consideramos que en el campo artístico local el objeto, el *ready made*, el *collage*, no habían tenido un desarrollo destacable, la manera en la que éstos procedimientos iban a actuar desde fines del cincuenta era portadora de un mensaje inaugural. Y aún si tenemos en cuenta el espacio internacional desde el cual la crítica estaba, en parte, articulando su discurso, el 'objeto', que había ingresado disruptivamente cuatro décadas antes y que por lo tanto estaba ligado a una historia anterior, iba a ser retomado en los sesenta desde un lugar renovador tanto por el arte europeo como por el norteamericano.

Reiteradas veces la crítica vinculó ésta y otras exposiciones con un parque de diversiones al que, incluso, identificó en algunas oportunidades con el Parque Japonés<sup>18</sup>. En verdad, tal referencia actuaba casi como una cita en muchas de las obras realizadas durante los sesenta. Como señala López Anaya, "conocíamos el parque Japonés. Nos enloquecía, nos encantaba".

Pero lo que la crítica no pudo, entre otras cosas, discernir fue, precisamente, que esos aspectos de la cultura popular serían recuperados en los sesenta desde una posición *contracultural*<sup>19</sup> que marcaría fuertemente a algunas expresiones de la vanguardia local de esos años. Es justamente esa irrupción de rasgos de una cultura que no se identificaba con 'la' cultura, por presentar aspectos bajos y degradados<sup>20</sup>, en instituciones prestigiosas como el Di Tella, la que señalaría uno de los puntos de inflexión en los que la vanguardia asumía la forma de una fisura con la institución carente, sin embargo, de la radicalidad que la caracterizaría en el final de la década.

#### IV

Kenneth Kemble escribe en el catálogo acerca de las intenciones implícitas de esa muestra "heterogénea y confusa" que presenta con el carácter de experimento y ensayo tentativo; como un esfuerzo exploratorio en aspectos no suficientemente indagados en el hombre, pero tan presentes, tan activos y constatables como su tendencia a la destrucción. Sus ejemplos provienen, por un lado, de comportamientos humanos cotidianos y en este sentido se presenta casi como un experimento sobre las conductas humanas. Este grado de dilución contrasta con las precisas referencias a la guerra fría



---

a la que su texto apunta después de una breve enumeración crítica de las “masacres y orgías destructivas” de la “lamentable historia llamada historia de la civilización”<sup>21</sup>. “[La guerra fría] era el motivo, quizás el más fuerte”, recuerda López Anaya. Una confrontación “sin paralelo” para la que Kemble utiliza como parámetro la ciudad de Buenos Aires: “Una bomba de 50 megatones puede eliminar en pocos instantes a toda la ciudad de Buenos Aires y a varios millones de sus habitantes.” El texto escrito en 1961 contrasta, sin embargo, con sus recuerdos actuales:

Nosotros siempre creímos que de la guerra atómica... iba a quedar el cono sur, siempre creímos que la guerra atómica iba a destruir Europa y los Estados Unidos [...] pero que se iba a salvar Australia y la Argentina. K.K.

Esta contextualización que remite a una dimensión internacional de la violencia va a tener también un referente nacional en el testimonio de López Anaya:

[...] se vivía la guerra fría en el contexto internacional y en el contexto nacional ya en el sesenta los modelos frondicistas no se los creía tanto, había menos creencia, menos entusiasmo que en el 59. [...] La guerra fría era impactante y también la situación de acá, que era sobre todo una desilusión. Todo el mundo intelectual había puesto mucha ilusión en Frondizi y eso había cambiado. L.A.

## V

La experiencia de *Arte Destructivo* no fue continuada por el grupo que la presentó. Si bien -al menos en lo que hace a sus referencias a la violencia- su marca aparecería en muchas de las producciones de los sesenta y aún de comienzos de los setenta, no hubo expresiones que trabajaran sobre esta cuestión desde el lugar experimental que ellos habían explicitado.

Creo que nadie lo pensó como algo para seguirlo más allá. Eso es importante. ...es extraño y Noé siempre me lo decía, nadie lo planteó más que como una actitud del momento, porque pasó en un momento de tránsito. cuando todo el mundo abandona el Informalismo. porque aparecen los horrores de la materia rugosa, decorativa. Creo que esto fue una transición. Enseguida Wells pasa a los objetos. Kemble a los teatritos [...] Después se va a Boston. Wells

---

a Londres, Roiger se dedica a la fotografía, yo cada vez me dedico menos al arte. [...] no, no lo vivimos como decepción, porque no esperábamos mucho más. Fue como una interrupción en un montón de cosas que teníamos en proyecto, [...] teníamos proyectos individuales, viajar, yo estaba estudiando... L.A.

Podría también pensarse que no hubo estímulo para seguir trabajando en esta línea, en parte, probablemente, por la falta de apoyo de la crítica:

Bueno, yo me acuerdo que después de hacer la exposición de Arte Destructivo yo decidí que no iba a hacer nunca más nada acá en la Argentina [...] porque era gastar pólvora en chimangos, para ser bien claro, y porque también yo tenía una madre muy destructiva. que siempre estaba hablando mal del país, "acá no hay que hacer nada" y "se va todo a la mierda"[...] y yo me fui de la Argentina, me fui a vivir a los Estados Unidos. K.K.

Una repercusión que tampoco tuvo éxito en la esfera internacional cuando los materiales de la exposición (las fotos y el registro sonoro) formaron parte del simposio "Destruction in Art" realizado en Londres en 1966<sup>22</sup>. Como relata Luis Wells:

[...] cuando yo fui, les dije qué traía y sobre todo la fecha en que habíamos hecho esto, ahí no les gustó mucho la idea. Imaginate ir a decirle a un inglés, que unos indios de la Patagonia habíamos hecho esta historia cinco años antes que ellos. Porque esto es del 66 y la nuestra es del 61, así que imaginate<sup>23</sup>. L.W.

Existe, sin duda, una memoria épica de los años sesenta. Una memoria que actúa en forma selectiva y que "construye" ese pasado considerando un conjunto de valores desde los que establece jerarquías<sup>24</sup>. Articulados desde el concepto de vanguardia entendida como avanzada, como ruptura con el pasado, muchos episodios fueron leídos por los mismos artistas como cortes y tomados como parámetros ordenadores. Esto es constatable en el relato cuando los artistas organizan los acontecimientos tanto en el campo artístico local como en el internacional. Una escena, esta última, a la que quizás por primera vez sintieron que, desde Buenos Aires, llevaban la delantera.

Los testimonios recogidos aparecen marcados por las huellas de múltiples pérdidas. La nostalgia que las narraciones dejan percibir, no sólo nos remite a un tiempo

---

extinguido sino también a la desaparición de intensos vínculos sociales que eran periódicamente recreados en los lugares de encuentro que sólo institucionalizaba el deseo de participar de un proyecto común. A la pérdida del tiempo evocado y de la energía compartida, se suma la ausencia de aquellos lugares en los que se sentían cotidianamente esperados y reconocidos<sup>25</sup>.

Una insistencia destructiva parece actuar sobre los rastros materiales de esta década que, pese a todo, resiste desde el orden del relato mítico<sup>26</sup>. Cuando las obras ya no existen, cuando no es posible considerarlas instancias de actualización, conmemoración o celebración y, pese a esto, persisten, la pregunta es qué hacer con esas imágenes que requieren, para materializarse, del soporte de la voz.

Otorgar la palabra a los artistas es establecer las condiciones que nos permitan recuperar aquel poder que sus imágenes, hoy inexistentes, ejercieron en el pasado. Poder que en el presente sólo actúa desde la memoria a la que podemos acceder por medio del relato. Es quizás desde estas voces que podamos repensar los museos -instituciones de la memoria- como cajas sonoras en las que se resguarden los inventarios -a la vez registros e inventos<sup>27</sup>-, de quienes pueden reconstruir para nosotros un sentido que nos permita, desde el presente, apropiarnos de la historia.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Varios autores han señalado esta imposibilidad. Véase, por ejemplo, Portelli, Alessandro, "Lo que hace diferente a la historia oral", en: Schwarzstein, Dora (Comp.), *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL, 1991, p. 38 y también Fraser, Ronald, "La formación de un entrevistador", en: Schwarzstein, *op. cit.*, p.77.
- <sup>2</sup> La exposición se realizó entre el 20 y el 30 de noviembre de 1961 en la galería Lirolay. Participaron Enrique Barilari (1927), Kenneth Kemble (1923), Jorge López Anaya (1936), Jorge Roiger (1934), Antonio Seguí (1934), Silvia Torras (1936-1970) y Luis Alberto Wells (1939). En el catálogo se publicaron tres ensayos: "Fundamentos psicológicos de un arte destructivo", de José M. Tubio -médico y psicoterapeuta-; "Fundamentos de una estética de la destrucción", de Aldo Pellegrini -médico, poeta y crítico de arte-; y "Arte Destructivo". de Kenneth Kemble, artista expositor.
- <sup>3</sup> Entrevisté a Kenneth Kemble (2 de febrero de 1994 y 4 de agosto de 1995), Jorge López Anaya (30 de mayo de 1994 y agosto del mismo año), Luis Wells (30 de junio de 1994), Enrique Barilari (15 de agosto de 1995) y Jorge Roiger (17 de agosto de 1995). Las citas se identificarán en el texto con las iniciales de sus nombres. En la transcripción busqué conservar el aspecto coloquial de la entrevista manteniendo, cuando esto no afectaba la claridad del texto, la sintaxis original.

- 
- <sup>4</sup> Entre ellas: **Córdoba Iturburu**, *80 años de Pintura Argentina. Del Pre-Impresionismo a la Novísima Figuración*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978; **Perazzo, Nelly**, "El Informalismo", en: **A.A.V.V.**, *Arte Argentino Actual*, Madrid, Ameris, 1979; **Glusberg, Jorge**, *Del Pop-art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985; **Squirru, Rafael**, *Kenneth Kemble*, Buenos Aires, Gaglianone, 1987. Las muestras que más tarde se realizaron sobre el grupo *Informalista* contaron con catálogos en los que también se aludía a esta exposición. Cabe mencionar el texto de **Jorge López Anaya**, "El informalismo: la gran ruptura", incluido en la presentación de la exposición *El Informalismo*, realizada en la galería *Fausto* en agosto de 1969 y también, de **Nelly Perazzo** (en colab.), "Aportes para el estudio del Informalismo en la Argentina", prólogo a la exposición *El grupo Informalista argentino* realizada en el Museo Municipal Eduardo Sívori en julio de 1978. Este último incluye también una importante recopilación de fuentes orales que cuentan como el "apasionado testimonio" de una "vivencia personal". Este trabajo precursor difiere en varios sentidos del uso que en este caso propongo de las fuentes orales: no tanto un testimonio personal sino el registro desde el cual abordar una experiencia colectiva y social; no sólo una lectura que las reproduzca como fuentes descriptivas sino que considere, a la vez, los condicionantes que intervienen los discursos.
- <sup>5</sup> Un ejemplo demostrativo es el "Biocosmos N° 3" de Emilio Renart. Una obra que originó una larga discusión entre Pierre Restany y Clement Greenberg, jurados del Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella de 1964, cuando tuvieron que decidir entre Marta Minujin y Renart para otorgar el galardón (disyuntiva que finalmente Romero Brest resolvió en favor de la primera). Obra cuya parte central fue también reproducida a página entera en *Art International* (Vol. 8, N° 10, diciembre de 1964, p. 29) y que se encuentra hoy en el Museo Provincial de la ciudad de La Plata, debajo de algunas sillas y cajones, casi dada de baja del acervo de la colección por su lamentable estado de conservación.
- <sup>6</sup> Acerca de las posibles articulaciones entre lo biográfico y lo social véase **Ferrarotti, Franco**, "Biografía y ciencias sociales", en: **Acuña, Víctor H.** (Comp.), *Historia oral e historias de vida*, Costa Rica, FLACSO, 1988, pp. 81-96.
- <sup>7</sup> Nombre dado por Lawrence Alloway a un movimiento americano de los años cincuenta que, como reacción al idealismo del Expresionismo Abstracto, reintroduce brutalmente lo real en las obras bajo la forma de *assemblages*, de restos urbanos y de objetos de consumo recuperados. A menudo asociado al neo-dadaísmo, el *Junk Art* nace con los *combine-paintings* de Rauschenberg que, hacia 1961-62, constituyen el camino por el que el *assemblage* evoluciona hacia los *environnements* y los *happenings* y donde se desarrolla el interés por el objeto cotidiano que conducirá al *Pop Art*. Véase **Durozoi, Gerard** (director), *Dictionnaire de L'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Hazan, 1992, p. 318.

- 
- <sup>8</sup> En este sentido no sólo hay que recordar grupos como el de la Nueva Figuración, el grupo Espartaco, o el Grupo del Sur, sino también otros que sólo se formaban para una exposición (por ejemplo, Exposición Espejismo o Gato 63) o que daban cuenta de una cierta flexibilidad en cuanto a quiénes eran sus integrantes como el grupo Informalista.
- <sup>9</sup> Entre las instituciones más destacadas se encuentra, sin duda, el Instituto Torcuato Di Tella. Pero también tuvieron fuerte incidencia las Bienales Americanas de Arte organizadas por las Industrias Kaiser en 1962, 1964 y 1966; la actividad desarrollada por el Museo Nacional de Bellas Artes y por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires o, también, la que desplegó la galería Bonino desde sus sedes en el exterior. Sobre este último aspecto ver mi ponencia "Hacia las "nuevas fronteras": Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en: A.A.V.V., *Las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1995, pp. 414-425.
- <sup>10</sup> Como lo expresa Guido Di Tella: "Queríamos transformar a Buenos Aires en una de las capitales de arte del mundo". Entrevista de **John King** en su libro *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 202.
- <sup>11</sup> Sobre esta interpretación de la "Escuela de Nueva York" véase **Guilbaut, Serge**, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- <sup>12</sup> Véase **Rosenberg, Harold**, "On the Fall of Paris", *Partisan Review*, vol.7, N° 6, diciembre de 1940, pp. 440-448.
- <sup>13</sup> Claramente lo proclamaba **Gómez Sicre**: "El artista joven de América sabe que van naciendo centros internacionales de arte en su propio continente y tiene ya como puntos obligados de recepción, a Nueva York y a Buenos Aires, a Río de Janeiro y a Lima, a Ciudad de México y a São Paulo, a Caracas y a Washington. [...] París ha dejado de ser "el centro" para convertirse en "un centro" más". En: *Boletín de Artes Visuales*, N° 5, Unión Panamericana, Washington DC, mayo-diciembre de 1959, p. 2.
- <sup>14</sup> Y continúa: "Por suerte las nuevas promociones de artistas jóvenes están marcando rumbos interesantes en este sentido y pueden esperarse resultados positivos de la nueva libertad que paulatinamente vamos adquiriendo". **Kenneth Kemple**, "Arte Destructivo", catálogo de la exposición, 1961.
- <sup>15</sup> Véase **Bourdieu, Pierre**, *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 1985 y, también, **Mangone, Carlos y Jorge Warley**, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993, p.19.
- <sup>16</sup> Acerca del concepto de tradición selectiva véase **Williams, Raymond**, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp.137-138.
- <sup>17</sup> Kenneth Kemple señalaba en el catálogo: "No me han preocupado las posibles referencias a Dadá o al Surrealismo que inevitablemente surgirán, porque ambos

---

movimientos son nuestros antepasados más directos y vislumbraron buena parte, aunque no todo, de lo propuesto por nosotros.” Respecto de esta comparación dice Manuel Mujica Láinez: “[...] ahí finca, quiéranlo o no los organizadores, la flaqueza de la exposición, que recuerda con exceso a los antepasados aludidos y en consecuencia resulta anticuada, retrospectiva.” Ver “Arte Destructivo” en: *La Nación*, 26 de noviembre de 1961.

- <sup>18</sup> Como escribía Mujica Láinez: “Quien visite la galería Lirolay [...] tendrá la impresión de entrar en una de las conocidas “casa de sustos” que se suelen exhibir en las ferias. La única diferencia es que si aquellas asustan poco, éstas no asustan nada.” En: Láinez, *op. cit.*
- <sup>19</sup> Véase Williams, R., *op. cit.*, pp.138-139.
- <sup>20</sup> Recordemos la diferencia de públicos que señalaban dos tiempos a este parque de esparcimientos populares. Aquel que lo caracterizaba durante el día, con tazas giratorias, hombres traga sables e incluso, salas para bailar chamamé y, por otra parte, el ritmo nocturno en el que dominaban la prostitución y las pequeñas máquinas para observar escenas procaces.
- <sup>21</sup> “[...] desde Cartago hasta Hiroshima, pasando por el incendio de Roma, la devastación de Samarkand y Bokhara por Ghengis Khan, la masacre de los Albigenses, las dos grandes guerras mundiales de nuestro siglo, etc., etc.” Kemble, K., *op. cit.*
- <sup>22</sup> En 1968 se realizó en Nueva York pero sin la participación de *Arte Destructivo*.
- <sup>23</sup> Curiosamente, en el programa del simposio *Arte Destructivo* figura con otro año: 1966.
- <sup>24</sup> Acerca del carácter selectivo de la memoria véase Sypher, Howard E.; Mary Lee Hummert y Sheryl L. Williams, “Los aspectos psicosociales de la entrevista en historia oral”, en: McMahan, Eva M. y Kimhacy Rogers (comp.), *Interactive Oral History Interviewing*, New Jersey, 1994. Ficha interna del seminario “Introducción a la Historia Oral” dictado por la Prof. Dora Schwarzstein, Programa de Historia Oral, F.F.y L., U.B.A., 1995. Trad. Silvana A. Palermo.
- <sup>25</sup> La cuestión que abre este planteo hacia futuras indagaciones es -como señaló Ricardo Sidicaro en sus comentarios a este trabajo- cómo pensar teóricamente esta nostalgia.
- <sup>26</sup> Véase sobre este aspecto Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Buenos Aires, Paidós, 1991, p.136.
- <sup>27</sup> Acerca de esta doble “acepción” del término inventario véase Peluffo, Gabriel, “Crisis de un inventario” en: Achugar, Hugo y Gerardo Caetano (comp.), *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Trilce, 1992, p.63.