



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LAS ARTES EXPERIMENTALES
EN ARGENTINA EN LOS
AÑOS SESENTA”**

TESIS

Para obtener el título de:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

Presenta:

MARÍA DEL LUJÁN GÓMEZ PIROSANTO

Directora de tesis:

Mtra. BEATRIZ BUBEROFF CHURUGANSKY

Asesora:

Lic. GLORIA MARTHA HERNÁNDEZ G.

MÉXICO, D.F. 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedicado a todos los
jóvenes que tratando de
llevar la imaginación al poder,
fueron desaparecidos por la
dictadura militar argentina...*

*Al Colo,
cómplice y aliento
de las aventuras
de mi vida...*

*y a Tatán, Luciano,
Marina y Paula,
inspiradores
de todos
los esfuerzos...*

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo 1 | |
| ANTECEDENTES DEL ARTE EXPERIMENTAL EN SUDAMÉRICA | |
| 1.1. CARACAS, BUENOS AIRES Y EL ARTE CINÉTICO | |
| Cinetismo..... | 14 |
| Los venezolanos..... | 16 |
| Los argentinos..... | 20 |
| 1.2. LA BIENAL DE SAO PAULO | |
| Antecedentes y geopolítica..... | 25 |
| Arte y cultura..... | 27 |
| El mercado del arte..... | 29 |
| 1.3. DEL ARTE CONCRETO AL INFORMALISMO EN BUENOS AIRES | |
| Contexto latinoamericano..... | 34 |
| Concretos argentinos..... | 36 |
| La política cultural del peronismo..... | 41 |
| La reacción informalista..... | 43 |
| 1.4. LA GESTACION DE LAS VANGUARDIAS ARGENTINAS | |
| Jorge Romero Brest..... | 45 |
| Revista ver y estimar..... | 48 |
| Entre 1956 y 1960..... | 50 |

Capítulo 2

ARTE EXPERIMENTAL EN ARGENTINA EN LA DÉCADA DEL SESENTA

| | | |
|-----|---|-----|
| 2.1 | LAS FORMAS DEL ARTE EXPERIMENTAL | |
| | La comunidad artística de Buenos Aires..... | 57 |
| | Orígenes de la fundación ITDT..... | 70 |
| | Formalización del CAV en la calle Florida..... | 74 |
| | Escándalos y premiaciones..... | 75 |
| 2.2 | LA DECADENCIA DEL INSTITUTO DI TELLA | |
| | La situación económico-política a partir de 1966..... | 84 |
| | Hechos y exposiciones entre 1966 y 1969..... | 86 |
| | El cierre del CAV..... | 99 |
| 2.3 | EL PROYECTO TUCUMÁN ARDE | |
| | La avanzada política del arte..... | 101 |
| | Su propuesta estética..... | 105 |

Capítulo 3

EL LAND ART COMO ARTE EXPERIMENTAL: REFLEXIONES Y PROYECTOS

| | | |
|-----|---|-----|
| 3.1 | Situación emergente del Land Art..... | 107 |
| 3.2 | Conceptos que sustentan su estética..... | 109 |
| 3.3 | Los artistas constructores de espacios imaginarios..... | 113 |
| 3.4 | Proyectos personales de obras de Land Art..... | 117 |

| | |
|--------------------------|------------|
| CONCLUSIONES..... | 120 |
|--------------------------|------------|

| | |
|-------------------------------------|------------|
| SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA..... | 124 |
|-------------------------------------|------------|

INTRODUCCIÓN

En el naciente siglo XXI transcurre una época de gran diversidad en las artes visuales. Se manifiestan por la convivencia en un mismo espacio de pinturas, esculturas, videos, instalaciones, objetos, acompañadas simultáneamente, en algunas ocasiones por acciones corporales y teatrales. Esta sincronía de expresiones es producto de la experimentación y búsquedas de varias décadas en distintas latitudes.

El comienzo de estos cambios hay que ubicarlos en el continente europeo y los movimientos que desde principios del siglo XX aportan una nueva estética al arte. Ésta comienza con el impresionismo y sus variadas investigaciones visuales que revolucionan el arte y se profundizan alrededor de los años veinte con la explosión dadaísta y luego con la incorporación de la técnica al servicio del objeto como forma significativa, modelo y punto de partida del *Ready Made*.

Estas exploraciones darán inicio al arte moderno. El siguiente análisis, no puede dejar de mencionar las influencias fundamentales ejercidas por el cubismo, pero también por el futurismo, la metafísica, el óptico y el surrealismo como otras maneras de expresión artística. Recorrerán durante el siglo un camino poblado de acciones experimentales que confluirán en un arte de ideas, un arte de conceptos.

Latinoamérica comenzó a cuestionar su inserción en el proceso de cambios en el arte a mediados del siglo XX. Esta idea no puede separarse de la relevancia que adquieren las comunicaciones en ese momento y que acercan a los protagonistas antes alejados en el ámbito mundial.

El continente americano comienza a verse a sí mismo como una totalidad, con características comunes de identidad, lenguaje y nacionalidad, con un pasado histórico similar y una geografía que hermana a los países entre sí.

También los acontecimientos sociales crearán un ambiente en el cual los gobiernos locales en respuesta a intereses foráneos, prohiarán dictaduras que dominarán la acción política durante prolongados intervalos de tiempo.

Hasta ese momento, el arte en nuestro continente estaba cumpliendo un camino armónico y en cierto modo previsible. Muchos de sus jóvenes y prometedores artistas viajaban becados o por otros medios a formarse en Europa, dispuestos a relacionarse con otros actores, a ver museos, exposiciones, a estudiar en academias públicas o privadas. Este escenario albergará antes y durante las guerras los acontecimientos donde se desarrollarían las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

París era el centro obligado de confluencia de todos los movimientos y tendencias del mundo del arte occidental. Al comienzo de la segunda guerra mundial no quedaría presencia de estos jóvenes que regresarían a su patria con una serie de nuevos recursos. Al finalizar la conflagración, esta importancia se irá desplazando hacia el prometedor continente americano, en donde Nueva York se convertirá en la nueva capital del arte. Estados Unidos será la nueva potencia mundial y buscará también ejercer su dominio mundial en las artes plásticas.

Rivera en París, Pettoruti en Italia y Torres-García en Barcelona, cuando regresaron a sus países de origen, significaron el ejemplo a seguir. Sus aprendizajes se aplicarían en nuevas formas de reflexionar y manifestar las inquietudes estéticas y sociales.

La toma de conciencia latinoamericana que luego se irá transformando en conciencia autocrítica y afirmativa de sus propios valores, obliga a elaborar otras lecturas y plantea nuevas necesidades.

Se formarán al calor de los acontecimientos una generación de teóricos que por primera vez, elaborarán conceptos que servirán para ejercer una lectura crítica de las prácticas artísticas generadas en el contexto local.

Los museos, galerías, salones y otros espacios destinados a la exposición y apreciación de obras de arte servirán para la comparación, confrontación y entronización de las propuestas surgidas por el trabajo renovado de los artistas. Ellos trazarán un nuevo mapa creativo más ligado a lo social y lo político que en el viejo continente donde las búsquedas tomarían más la dirección de lo puramente estético.

Latinoamérica con su realidad plural, diversa, multifacética y con sus expresiones culturales en la música, la literatura y las artes comienza a atraer la mirada internacional, comienza a vivirse *"el boom"*, Latinoamérica *"está de moda"* según palabras del crítico *F. Morais*.

Este redescubrimiento coincide con el desgaste y enfriamiento de la vanguardia internacional que a través de sus mercados intervendrá decisivamente en nuestras zonas, buscando instalar tendencias cuya influencia en las producciones artísticas será decisiva. Los dictados de estas políticas culturales estarán destinadas a tener mayor participación en los mercados de la región.

Dentro de estas influencias el papel cumplido por los certámenes, apoyos económicos, exposiciones, becas y la creación de espacios destinados a la difusión como museos, galerías, salones y bienales serán relevantes. La

Bienal de São Paulo funcionará como agente de las metrópolis señalando estilos a través de seminarios, catálogos, filmes, artículos, ensayos, conferencias, premios.

En este escenario se desarrolla la diversidad planteada por una América mestiza y por otra inmigrante, en las cuales el tiempo y el espacio transcurren de maneras diferentes. Una atada a la vecindad con Norteamérica y al pasado indígena y la otra vinculada por su origen y lazos fundacionales a Europa.

Se definen zonas abiertas o cerradas que según concepto de la crítica de arte, *Marta Traba*, son categorías que se refieren a algo más que un área geográfica y es la manera diferente de captar lo nuevo y asimilarlo, de ser más o menos permeables a las influencias extranjeras.

Los dos polos sudamericanos que a mediados del siglo XX adhirieron al arte cinético y destacaron en esta tendencia, como la Argentina y Venezuela, pertenecen a la denominación de áreas abiertas. Ambas pautadas por su progresismo, con capacidad de absorber y recibir al extranjero, con afán por civilizarse en una época que prometía la utopía de una nueva sociedad. Estas búsquedas y sus referentes europeos, actuarán como estímulo primario para las búsquedas experimentales de los jóvenes de Buenos Aires a partir de 1960.

De Caracas será preciso mencionar el desarrollo que tuvieron las artes cinéticas en una sociedad que con el auge petrolero apostó a convertirse en una capital moderna.

El cinetismo de Buenos Aires se registra con características diferentes.

Esta sociedad protagoniza un deseo de incorporar lo novedoso, de experimentar sin complejos, de estar a tono con las modas, con una vocación internacional a toda prueba. Madurará en París, la meca del arte adonde se trasladarán sus cultores.

Revisaré las tendencias artísticas dominantes que también van abonando el terreno en esta época. Se refieren a la vocación concreta y abstracta rioplatense de los años cuarenta superadas a fines de la década del cincuenta por el informalismo, practicado con vehemencia en las capitales como París y Nueva York.

También dentro del contexto analizaré las condiciones políticas que velozmente van gestando una ruptura con lo tradicional e instalando la pretensión de convertir a Buenos Aires en centro internacional del arte.

Será abordado de manera fundamental el periodo que corresponde a los años sesenta en la Argentina y al desarrollo, auge y desaparición que vivieron las artes experimentales en el Instituto Di Tella en Buenos Aires.

Este tiempo transcurre en un continente con condiciones sociales precarias e inestables y desarrollo desigual. La aplicación de políticas instrumentadas desde adentro y favorecidas desde afuera, será fatalmente uno de los motivos de interrupción de las experiencias de vanguardia, que no podrán vivir un final por agotamiento de sus propias propuestas. Sin embargo el legado de estas experiencias será decisivo para las próximas generaciones.

Estas políticas estarán formalizadas por proyectos de respaldo norteamericano a ciertas formas de desarrollo social y democrático en

América Latina concretadas en la Alianza para el Progreso en la década del 60, cuando se empieza a percibir a Cuba como una amenaza. Estos apoyos ya se insinuaban a fines de la década anterior, pero habían sufrido una postergación en el caso argentino, a causa de la poca colaboración que en la época de Perón se otorgó a la política exterior norteamericana.

Hablamos de experimentación plástica y será oportuno mencionar en simultaneidad con la experiencia del Di Tella a la avanzada política y estética que nacerá con la concreción del proyecto Tucumán Arde. Este proyecto, que adhería a un lenguaje plástico pero teñido de denuncia social, estuvo destinado a ser silenciado por el ambiente represivo, luego de terror, instaurado por los sucesivos gobiernos militares.

Terminado el Di Tella y los intentos por situar a Buenos Aires como un centro internacional del arte, el Grupo de los Trece será el heredero de estas aproximaciones en la década del setenta. El Centro de Arte y Comunicación, CAYC, iniciado por el arquitecto Jorge Glusberg capitalizando experiencias anteriores y en un movimiento de distanciamiento crítico oportunista, ignora los avances alcanzados previamente.

Incluyo en el último capítulo, una propuesta conceptual de obra personal presentada en el marco de la Exposición "Limite" en el Bosque de Tlalpan en octubre del 2001. Se inscribe en los indefinidos territorios del Arte ecológico, Arte de la tierra o Land Art. Un trabajo que desde el paisaje intenta hacer visible lo invisible interviniendo en el medio con el material, el tiempo y el espacio para producir en el plano físico y espiritual de los espectadores sensaciones y vivencias que modifiquen su universo perceptual.

Esta investigación se asocia con el deseo de recuperar en la memoria épocas tempranas de la vida, cuando los hechos del Di Tella ocurrían haciendo volar la imaginación hacia otros mundos y espacios. Las circunstancias me sitúan hoy, viviendo una cultura similar pero diferente, que aunque ya nos pertenecemos, al elegir este tema, me recuerda que no he perdido la de origen. Desde aquél lugar de juventud y sueños que se truncaron en Argentina pero tuve la suerte de desplazar a este país, es que vuelvo con el pensamiento hacia tantos jóvenes que no tuvieron otra opción que desaparecer como las experiencias del Di Tella.

El propósito de este trabajo es recordar que aquella vieja lucha contra la dominación y la dependencia continúa. No existe un arte que no se contamine con la política. La actitud neutral y sólo estética de los jóvenes del Di Tella fue tan política como la contestataria de los de Tucumán Arde.

La impunidad de los gobiernos dictatoriales, corruptos o incapaces, perfeccionan las estafas a los pueblos con planes económicos eternamente fracasados, cada vez menos incluyentes. Pero no debemos caer en la simpleza de reducir todos los problemas a lo financiero. Lo económico incluye muchos otros aspectos: educación, industrias culturales, investigación científica.

Nuestros países latinoamericanos todavía *“generan producciones culturales propias y originales de las que debemos apropiarnos y convertirlas en un bien de carácter estratégico que nos procure un futuro más esperanzador.*

*No defender la propia industria cultural y de comunicaciones, no es sólo perder ganancias millonarias sino permitir que otros se apropien y modelen nuestra identidad, que otros reformateen a su gusto y conveniencia, la imagen de "lo latinoamericano". (Néstor García Canclini. *Latinoamérica buscando lugar en este siglo*)*

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES DEL ARTE EXPERIMENTAL EN SUDAMÉRICA

1.1. EL ARTE CINÉTICO. CARACAS, BUENOS AIRES

Me ocuparé de este movimiento en Latinoamérica debido al alcance que adquirieron las experiencias desarrolladas al comienzo en sus países y después en la escena europea. Serán semilla y estímulo para próximas propuestas de vanguardia en el continente y colocarán las innovadoras ideas de artistas locales en la vieja Europa.

Cinetismo

En primer lugar conviene definir el concepto de cinetismo y ubicar al movimiento en el espacio y el tiempo y ocuparse de sus antecedentes, paso previo a describir los fenómenos que se produjeron en estos dos polos sudamericanos como son Caracas y Buenos Aires.

Las primeras imágenes cinéticas se obtuvieron con el descubrimiento del cinematógrafo en Europa entre los fines y comienzo del siglo pasado. Surgieron sobre las bases del arte óptico al cual se agregan luz artificial y sonido en algunos casos para lograr efectos extraordinarios.

El arte óptico reúne a disciplinas como la pintura y la escultura, inscribiéndose dentro de los territorios formales de lo no-figurativo, lo geométrico y muchas veces recurriendo a la simetría.

La ambivalencia de sus imágenes, aunque permanezcan inmóviles crean inestabilidad y movimiento, lo que produce una visión diferente dependiendo de las circunstancias. No involucra de parte del espectador el compromiso de sus emociones, parte de la visualidad pura.

El arte cinético lo rebasa en pinturas o esculturas para crear objetos y máquinas donde se utilizan procedimientos geométricos, los efectos de transparencias, brillos y el recurso de los materiales nuevos, capaces de producir nuevos signos. El espacio es construido, transformado, creando un tipo de arte más parecido a la vida que a la contemplación, integrando al espectador a la obra, con la impresión de ser él quien la está creando.

Esta participación del espectador ofrece distintas posibilidades de apreciación según las obras sean examinadas de frente, según el observador varíe su posición de lado, de arriba, de abajo, más lejos, más cerca, a fin de descubrir las diferentes proyecciones de las imágenes, constituyendo estas experiencias la esencia de lo cinético.

En otras obras el movimiento estará producido mecánicamente (Schöfer, Le Parc), por el aire (móviles de Calder) o por la acción del espectador (Yacoov Agam), que en otras, podrá ser parte de la representación como ocurre en los "penetrables" de Soto.

Se puede explicar esta actividad artística diciendo que en ella " *las creaciones de las manos aparecen como dependientes del ojo, del interés de la vista*" Konrad Fiedler (fallecido en 1895).

Los iniciadores de este movimiento europeo fueron los húngaros, Víctor Vasarely y Nicolás Schöefer, que produjeron en París una serie de investigaciones formales que desembocarían en las experiencias cinéticas que serían retomadas por los latinoamericanos.

En Latinoamérica, venezolanos y argentinos fueron los protagonistas del auge del cinetismo que se destacó por su originalidad, manifiesta en una serie de invenciones expresivas de una perfección formal y un humanismo rayando en la obsesión.

El origen en París, la reformulación tejida en la trama latinoamericana que devuelve enriquecido el concepto trasplantado.

Los venezolanos

Venezuela vivirá grandes transformaciones a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. El auge de la economía petrolera provoca un acelerado proceso de modernización en el cual los artistas participarán con energía renovadora. Los artistas locales practican un abstraccionismo que se desarrolla en diversas direcciones, neoplasticismo, abstraccionismo libre y el cinetismo que tendrá mayor repercusión y se convertirá en la tendencia oficial. Dependiendo de sus necesidades expresivas se moverán entre una y otra de estas corrientes.

Para comenzar, hay que nombrar como precursor al arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900), hijo de un diplomático venezolano y de una madre francesa, graduado en arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París. De regreso a su país (1928), aglutina y convoca a jóvenes desconocidos algunos de los cuales comenzaban sus carreras, a participar en un

proyecto por encargo de “síntesis de las artes” que se transformaría en la Ciudad Universitaria de Caracas.

Fueron reunidas en varias de las dependencias universitarias y unidades, murales, esculturas y vitrales de Calder, Henry Laurens, Jean Arp, Sophie Tauber-Arp, Vasarely, Léger, Pevsner.

La presencia de estos artistas consagrados, en Caracas, será fundamental para que estos jóvenes incorporen el lenguaje constructivo en el contexto plástico venezolano cuyas repercusiones de alguna u otra manera llegarán a Buenos Aires.

Tanto José Luis Soto como Alejandro Otero participaron en el proyecto de Villanueva.

Otero (1921) se define como la gran figura “teórica” de esa generación, luego de que en los años cuarenta iniciara con sus *Cafeteras* una nueva etapa hacia la abstracción en la pintura venezolana, luego de viajar por Europa y Estados Unidos. Su participación en la Facultad de Arquitectura será con unas excelentes policromías y desarrollará entre 1955 y 1960 un extraordinario conjunto de obras seriales abstractas conocidas como *colorritmos*.

Los primeros *colorritmos* eran unos tabloncillos alargados y atravesados de un lado a otro por bandas paralelas blancas y oscuras desde donde se asomaban formas de colores puros y brillantes. Los colores entre las líneas producían vibración, creando un diálogo activo de dimensiones, ritmos y espacios. Cuando expuso en 1960, Otero había llegado a crear 75 *colorritmos* siempre distintos y siempre provocativos para el ojo del espectador. Mientras que las primeras obras dirigían la visión hacia el interior del plano, las últimas lo proyectarán desde el plano hacia el

exterior. Años más tarde, Otero llegará a la escultura luego de un riguroso viaje experimental que va de los *colorritmos* al ensamblaje y al collage. Desde finales de los años sesenta comienza a realizar esculturas de tendencia cinética a gran escala en las que combinará además de materiales tecnológicos, elementos como la luz, el viento y el espacio.

Jesús Soto (1923) es el artista cinético por excelencia de Venezuela. En los años cincuenta se traslada con su familia a París donde desarrolla un importante trabajo de experimentación óptica, no sin antes afrontar el problema de la subsistencia ganándose la vida con la guitarra –que ejecutaba muy bien-

De 1953 datan sus *Estructuras cinéticas* donde comienza una investigación sistemática de efectos ópticos logrados con elementos muy simples, primero serán hojas de plexiglás transparentes sobre las que dibujará líneas geométricas. A partir de la superposición y repetición serial de los elementos, logra producir vibraciones que modifican el espacio y afectan el universo perceptivo del espectador.

Más tarde, Soto vuelve más complejas sus experimentaciones y viene la época de los paneles rayados sólo en blanco y negro con líneas del mismo espesor, y por lo mismo, cualquier forma que se presente contra tal fondo parecerá hacerlo vibrar.

Cuando regresa a Caracas, su figura crece y su éxito es universal. Interviene con móviles a escala colosal sobre fachadas de edificios y abandona su intransigencia en cuanto al uso de motores a falta del movimiento natural que puede llegar a producir el aire.

Con la intención de crear una situación ambiental que pudiera ser modificada por el desplazamiento del espectador, Soto realiza en la década del sesenta sus *Penetrables*. Estos espacios fueron construidos a partir de cuerdas verticales de nylon o metal que caían del techo y que al

superponerse o entrecruzarse por el movimiento del espectador, le producían una sensación de desmaterialización de su propio cuerpo, llevándole a experimentar una energía particular producida por el movimiento. Soto ha participado en las bienales de Sao Paulo y de Venecia y en 1964 ganó el Gran Premio en la Bienal de Córdoba.

Carlos Cruz-Diez (1923), el tercer caraqueño más representativo de esta tendencia, comenzará a desarrollar a finales de los años cincuenta sus investigaciones perceptuales sobre el color, punto de partida de su obra. Luego de recibirse en la Escuela de Arte de Caracas, dirige una importante empresa internacional de publicidad al mismo tiempo que dibuja para un periódico nacional.

En 1960 se trasladará a París siguiendo el derrotero de los muchos talentos que buscan hacerse conocer y realizará su serie, *Fisiocromías*, unas construcciones hechas de finas láminas perpendiculares al plano con distinto color en cada lado que se transforman y cambian de tono con el movimiento del espectador. Más adelante el sistema se irá complicando y en 1963 el método estará completamente maduro. Ya no sólo el movimiento del observador hace variar la imagen percibida, sino que basta alterar la posición de la luz para que lleguen a aparecer hasta cuatro cuadros distintos a partir de un único panel.

Cruz- Diez es el colaborador de los arquitectos con los que “piensa el futuro” en el espacio urbano integrando la obra de arte a la totalidad. Ha ganado en 1966 la III Bienal de Córdoba y al año siguiente el Premio Internacional de Pintura en la IX Bienal de São Paulo.

Aunque el movimiento cinético conectó a la perfección con el clima modernizador del país en los años cincuenta debido al auge petrolero, su

naturaleza novedosa y experimental dio paso a mayor rigidez cuando las clases dominantes político-sociales quisieron establecerlo como único modelo. Los gobiernos de los años sesenta y setenta otorgaron reconocimiento oficial y apoyo económico al arte cinético, quizá por su apoliticismo y su relación con el progreso tecnológico.

Durante muchos años, el arte cinético ocupó un lugar hegemónico en el mundo cultural venezolano en detrimento de otras formas artísticas nuevas o diferentes.

A pesar de los esfuerzos realizados por su clase política, Venezuela no logra comprobar su prestigio como un país tecnológicamente avanzado. La conciencia de la crisis y el artificialismo de su economía y de sus propuestas artísticas se agravan cada día. *“El país sigue siendo muy rural y avanza muy lentamente”*. (Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas latinoamericanas*)

“El petróleo va ejerciendo una acción corrosiva, que pasa de lo cultural a lo económico y de ahí a lo moral y existencial. Como el cinetismo, es fruto del petróleo, él se sitúa en el centro de la crisis. Y del debate. (Frederico Morais. *Las artes plásticas en América Latina*)

Los argentinos

Corresponde en este punto tocar el desarrollo del cinetismo en el sur del continente. Aunque conocida la vocación concreta que se imponía en Buenos Aires desde hacía tiempo, fue con la exposición en Buenos Aires de Vasarely en 1958, que jóvenes entusiastas convocados por sus ideas,

emprendieron el camino de París para cerca del maestro profundizar en esta estética.

El primero en emigrar fue Julio Le Parc (1928), quien con 30 años inicia sus investigaciones de reemplazo de lo visual-estático a lo visual-dinámico y en 1960 se coloca a la cabeza del grupo "Recherche d' art visuel" que en ese momento contaba con tres argentinos: Le Parc, Horacio García Rossi y Francisco Sobrino y tres franceses Francois Morellet, Joel Stein e Yvaral.

Al año siguiente se presenta en la galería Denise René, centro de esta tendencia, que se convertirá en principal patrocinador y ventana de estas experiencias. Su investigación se caracteriza por ser verdaderamente cinética, tridimensional y hace intervenir en sus "máquinas ópticas" la luz, el agua y diversos materiales provenientes de la tecnología; proponía un arte abierto en el cual el espectador experimentaba una suerte de encantamiento y de sugestión y en donde el artista pasaba a segundo término suscribiendo también las ideas de Vasarely en cuanto a la desacralización del autor.

Es necesario reconocer los momentos en la obra de Le Parc, que abarca dos periodos como mínimo: de 1958 a 1966 y de 1966 en adelante. Descubre el principio de inestabilidad como principio rector de toda su búsqueda. Realiza una serie de aparatos ópticos hechos en materiales modernos como el plexiglás, los metales inoxidables, hilos de nylon, en la construcción de diversas placas que reflejan los rayos de luz, proyectándolos de manera "inestable", sobre paredes, cielorrasos y techos en lugares donde el aire es capaz de moverlos y animarlos.

Otras veces enfrenta al espectador con máquinas que tienen verdaderos dispositivos eléctricos en donde los circuitos y elementos opacos o transparentes producen "señales" de color cambiantes y vivas. La imaginación de Le Parc ha sido inagotable y nunca se repite, aunque muchas veces sólo ha quedado en teorías más que comprobado en obras, en las cuales lo riguroso muchas veces estaba ausente. Después de la Bienal de Venecia en 1966, en la cual obtiene reconocimiento, las producciones de Le Parc, giraron hacia un tipo de arte divertido y de ocasión, de gran broma gratuita y colectiva, tipo parque de diversiones.

Le Parc ha reflexionado también sobre la función social del arte siendo fiel a su tradición de lucha y de polémica. A través de su grupo persigue el desarrollo máximo dentro del campo cinético, acercándose a los happenings, acciones, y llevando el arte a la calle en un intento más de acercarse al público y así romper el mito del artista.

En la presentación de su grupo en la II Bienal de París, en 1964, proclamaba: *"Basta de mistificaciones, el arte actual es un formidable bluff. El divorcio entre la creación artística y el gran público es una realidad evidente"*.

Criticando la Documenta de Kassel constataría allí: *"una vez más, que la función principal de las instituciones culturales reside en la sacralización del arte y, en consecuencia, la mistificación y su fin, la comercialización de la producción cultural"*. Y se interrogaba: *"¿qué puede hacer, en la actualidad un artista de mi generación? ¿ Un artista comprometido en el sistema actual y con conciencia de ese compromiso? ¿ Un artista que ve con qué facilidad la burguesía asimila toda novedad en el arte? ¿ Un artista que a pesar de haber tratado de transformar la condición del artista, de la obra y de su relación con el espectador, permanece lúcido ante la limitación de sus esfuerzos y ante las contradicciones de esta gestión en el medio artístico? (Frederico Moraes. Op. Cit)*

La conclusión que rescata de sus interrogantes es la de crear condiciones para la eliminación del sistema. Por un lado evidenciando las contradicciones del medio artístico, del papel del arte en la sociedad, de nuestras propias contradicciones. A través de textos, manifiestos, declaraciones, diálogos públicos, intercambio de ideas con otros artistas.

Por otro lado, tratando de transformar el artista, su obra y la relación de ésta con el público.

En el Simposio de Caracas, Le Parc planteó nuevas preguntas en relación al espacio latinoamericano donde agrupa a los artistas y a su medio para concluir: *“ Las clases dominantes son conservadoras, reproducen localmente los esquemas capitalistas de poder, imitan el modelo de vida irradiado de los centros imperialistas, imponen los valores y criterios que les son propios, impiden el desarrollo de la creatividad. En casi todos los países ésta es combatida, porque es sinónimo de reflexión, de crítica, de cambio, de acción. Estos países, para perpetuarse, mantienen a sus pueblos en una situación de pasividad o dependencia.*

El artista se mueve en un espectro en donde a veces no solo debe enfrentar no solamente una censura ideológica, sino también una censura material, luchando para sobrevivir y no teniendo, en muchos casos, ni siquiera materiales para trabajar. En el otro extremo del espectro, estaría el artista en sociedades florecientes económicamente, deslumbrado por la posibilidad de triunfar.

Aceptan el arte que refleja su situación y los ayuda a mantenerse en el poder, arte que exporta modelos estéticos inofensivos, que pueda inscribirse en el sistema de la oferta y la demanda. Consideran al artista como alguien a su servicio al cual se puede alienar.

Tal vez se podría decir que el verdadero espíritu latinoamericano en arte es la creación auténtica acompañada de una actitud correspondiente. Esta

actitud sería aquella que ayude de una manera u otra a sobrevivir, a romper los esquemas mentales, a eliminar el condicionamiento ideológico, la pasividad, la sumisión, el miedo, que haga sentir la posibilidad de un futuro diferente". (Frederico Moraes. Op.Cit)

Me ha parecido adecuado incorporar estos comentarios de Le Parc, incluidos en el ensayo de Frederico Moraes, *Las Artes Plásticas en América Latina*, porque se enlazarán al imaginario de los jóvenes de ese tiempo que ampliaremos más adelante y de quien Le Parc es contemporáneo. La conciencia y virulencia del pensamiento de esa época llevará a funestas consecuencias para la libertad de los jóvenes comprometidos y el arte en el cono sur.

Dentro de las exposiciones en las que participó, es destacable la que Romero Brest organizó en 1967 con la que se dio a conocer en Buenos Aires después de triunfar en Europa y obtuvo un éxito clamoroso. Más importante será la que obtiene como primer latinoamericano premiado en la Bienal de Venecia en el año anterior, 1966. Premio controvertido, considerado de estímulo más que de consagración, reconociendo quizá más la juventud que la pintura, categoría no abarcada por Le Parc, y con la que fue premiado.

Se incorpora el nombre de Luis Tomasello (1915), "el físico de la luz reflejada" -según expresión de Damián Bayón- como otro de los precursores del arte cinético que desde París es un latinoamericano de los más conocidos en el mundo gracias a sus atmósferas *cromoplásticas*. Al principio su trabajo parece no inscribirse en la noción de cinetismo, dada la inmovilidad de sus planchas que contienen pequeños elementos reflejantes dispuestos en series, sin embargo estos reflejos de colores sobre el blanco

del fondo, cambian de significación según la posición del espectador, la clase de luz, la hora del día, variantes que imprimen una suerte de movimiento virtual a sus obras.

Lo que diferencia a estos dos grupos de artistas expuestos por su nacionalidad, no radica tanto en la calidad ni profundidad de sus investigaciones visuales, sino más bien en la actitud promotora que adoptaron sus respectivos países hacia ellos y en el apoyo que han recibido de sus coleccionistas.

Los venezolanos fueron incorporados a su sociedad como verdaderos héroes nacionales, mientras que los argentinos sufrieron el abandono de sus instituciones, teniendo que emigrar la mayoría de ellos, en busca de otras condiciones socio-político-económicas que favorecieran el desarrollo de sus expresiones artísticas.

1.2. LA BIENAL DE SÃO PAULO

Antecedentes y geopolítica

Brasil es una tierra orientada hacia Europa y África, abierta al mar, separada de los vecinos de lengua española más que por la geografía, por la cultura y que ha ido descubriendo paulatinamente su situación geopolítica que la ubica como un gran país, que forma parte del continente latinoamericano.

La historia de la colonización por parte de los españoles fue violenta. Arrasaron en nombre de dios las culturas locales y con la espada ocuparon

casi todo el continente. La fuerte resistencia con que fueron recibidos, les impidió destruir totalmente las civilizaciones encontradas, aunque dejarían en ellas marcas profundas.

La conquista portuguesa tuvo características diferentes para el caso de Brasil. Hubo una mayor nostalgia de los colonizadores por la tierra que dejaban atrás y durante un largo periodo permanecerían en los litorales marítimos dedicándose sólo al cultivo de la caña de azúcar. Cuando se internaron en el continente tras el oro de Minas Gerais, serían derrotados pero esto no les impediría, corriendo el tiempo someter completamente a los nativos.

Más tarde traerían a esclavos africanos quienes serían tratados como mercancías, pero a la hora de los mestizajes, su influencia será destacada en la creación de nuevos patrones de comportamiento en la síntesis creada para establecer la identidad brasileña.

En el siglo XX, mientras los vecinos miran hacia Europa o Norteamérica, ellos con cierta timidez se mueven dentro de su mapa territorial y humano. Son muy abiertos y receptivos a las influencias que vienen de afuera las cuales *devoran, digieren y transforman* para encontrar un significado propio, practicando una especie de *antropofagia*, concepto elaborado por el poeta y escritor Oswald de Andrade en 1928 tratando de describir la idiosincrasia del brasileño.

Al igual que otros países latinoamericanos, Brasil acumuló una importante riqueza gracias a la exportación de materias primas y productos agrícolas a las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial. Como resultado de

ello, a mediados de los años cuarenta el país estaba preparado para un rápido despegue, pues invirtió en industria pesada y en bienes de consumo a gran escala y brindó oportunidades para las inversiones extranjeras además de la adquisición de tecnologías sofisticadas.

La ciudad de São Paulo habría de ser la ciudad donde se concentrarían los recursos económicos nacionales e internacionales invertidos en la transformación del país. Ello haría surgir la necesidad de formar profesionalmente a los técnicos e intelectuales requeridos en el futuro para solucionar los problemas derivados del desarrollo. Se crearían, para tal fin, numerosas escuelas técnicas y universidades, además de centros de formación profesional.

Arte y Cultura

La próspera clase media invirtió en su propio desarrollo cultural y se llevaron a cabo importantes iniciativas culturales en el campo del arte y las humanidades. Es así como en 1947 se funda El Museo de Arte de São Paulo y los museos de arte contemporáneo de São Paulo y de Río de Janeiro al año siguiente.

La Bienal de São Paulo comenzó sus funciones en 1951 como un programa de extensión de este museo y al mismo tiempo empieza a diluirse ese gran desconocimiento que existía entre los países latinoamericanos con respecto a los avances artísticos dentro de sus fronteras. En este sentido las exposiciones, bienales, publicaciones y los diferentes medios de comunicación establecerían un contacto indispensable.

En la Primera Bienal el gran premio es adjudicado al suizo Max Bill, y significaría el reconocimiento local al arte concreto. Hay que recordar que en esta época comienza la construcción de la nueva ciudad capital del país, Brasilia, proyecto concretado diez años después que participa de la vocación constructiva y moderna que acompañará en forma crítica el progreso de Brasil. Este premio también significó la internacionalización del arte brasileño, país reconocido como un lugar de progreso.

En aquel momento el expresionismo abstracto era la tendencia hegemónica en Europa y Nueva York y poco a poco en sus dos manifestaciones, la informalista y la geométrico-concreta se convirtió en la nueva estética a nivel internacional.

Las grandes exposiciones internacionales (Venecia, Kassel, París) funcionan como puestos de avanzada de colonización cultural.

Las multinacionales del mercado del arte determinan el nacimiento y la obsolescencia de las tendencias mundiales, valorizan o minimizan las propuestas personales, decretan la vida o muerte de los soportes y los medios, imponen los temas y su modo de representación y determinan la originalidad de los artistas de áreas marginales o tercermundistas. Las tendencias vigentes son europeas o norteamericanas y la presión económica internacional la ejercen entre el marco y el dólar.

La Bienal de São Paulo se apoya en el modelo de Venecia, la cual con diversos avatares se venía realizando desde 1895. Actúa como una exposición de carácter internacional incluyente de todas las artes visuales realizada en los años impares.

La contribución de la Bienal de São Paulo en el ámbito local consistió en informar a los artistas y al público acerca del estado guardado por el arte internacional. Así, esta realidad cultural se transformó en un espejo donde se reflejaban los aspectos sociales y económicos del continente americano y de Europa. Enmarcó la pluralidad cultural de nuestros países dentro de un sistema mundial y nacional de dominación. Será la gran proveedora de ideas, de puestas al día, del mercado y de la consagración de tendencias y de artistas.

El mercado del arte

Será necesario analizar las relaciones de dependencia que se viven dentro de nuestras sociedades. Para lograrlo, el problema estará en localizar dentro de cada país a los intermediarios de esa cultura dominante. Los lenguajes internacionales actúan dentro de cada uno a través de sus agentes, canales de divulgación, y el uso de estrategias, como son las exposiciones, premios, becas, revistas, bienales y críticas de arte.

En la década del cincuenta, más o menos en toda Latinoamérica comenzarían a organizarse los Salones Nacionales Anuales y los Salones Regionales que promoverían hacia el interior de los países la competencia entre los artistas y la difusión de las nuevas tendencias con el objeto de informar y formar un público que en adelante se convirtiera en futuro consumidor y apreciador del arte.

Las bienales se incrementaron y dominaron hasta la década del sesenta, sucediéndose una serie de ellas de corta vida.

También se fueron incrementando en nuestros países las preocupaciones por difundir el arte mediante exposiciones en museos de arte moderno o contemporáneo, exhibiendo obras de artistas extranjeros, como así también favoreciendo muestras de la producción local fuera de nuestras fronteras.

El comercio del arte comenzó a prosperar durante los años cincuenta y se consolidó en las décadas siguientes.

Algunos espacios recibirían apoyo oficial y otros de la iniciativa privada, como el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires que data de 1949. En este lugar se formarán diversas instituciones privadas dedicadas a la exhibición y apreciación de las artes plásticas.

Todavía no contábamos con profesionales de la distribución del arte. Sin embargo esto no constituyó un impedimento para echar a funcionar los circuitos distributivos.

La crítica de arte comenzó a dejar de ser una rama de la literatura y destacaron los aportes de Romero Brest y Julio E. Payró en Argentina, Mario Pedrosa y Ferreira Gullar en Brasil. En los años cincuenta surgió la argentina Marta Traba en Colombia. La difusión se estableció a través de la prensa que amplió sus espacios a secciones de crítica y noticias artísticas. Apareció el periodismo cultural.

En algunas universidades empezaron a formarse historiadores del arte. Las escuelas deberían esperar para considerar en sus planes de estudio a la apreciación artística como elemento fundamental en la formación de la infancia y la juventud.

Los artistas expresaban sus deseos de actualizarse en los nuevos modos de pintar que había en Europa, y en este contexto se produjeron reacciones contra la educación artística tradicional. Las comunicaciones internacionales daban a conocer las obras de los artistas afamados de los países ricos y así quedaba en evidencia el atraso de la enseñanza en nuestras escuelas y academias de las artes. Se vivía un retraso de 20 años en la incorporación de las tendencias europeas y norteamericanas que sin embargo provocarían inquietud al ser asimiladas y diversas actitudes reaccionarias en la conciencia de las sociedades receptoras.

Por este panorama es que la Bienal Latinoamericana de São Paulo llenó un vacío que se cargaría de matices ideológicos aunque es destacable que hasta la fecha es la única que ha resultado estable y permanente.

Si analizamos el fenómeno de la participación en la bienal de artistas extranjeros y latinoamericanos es muy fácil discernir que el mayor número corresponde a los primeros y los sitios ocupados por sus obras. El espacio destinado a los artistas locales muchas veces opera como relleno del evento.

En esta división de lugares las tendencias abstractas, constructivistas, analíticas y conceptuales, en las cuales se juega el raciocinio y la lógica, la tecnología y la inversión económica, constituyen un privilegio anglosajón. Las artes consideradas menores como el dibujo, el grabado, las imágenes figurativas, realistas, pueden ser practicadas por artistas de países periféricos. La vanguardia más radical corre a cargo de los franceses, italianos, ingleses que producen las llamadas artes no-objetuales. Esta selección puede estar orientada tanto por criterios mercantiles o culturales, aunque al final ambos coinciden.

La Bienal de São Paulo reproduce en el escenario local los lenguajes impuestos por la internacional del arte. Pretende ampliar a los países del continente su influencia adoptando la misma estrategia impuesta a ella. La historia de esta relación se ha caracterizado por la ausencia de un programa que asuma la defensa del arte latinoamericano.

Las premiaciones a lo largo de las sucesivas bienales ratifican el concepto vertido en cuanto a las humillaciones sufridas por Latinoamérica ante Europa y Estados Unidos. En lo que respecta al Gran Premio, el único que importa en términos de mercado, América Latina obtuvo el primero luego de 14 bienales, que fue concedido en 1977 al Grupo de los Trece de Argentina, después de cambios introducidos en las formas de participación. Finalmente cuando los jurados fueron mayoritariamente brasileños y argentinos, aumentó la premiación para artistas de nuestro continente.

Éstas siempre fueron un parámetro para medir las presiones culturales ejercidas por las metrópolis y por el mercado multinacional.

Los premios otorgados a Argentina, Colombia y México se corresponden con la importancia continental que protagonizan estos países.

Argentina se ha situado rápidamente, casi siempre, en consonancia con las corrientes internacionales, ha generado sus propios movimientos exportándolos, y la actuación de su vanguardia ha sido muy fuerte y profesional. Suena coherente que en la primera oportunidad resultara premiada.

No obstante la tendencia internacional de eliminar los premios como ocurre en Europa, la Bienal que nos ocupa ha optado por no deshacerse de uno de sus pocos triunfos, lo que también limita el surgimiento de reformas

profundas en la definición de los temas e invitaciones, que podría favorecer una fuente de estudios de nuestro arte.

Lo cierto es que la Bienal empujada por los acontecimientos tuvo que volver la mirada y darse cuenta de que Latinoamérica se estaba convirtiendo en una alternativa a los lenguajes gastados del viejo mundo. Toma conciencia de algo que tenía enfrente y a su lado cuando otras bienales europeas descubren la importancia de las búsquedas artísticas en nuestro continente.

La hegemonía de las bienales comienza a romperse cuando en el mundo, la circulación de revistas de arte se multiplican e informan más velozmente de las novedades artísticas y entonces, se percibe la necesidad de cumplir un rol formativo más que informativo en su desempeño.

Es de lamentar, por lo tanto, la ausencia de proyectos que tiendan al análisis de los movimientos, agrupaciones, tendencias, épocas, y todo lo que contribuyera de parte de los responsables de la bienal por presentar un punto de vista sobre el arte latinoamericano. Los temas sobran y quedan a la espera de ser estudiados, interpretados y analizados como fenómenos únicos y propios de nuestra realidad.

Temas aunque muy específicos de las culturas locales como el tropicalismo en Brasil, el indigenismo en Perú, el cartel en Cuba, nunca fueron de interés para la bienal. Falta un análisis del cinetismo en un examen conjunto de venezolanos, argentinos y brasileños e inclusive la influencia que sobre el cinetismo mundial ejercieron a través de la Escuela de París. Sería interesante revisar el arte constructivo como característica

de la vocación de varios países latinoamericanos, además de las manifestaciones surrealistas, expresionistas, entre otros temas.

Como propone *Juan Acha*, (*Las culturas estéticas en América Latina*) la respuesta debe buscarse en *“la elaboración de un conjunto de teorías capaces de llevar a la formulación de un pensamiento visual autónomo para el arte latinoamericano”*.

“ Lo decisivo será que nuestros pueblos asuman el control de la producción, distribución y consumo del arte,” en el entendido *“que lo haremos en función de nuestros intereses y estimulando esas manifestaciones que no sólo agraden a la mayoría, sino que contribuyan a afirmar nuestra identidad y a imaginar creadoramente nuestro futuro”*, afirma con esperanza *García Canclini*. (*Op. Cit.*)

1.3. DEL ARTE CONCRETO AL INFORMALISMO EN BUENOS AIRES

Contexto latinoamericano

A mediados de la década del cuarenta comenzaron a llegar a nuestros países las trasnacionales con sus instalaciones industriales, en muchos casos deshechadas en sus países de origen. Nuestras industrias de provincia no pudieron competir, pues eran anticuadas, no poseían técnicas de penetración en el mercado y contaban con escaso capital. El empobrecimiento de las provincias fue la causa de la migración a las ciudades de grandes cantidades de población. La expansión del capitalismo

producía resultados directos en el empobrecimiento de las capas más débiles de nuestra sociedad.

Los efectos y recrudecimiento de estas políticas modernizadoras se harán sentir sobre todo en la década del cincuenta, incrementando nuestra dependencia, pero dando cuenta de la ilusión de mejoras inmediatas.

La televisión llegó en 1950 dando lugar a una nueva etapa de entretenimientos audiovisuales. Persuasivamente, éstas nos llevarán al consumismo y a la progresiva pérdida de nuestros valores culturales y estéticos.

En las capitales de nuestros países comenzaría a circular más dinero, así como mayor información artística y cultural proveniente de los centros de los países ricos de occidente a través de la radio y de la televisión, del cine o las publicaciones.

En este mundo más intercomunicado empezarán a surgir las presiones de los centros mundiales hacia la periferia, como de nuestras capitales a las provincias del interior.

En estos años es cuando se actualiza la preocupación por la distribución de las obras de arte, así como también de los medios para producirlas, distribuir las y consumirlas, formando el gusto de los apreciadores del arte. La individualidad de los artistas será reemplazada por la popularización del arte mediante la presentación pública de sus obras.

En nuestros países se fueron incrementando las preocupaciones por difundir las artes mediante exposiciones en museos de arte moderno o contemporáneo y comienza el auge del comercio del arte.

Se adoptan en nuestro continente ideas estéticas desligadas de la práctica que las engendró en otras sociedades y sin que existan las condiciones

estructurales que correspondan a la propuesta integrada. Esta dependencia cultural es resultado directo de la dependencia económica.

Saúl Yurkievich analiza este fenómeno sintetizando: *“ El cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programada e íntegramente un nuevo hábitat humano; el informalismo es otra reacción contra el rigor racionalista, el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores, al vacío existencial provocado por la segunda guerra mundial, la matanza más mortífera de la historia humana. Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi en el “reino mecánico” de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia e Hiroshima.”*(Damián Bayón y otros. *El arte en una sociedad en transformación, América Latina en sus artes*)

Concretos argentinos

Dentro de la escena continental es importante destacar el desarrollo experimentado por las tendencias concretas en la Argentina.

Para ello será imprescindible mencionar que a partir de 1944, en Buenos Aires el arte se define en términos de abstracción contra figuración. Me

inclinare por el análisis del primer movimiento que será determinante en esta época, aunque más adelante será rebasada por el informalismo.

Más allá de cualquier confrontación habría que remitirse al cubismo que según *Damián Bayón*, habría fecundado con su influencia a los dos movimientos rusos llamados respectivamente, el Suprematismo y el Constructivismo. Por razones políticas los artistas de estas tendencias tendrán que desterrarse y en la Bauhaus de Alemania conocerán a integrantes del grupo neoplasticista holandés De Stijl. Este conjunto de experiencias y su cuerpo teórico, unidas a las de Max Bill, Malevich, Mondrian, Moholy-Nagy y Vantongerloo, serán retomadas por los jóvenes argentinos como punto de partida para las propias.

La vecindad con Uruguay y el Taller de Torres-García, la vocación internacionalista que siempre busca estar al día con las novedades de Europa, más los viajes de algunos compatriotas que aplican de regreso a su tierra los aprendizajes obtenidos de su experiencia europea, van encontrando rápidas vías de exploración propias que alcanzarán un nivel de producción y reflexión teórica de la mayor importancia histórica. La guerra estaba próxima a su fin.

Este enfoque racional tan decisivo de los problemas plásticos resultaba por lo menos original y adelantado con respecto a los demás países del continente. El geometrismo, también serviría en Argentina, de punto de partida para manifestaciones posteriores de arte óptico y cinético del que será buen ejemplo la obra de Le Parc.

El predominio del geometrismo abstracto salta a la vista en los países atlánticos sudamericanos como Uruguay, Argentina y Brasil. Una buena parte

de la comunidad artística toma este nuevo modo de pintar como la mejor actualización.

El resto de América Latina comenzando la década del cincuenta, opta por el expresionismo abstracto y la abstracción lírica en algunos países y con las nuevas figuraciones en otros.

Los concretos se atenían al uso exclusivo de formas geométricas simples y las distribuían y combinaban entre sí, sin dejar asomar el más leve temblor de la sensibilidad individual en el manejo del color sobre los lienzos.

Aldo Pellegrini (Panorama de la pintura argentina contemporánea) dice:

“ Los artistas procedentes de Arturo, pese a los matices formales que los separaron, coincidían todos en la afirmación de una estética científica, basada en una ideología materialista, con eliminación de toda emotividad, de todo lo instintivo, y especialmente de lo metafísico y fantástico.”

Además de Pellegrini, diversos autores coinciden en que la legitimación concreta comenzaría con la edición del número único de la revista Arturo en 1944. La dirigían: Carmelo Arden Quin (1913), poeta y artista plástico uruguayo que se estableció en Buenos Aires en 1938; Gyula Kosice (1924), checoslovaco nacionalizado argentino y el poeta Edgar Bayley. Las ilustraciones serían de Tomás Maldonado (1922), pintor que lograría establecerse en Alemania años después, gracias a sus condiciones de diseñador y teórico.

En 1945 Arden Quin fundaría la Agrupación Arte Concreto-Invención que expone dos veces sin la presencia de Maldonado.

A su vez éste último organiza la Asociación Arte Concreto-Invención que no hay que confundir con la primera y en la que participan: Lidy Prati, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Enio Iommi, el propio Maldonado y algunos artistas más que después abandonarán la tendencia. En 1946 se realiza en el salón de la librería Peuser, en Buenos Aires, la primera muestra de este grupo. Unos meses después aparece la revista Invención-Arte Concreto, encargada de divulgar las ideas de estos participantes, a los que se agregan otros jóvenes como Claudio Girola, Juan Mele, Virgilio Villalba y Gregorio Vardánega.

El lema del manifiesto invencionista sería: "*Ni buscar, ni encontrar, inventar.*"

Casi al mismo tiempo Arden Quin y Kosice vuelven como los iniciadores de un nuevo movimiento artístico que llaman: Madí. A fines de 1946 exponen los ya citados más nuevos adherentes: Rhod Rothfus y Martín Blaszko. La pintura Madí proponía en sus cuadros pintura, color y bidimensionalidad; marcos recortados e irregulares; superficies planas, curvas o cóncavas; planos articulados con movimiento lineal, rotativo o de traslación. Reivindican la fantasía, separando a Madí del Arte Concreto Internacional, controlando tanto el proceso como el aspecto organizativo de la obra.

En 1947 el grupo Madí se divide en dos. Por un lado Kosice publica la revista Arte Madí e inventa un nuevo movimiento llamado "Madinemisor". Arden Quin y Blaszko continúan fieles a su primera actitud. Pero es al año siguiente cuando se va a producir la exposición llamada *Nuevas Realidades*, en la cual se juntan los anteriores más los disidentes: concretos, madí y los independientes. La evaluación que realiza Damián Bayón de la misma es contundente. El conjunto *Arte abstracto, concreto, no figurativo* "es mediocre".

En 1955 se funda una Asociación Arte Nuevo, alentada por Arden Quin y Pellegrini y que agrupa a concretos independientes y a los abstractos libres que se les quisieron unir. Un plástico como Gregorio Vardánega (1923) será el nexo entre ellos y el futuro cinetismo que desarrollarán un puñado de artistas en París. Arden Quin, el alma del movimiento Madí, fue un uruguayo radicado en Buenos Aires, que ya desde 1945 proponía exposiciones con soportes irregulares, lo que más tarde los norteamericanos llamarían *shaped canvas*. A partir de 1956 radicaría definitivamente en París donde proseguiría su actividad poético-plástica independiente.

La actividad es frenética, Lucio Fontana (1899), escultor rosarino radicado en Italia andaba, en esos años de guerra por Buenos Aires. Desde allí lanzó, en 1946, su *Manifiesto Blanco*, base de su futuro “*espacialismo*.”

En 1949 Fontana empieza a practicar lo que llama “las perforaciones”, o sea, agujerear de manera instintiva el papel o la tela que tiene delante para con ello explorar en su búsqueda espacial. “ *La primera preocupación del artista es la integración del espacio ilusorio contenido en el cuadro, con el espacio real que lo rodea y atraviesa. Pues él cree que dar demasiada importancia al espacio real (exceso de tajos y agujeros) destruye el espacio ilusorio y se termina aboliendo el cuadro en sí, y que poniendo interés excesivo en el espacio ilusorio (complejidad del color y la textura) se invalida la razón de ser del cuadro, en cuanto se niega el concepto espacial del arte. Frente al requerimiento conflictivo, pues, de la superficie embellecida y la perforada, Fontana trata de armonizar las dos actitudes respecto a la forma, sin subordinar una a otra*” (Jan van der Marck, Walter Art Center, Minneápolis, citado en el prólogo del catálogo *Lucio Fontana*, Di Tella, 1966)

En 1947 junto con Romero Brest, Fontana participa como profesor en la recientemente fundada Academia Altamira, en la cual dictarán las cátedras de Historia del Arte, el primero, de Escultura el segundo y Pettoruti de Pintura, como los principales.

En 1948, comienza a editarse la revista Ver y Estimar en que Romero Brest sería secundado por sus discípulos en la formación de aficionados a las artes plásticas. La duración de ésta se extenderá hasta 1955, cifra récord en este tipo de publicaciones. De ella saldría la Asociación Ver y Estimar formada por un grupo de alumnos y simpatizantes dedicados a cursos, conferencias y discusiones acerca de la apreciación plástica, y que ha tenido un lugar importante en la historia de la cultura argentina.

La actividad desbordante y vanguardista de Buenos Aires a partir de 1950 ha irradiado a la América del Sur y ha contribuido sin duda, a cambiar ciertos esquemas, que el inmovilismo y el nacionalismo, parecían haber dominado para siempre.

La política cultural del peronismo

De estas épocas data la cesantía de este teórico y crítico, Romero Brest, en la Universidad de La Plata por el gobierno peronista. Esta situación lo obliga a continuar su gestión, optando por dictar unos cursos privados de Estética e Historia del Arte. Más adelante trataremos ampliamente la importancia de este promotor en el desarrollo de las artes experimentales en el país.

Estos años de gran complejidad creativa se cruzaron con el inicio del periodo peronista creando una tensión estructural entre el discurso cultural peronista y la reflexión política de los concretos que pugnaban por un arte colectivo y de función social y un arte constructor de un mundo nuevo.

Se produce por esos años, en 1946, la asunción al gobierno de Juan Domingo Perón que avalado por una particular alianza del ejército, la iglesia y los sindicatos, le otorga una base inédita de poder. Se caracteriza por un aparato de propaganda gigantesco, un discurso político sentimental, nueva política laboral, enseñanza religiosa obligatoria, una situación económica sostenida por los recursos generados en la guerra, estatización de los servicios públicos y la defensa militar y policial del orden interno.

El peronismo, en busca de una definición cultural nacional se pronuncia a través de su ministro de Cultura Oscar Ivanisevich contra el que llama "arte degenerado".

En el discurso de apertura del Salón Nacional de 1948, sostiene: *"¡Expresar la belleza no es expresar la fealdad, la anormalidad ni la perversión! ¡Perversión del cristalino de la retina del centro visual! ¡de las ideas, del corazón o del alma! ¡La nefasta manía del cubismo, del futurismo, del fauvismo y del surrealismo, ha sido la manía de los audaces y de los anormales que querían singularizarse de algún modo!"* (Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política*)

Esta cita es ilustrativa del escaso apoyo oficial recibido por muchos de los artistas que militaban en estas tendencias y que protagonizaron una dura resistencia por sobrevivir en este medio practicando sus ideas, algunos con sacrificio de sus empleos y otros sin otro remedio que emigrando del país. Sin embargo, en los últimos tiempos peronistas, el arte concreto será utilizado para representar al régimen en busca del reconocimiento internacional.

A partir del año 1949 habrá un gran éxodo: Maldonado se va a Europa y entrará en contacto directo con Max Bill. Desde entonces Maldonado alentará a un grupo reducido entre los que se cuentan: Lidy Prati, Hlito, Iommi y Girola. Se instalará definitivamente en Alemania en 1954, para ser profesor en la célebre Escuela Superior de Diseño de Ulm de la que llegará a ser director.

Esta escuela después de la guerra representaba un poco el espíritu que había desempeñado la Bauhaus 20 años atrás. Sin embargo el mayor aporte de Maldonado lo constituyó la fundación de la revista *"Nueva Visión"* (1951), que se iba a transformar luego en la editorial del mismo nombre, que sería el principal vehículo de información en lengua española de la vanguardia plástica, sobre todo en el campo del diseño, la estética y la arquitectura. Más adelante emigraría definitivamente del país Emilio Pettoruti cuyo deceso se produce en Italia en 1964.

Fuera del concretismo, en los cincuenta, algunos pintores como José Antonio Fernández Muro (1920), Sarah Grilo (1921) y Miguel Ocampo (1922) trabajan en una abstracción alternativa más libre. "Abstractos intuitivos" los llama Romero Brest. Ellos fueron temporalmente los primeros y les seguirían Clorindo Testa y Kasuya Sakai. Todos consagrados en una exposición en el Museo de Bellas Artes en el año 1960.

La reacción informalista

Pero sería en 1957 cuando se produce un corte radical con las tendencias concretas y surgen artistas relacionados con el informalismo y su complejo espectro internacional. Las obras de Luis Alberto Wells(1939), Mario

Pucciarelli (1928) y Alberto Greco (1931-1964) inician esta línea del arte argentino que puede ser definida por su componente básico de violencia en el gesto, la acción creativa, la reflexión y en la producción misma, acordes con la propia realidad y la historia de este país teñida de una violencia estructural.

Esta línea de acción fue continuada en 1961, al organizar como experiencia lo que se llamó *Arte Destructivo*, por Kemble, Barilari, López Anaya, Roiger, Seguí, Torres y Wells. Kenneth Kemble dio la clave a todo lo que va a confluír luego como vanguardia.

No debe entenderse este movimiento sino como actitud. Desde los tajos de Fontana hasta los balazos que Oscar Bony incorpora a sus obras, se puede trazar un itinerario que acumula las tensiones provocadas y contenidas en el desarrollo del informalismo argentino.

El movimiento concreto, en lo que tenía de mayor intransigencia, pasó relativamente rápido en Argentina. Sus cultores o cambiaron de forma de expresarse (Maldonado) o abandonaron la pintura (Prati) o se sensibilizaron por la técnica y el color. Al revés de lo que ocurrió en otros lugares, los argentinos comenzaron por el rigor, para después dejarse atrapar por la sensualidad de una pintura más cercana a la idiosincrasia latinoamericana.

De la exacerbación de cada uno de los términos de la dualidad humana: la objetividad y la subjetividad; lo reflexivo y lo emocional, que han sido el motor de la evolución artística de occidente, registramos el predominio de los geometrismos en el cono sur. Pero como en un movimiento pendular, resurgirán los surrealistas, la abstracción lírica y la nueva figuración al filo de los años sesenta, más emparentados con las búsquedas siguientes del pop, los happenings y las artes de acción.

El desarrollo del arte abstracto en la Argentina, tanto la abstracción geométrica como el informalismo, fue independiente de las estrategias norteamericanas que no tuvieron fuerte incidencia comparadas con la que sí tuvo el informalismo europeo. A diferencia de Europa donde el expresionismo abstracto era una herramienta estética, en Latinoamérica no fue sino un “arma de la guerra fría”. La guerra fría fue una guerra de palabras, imágenes y acciones simbólicas, y el discurso retórico fue una de sus más preciadas armas de combate. En este sentido, las imágenes estaban representadas por el arte abstracto, pero entendido como el antagónico de “realismo” socialista y fascista.

1.4. LA GESTACIÓN DE LAS VANGUARDIAS ARGENTINAS

Jorge Romero Brest

La acción que despliega en los años del peronismo Romero Brest, a fin de establecer en Argentina el arte moderno y ubicar al país como un centro internacional del arte, es crucial para entender la sucesión de hechos ocurridos en el campo artístico después del 1956.

Este promotor del arte fue un engranaje central en el establecimiento de instituciones orientadas a la promoción de las vanguardias.

Desde su puesto como interventor primero, y director después del Museo Nacional de Bellas Artes, va a encontrar en esa institución el espacio ideal

para llevar adelante el proyecto que delinea en su época de proscrito del peronismo.

Desde 1946, hemos mencionado, Romero fue una de las víctimas del exilio interior que afectó a amplias capas de las elites intelectuales que se convirtieron en la oposición. Como profesor de la Universidad de la Plata, estaba vinculado con los sectores opuestos al peronismo. Su cesantía, obedece al plan peronista de lograr una universidad sin política, tal como la quería Perón.

Esto lo obligó en la búsqueda de mayores apoyos, a afiliarse al Partido Socialista del que se alejó en la primera oportunidad, fiel a sus sentimientos de sentirse un *“aristócrata del pensamiento y sin ningún deseo de manchar la pureza de sus actitudes”*. Del Arte Social exponía sus ideas de que *“ El error fundamental consiste en considerar el arte como instrumento de conocimiento y de lucha”*, adhiriendo a las tesis de la autonomía del arte.

Entre los puntos más irritantes para la oposición estaban las buenas relaciones que el gobierno peronista mantenía con la España de Franco. Producto de esta relación, se presentaría en la Argentina la *Exposición de arte español contemporáneo* en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1947, y que con fuerte sabor nacionalista, no incluía obras de artistas modernos recientes como Juan Gris, Joan Miró, Pablo Picasso.

A las decepciones producidas por esta exposición vinieron a sumarse los conflictos en torno del arte abstracto que tuvieron como figura al Ministro de Educación, Ivanisevich en el episodio citado anteriormente.

En 1949, el arte moderno irrumpía en Buenos Aires de la mano de Francia. En junio, el Museo Nacional de Bellas Artes presenta la exposición *De Manet a nuestros días* y al mes siguiente el Instituto de Arte Moderno abre sus salas con la muestra *Arte Abstracto*. Ambas reunían obras como para indignar al ministro y a alguna crítica especializada.

Julio Payró, crítico muy enterado, resultó indignado por el nivel de la muestra, propia de *marchands* y no de museos, que subestimaba al público rioplatense. De no haber sido por el aporte de colecciones locales, la exposición hubiera fracasado, expresaba. De lo que se congratulaba, era de rescatar que la pintura presentada no había caído en uno de los grandes problemas del arte en este momento, "el arte comprometido" de los que Francia se habría salvado. La mayor parte de las obras expuestas, según Payró, no pertenecían al arte abstracto sino al territorio del arte no figurativo o no objetivo.

Esta exposición no habría caído en un territorio exento de abstracción, y como tal en este periodo las discusiones se sucederían para ajustar los términos de las denominaciones para las partes.

Pero más allá de las contiendas todos coincidían que el futuro del arte estaba en la abstracción.

Los comentarios del crítico auguraban ya la caída del arte francés que perdería su lugar de centro que había mantenido por tantos años.

Mientras tanto en la segunda época del gobierno peronista, las autoridades están dispuestas a establecer una transacción con los artistas y organizan dos exposiciones donde madís, perceptistas e invencionistas, tomarían parte.

Una es la megaexposición *La pintura y la escultura argentina en este siglo* que entre 1952 y 1953 sería auspiciada por La Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación. Las obras en número de 519 inundarían las salas del Museo Nacional de Bellas Artes y jardines adyacentes y significaría el hecho cultural del 2° Plan Quinquenal. Este plan dejaba fijada la expresa voluntad de renovación y apertura internacional y la exposición respetaba este nuevo espíritu.

La exposición era representativa del grupo desplazado, sin dejar de lado la retórica oficial de la imagen. Todos exponentes de la definición del “nuevo hombre argentino”.

Pese al uso de la imagen que hizo el gobierno peronista durante su periodo, no logró adeptos entre los artistas nombrados que sacralizaran al régimen con sus obras.

Unos meses más tarde, el arte abstracto ganaría un lugar lindante al uso político en el envío oficial a la Bienal de Sao Paulo de 1953, que incluyó en forma predominante las obras de los artistas abstractos.

Revista Ver y Estimar

Esta aceptación del arte abstracto por parte del gobierno peronista no se logró sin el concierto de variados esfuerzos en distintos frentes. El principal se organizó desde las páginas de *Ver y Estimar*.

Esta publicación como lo explicitaba Romero Brest, aspiraba al establecimiento de valores artísticos a partir de la teoría, la historia y la

estética, sin dejar de lado la sensibilidad. El objetivo era comprender el acto de creación en su concepto entre el arte individual y las fuerzas colectivas que lo habían originado. Como se aclaró, los espacios oficiales estaban clausurados para el crítico y aunque no tuvo posicionamientos contrarios para el régimen, se ocupó de volver la mirada hacia Europa, siendo París el crisol que durante 50 años había decantado las teorías del arte universal.

Al no tomar posiciones políticas, la revista tampoco tuvo contrincantes y sus colaboradores directos se contaban entre algunos de los discípulos que compartían el mismo exilio interno, otros pertenecían al externo producto de

la guerra de Franco y otros colaboradores se contaban entre los militantes del arte moderno como Max Bill y Mathias Goeritz, entre otros. Más allá de las coincidencias ideológicas o estéticas, a este grupo editorial quien los articula en un mismo frente es Romero Brest desde las páginas de *Ver y Estimar*.

Esta publicación trae por medio de la palabra escrita y de las imágenes, aquello que no podía verse en Buenos Aires y daba cuenta de lo que pasaba en el exterior.

El hecho de que se invitara a Romero Brest a participar como jurado en la primera Bienal de Sao Paulo en 1951 lo ubicaba inmediatamente, al mismo tiempo que lo separaba de la Argentina de Perón, sospechada de simpatías fascistas y colaboracionista con las fuerzas del eje, en la misión de restablecer el prestigio del país.

Ver y Estimar quiere inscribirse con toda claridad en el terreno de la avanzada del arte moderno.

Romero Brest define toda su apuesta en el modelo de un arte más racional, matemático, que rechace las formas expresivas del pasado y que unifique en un lenguaje común las producciones de la pintura, la escultura y la arquitectura para que encuadren dentro de un estilo que se proyecte al futuro. Este modelo, sólido y articulado serviría para esperar los tiempos nuevos, en los cuales solo fuera necesario ponerlo a funcionar.

El golpe militar llamado -de la Revolución Libertadora- que derroca a Perón en septiembre de 1955, coloca al crítico en la mejor situación que podía soñar. En octubre cierra definitivamente la revista y comienza a actuar desde las instituciones oficiales, como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde entonces él va a demostrar mejor que nadie, que el arte no consiste nada más en puras formas, sino que también es un instrumento político.

Entre 1956 y 1960

El nuevo gobierno comienza su gestión con la proclama “ni vencedores ni vencidos”. Posición conciliadora que no podrá sostenerse presionada por los sectores más antiperonistas de las Fuerzas Armadas.

El Gran Premio de Honor que Raquel Forner recibió de manos del presidente general Aramburu de la Revolución Libertadora en el Salón Nacional de 1956, tuvo el sabor de una reparación histórica. La selección de su cuadro *Liberación*, si había representado un alegato por la libertad perdida, el premio que ahora se le otorgaba fue entendido como un símbolo de la libertad recuperada.

En el contexto de posguerra las condiciones para América latina se fueron modificando y la creación de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), formularía políticas para eliminar los factores de atraso que abrían la posibilidad de que los países desarrollados dieran su apoyo a los subdesarrollados para que estos pudieran progresar, mediante adecuadas inversiones en sectores clave.

Las nuevas condiciones, beneficiaron al nuevo gobierno argentino. Apertura económica y modernización fueron valores compartidos por distintos sectores y una de las problemáticas centrales durante las dos décadas que siguieron consistió en diseñar estrategias para atraer a los capitales extranjeros. El diseño de políticas de exclusión del peronismo, fue un requisito para la transformación que los sectores vencedores querían realizar y al mismo tiempo, el punto de partida de continuos conflictos que marcaron el periodo, que definieron una escena política ficticia, ilegítima e inestable.

En el plano de la restitución de espacios, el Salón Nacional fue uno de los primeros en donde se pudo medir de qué lado quedaban las Artes Visuales en la nueva situación política. En un momento que se vivía como un claro corte con la historia precedente, el Salón funcionó como un escaparate, donde se podía mostrar el lugar de los nuevos vencedores.

La agenda pasaba, por restablecer condiciones indispensables para la producción artística: libertad absoluta para los creadores, apertura al mundo internacional, modernización de los lenguajes. La percepción generalizada era que todo estaba por hacerse y que era indispensable la coordinación de los esfuerzos. Esto explica que los nuevos gestores contaran con el apoyo conjunto de los poderes públicos y privados como nunca antes se habían tenido.

Es con este rol de "impulsor" que el nuevo Estado se abocará a una tarea de promoción e incentivos que tomará un rumbo totalmente diferente al que había tenido el Estado peronista. La novedad, la juventud y el internacionalismo, serán los ejes sobre los que se irán organizando los proyectos institucionales.

Lo que ahora se necesitaba eran artistas de vanguardia, cuyas obras fueran tan originales y su calidad tan incuestionable, como para poder cumplir con la misión de instalar el arte argentino en la escena internacional.

El respaldo estatal fue complementado en estas épocas por subsidios de fundaciones norteamericanas. A fines de la década del cincuenta, tanto la Fundación Ford como la Rockefeller promovieron proyectos de desarrollo en América Latina.

En 1956, se organizan dos exposiciones oficiales que representarán artísticamente al país, y la primera se presentará en la Galería Nacional de Washington, para iniciar desde allí, una gira por museos de Nueva York y de otras ciudades de los Estados Unidos. La selección era un resumen de la historia del arte argentino. Los representantes del arte más contemporáneo eran los artistas geométricos, pero no eran de los más radicalizados, sino el grupo disuelto en 1952, Asociación Arte Concreto

Inención; el grupo de Artistas Modernos de la Argentina, con una abstracción más sensible: Hlito, José Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Clorindo Testa.

Se abría una nueva era para las relaciones entre Argentina y Estados Unidos y las imágenes eran leídas en ese sentido, como emisarias de un país transformado.

El poder de la cultura y el arte para representar a las naciones era bien conocido en Estados Unidos. La posibilidad de usar las imágenes como portadoras de mensajes que, más que belleza, remitían al poder de sus emisarios, ya había sido instrumentada por las culturas europeas, y desde los primeros tiempos de la guerra fría, se había delineado como uno de los mecanismos de la política exterior norteamericana. Estos valores que la potencia desparramaba con sus políticas y sus cuadros por el mundo, deberían servir de ejemplo a las desordenadas repúblicas latinoamericanas.

La segunda representación oficial se dará en la XXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia en 1956. La selección de las obras fue realizada por Jorge Romero Brest y Julio E. Payró, bajo el supuesto de que, si se quería mostrar la cultura de un país renovado, esto no podía hacerse enviando imágenes del pasado. Para este envío, se habían inclinado por “treinta y ocho pinturas y ocho esculturas pertenecientes a artistas que – dentro de las recientes promociones, deliberadamente elegidas- representaban a las tendencias: figurativa, concreta, abstracta e independiente.”

Esto produjo inmediatamente un revuelo entre los artistas que habían sido excluidos de la selección y la consecuente presentación de una protesta aduciendo que luego de soportar en los años de la dictadura la exclusión de los certámenes internacionales, ahora tenían que volver a vivirlo por una decisión poco responsable del jurado. Los firmantes de la carta al ministro de educación fueron Raquel Forner, Juan Batlle Planas, Raúl Soldi,

Horacio Butler y Héctor Basaldúa, entre otros artistas que no contaban con la "juventud querida" según decisión de los críticos que actuaron de jurado.

El mensaje que enviaban estos criterios de selección era, de que ahora en más, había llegado el turno de los jóvenes, lo cual no significaba necesariamente, que el arte que produjesen fuese bueno, de vanguardia, o que respondiese a una imagen precisa. La alternativa fue seleccionar todo aquel arte nuevo, que potencialmente pudiera encerrar la clave del éxito. El proceso sustituye la idea de vanguardia como transformación radical, hacia la idea de vanguardia como moda, como idea de novedad.

La designación de Romero Brest como interventor en el Museo Nacional de Bellas Artes, se enmarcó dentro del conjunto de decisiones tendientes a colocar en puestos clave a las figuras desplazadas de los espacios de gestión durante el peronismo. Sin embargo, a pesar de esta ubicación privilegiada, Romero se encontraba con un museo abandonado, inactivo y carente del dinero suficiente para mantener abiertas sus puertas. La libertad para crear no significaba financiamiento. Durante los ocho años que duró su gestión serán frecuentes en los medios periodísticos, el relato de las dificultades que enfrentaba diariamente. Aún así, el crítico supo usar magníficamente los escasos elementos con los que contaba para ejemplificar la modernidad gestada a partir de una organización de las formas y los colores sobre la superficie de la tela.

Después de meses de arreglos en las salas y restauración de varias obras, el museo se reabrió en junio de 1957, con la inauguración de la exposición *Arte Moderno de Brasil*. Su política consistió en romper el aislamiento, y en este sentido, su política consistió en traer exposiciones internacionales al

museo a fin de propiciar la actualización del arte local. Dentro de ellas las más importantes fueron obras de Ben Nicholson (1958), Víctor Vasarely (1958) y Bárbara Hepworth (1960).

Después de las elecciones de febrero de 1958, que habían llevado al doctor Arturo Frondizi a la presidencia de la República, se organiza el proyecto del desarrollismo, caracterizado por una intensa expansión de la economía que se produjo, sin embargo, en un clima permanente de conflictos militares, políticos y sociales.

En este tiempo, el crítico había logrado una organización que abarcaba a las Asociaciones Amigos del MNBA, y del MAM, y a la Galería Bonino (baluarte de las expresiones más avanzadas) y desde las que partían directivas que encumbraban o anulaban reputaciones. Esto generó más que un enfrentamiento político, una división entre sectores modernizadores y tradicionales.

El Museo de Arte Moderno (MAM) se fundó en 1956, funcionando provisoriamente en los pasillos de un barco, sin hallar una sede definitiva hasta 1960. Fue creado por el entusiasmo de un crítico, Rafael Squirru, respondiendo a las iniciativas planteadas por el nuevo gobierno de contar con espacios que propiciaran el arte moderno, símbolo para una gran ciudad. Críticos como Pierre Restany, vieron en Buenos Aires a la ciudad latinoamericana que podía repetir el proceso de expansión cultural que había llevado a Nueva York al centro de la escena artística internacional.

Para Squirru lo crucial era dar existencia al museo y su estrategia pasó por ocupar todos los espacios disponibles en la ciudad, con todas las obras que pudiera contar, sin dar demasiada importancia a una línea definida. A

pesar de la improvisación, logró durante su gestión que el museo presentara exposiciones que introducían novedades. La exposición que se realizó en 1959 en el Museo Sívori con el auspicio del MAM, ligó esta institución al ingreso del grupo informalista en la escena porteña. Este espacio será reemplazado paulatinamente por el ITDT y su trabajo de por sí irregular, perderá impulso cuando Squirru acepte un puesto en la OEA en 1963.

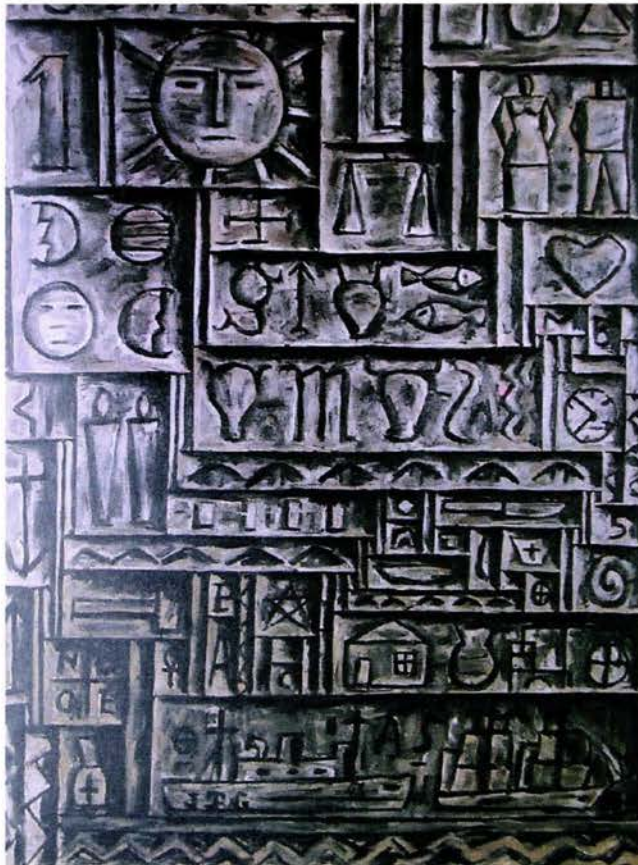
Pronto quedaría en claro que las instituciones capaces de llevar adelante la necesaria transformación en el campo artístico no serían aquellas dependientes del Estado, sino las nuevas fundaciones e instituciones privadas. A ellas se uniría Romero Brest en su política de fundar esfuerzos para la experimentación y difusión del arte de vanguardia.

Raquel Forner

Victoria

1939

Óleo sobre lienzo, 140 x 102 cm.



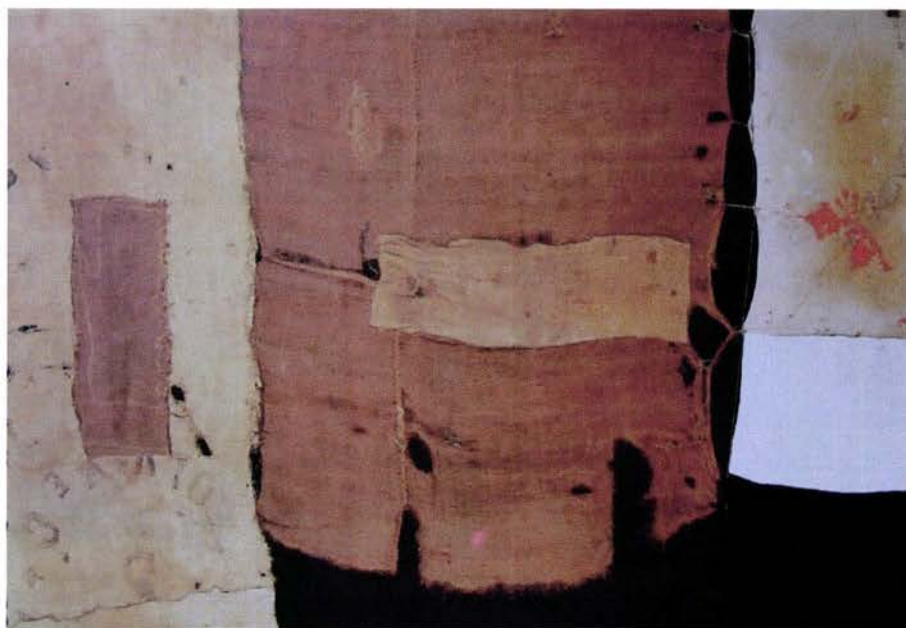
Joaquín Torres García

Arte Universal

1943

Óleo sobre lienzo, 106 x 75 cm.

Gyula Kosice
Neón Madí No. 5
1946
Neón y madera, 56 x41 x 18 cm.



Alberto Burri
Saco y Blanco
1953
Yute y óleo sobre lienzo, 150 x250 cm.



Jesús Soto

Estructura cinética

1955

Acrílico, plexiglás y madera

61 x 58 x 15 cm.

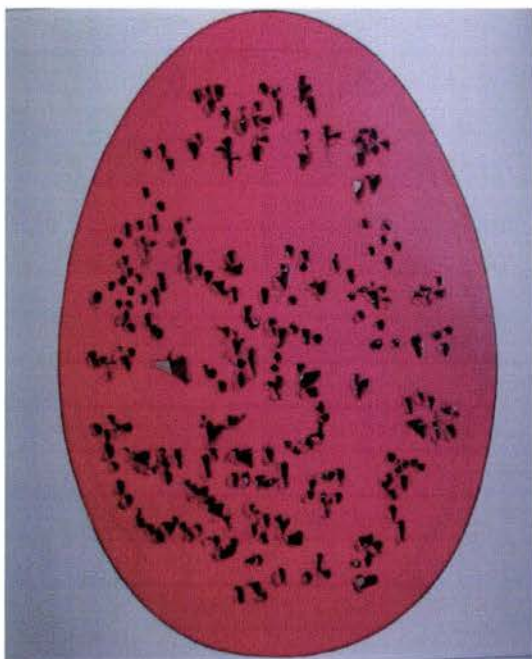
Alejandro Otero

Colorritmo 39

1959

Esmalte sobre madera,

200 x 53 cm.

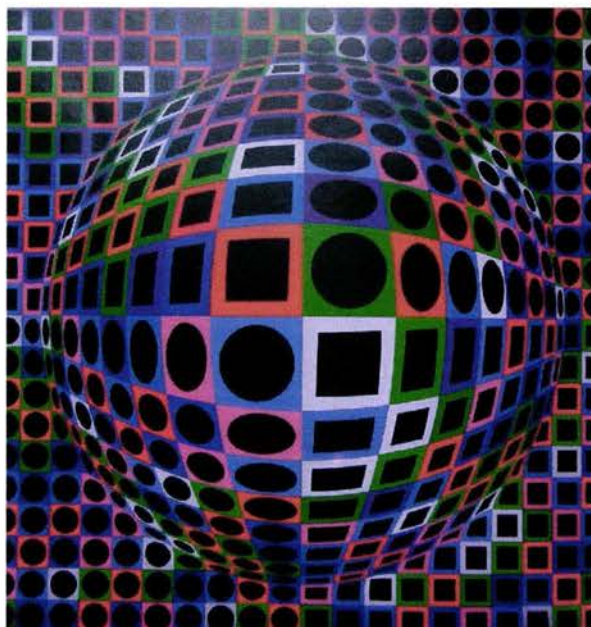


Lucio Fontana

El Fin de Dios

1963

Óleo sobre lienzo, 178 x 123 cm.

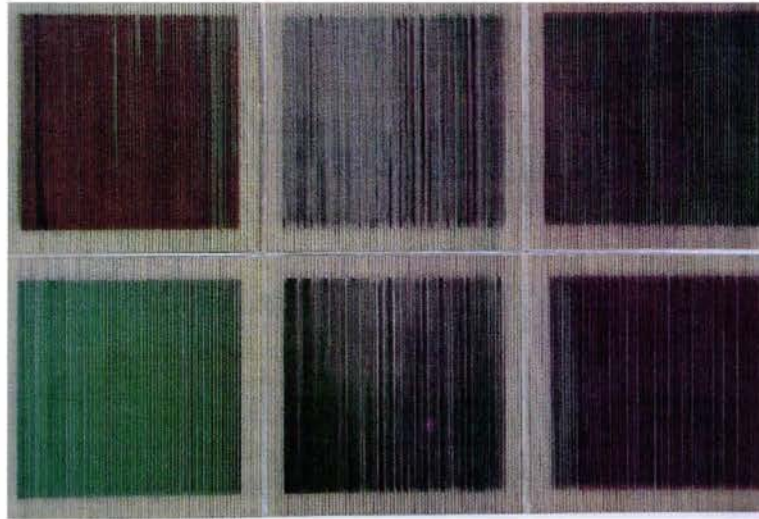


Víctor Vasarely

Vega Gyongiy

1971

Acrílico sobre tablero, 80 x 80 cm.



Carlos Cruz-Diez

Fisiocromía No. 326

1967

Madera, plástico y óleo, 120 x 180 cm.



Juan Soto

Penetrable

1974

Plástico, metal

Museo Guggenheim, N.Y.

C APÍTULO II

ARTE EXPERIMENTAL EN ARGENTINA EN LA DÉCADA DEL SESENTA

2.1. LAS FORMAS DEL ARTE EXPERIMENTAL

La comunidad artística de Buenos Aires

A fines de la década del cincuenta, la comunidad artística argentina estaba abierta a todas las influencias y estaba perdiendo su rigidez. Los jóvenes del sesenta experimentaban con diversas formas del informalismo, arte destructivo y arte objetual. Se expresaban en las mismas zonas que lo hacía el arte internacional. Pronto se desplazarían hacia formas tempranas de "environment".

Romero Brest destaca entre los ya consagrados, a los que él llamaba “abstractos intuitivos”: Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Clorindo Testa. Estos artistas se agruparían principalmente en la Galería Bonino, promotora de vanguardias.

Para una cultura de la imagen generada a partir de copias y de escasos originales como había sido la de Buenos Aires, “importar y traducir” era continuar con una práctica conocida. El problema estaba en cómo ser original sin ignorar el lenguaje introducido por las vanguardias internacionales, a las que ingresaban desde un conjunto de imágenes que operaban a la manera de bibliotecas.

Al mismo tiempo exploraban en las posibilidades que les brindaban los nuevos materiales que las propuestas del informalismo ponían a su disposición, como el collage. En la productiva relación que se estableció entre materiales y prácticas se abrieron muchos de los caminos que se recorrieron en los sesenta. En este proceso, algunas figuras y grupos tuvieron particular importancia.

Kenneth Kemble rescató, con extrema claridad, cuáles fueron los resultados de esta nueva dinámica en la que partían de la obra de los artistas internacionales, para terminar inspirándose uno en el otro, produciéndose así un fenómeno de autoabastecimiento cultural y creativo. Ya desde 1957 cuando se realiza la exposición “*Qué cosa es el coso*” comienza Kemble a jugar como opción creciente, con el uso de materiales “desagradables”: alquitrán, harina, plumas, monedas, que se mezclaban en un conjunto de pinturas y collages que citaban las maneras del dadaísmo.

En 1958 y 1959, con las exposiciones del grupo informalista, artistas como Kenneth Kemble, Alberto Greco, Luis Wells o Antonio Berni, los trapos de piso, los clavos, las arpilleras, inundaron la superficie de las obras de los que querían encontrar las claves de “lo nuevo”. Paradójicamente, los tiempos nuevos recurrían a telas gastadas y chapas oxidadas.

Los materiales y las soluciones plásticas se tomaron del informalismo europeo, más que del expresionismo abstracto norteamericano, y dentro de esta tendencia, las influencias más notables fueron las de Burri (italiano) y los informalistas españoles (como Tàpies), cuya consagración en Venecia lo había colocado en el centro de la escena internacional.

La primera exposición del Movimiento Informalista se realiza en 1959, con este título, en la Galería Van Riel y participan ocho artistas: Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells. Meses después se presentarán los mismos, más Roiger, un fotógrafo que incorpora Greco. Greco y Kemble, obtendrían su consagración en la segunda muestra del grupo en 1960, en el Museo de Arte Moderno.

Por esos años Kemble decía: *Sé que nosotros produjimos una pequeña revolución en el movimiento informalista, acá en la Argentina, pero el objetivo primordial era [...] sacar la mentalidad del artista de su preciosismo, la preocupación por la calidad y perfección, y lanzarlo un poco en la aventura, en la locura, sacarle un poco la preocupación por la respetabilidad.* (John King. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta.*)

El *Arte Vivo* en uno, y el *Arte Destructivo* en otro, abrirán caminos para la desacralización de la obra de arte, quizá la mayor operación acometida en los años sesenta.

El gran talento creativo de este grupo fue Alberto Greco, quien era improvisado, impulsivo, irreverente y ejercería gran influencia entre los artistas jóvenes de ese momento. Su estrategia para ingresar al ambiente artístico se basó en el ejercicio de una provocación sistemática que rebasó el límite de las instituciones. Excluido de todas las consagraciones repartidas en los certámenes entre 1961 y 1962 se dedicó a acumular resentimientos que no hacían más que sintetizar esa mezcla difícil entre la necesidad de enfrentar el sistema y el deseo de obtener el éxito y el reconocimiento. Greco llega con el primer periodo de su pintura hasta fines de 1961, cuando presenta la exposición *Las monjas*, en la Galería Pizarro. Desde entonces, sus intervenciones serían, sobre la realidad. Se traslada a París, donde rompe con todos los tabúes artísticos con su forma propia y anárquica del “*happening*” mucho antes de que estos términos fueran moneda corriente. Se señalaba a sí mismo como obra de arte en su representación *Vivo Dito* (Arte Vivo) o trazaba círculos de tiza alrededor de los peatones y los firmaba, “capturándolos”, así como otras obras conceptuales. Logró un verdadero impacto en su tiempo y luego de viajar por Nueva York y regresar a París, se suicidó en Barcelona en 1965, en su mano izquierda había escrito la palabra fin. La mayoría de los jóvenes lo reconocen como un precursor.

La exposición de *Arte Destructivo*, después de varios meses de trabajo conjunto en que se reunieron los materiales, grabaron la banda sonora, idearon los procedimientos para descomponer la poesía, el discurso y la música se presentó en la Galería Lirolay a finales de 1961.

Este trabajo de experimentación por idea de Kemble y acompañado por Luis Alberto Wells, Silvia Torras, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí y Enrique Barilari, representaba la materialización de un programa que desde años antes, Kenneth Kemble había elaborado con sus *collages* de chapas y materiales de deshecho y al que había tratado de fortalecer con sus críticas y comentarios periodísticos desde el *Buenos Aires Herald*.

Si bien ya se conocía el trabajo con objetos encontrados, lo que ahora se le agregaba era la idea de la violencia y de la destrucción. Con los resultados sonoros del proceso de trabajo conjunto, se grabó una banda que se pasó durante la muestra. Muchos de los materiales visuales se habían recogido de los basureros y del puerto: una bañera, la bocina de un barco, el interior metálico de tres ataúdes, paraguas y sillas rotas, muñecas, fragmentos de autos. Todos estos materiales agredidos por el tiempo y el descarte, fueron nuevamente agredidos y organizados para esta presentación final. Muerte, sexo y violencia: éstos fueron los temas que lograron imprimir en los objetos seleccionados. El conjunto funcionaba en un registro polisensorial complejo, formado por objetos que colgaban del techo y las paredes o interrumpían el paso, con una iluminación en penumbra y un sonido basado en alteraciones y disonancia.

Con esta experiencia Kemble lograba también una forma de materialización de aquella energía colectiva que se percibía como una fuente latente en los artistas de Buenos Aires.

Esta idea de destrucción ya estaba presente en el lenguaje internacional. Como el mismo Kemble decía, "se me ocurrió a propósito de una foto que vi en la revista Times de una exposición de *Junk Art*. Estas expresiones: deshecho y destrucción constituyeron uno de los caminos por los que los

assemblages evolucionaron hacia los *environmets* y los *happenings*. Aldo Pellegrini percibe un paralelo con “esa orgía de aniquilamiento en la que está sumergido el mundo de hoy”. (Aldo Pellegrini. *Nuevas tendencias en la pintura*).

Las exposiciones fueron atacadas en los medios sociales y periodísticos, porque se aducía que no traían la esperada “novedad” y porque atacaban los conceptos de forma y de composición. Si aceptaban esto, luego tendrían que aceptar todo, es decir, cualquier cosa valdría.

El ritmo en que se sucedieron las exposiciones y el número de artistas que convocaron, hicieron de éstas un espacio de descubrimientos para los propios artistas. Allí podían ver como usaban los mismos materiales: los tubos de cartón que usaba Wells, las mordazas de Santantonín; los trapos rejilla aparecían en Kemble y Greco. De pronto, los hallazgos de materiales y soluciones formales se intercambiaban, se superponían y se reproducían con tal velocidad, que pronto fue difícil saber qué provenía de la vanguardia europea y qué de ese laboratorio de experimentación que se había montado en Buenos Aires.

La idea de Kemble en cuanto a utilizar los materiales que ve en las villas miseria de Córdoba, más que interesarse en el tema social, lo hace por la utilización de los materiales y “mostrar en la calle Florida una realidad argentina que nos debe concernir a todos”.

Santantonín es descubierto por Kemble y Luis Felipe Noé en la exposición que lleva a cabo en la Galería Van Riel en 1960. Artista marginal, autodidacta, pinta de manera ocasional mientras organiza una industria familiar. Un año más tarde Santantonín inició lo que llamó “arte de las

cosas", integrando a partir de ese momento, lo que Kenneth Kemble denominó el "grupo de los malditos de Argentina". El *Arte Cosa*, se refiere tanto a los relieves que realizaba en cartón, como a las formas que suspendía con alambre o hilos del techo. En algunas de estas "cosas", la forma responde al concepto de un bulto, de un atado semi logrado de telas y restos de materiales del que sobresalen o cuelgan, pequeños retazos. Realizadas con tela, alambre, cartón y yeso, sus obras parten de la indeterminación, tratando de establecer en ellas un orden que aparece reiteradamente filtrado por las marcas del existencialismo sartreano.

Formas que apelaban al tacto, en lugar de los objetos para ser mirados que proponía el pop art. No-objeto. No-hombre. No-pintura. No-escultura. No-obra de arte. Arte-cosa. Sus "cosas" querían actuar en la realidad como pura materia transformadora.

Sin embargo, sus imágenes no representaban lo que el público y las instituciones estaban buscando como forma de definición del "arte de los sesenta".

La palabra y la imagen operaban simultáneamente como indagación de las nuevas condiciones de Argentina después del proceso de industrialización de posguerra que había provocado una nueva inmigración, esta vez de Latinoamérica, y además, un intenso desplazamiento migratorio del interior a los cinturones de pobreza que crecían alrededor de las ciudades.

En 1960, el entramado institucional que se había armado en los cuatro años precedentes, se mostró con espectacularidad en las actividades presentadas desde el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno con obras de artistas nacionales en abierta confrontación con los artistas internacionales. A esta exposición se enviaron importantes obras norteamericanas de Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock y Mark Tobey. A esta reactivación se sumaron los esfuerzos de las fundaciones y

empresas privadas, que introdujeron formas de organización sin precedentes en Argentina. La Fundación Torcuato Di Tella en Buenos Aires y las Industrias Kaiser en Córdoba, con estrategias diferentes pero que concurrían a los mismos objetivos, servían al proyecto internacionalista.

Estas fuerzas dinamizadoras guardaron mucha distancia con la realidad social y política inmediata. En la identificación de las fuerzas que actúan en el país, Halperin Donghi, las describe como entre las promesas de un desarrollo futuro hechas por Frondizi y la oposición al peronismo y el comunismo, y el poder creciente de las Fuerzas Armadas; una dinámica de conflictos que representa una amenaza constante al equilibrio político.

Este mismo año llegan a Buenos Aires, el crítico André Malraux que dijo: Brasil tiene una arquitectura; Argentina una pintura. Otro visitante importante fue José Gómez Sicre, director de Artes Plásticas de la Unión Panamericana, quien resaltó el valor de la calidad del arte porteño y se fue con excelentes impresiones y de presencia relevante, Lionello Venturi, historiador y crítico italiano, que integró con Romero Brest el jurado del Primer Premio Di Tella,

Muchos de los postulados del desarrollismo económico impregnaron las políticas de promoción artística. Ambos esquemas compartían la idea de un atraso tanto de la economía como de la cultura y el arte. En este sentido es explicativa la evaluación que Guido Di Tella hacía quince años después analizando el salto dado por el arte en los sesenta: *“Hicimos impresionismo cuando éste había terminado en Europa; hicimos cubismo un par de décadas más tarde, pero hicimos arte geométrico poco después, y algunos dicen que un poco antes que Europa; informalismo dos o tres después y el*

movimiento pop, dos o tres horas después.” (John King. El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta)

También es interesante destacar las observaciones que hace el industrial sobre el conservadurismo del gusto estético argentino que no hacían más que frenar el cambio al quedarse estacionado en la admiración del arte perfeccionista del pasado. Sin embargo, la originalidad no era todavía un rasgo destacable en el arte de los argentinos. Sólo con obras capaces de revelarse como *nuevas ante la mirada del mundo*, podría conquistarse la escena internacional. Calidad significaba, ante todo nuevo y original, un arte sin referentes, algo que todavía no se podía ofrecer.

Todos los proyectos en torno a la idea de generar una vanguardia desde las instituciones chocaban con la idea misma de vanguardia. ¿Hasta qué punto esta alianza podría ser productiva? La respuesta es, instituciones y vanguardias tendrían puntos que negociar. Muchos artistas seguían pensando que la vanguardia era un espacio de polémica contra el orden vigente. Para las instituciones argentinas, las vanguardias debían operar sólo desde el terreno del lenguaje y de las formas.

Aquellos sectores, que como el *Grupo Espartaco*, hablaban en nombre de una vanguardia estética y política, representadas por su programa realista y mural, no serían reconocidas en el medio artístico como vanguardia.

Este grupo, cuestionador del arte instituido, hace propios los postulados y la práctica del muralismo mexicano y del pintor brasileño Cándido Portinari. Sobresalen Ricardo Carpani que más adelante destacaría en la producción del cartel político y Juan Manuel Sánchez.

Su propósito quedó explicado en un Manifiesto dado a conocer en 1959: *“El arte revolucionario latinoamericano debe surgir como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida*

cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario, hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte." (Giúdice Alberto. *Arte y Política en los sesenta*).

El *Grupo Espartaco* continúa unido hasta 1968 y a mediados de la década logra su propósito de insertarse en el movimiento obrero organizado.

El éxito, el reconocimiento y la inmediata celebración de la crítica fueron en esa época crucial, para el Grupo Nueva Figuración. Ellos introdujeron una solución que fue aceptada y celebrada como la mejor salida para el callejón en el que había quedado encerrado el informalismo. Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé realizaron su primera exposición conjunta en 1961 en la galería Peuser con el nombre de Otra Figuración. Más adelante expusieron en la Galería Bonino, en Río de Janeiro, el Museo Nacional de Bellas Artes, en Montevideo, hasta la última muestra compartida, en 1965.

En su presentación, escriben. *"Somos un grupo de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la libertad de incorporar la libertad de la figura"*. Rómulo Macció obtendrá más adelante el Premio Internacional del Instituto Di Tella y Noé el premio Nacional.

Durante 1961 lograron tramar un seductor clima de misterio a su alrededor decidiendo trabajar juntos en un mismo taller. Después del primer éxito, los cuatro integrantes emprenden el mítico viaje a París, pero una vez allí, solo escucharían hablar de un nuevo centro ubicado en Nueva York.

El nuevo abordaje de la figura, sin las ataduras de la imitación naturalista, surgió en sintonía con el informalismo, como una reacción a la abstracción geométrica. Se nutren de otras escuelas y técnicas: la pintura gestual, el pop art, la nueva abstracción, el collage y el uso del texto y la palabra.

Sin embargo, lo que estos artistas sentían, era que las instituciones estaban aceptando lo menos radical, lo menos renovador, lo menos revulsivo.

Desde comienzos de 1962, los artistas de La Nueva Figuración se habían instalado en París y trabajaban juntos. Era el lugar donde se iba para aprender los secretos de la carrera internacional y con el objetivo máximo de iniciarla. Sin embargo Noé y De la Vega, lejos de sentirse admirados, se mantuvieron en esa ciudad relativamente aislados y emplearon gran parte de su tiempo en discutir cómo podían generar las formas del arte nuevo que estaban buscando. Allí entendieron que las obras colgadas en la Galería Peuser, no representaban la ruptura en la que habían pensado al exponerlas. Noé pinta en una noche de insomnio parisino, el cuadro “*Mambo*”, en el que por primera vez, utiliza la partición de la superficie en distintos soportes. Esta solución, es para Noé, mucho más que un recurso formal novedoso. El planteo le permitía introducir, su concepción de la historia nacional: una historia marcada por fuertes rupturas, cuyas tensiones él podía ahora articular plásticamente. La historia nacional era un tema para Noé. Con la idea de establecer un vínculo estrecho de la pintura con su medio es que regresa a Buenos Aires a organizar una vanguardia nacional.

Movido por el mismo interés de investigación, De la Vega realiza, también en París, sus “formas liberadas”, en las que rompe la unidad del espacio tradicional utilizando distintos bastidores quebrados y telas manchadas, entre los bastidores.

Para Marta Minujin, joven llena de expectativas quien también se encontraba allí, la ciudad de París todavía tenía mucho que ofrecerle. Ella estaba dispuesta a descubrir la novedad en todas partes. Ella, como

Greco, tenían interés en hacerse notar. Sus intervenciones estaban articuladas desde un modelo que entendía la vanguardia como choque, y ambos fueron consecuentes en su trabajo por generar situaciones provocativas, tanto en Buenos Aires, como en París o Nueva York. Las anécdotas de la vanguardia como escándalo en los sesenta se refieren a ellos. Tanto Greco como Marta Minujin se introdujeron en circuitos afines a su obra y lograron cierta repercusión que se expresó en forma de colaboración, coparticipación o rechazo.

Antes de volver a Buenos Aires, Minujin expuso en su propia casa, sus estructuras de cartón y algunos colchones que había mostrado en varios salones de París y los quemó. La espectacular y fotografiada pira fue su primer *happening*. Una acción que le permitió hacer una obra en la que se fundían todas sus obras anteriores. De aquí que ella se refiera a esta acción como un acto de *construcción-destrucción*. La quema de la obra demostraba el cierre de una etapa y marcaba la definición de un principio que, de ahora en más, será una constante en sus obras: lo único que contaba era el presente.

La influencia de los neofigurativos signará la obra de toda una generación. Carlos Alonso, Antonio Seguí, Juan Carlos Distéfano, Carlos Gorriarena, Lea Lublín, entre otros, participan creando a su manera. Las actualizaciones formales y de lenguaje también podrán verse en maestros de la talla de Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino.

El fermento rupturista eclosiona en una nueva camada de artistas experimentales. Inicialmente exponen individualmente en la Galería Lirolay, reducto principal de la vanguardia. Son : León Ferrari, Margarita Paksa, Pablo Suárez, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Juan Carlos Distéfano,

Edgardo Jiménez, Oscar Bony, entre otros. Marta Minujin realiza muestras de objetos, y Alberto Heredia exhibe, también en Lirolay sus cajas de quesos Camembert. Expresa Noé: *Adentro guardaban un compacto mundo de putrefacción.*

Es necesario recordar los sucesos internacionales que cruzan esta época de cambios como fueron, la presidencia de los Estados Unidos ocupada por John F. Kennedy quien desaparecería trágicamente en 1963. Es la época del hombre llegando a la luna, el nacimiento de otra manera de hacer música con Los Beatles, la minifalda de Mary Quant, el movimiento hippie, la guerra de Vietnam, la aparición mítica de un guerrillero argentino que dará su vida por los ideales de construir un mundo mejor: el Che Guevara. Cuba expulsada de la OEA y del sistema interamericano y Kennedy iniciando el bloqueo total a la isla.

Mientras, en la escena política local es destituido por un golpe armado el presidente Frondizi en 1962, y reemplazado por José María Guido, presidente del Senado, que resultará un títere del poder militar. Acata durante su corto periodo el mandato castrense de proscripción al peronismo y persecución al comunismo que tenderán a fortalecerse con las políticas de exclusión.

Al año siguiente será el turno de una nueva Presidencia Constitucional, la de Arturo Umberto Illía, casi al mismo tiempo en que se inaugura el local del Instituto Di Tella en la calle Florida. La esperanza de que habría paz en la República desapareció por la intolerancia de las Fuerzas Armadas que derrocando a Illía desaprovecharían la oportunidad de ordenar definitivamente el país. En junio de 1966 comienza una serie de gobiernos militares encabezados sucesivamente por los generales Onganía,

Levingston y Lanusse. Lejos de producirse la reorganización del país bajo el signo de la libertad, durante siete años se intensificarían los conflictos y en ocasiones una dura represión.

Fue entonces, que el Centro de Artes Visuales (CAV), emprendió francamente la aventura de existir, en una atmósfera de intranquilidad social y de subversión política que le impediría llevarla a buen término.

Orígenes de la Fundación del ITDT

El Di Tella no inventó nada, sino que reunió y respaldó las diversas iniciativas que se entreteljían en el ambiente artístico local. Los comienzos de la década del sesenta crearon un clima favorable para semejante proyecto y el Instituto pudo brindar instalaciones, fondos, respaldo crítico y una estrategia internacionalista coherente. La combinación resultó ser asombrosamente importante y polémica.

La Fundación Di Tella y el Instituto fueron creados en julio de 1958, en el décimo aniversario de la muerte de Torcuato Di Tella, forjador del complejo industrial Siam Di Tella y gran coleccionista y amante del arte. Sus hijos, Guido y Torcuato, honrando su memoria, crearían esta empresa cultural que con su nombre serviría como recordatorio y también socializaría la riqueza que había creado su capacidad empresaria. El modo en que los fondos privados se canalizarían hacia actividades culturales y sociales fue el de la fundación moderna, organizada según el modelo norteamericano de financiación corporativa. La idea original era establecer un programa de investigación que reflejara los intereses de los dos hijos Di Tella. Guido era economista y Torcuato sociólogo. La idea de un instituto de investigación

independiente más pequeño serviría a la causa del progreso investigativo y científico, lejos de las universidades argentinas, afectadas por los cambios de gobierno.

El Instituto no tenía fondos propios, como institución académica sin fines de lucro, recibiría un subsidio de la Fundación u otras fuentes, tales como la Ford y la Rockefeller. La Fundación percibía un porcentaje de las acciones de la fábrica Siam y suministraría ingresos para el Instituto, los miembros de su consejo serían allegados o parte de la familia. El Instituto tendría un directorio más abierto, que incluiría a intelectuales y académicos lejanos a la familia.

Las fundaciones norteamericanas tenían interés en respaldar el desarrollo social en América Latina y el mejor modo de conseguirlo era mediante institutos que coincidieran con sus intereses temáticos y tuvieran estructuras similares para encauzar fondos. Argentina sería uno de los mayores beneficiarios pero sólo en el gobierno de Frondizi, cuando éste fue derrocado, la Alianza se volcó hacia la Chile de Frei. Estos movimientos estaban destinados a acompañar un incremento de la inversión extranjera y la creación de una franja social de consumo en la Argentina.

Las creencias de la modernización, en el sentido de que habría una transición lineal sin sobresaltos de las sociedades tradicionales a las industriales, posteriormente mostraría su debilidad. La cuestión es que en esas épocas existía un amplio consenso para respaldar los programas de desarrollo social y cultural.

Aunque la Fundación se creó en 1958, no se formuló ningún programa claro para el Instituto, excepto que trabajaría en el campo de las ciencias sociales y las artes. Debe destacarse el pluralismo ideológico que prevaleció a la hora de las contrataciones y que sería un rasgo característico del Di Tella en los años sesenta.

Sus objetivos tenían un propósito modernizador con la certeza de que podría trasladarse al plano cultural el programa desarrollista en el terreno económico. En su concepción, la cultura y la economía tenían un rol transformador. Pero no eran éstas transformaciones de la realidad, sino orientadas a mostrar una cara moderna de una sociedad con pretensiones de ascenso. Las imágenes podrían funcionar como una carta de presentación que podría rendir sus frutos en el plano económico.

Como director ejecutivo se nombraría a Enrique Oteiza, amigo y compañero de la facultad de Guido Di Tella, quien permanecería diez años al frente del Instituto y éste sería su presidente.

Al mismo tiempo la colección de arte de Torcuato di Tella sería cedida al Museo Nacional de Bellas Artes. El año 1960 estuvo signado por los festejos del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo y encontraron en las artes visuales uno de sus escenarios privilegiados. La colección ampliada de Torcuato Di Tella, sería presentada al público por Romero Brest y Enrique Oteiza.

A partir de aquellas fechas, el crítico cederá un espacio del museo al Instituto y comenzará a funcionar en el primer piso del MNBA. Se comienzan a organizar los programas de los centros y serán difundidos en periódicos y catálogos de la época.

Contaban entre sus premisas lograr la actualización cultural y científica con respecto a los centros metropolitanos y romper con el aislamiento pasado. Guido Di Tella explica la idea: *Como parte del programa de premios, otorgábamos una beca en el extranjero o lugar de preferencia, queríamos provocar a toda costa la intercomunicación con los otros centros mundiales, no queríamos una cultura aislada.* (John King. Op. Cit)

Los primeros premios consistían en becas que cubrían estudios en el extranjero y una muestra individual de las obras del ganador en una galería norteamericana o europea. Se pensaba que al regreso el artista estimularía el mundo artístico argentino. La atención internacional se centraría en Argentina pues se invitaría a críticos a juzgar las obras presentadas. Se pensaba que así, Buenos Aires en pocos años ocuparía su lugar de centro rector del arte en esta zona del mundo.

El primer premio se organizó desde el MNBA en 1960. Veinticinco artistas fueron invitados, siendo los jurados Jorge Romero Brest y Lionello Venturi.

Resultaría premiado Mario Pucciarelli quien viajó a Roma, donde luego fijaría su lugar de residencia. Los artistas representaban las muchas y diversas corrientes del arte argentino en este momento sin exclusiones. El premio de 1961 fue ofrecido no solo a artistas locales sino también a chilenos y uruguayos. Este fue el único momento en que "internacional" equivaldría a latinoamericano. Clorindo Testa fue el premiado en esta segunda ocasión. Los premios nacionales e internacionales fueron otorgados en 1962, a esculturas, y la mayor parte de los artistas destacados en la Bienal de Venecia vinieron a Buenos Aires, el premio Internacional fue otorgado a Louise Nevelson y el Nacional a Gyula Kosice.

La muestra contó con gran asistencia y el intento se centraba en producir un gran impacto en el mundo artístico mundial, aunque éste no demostraría mayor interés por lo que acontecía en la lejana Argentina.

Formalización del CAV en la calle Florida

A mediados de 1963 el Instituto Di Tella abre un espacio propio en la legendaria calle Florida.

Por esa época, Romero Brest que sentía cada vez más las restricciones institucionales y la carencia de fondos en el MNBA, renunciaría a la dirección del museo y ofrecería sus servicios al Instituto. Sin duda su personalidad sería la indicada para ocupar el puesto dada su condición de principal crítico de Buenos Aires y añadiría un gran peso, si lo que se buscaba era producir un impacto en el mundo artístico. Entre él y Guido Di Tella existían algunas diferencias en cuanto a las preferencias artísticas, uno pensaba que se debían promover las tendencias concreto-abstractas y el industrial avalaba la corriente informalista. Finalmente Romero accedió ante las evidencias del avance de esta tendencia en las metrópolis.

Este espacio funcionará para la expresión de nuevas formas de mecenazgo con fondos del complejo industrial Siam Di Tella y más tarde con el aporte de fundaciones norteamericanas. Entre los principales objetivos se encontraban los de relacionar a Buenos Aires con otros centros culturales, promover el arte argentino y ampliar la base de público formado en los nuevos postulados del arte.

La entidad quedará organizada en tres centros: el de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva, el de Artes Visuales

(CAV), por Romero Brest, y el de Altos Estudios Musicales (CAEM), por Alberto Ginastera. En la presente investigación, me ocuparé únicamente del desarrollo del Centro de Artes Visuales (CAV).

Será el epicentro insoslayable de la actividad cultural porteña y su ubicación geográfica, crucial. En esta zona céntrica se concentraban en pocas manzanas, diversos ámbitos de la actividad cultural renovadora, varias galerías, centros culturales, salas de teatro independiente, librerías, cafés, las sedes de varias facultades y la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Este acotado espacio que la prensa llamó “ la manzana loca” posibilitó el tránsito de numeroso público consumidor de novedades.

Después del golpe de Onganía en 1966, será el blanco preferido por los inspectores de moralidad, en busca de largas melenas, cortas minifaldas o posibles vestigios de marihuana.

Es cuando empieza a surgir el mito o la realidad del Di Tella como fuente de conflictos en el arte.

Escándalos y premiaciones

A partir de 1963 el Instituto otorga el Primer Premio entre un sólido grupo a Macció y Noé obtendría el premio de la Sección Nacional dando así un importante respaldo al grupo de los Neofigurativos. Estos artistas, autodenominados como la Otra Figuración para diferenciarse del grupo europeo empezaban a producir un impacto en Buenos Aires. Ocupaban el centro de la atención del momento, ofreciendo un expresionismo figurativo, provocador y enérgico. Las imágenes eran perturbadoras, y sugerían

violencia, terror y angustia o un humor brutal, aunque Romero se orientará después a seleccionar propuestas más experimentales y audaces, ligadas fundamentalmente al *pop art*.

Estas premiaciones fueron rechazadas casi unánimemente por el público y una prensa escandalizada y desinformada que siempre reclamaba los valores previos existentes de monumentos históricos conocidos.

Críticos como Marta Traba y Damián Bayón daban una opinión más mesurada aunque despectiva. Según Traba, el Di Tella *“se embarca en una maratón de vanguardias en el vacío, donde cada grupo desplaza al otro rápidamente, supervisado por el titiritero Romero Brest.”*

Los premios nacionales e internacionales, eran muy significativos en el nivel local. Los artistas argentinos podían ver obras contemporáneas extranjeras, exponer en una galería recorrida por mucho público y valorada por la crítica y además existía la posibilidad de ganar becas o fuertes sumas de dinero.

Algunos visitantes extranjeros como Pierre Restany podían promover a artistas argentinos como lo hizo con Marta Minujin, pero lo que resulta dudoso es que Argentina alguna vez haya integrado el circuito internacional influyente, capaz de promover el arte argentino en el exterior. El internacionalismo era claramente un dispositivo comercial que operaba en una sola dirección e imponía un tipo de gusto donde podía verse la adaptación de las premiaciones y bienales a las exigencias del mercado del arte de Europa y Nueva York.

Laurence Alloway, distinguido historiador del arte británico, opina que para las galerías internacionales y los artistas extranjeros los premios del Di

Tella tenían poco valor y que era muy difícil promover el arte argentino en un mercado en general indiferente.

Aunque el Di Tella tenía una sala central de exposiciones que consiguió estimular el debate en Buenos Aires, no bastó para lanzar a los artistas al escenario internacional. Cualquier artista para alcanzar notoriedad tendría que realizar un esfuerzo individual y residir en general varios años en los centros metropolitanos.

Las exposiciones sirvieron más bien para sensibilizar al público porteño. La brecha existente entre las expresiones del arte moderno y el conocimiento público del arte era inmensa. Había un grupo numeroso de gente que podía sentirse familiarizado con la observación directa del arte y aprender a no escandalizarse con obras que no comprendieran.

Ahora, es necesario aclarar que el Centro no estaba nada más dedicado a la “novedad” sino que inteligentemente combinaba otras exposiciones en sus salas que establecían un equilibrio. Se yuxtaponían los premios más controvertidos con muestras de *Arte Precolombino*, como por ejemplo, la de 1963. Estas exposiciones atraían a numeroso público y recibían aprobación general y cobertura periodística.

Con respecto al enlace con otros centros, se establecieron lazos con el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, deseoso de encontrar aliados domésticos para ampliar sus políticas hacia América Latina. Este museo presentó una serie de exposiciones, la primera de las cuales fue en 1964, *Josef Albers: Homenaje al Cuadrado*.

Esta mentalidad estaría encarnada, posteriormente, por el Centro de Relaciones Interamericanas, creado en Nueva York en 1967, con dinero

del magnate Rockefeller, organismo que funcionaría como intermediario para el intercambio cultural.

El CAV organizó una muestra importante en 1964, en conjunto con el Walker Art Center, Minneapolis, llamada, *New Art in Argentina*. La exposición fue respaldada por artistas argentinos, inclusive los que vivían en Europa y representaba una selección de las tendencias modernas. La opinión de la crítica fue bastante favorable. Sin embargo pocos artistas lograron colocarse en el mercado mundial del arte. Pero la exposición fue concurrida y viajó a diversos puntos de Norteamérica, por lo que en el CAV se dio por cumplida su incursión internacional.

El Premio Nacional e Internacional de 1964 despertó nuevas polémicas. Se perfila un problema que el Di Tella no sería capaz de resolver: la carencia de un consenso crítico informado que pudiera acompañar las propuestas artísticas del Instituto. Existía el peligro del creciente aislamiento de sus opciones en el ambiente local. Se podía pedir un apoyo a críticos que legitimaran al Centro desde Nueva York. Estuvieron representados por Greenberg y Rosemberg con respecto al expresionismo abstracto y Steinberg y Alloway en referencia al "pop art". Había un vacío que era llenado por los denuestos e invectivas que desde revistas y semanarios tenían el poder para moldear la realidad de un artista o de una tendencia. Estos recrudecieron cuando se entregaron los premios de 1964.

El Premio Nacional fue otorgado a Marta Minujin que ofreció un objeto hecho de almohadones y colchones titulado *Revuélquese y Viva* y recibió el premio especial Emilio Renart por una construcción que fue caracterizada como unos genitales femeninos gigantescos. Es la primera vez que esta especie de arte objetual recibía un premio importante y sin

duda escandalizó a quienes pensaban que el arte era una tela enmarcada. El Premio Internacional fue recibido por una pintura abstracta de Kenneth Noland que sorprendió a los críticos que juzgaban frívolas las experimentaciones de arte moderno estimuladas desde el CAV. Entre el mismo jurado las opiniones estaban divididas y Clement Greenberg dijo que le recordaban a Nueva York años atrás y no podían compararse con las abstracciones postpictóricas de Noland, alineando su opinión en rechazo de las extravagancias argentinas. Por otro lado, Pierre Restany promotor de Minujin, expresó su entusiasmo por la vivaz y vibrante escena artística en Buenos Aires que él consideraba “folklore urbano”.

Pero el CAV, en un esfuerzo por trazar “puentes”, volvió luego de la polémica de los premios a una mesurada ronda de exposiciones que resultó muy popular. *Bronces* de Jacques Lipchitz enviados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Henri de Toulouse Lautrec*, organizada por la Alianza Francesa y *Joaquín Torres García*. Estas muestras atrajeron numeroso público y acallaron a los críticos de los medios empeñados en satanizar al Instituto como una minoría de snobs.

La secuencia en los años 64-65 está marcada por el tránsito de la pintura hacia los objetos, las ambientaciones, los happenings, el llamado arte de los medios y, finalmente, el arte conceptual. Cada hito lleva nuevas estrellas al universo ditelliano. Dice Romero Brest: *Cuando los mejores se estereotipan, los dejo y paso a otros; así voy armando el tendal, incluso de los que defendí.* (Romero Brest. *Arte Visual en el Di Tella*).

Este criterio merece reparos, como objeta la ensayista Marta Traba: *El artista no puede todos los años inventar una cosa nueva y el Di Tella todos los años estaba en una cosa nueva y eso destruye la continuidad de una*

forma artística.... El Di Tella inventó una estética del deterioro. (Marta Traba. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970).

También desde la "izquierda" el Di Tella es acusado de importar tendencias estéticas que responden a una suerte de colonialismo cultural de los grandes centros de poder mundial. Sea como sea, en 1964 termina un ciclo en los terrenos de la estética visual.

Invitado al Premio Di Tella en 1965, León Ferrari, artista conceptual, envía cuatro obras, entre ellas un cristo de utilería crucificado en un bombardero B-52, titulado *La Civilización occidental y cristiana*. Las restantes: una representa el bombardeo de una escuela vietnamita; otra un crucifijo con un esqueleto en lugar de cristo, recortes de diario y noticias de la guerra; la cuarta aludía a la reciente intervención norteamericana en la República Dominicana, catorce aviones desplegándose y el título: *Catorce votos en la OEA*, que fueron los que avalaron la invasión. En lo que será el primer acto de censura cometido en el Di Tella, Romero Brest hace retirar *La civilización occidental y cristiana*, aunque acepta que las otras continúen expuestas.

A mediados de la década del sesenta el núcleo del Di Tella consistía en un pequeño grupo de exquisitos, involucrados en todo, principalmente los artistas mismos y su camarilla; un grupo más amplio dedicado al trabajo del Instituto que más tarde formaría la Asociación Amigos del Instituto (unas dos mil a tres mil personas); un grupo más amplio de asistentes regulares (hasta veinte mil personas por mes) y un público más amorfo que iba " a ver qué pasaba" y asistía a las muestras más espectaculares y se escandalizaba de vez en cuando. El Centro se identificó cada vez más con

la cultura juvenil de los sesenta, que llegarían a pensar de modo diferente y a lucir cada vez más diferentes.

En 1967, Pedro Orgambide pudo decir del Instituto con razón: *En un momento, una cuadra de Buenos Aires se transforma en algo insólito, en un cuerpo extraño dentro de la ciudad, un territorio vedado al sentido común de los empleados que regresan a sus casas, ajeno también a la vida de los estudiantes que a pocas cuadras de allí intercambian apuntes o hablan de política.* (John King. *Op. Cit.*)

Esta "ajenidad" es lo que impresiona. La indiferencia de vastos sectores del público se convertiría en creciente hostilidad después de 1966.

Al cabo de varias muestras medidas y bien recibidas, en 1965, otro escándalo fue causado por *La Menesunda*, un *environment* creado por Marta Minujin con la colaboración de Santantonín, David Lamelas y Leopoldo Maler. Estaba configurado por una serie de situaciones donde los espectadores se introducían en túneles iluminados por luces de neón para encontrarse con televisores, dos personas en la cama, un maquillador y un ventilador que movía papelitos de colores.

Resultó muy popular y como podían entrar sólo ocho personas a la vez, hubo largas colas esperando frente al Instituto las dos semanas que duró. Minujin refería: *Nosotros nos autodefiníamos como pop [...] arte popular, arte feliz, arte divertido, arte que todo el mundo puede entender, un arte que es necesario gustar...*(John King, *Op.Cit.*). Con este *environment* y varios otros en años posteriores –*Batacazo*, *Importación-Exportación*– Minujin representó para muchos los errores del Di Tella. Lo veían como algo disparatado, desperdicio de dinero, escandaloso, incomprensible o como lo definieron en una crítica periodística “ *algo para locos o tarados*”.

Allí se juzgaba la influencia de Romero Brest como monstruosa y corruptora. Pero este trabajo era solo una parte del trabajo anual del Di Tella, aunque quedaría grabado en la memoria del público.

La normalidad en las muestras se restauraba con otras presentaciones como la de Dubuffet y Berni. Los premios de 1965 no recibirían una crítica tan severa y el periódico *La Nación* declararía con cierta ironía “ *ya nada nos asusta en esta casa de sustos*”.

La selección argentina de jóvenes aún abarcaba un amplio espectro y el Primer Premio sería otorgado al pintor quizá más tradicional Carlos Silva y a Luis Alberto Wells el Premio Especial. La furia del público fue desencadenada por la obra anti-vietnam de León Ferrari y son de recordar los objetos de yeso producidos para la muestra por Dalila Puzzovio y una enorme pirámide de Saturno de Carlos Squirru. El objeto más monstruoso era un huevo gigante, diseñado por Peralta Ramos.

En la sección internacional, Minujin montó *El Batacazo*, con una resbaladilla, utilizable como tal, muñecos que en tamaño natural simulaban jugadores de rugby, conejos y abejas vivos, una iluminación de tubos y la gigantesca figura vinílica de la actriz Virna Lisi, que gruñía cuando la tocaban. La artista describe que la obra “*actúa en forma directa sobre el espectador, lo obliga a despertarse y vivir, por acción directa de lo insólito, de lo sorpresivo, de las circunstancias desconocidas de la realidad. Todo esto desata sus trabas, diluye sus inhibiciones y entonces actúa en plena libertad; lo que resulta en realidad, en un incremento de su imaginación. La memoria transformada de lo vivido es más importante que el hecho mismo.*” (John King. *Op. Cit.*)

Los primeros ejemplos de arte pop se exhibían en Buenos Aires y los artistas jóvenes que empezaban a surgir, adoptarían este estilo en el que no se tocaban temas políticos. El Primer Premio Internacional lo obtendría James Rosenquist y el Premio Especial, Richard Smith.

Para sintetizar la actuación de los primeros años podría decirse que el premio Di Tella se había convertido en el más importante de la Argentina. Las críticas refieren que el proceso de selección era muy arbitrario y sólo obedecía a la novedad. Sin embargo, los principales movimientos modernos del arte local estaban representados y reconocidos. No se repetían nombres porque los que habían ganado un premio no eran invitados al próximo.

El Di Tella dio cobertura y respetabilidad a los movimientos nuevos antes que canonizar a los ya existentes. El Premio Internacional era útil en el sentido que ofrecía contacto directo con la obra de artistas nuevos, y aunque era exagerada la pretensión de volver a Buenos Aires otro centro metropolitano del arte, la escena contribuyó a formar un ambiente pujante. En 1965 Buenos Aires era una ciudad dinámica que recibía mucha información y por un breve instante creó ese optimismo necesario para trabajar.

La única muestra argentina donde los artistas latinoamericanos podían observar el desarrollo de sus pares lo constituyeron las Bienales de Córdoba, que patrocinaron las Industrias Kaiser, otro emprendimiento privado que buscaba insertarse en la escena internacional.

Los críticos del Di Tella se centraban nada más en los aspectos polémicos y superficiales de las muestras. Esto creó el problema de que en cada selección, además de promover el arte, había que realizar una justificación

teórico-crítica. Esta situación ayudaría a inventar el mito del Instituto que alcanzaría su culminación y provocaría su decadencia en los próximos tres años.

2.2. LA DECADENCIA DEL INSTITUTO DI TELLA

La situación económico-política a partir de 1966

Los acontecimientos políticos y económicos que se agruparon a partir de 1966 contribuyeron a dibujar un escenario que pondría en dificultades el desarrollo de los centros del Di Tella.

El gobierno militar y moralista de Onganía, que ocuparía el cargo de presidente sin límites a su poder después de un golpe de estado, agudizaría una serie de tensiones latentes que radicalizarían tanto a la izquierda como a la derecha y volverían sospechoso al Instituto por razones diferentes. Se pensaba que los militares eran los únicos que podían modernizar de veras a la Argentina. En esta misión no existían compromisos con el campo cultural. Su actitud era francamente oscurantista y la universidad sería intervenida y atacada con saña. Los funcionarios del gobierno secuestraron revistas, clausuraron teatros, quemaron obras de Marx y Engels, cerraron programas de noticias de la radio y la televisión. El Di Tella era atentamente vigilado porque se había transformado en un centro de cultura juvenil que se expresaba también dictando modas.

En esa época muchos jóvenes y estudiantes se sentían atraídos por el compromiso político, pero muchos otros se contentaban con dejarse crecer el pelo o usar ropas excéntricas para expresar sus diferencias.

La mentalidad oficial y ciertos grupos conservadores asociaron la decadencia de la cultura juvenil con la influencia corruptora del Instituto Di Tella. Ser joven en ese momento de Argentina era ser sospechoso.

Según palabras de su fundador “ *El Di Tella (...) comenzó a ser percibido como una manifestación abiertamente contestataria. En los sectores más conservadores empresarios y militares, se generalizó la impresión de que estábamos lanzados a la destrucción de los valores morales y culturales de nuestra civilización occidental y cristiana*” (John King. *Op.Cit*)

Por otro lado, el trabajo del Instituto se había basado en un ingreso anual estimado en un millón de dólares. Las condiciones económicas hacían cada vez más difícil el desarrollo de la industria automotriz Siam que proveía de recursos a la fundación y la energía de sus organizadores estaba puesta en conseguir financiamiento de otras fuentes, especialmente de la Fundación Ford. La empresa Siam acudiría al gobierno en busca de ayuda para superar sus dificultades y se toparía con la acusación de dirigir un Instituto que ofendía el gusto público y la moralidad.

Los ataques recibidos de grupos de derecha provendrían de militantes nacionalistas Tacuara que gritando estribillos anticomunistas estarían dedicados a destruirles las vidrieras. Según el discurso moralista de esta vertiente el Di Tella favorecía el comunismo, la subversión y el terrorismo.

Para la izquierda, los razonamientos pasaban por una serie de contrastes simples: lo nacional, la conciencia, la identidad latinoamericana definida por

la explotación y el sufrimiento, versus el imperialismo, la oligarquía y el medio pelo con pretensiones de ascenso.

Una crítica más fundamentada fue presentada por ciertos artistas del Di Tella y el denominado *Grupo de Rosario*, un grupo de jóvenes comprometidos. Ellos cuestionaron la base institucional de las vanguardias y su función social, pensando que los artistas eran responsables ante ciertas formas de lucha popular, que por esos años se venían intensificando. El Di Tella era considerado cada vez más irrelevante para formas más populares de lucha ideológica y popular.

Bajo tales premisas, el trabajo del Di Tella no podía considerarse neutral, especialmente porque representaba la principal fuerza cultural en la Argentina de esa época.

Hechos y exposiciones entre 1966 y 1969

Con paso firme el Instituto se proyecta en las muestras de arte del pasado, arte internacional y de arte moderno. Aunque cabe destacar que también comienzan las dificultades económicas en cuanto a los fondos disponibles para organizar entre otros eventos, el del Premio Internacional.

Se realizan presentaciones de *Arte Prehistórico Argentino* y también de *Arte Virreynal* del Perú. En lo internacional hubo una muestra de *Picasso :150 Grabados* remitida por la Galería Leiris que produjo un gran interés. también la exposición titulada *11 artistas Pop: la nueva imagen*, financiada por Phillips Morris International, con los auspicios del Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos de América.

Se le presentó en conjunto a la ciudad de Buenos Aires, lo que constituía el movimiento pop americano e inglés: Alla D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, G. Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley, Tom Wesselmann. Cuadros, objetos, imágenes fotográficas impresas.

Otra exposición prestada por el Walker Art Center de Minneapolis al CAV fue la de Lucio Fontana que compartió sala con obras de coleccionistas argentinos.

Un intento de circulación cultural bidireccional fue, *Más allá de la geometría*, que se presentó en Buenos Aires y después en Nueva York, con el auspicio del Centro de Relaciones Interamericanas, dirigido por Stanton Catlin. En ella se reconoció la fuerte tradición geométrica de la Argentina, tal cual la representaban artistas como Vidal, Mc Entyre, Ary Brizzi y Carlos Silva.

Esto fue seguido por una retrospectiva de Figari y una colección de arte surrealista argentino organizada por Aldo Pellegrini. La exposición y su catálogo fueron una importante contribución al poco explotado arte surrealista en Argentina. Agrupaba obras desde los años veinte de Xul Solar, hasta obras de Aizenberg, de la década del sesenta.

Muy destacadas también son las muestras que realizaron un Macció renovado y maduro que había cambiado los empastes y las tinieblas que envolvían su obra anterior y regresaba de su experiencia en Europa con colores francos, líneas claras y una composición limpia.

El trabajo presentado por Jorge de la Vega, recién llegado de Nueva York, lo situaba también separado de sus óleos y collages e incursionando en el dibujo.

La sin duda más popular exhibición de arte argentino, fue la dedicada a Julio Le Parc que había recibido el Gran Premio en la Bienal de Venecia y sería recibido como un héroe, con cobertura masiva de la prensa. Sus obras del momento eran experimentos con mecanismos y también experimentos con la psicología del espectador. A éste, no se le invitaba a leer significados sino simplemente a reaccionar ante la obra.

Por otra parte, la selección de artistas para el *Premio Nacional*, era básicamente de jóvenes, autodenominados "pop": Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias, Susana Salgado y Juan Stoppani. Muchos críticos como Marta Traba juzgan al grupo de meros imitadores transculturados, sin sentido y sin público, expresa muy crudamente: *Buenos Aires tiene otras servidumbres. La más visible es la servidumbre de la moda. Esta va aparejada con una segunda obediencia, la búsqueda de lo escandaloso e impactante. Una tercera es la sumisión a las reducidas élites vanguardistas sostenidas por la frivolidad creciente de los semanarios. Una cuarta, derivada de la tercera, es la sumisión a la juventud y el pavor a envejecer.*

(Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*). Más benevolente, John King, rescata los cuestionamientos del grupo al "buen gusto y al buen diseño" y el ataque a la cultura "seria".

El pop lo encontraremos antes que en la creación de tendencias originales, u obras de pintura acabadas, en el campo de la moda, del diseño gráfico y otros aspectos de la producción cultural.

El hecho es que Romero estaba dispuesto a respaldar obras que todavía no existían. El Centro adquirió el hábito de invitar al artista y asignarle un espacio en la sala de exposiciones de Florida. La principal fuente de ingresos de un artista era una beca o un premio. En general hacían una obra de grandes dimensiones y material perecedero para ocupar ese sitio específico.

El Premio Nacional de 1966 fue otorgado a *Girasoles* de Susana Salgado y el Segundo Premio fue para Dalila Puzzovio. El jurado estaba formado por dos entusiastas del pop Otto Hahn y Lawrence Alloway. Por primera vez el premio fue una suma en efectivo (400.000 pesos el primero y 200.000 el segundo) en vez de una beca en el extranjero. Al año siguiente los seleccionados, rechazarían completamente la idea de un premio y solicitarían que se les diera el efectivo para producir una obra para el Instituto y el Premio Nacional. Delia Cancela explicaría el razonamiento del grupo:

“Era nuestra idea no tener un premio. Dijimos que los críticos son arbitrarios y los premios pasados de moda. Pedimos dinero para producir una obra. Era una idea muy romántica... tal vez ahora no pensaría lo mismo”. (Romero Brest. Arte visual en el Di Tella) Este comentario dejaría traslucir el descontento que les había provocado la decisión de Alloway de premiar a Salgado.

En otro orden de la creatividad, Marta Minujin, Oscar Massota y Roberto Jacoby realizaron *happenings* con el auspicio del CAV y del Centro de Experimentación Audiovisual. El más importante por haber sido internacional, fue el operativo que Marta Minujin realizó en el CAV junto con Michel Kaprow (Nueva York) y Wolf Vostel (Colonia), utilizando los medios actuales de comunicación (teléfono, televisión, radio, telégrafo, fotografía) y que se llamó *Simultaneidad en simultaneidad*, definido por Marta como la invasión instantánea (primera fase del operativo) y la simultaneidad envolvente (segunda fase).

Era “*un montaje con sesenta televisores repartidos en la Sala de Espectáculos del Instituto Di Tella, máquinas que proyectaban diapositivas en las paredes laterales y otra que proyectaba un filme en la del escenario, después de haber preparado concienzudamente a los espectadores, a los que se llamó por teléfono, se les mandó telegramas y se los fotografió; aunque este complicado montaje de situaciones fue llamado por la autora señal de ambientación, y era cierto, pues se trató de provocar una conciencia del hecho que no corresponde al happening*” .

(John King. *Op.Cit.*)

También en 1966 y fuera del circuito del Di Tella Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa idean una acción no fraguada, que titulan *Happening para un jabalí difunto*. Se trataba de un “no-acontecimiento”, que apareció en las publicaciones como un hecho sucedido. En el caso del *falso happening*, como se le conoce, quedó claro que un hecho existe, recién cuando pasa por los medios.

En la Galería Van Riel, en *Homenaje al Vietnam*, participan doscientos veinte artistas de todas las corrientes artísticas e ideológicas, desde

comunistas y espartaquistas, hasta ditellistas. Una constelación inédita para protestar por la escalada bélica de Estados Unidos en Vietnam.

En el interior del país, en la provincia de Córdoba, fue convocada la conocida como *Bienal Paralela o Antibienal*, en oposición a la *III Bienal Americana de Arte* organizada por las industrias Kaiser Argentina, que exhibía el arte más institucional del momento.

La *Antibienal* reúne por primera vez a rosarinos, cordobeses y porteños: Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Lea Lublin y Juan Pablo Renzi, entre otros, y concluye con la celebración de un happening *En el mundo hay sitio para todos*, conocido como el *happening del encierro*. Mientras la gente esperaba la apertura del evento, los artistas salieron y tapiaron la entrada, encerrando al público. Al cabo de una hora, regresaron artistas y estudiantes, coreando consignas antigubernamentales y abrieron el salón.

En otra capital del interior, en Rosario se realiza el primer *Salón Gemul de Pintura Joven del Litoral*, que marca el debut de un grupo de artistas de vanguardia, provenientes del taller del pintor Juan Grela y del Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Litoral. Presentan pinturas-objeto, objetos y ambientaciones, rompiendo la tradición de la pintura de caballete. Este hecho constituyó el primer escándalo de la vanguardia rosarina, provocando fuertes discusiones entre el jurado las obras allí expuestas. A partir de este incidente, el grupo elabora un manifiesto denunciando las empalagosas prácticas oficiales en el espacio del arte local que se llamó, *A propósito de la Cultura Mermelada*.

Este grupo y otro que expuso al año siguiente conformarán lo que luego será el *Grupo de Arte de Vanguardia*, de importancia fundamental en la evolución del arte político de la década del sesenta.

En 1967 el Di Tella reemplaza el sistema de premios por el financiamiento de proyectos, que con el nombre de *Experiencias Visuales 67* sigue las pautas de experimentación en torno a las llamadas “estructuras primarias”, el arte conceptual y el empleo de la tecnología electrónica.

Fueron convocados doce artistas jóvenes que coincidían con el espíritu destructor de la obra de arte tradicional, planteado desde *La Menesunda* y sin deseos de participar en una competencia de premio alguno. La experiencia de Edgardo Jiménez, ocho grandes estrellas negras en línea horizontal, madera y esmalte, repetida hasta la saturación; la de Oscar Palacio era una estructura primaria de aluminio, sección tubular cuadrada, que determinaba un *espacio vedado*, donde la ortogonalidad tendía a desmaterializar el espacio y a no modularlo; la de Stoppani eran cien metros cuadrados de satén blanco cubriendo un armazón invisible, como si envolviera aire; la de Antonio Trotta contaba con el espacio no para darle forma sino para indicar un eje de dirección a través de un pasadizo construido con arcos cuadrangulares de chapa de hierro, a fin de provocar *alta tensión*; David Lamelas expuso diecisiete televisores que emitían una luz pulsátil y un sonido vago, señalando el transcurrir del tiempo; más pura era la de Margarita Paksa que proyectó un haz de luz a través de un vidrio lleno de humo, también con el trasfondo de sonidos de percusión. Las de Oscar Boni y Alfredo Rodríguez Arias tenían que ver con las señalizaciones, al disociar las estructuras hechas por el hábito: el primero cubría una parte del piso con alambre tejido y proyectaba un fragmento del tejido en la pared con un proyector, estableciendo la relación entre lo real y la imagen;

el segundo presentaba ocho gigantografías de las salas en ocho lugares distintos, creando una doble referencia entre lo real y lo informativo con el objeto. Las de Pablo Suárez y de Ricardo Carreira señalaban también, pero valiéndose de objetos que acotaban el espacio, una especie de exaltación poética de lo cotidiano. Pablo Mesejean y Delia Cancela diseñaron la ropa para los doce empleados del Instituto. Las *Experiencias* revelan la mano rectora de Von Reibenbach, desde el Laboratorio de música electrónica, otro de los centros del Instituto.

En general las obras eran muy intelectualizadas y los críticos se opusieron masivamente, al margen de la razonable Germaine Derbercq. Esta vez la crítica se refirió a la muestra como una, pero de disfraces, revelando a una ciudad que no estaba madura para esta clase de especulaciones.

Seguidas de las *Experiencias 67*, se realizó el último Premio Internacional ITDT, con las dificultades económicas anteriormente descritas, ya que la Dirección había resuelto suprimirlo. Con diversas ayudas de organismos internacionales fueron invitados los artistas más avanzados como Allan D'Arcangelo, Dean Fleming, Charles Hinman, Sol Lewitt, Robert Morris, Leon Polk Smith, John Wesley, Robert Murria, Jules Olitski, Bridget Riley y los dos argentinos premiados el año anterior, Susana Salgado y Carlos Silva.

El jurado otorgó el Premio a Robert Morris y menciones a Hinman y Dalila Puzzovio. Aprovechando la presencia de las personalidades que visitaban Buenos Aires se organizó la *Semana de Arte Avanzado en la Argentina* y tuvieron así, para su sorpresa por la cantidad y calidad, un panorama completo de la creatividad avanzada en el país, con la participación de artistas capitalinos y de Rosario, de Mar del Plata y La Plata.

Experiencias 68 quitándole la palabra visuales del año anterior, ya que muchas obras no apelaban fundamentalmente a la vista, sería la culminación de la experimentación y también de las tensiones del desarrollo cultural argentino a fines de los años sesenta.

Una vez más se invitó a doce artistas a presentar sus obras en el Centro. Los del año anterior: Delia Cancela, Pablo Mesejean, Oscar Bony, Margarita Paksa, David Lamelas, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias, Antonio Trotta y los que lo hacían por primera vez: Rodolfo Azaro, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, Roberto Plate y Pablo Suárez. El carácter de las obras y una serie de conflictos imprevistos llevaron a su abrupto y dramático final.

Uno de ellos, Pablo Suárez, envió una carta de renuncia-participación a Romero Brest, que reprodujo en 25.000 ejemplares y distribuyó a la entrada del Di Tella y en periódicos y revistas que se vendían en los alrededores. En ella Suárez cuestionaba la legitimidad de la Institución convocante y el rol que pudieran cumplir las obras allí expuestas: expresa que renuncia y no renuncia al escaparate, indicando en su carta que, en definitiva es una obra para el Instituto Di Tella, lo que admite, muestra su conflicto. Eduardo Ruano, no invitado y excluido del Premio Ver y Estimar, también distribuyó en la puerta del Instituto un volante denunciando la censura en las instituciones oficiales, valorando la acción como "un hecho estético".

Roberto Jacoby, opta por escribir su crítica desde adentro del Centro y despliega un gran mural negro con letras blancas titulado, *Mensaje en el Di Tella*, que trataba sobre la cuestión racial en Estados Unidos y la guerra de Vietnam, y aconsejaba a los artistas a renegar de lo que se llama "arte de

vanguardia” para comprometerse en la lucha por la libertad. En la entrega de Jacoby la foto de un negro norteamericano portaba un cartel que decía “también soy un hombre” y una teletipo cedida por France Press, que durante el transcurso de la muestra arrojaba despachos con los sucesos del mayo francés, que cada visitante podía leer y cortarlo en una suerte de eje mediático-estético-político Buenos Aires-París. El “arte de los medios de comunicación”, lograba así su mayor eficacia. Hubo otras obras polémicas.

Jorge Carballa exhibió una gran caja forrada en terciopelo negro con tres palomas embalsamadas y la leyenda Vietnam. El título de la obra, *El poder de las llaves*, se comprendía en una hoja donde se señalaba que el acceso a la obra lo detentaba una élite, que podía evadir ese doloroso “altar de la muerte” para encontrarse en su reverso una superficie cubierta de un simulacro de piedras preciosas.

Oscar Bony presentó *La Familia Obrera*, una instalación integrada por un personaje de oficio matricero, su esposa y el hijo de ambos, sentados sobre un pedestal. Los acompañaba una banda de audio con registros de la vida cotidiana en el hogar de la familia. En el pedestal, Bony escribió: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer con su esposa y su hijo durante la muestra”. Nuevamente, en lugar del arte de la representación, la vida en sí misma se presentaba invadiendo la sacralidad del espacio artístico. El carácter inquietante de un grupo humano convertido en “obra” desagradó al público y algunos críticos lo calificaron como un atentado a la dignidad del trabajo.

Margarita Paksa trabajó también con el cuerpo humano pero de forma más alusiva: dejó las huellas de una pareja humana estampadas sobre un manto de arena, mientras una grabación transmitía sus jadeos al hacer el amor.

La obra menos política produjo el mayor escándalo, provocando el cierre abrupto de *Experiencias '68* y la ruptura definitiva de la vanguardia con el Di Tella. Era una instalación de Roberto Plate, sin título y que luego se conoció como *El Baño*. En ella, Plate jugaba con la ambigüedad de los espacios y simulaba un baño público con dos puertas señalizadas: mujer-hombre, y en su interior los clásicos compartimentos, sin sanitarios. Espontáneamente el público cubrió las paredes con graffitis: algunos con alusiones sexuales, pero otros contra el régimen de Onganía. Alguien presentó una denuncia y un oficial de justicia procedió a la "clausura" de *El baño* mientras un policía quedó montando guardia.

De este modo, la realidad represiva del momento se había colado en un conjunto de propuestas muy conceptuales, que en este punto, aspiraban a una fusión más teórica que práctica con la vida. Al día siguiente, los artistas decidieron levantar la exposición, destruyendo sus trabajos y esparciéndolos por la calle Florida.

El vínculo de la vanguardia con el Instituto Di Tella se había quebrado definitivamente, y también con el marco institucional del arte. Además, once de los trece participantes distribuyeron un documento de repudio a la censura donde señalaban que la policía había suplantado las "armas de la crítica por la crítica de las armas". La declaración contaba con la firma de medio centenar de intelectuales. En tanto, intervino la policía y varios artistas fueron detenidos con arresto condicional.

El director, Oteiza fue procesado por desacato, atentado a la dignidad presidencial y a las buenas costumbres, al intentar la defensa del espacio.

Después de estos hechos, en Rosario comienza el *Ciclo de Arte Experimental*, organizado por el *Grupo de Arte de Vanguardia*, que se extenderá desde el mes de mayo hasta octubre, inicialmente subsidiado por el Instituto Di Tella.

Quincenalmente, cada artista, proponía una experiencia distinta, predominando las ambientaciones y las acciones. Algunas, cuestionaban el espacio institucional que las albergaba. En la presentación del ciclo se insistía en el camino adoptado de "ruptura con las formas tradicionales", por considerarlas incapaces de transmitir la realidad. El propósito de trascender desde lo experimental a otro plano, quedaba planteado. Con la llamada "acción del encierro", de Graciela Carnevale, que fue la más violenta y la menos previsible en sus resultados, se marcó el abrupto final del ciclo.

Otros acontecimientos de este año, 1968, ilustraron la creciente inquietud de ciertos grupos artísticos. En julio, Romero Brest dio una conferencia en Rosario que fue interrumpida por artistas que leyeron una declaración contra la cultura institucional representada por el Di Tella y a favor de los movimientos populares.

El mismo mes la Embajada francesa introdujo una cláusula en las reglas del *Premio Braque* que los habilitaba a hacer alteraciones en las obras presentadas. Esto ocasionó una manifestación contra la censura y el "colonialismo cultural", acompañada de una declaración de apoyo a los obreros y estudiantes franceses que participaban en las manifestaciones

de mayo de 1968. Nueve artistas fueron arrestados en el Museo de Bellas Artes y sentenciados a treinta días de cárcel como consecuencia de estos hechos.

En agosto se celebró una reunión de artistas donde se tomaron resoluciones de apoyo a los movimientos de liberación nacional y social y también en apoyo de quienes se negaban a participar en instituciones oficiales establecidas para promover la vanguardia. En otra reunión, se aprobó la primera iniciativa colectiva de los artistas, una campaña de acción y propaganda para publicitar las condiciones reinantes en Tucumán y protestar contra ellas. La muestra Tucumán Arde, realizada en noviembre de 1969, fue un acto político que exhibió material reunido en Tucumán.

Dado el clima que se venía generando contra el Instituto y la perspectiva de que generales de caballería y jefes de policía, examinaran las actividades de un espacio dedicado a las artes contemporáneas para decidir si debían continuar o no, el Director Oteiza opinaba que debían cerrar de inmediato.

Además de las presiones económicas, las presiones moralistas y políticas presentaban un escenario poco estimulante. Este acoso indiscriminado fue una de las razones por las que artistas se fueron a Estados Unidos y Europa.

Después de las *Experiencias '68*, el Centro continuó con una serie de exposiciones interesantes que calmaron los nervios. Marta Minujin volvió después con su muestra *Importación-Exportación*, que hizo poco a favor de su reputación o para aplacar los temores de las autoridades en cuanto a la naturaleza del Di Tella. Era un intento de importar la cultura de Greenwich

Village (música pop, luces psicodélicas, incienso) a Buenos Aires, aunque no quedó muy claro qué se exportaría a cambio. Ofrecieron un divertimento, pero nada interesante o valioso.

Otras exposiciones completan el año: primero, una retrospectiva de Kosice; la continuó una exposición del Smithsonian Institute: *La nueva veta: la figura y la Bienal Mundial de la Historieta* organizada por Oscar Massota. Se las ingenió para reunir varias historietas originales de Estados Unidos y Europa y además organizó charlas y seminarios relacionados con el papel de la historieta en la teoría de la comunicación de masas.

El año terminó con una iniciativa desarrollada con éxito en Estados Unidos consistente en alquilar obras de arte por un tiempo determinado y luego ofrecer al cliente una opción de compra. Una exposición de las obras ofrecidas coincidió con el periodo de las navidades: *Artistas argentinos: obras de París y Buenos Aires para alquilar o vender* lo que representó una salida exitosa.

Las actividades del Centro contaban con la ayuda de un grupo de Adherentes al Instituto Torcuato Di Tella, simpatizantes que colaboraban en obtener un sólido respaldo del público.

El cierre del CAV

En 1969 la suerte del futuro del Centro estaba echada. En primer lugar, la situación económica hacía imposible conservar el presupuesto en el nivel existente y había que encontrar nuevas maneras de bajar los costos. Toda la estrategia "internacional" se basaba en el optimismo de principios de la

década y no podía sostenerse en estos años de crisis. En segundo término, Romero Brest había radicalizado su opinión sosteniendo teorías sobre el fin del arte, revirtiendo la dirección que venía practicando y expresaba: *Lo único que queda, es el diálogo con los jóvenes.*

La forma que adoptaría este presunto diálogo, sería transformar el CAV en un centro de investigación técnica que trabajaría en un nivel teórico sobre los medios masivos; proponía además, que el Centro iniciara una “empresa de arte para consumir”, que diseñaría y vendería posters, objetos y revestimientos y cosas similares.

Ambas ideas fueron rechazadas por el Instituto por ser imprecisas y costosas y por establecer un cambio completo de dirección con respecto a la política del inicio. Además de los problemas económicos y el cambio de estrategias, Romero se enfrentaba con la realidad de que dentro del grupo artístico en el cual confiaba, algunos se fueron del país y los otros optaron por trabajar en formas dirigidas de acción política.

Las Experiencias '69 que intentó Romero fueron muy pobres y le dieron a los oponentes los motivos para justificar el cierre. Se había completado el final de un ciclo. Y el crítico reconoce haber otorgado los argumentos necesarios para hacerlo.

Según expresión de Guido Di Tella *“Nadie sugirió jamás que yo debía cerrar el Centro a cambio de nada. Yo había oído muchos comentarios despectivos de funcionarios del gobierno y empresarios, pero nadie decía: esto por aquello. La razón básica del cierre fue que estábamos gastando un millón de dólares y en ese momento no teníamos ingresos”.* (John King. *Op.Cit.*)

Fue cerrado el CAV para alivio de muchos y algunos interpretan que la negociación salvó la continuación de los Centros de Ciencias Sociales, en funcionamiento actualmente. Las actividades del Instituto se habían vuelto muy irritantes para el gobierno militar y la fama que ostentaba amenazaba con arrastrar a los demás centros.

2.3 EL PROYECTO TUCUMÁN ARDE

La avanzada política del arte

La desmaterialización de la obra de arte y su disolución en la vida, encarnaría en la acción política como construcción estética, con otros “soportes”, un nuevo público y una inserción institucional diferente, en este caso en la combativa *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* (CGTA). En este desafío se unirán los artistas de Rosario y Buenos Aires.

El cuadro de situación involucra a un grupo de jóvenes que no superan los 25 años. Desde mucho antes, con el fervor de la vocación se han volcado en el arte como único y definitivo destino, recorriendo pasos comunes como la pintura de caballete, escultura, objetos y ambientaciones. Han sido mimados por el gran gurú de la renovación estética, Jorge Romero Brest y frecuentado el mayor templo artístico de los nuevos tiempos: el Instituto Di Tella y sus prolongaciones como el Museo de Arte Moderno, el Premio Ver y Estimar... Han recibido los más altos galardones en los salones más destacados en Rosario y Buenos Aires, expertos internacionales han venido a ver con sus propios ojos el fenómeno de una vanguardia de las

pampas con aspiraciones de proyectarse en el escenario internacional. Y de pronto, esos jóvenes geniales, como se han bautizado a sí mismos, se lanzan a los ingenios del norte tucumano, a la sordidez de la pobreza más pobre y humillante, en una suerte de trabajo estético que bordea la institucionalidad y la semiclandestinidad. Todo ello en un país que comienza a acentuar la garra de la represión utilizando las políticas más autoritarias.

El primer paso fue la ruptura con las instituciones como antecedente del paso a la acción. A partir del denominado *Primer Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia* en 1968, es cuando porteños y rosarinos intercambian ideas y acuerdan y pulen posturas teóricas de un lado y del otro.

En las discusiones surge el problema del rumbo a tomar, teniendo en cuenta que se renuncia a los espacios legitimadores. El desafío es encontrar otro canal, sin dejar de ser un hecho estético. Ese espacio más vasto será una provincia empobrecida por políticas económicas que llevaron al cierre de los ingenios azucareros, Tucumán, y que está siendo estafada por un operativo gubernamental, supuestamente destinado a llevar prosperidad a la provincia.

La propuesta a desarrollar será una acción de contrainformación y el nuevo espacio legitimador será la CGTA. La situación de miseria en Tucumán será uno de los ejes reivindicativos y el grupo estará conformado por sociólogos, psicólogos, periodistas, fotógrafos y los artistas que habían escogido el escenario tucumano.

El equipo de trabajo viajará en 1968, en dos grupos a la provincia para contactar con los sindicalistas del lugar y recoger documentación escrita, oral, fotográfica y fílmica en los ingenios y localidades vecinas.

La presencia de los artistas tuvo gran repercusión en la prensa tucumana y lo mediático fue esencial en el operativo ya que también se trasladó a la prensa rosarina. Pintas con una sola palabra, *Tucumán*, inundaron la ciudad. Aparecía en el borde de entradas a cine-clubes estudiantiles y en afiches pegados en zonas fabriles. Era un mensaje enigmático, con el suspenso característico que suelen asumir las campañas publicitarias.

En una segunda fase, el enunciado parece más explícito: *Tucumán Arde* y ocupa los mismos espacios. Pero todavía es difuso, se sabe dónde, pero ¿qué es lo que arde y por qué?

La tercera fase se inicia a fines de octubre, aparentemente sin conexión con las anteriores: Rosario aparecerá cubierta con carteles que convocan a *La Primera Bienal de Arte de Vanguardia*, con una tipografía adecuada a un evento artístico. La fecha de inicio será el 3 de noviembre, pero el lugar de su realización es desconcertante: la sede de la CGTA, filial Rosario. Extraño espacio para una bienal de arte, y más de vanguardia...Allí se había realizado el montaje de todo el material reunido, que ocupaba casi todo el edificio sindical, cuyo local estaba a escasos metros del Comando del II Cuerpo del Ejército y de la Jefatura de la Policía.

A pesar de lo ambiguo de la convocatoria, un millar de personas asistió a la inauguración, lo que llevó a prolongar la muestra una semana más. Lo que hoy conocemos como “*instalación*” fue definido por los organizadores como marco de referencia ambiental. Así, la puerta de la entrada estaba semibloqueada con bolsas de azúcar derramada. Carteles con los nombres de los dueños de los ingenios ubicados en los pisos, obligaban al visitante a pisarlos o eludirlos. Estos desvíos y obstáculos demandaban del público una actitud alerta y una toma de decisión. El recorrido estaba marcado por esa línea de acción y transitarlo era ingresar “ *en el mundo de la pobreza*”, según se indicaba. (Ana Longoni-Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán Arde*)

Adentro, las paredes estaban cubiertas con murales fotográficos, carteles manuscritos, consignas, recortes de diarios armados por León Ferrari como un collage de textos que incluían reseñas del operativo oficial, noticias del cierre de ingenios, la situación de represión y miseria que se vivía. También se incluían cartas de padres que escribían a la escuela para explicar que sus hijos no concurrían por falta de calzado. Se proyectaban diapositivas con imágenes cargadas de desolación y en contrapunto con los datos oficiales, había cuadros estadísticos que mostraban el grado de desnutrición, analfabetismo y falta de trabajo en la provincia, como contracara de la concentración de la riqueza en pocas manos. Durante la muestra se servía café amargo en alusión a la supuesta escasez de azúcar, mientras una foto mostraba el acaparamiento practicado por los dueños de los ingenios. Cada tantos minutos un apagón recordaba que un niño tucumano estaba muriendo... Finalmente, un extenso informe preparado por los sociólogos, titulado *Tucumán Arde*, copiado en mimeógrafo, era repartido entre los asistentes.

Concluida la etapa de Rosario, con algunos cambios de ambientación de acuerdo con los espacios, la muestra se reinauguró el 25 de noviembre en la sede central de la CGTA, en la Capital Federal. Un gran cartel, a la entrada decía: " Visite Tucumán, Jardín de la Miseria". Al día siguiente, fue clausurada...

Su propuesta estética

Tucumán Arde, se desmaterializa deliberadamente en arte de acción. Opinan Ana Longoni y Mariano Mestman: "*lo que se vio de Tucumán Arde, se parece más a un acto político que a una obra de arte*". (Op.Cit.) Y, sin embargo esta experiencia es recuperada y citada en publicaciones del mundo entero como ejemplo un arte conceptual y político. Incluso, a juicio de Beatriz Sarlo, su importancia se dispara en dos sentidos: apuntó tanto "*a la crítica de las formas estéticas tradicionales como a las tradicionales formas de hacer política*".

Pero para sus protagonistas las cosas no eran tan claras. Para Margarita Paksa, la experiencia parece marcada por un una necesidad de autorreflexión sobre el lugar del arte y el proceso interior seguido de la vanguardia: "*La vida estaba plasmada en el cuadro y él colgado en una pared; retiramos el marco, se transformó en objeto y pasó al ambiente de la sala; luego, ocupó el edificio y cuando aún le pareció mucho encierro se fue a la calle*". Pero aún en ese nuevo espacio, la tarea seguía siendo una: "*lo que nos toca demoler, aproximar, transformar, es el Arte, la Estética*". (Alberto Giúdice, catálogo. *Arte y política en los sesenta*)

Con menos certezas, Ferrari aborda el paso al Arte de Acción por otro atajo: *“La duda que seguramente quedará planteada es la siguiente: ¿sirve realmente la estética, el arte, para hacer política? (...) Me temo que la 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 necesario abandonarla y buscar otras formas de acción y de expresión”.* (Giúdice. Op.Cit.)

Esta sinceridad parecía expresar cierta insatisfacción, no tanto por los resultados de Tucumán Arde, como por el camino elegido, y tendría una consecuencia dramática para muchos de los integrantes de la vanguardia: el abandono de la práctica artística. Emilio Ghilioni, uno de sus protagonistas dice: *“Lo de Tucumán Arde nos paralizó a todos durante muchos años y a varios para siempre”.* (Giúdice. Op.Cit.)



Ricardo Carpani

Desocupados

1959

Óleo sobre tela, 112 x 162 cm.

Ricardo Carpani

¡¡ Basta !!

1962

Cartel 109 x 74 cm.



Rubén Santantonín

Cosa

1961

Técnica mixta, 192 x 147 x 15 cm.



Luis Felipe Noé

El Ser Nacional

1963

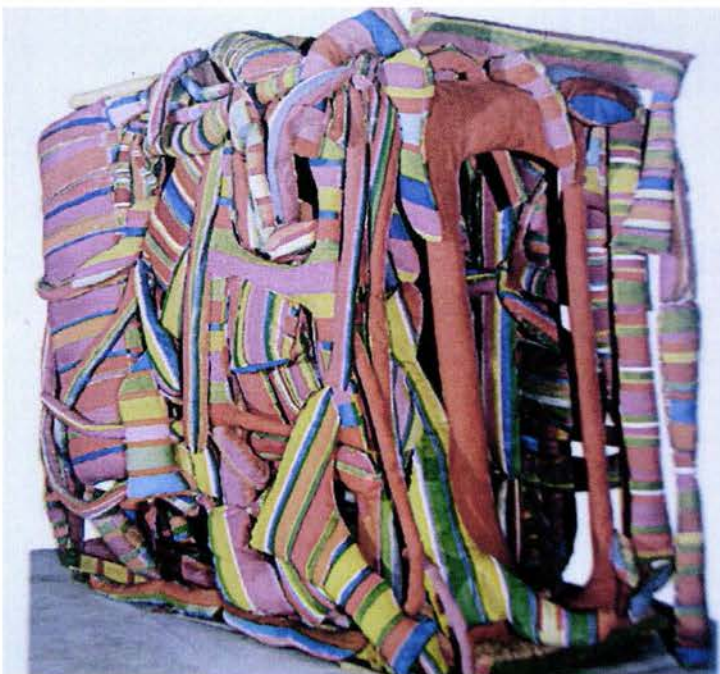
Instalación



Exposición de Arte Destructivo

Tres Ataúdes Usados

1961



Martha Minujin

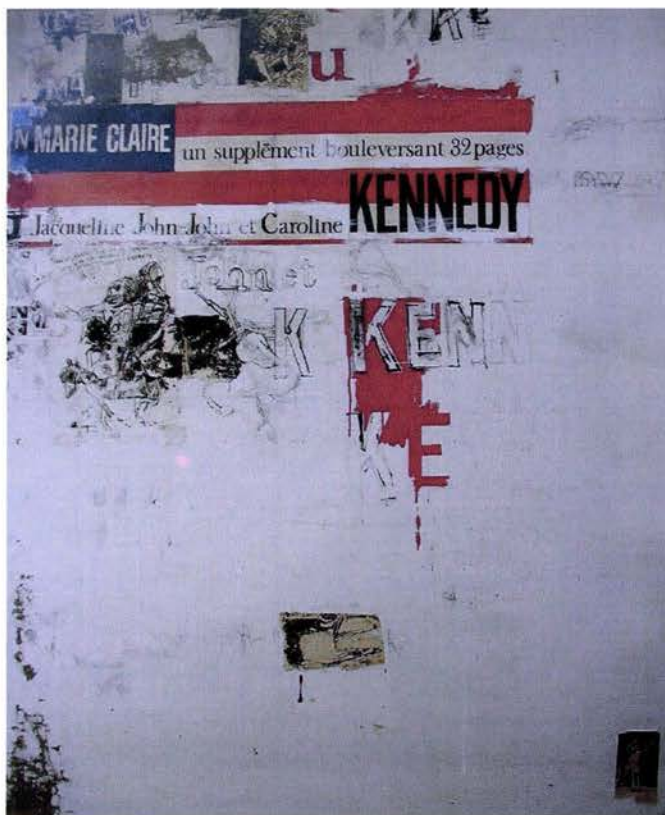
¡Revuélquese y Viva!

1964

Tela, goma-espuma,

Madera, resortes

300 x 200 x 200 cm.



Alberto Greco

Sin Titulo, con motivo del asesinato de Kennedy,
1964

Técnica Mixta sobre tela, 180 x 159 cm.



Alberto Greco

Vivo Dito

Madrid, 1963

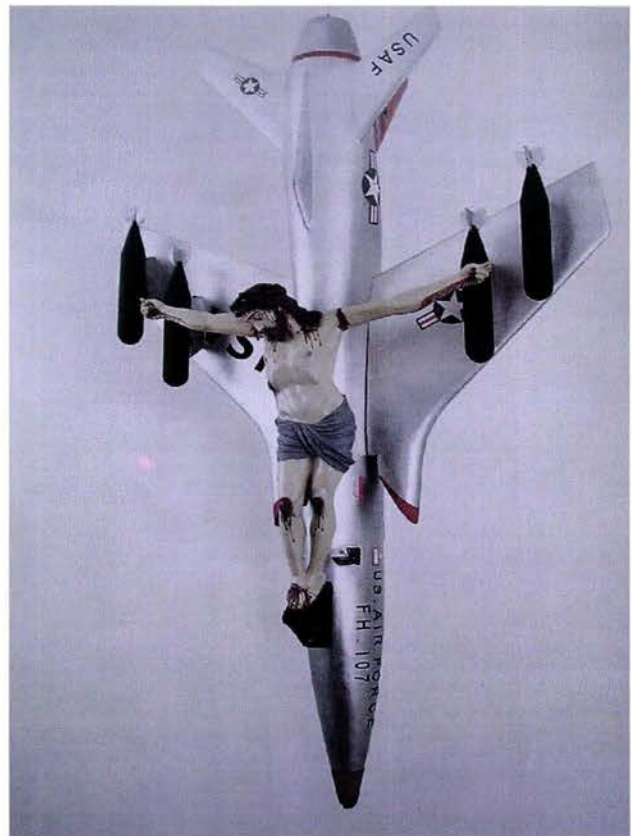


Oscar Bony

La Familia Obrera

1968

Obra en Vivo, 200 x 280 cm.



León Ferrari

Civilización Occidental y Cristiana

1964

Poliéster, madera, cartón, yeso

200 x 120 x 60 cm.



Jorge de la Vega

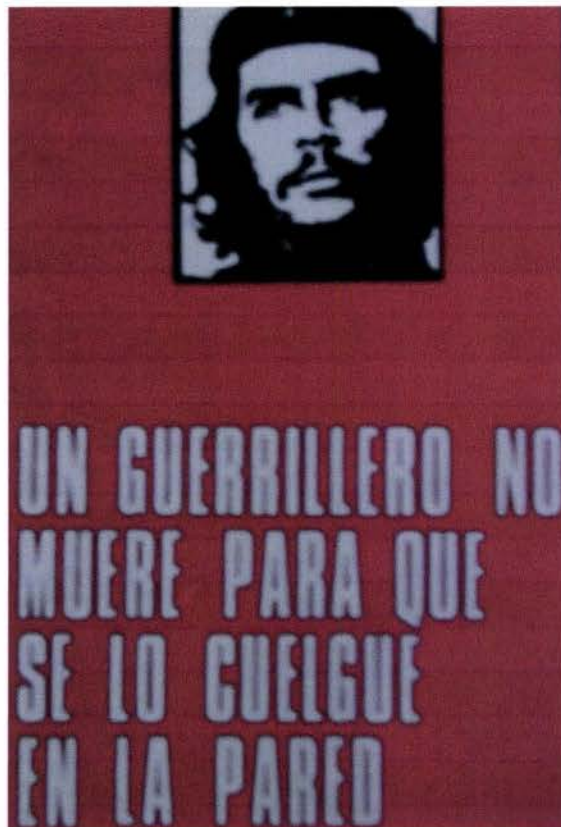
El Che, circa

1967/68

Tinta, 50 x 40

Juan Pablo Renzi
El General Mambrú
1965/66
Óleo y esmalte sobre tela
200 x 150 cm.





Roberto Jacoby

Un guerrillero no muere ...

1968

Serigrafía, 38 x 26.5 cm.

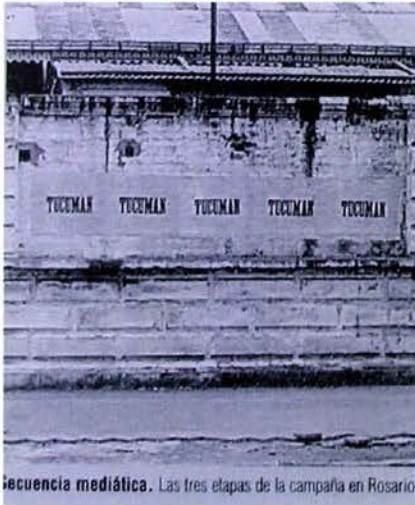
Antonio Berni

Sin Titulo

1967

Óleo sobre tela, 50 x 60



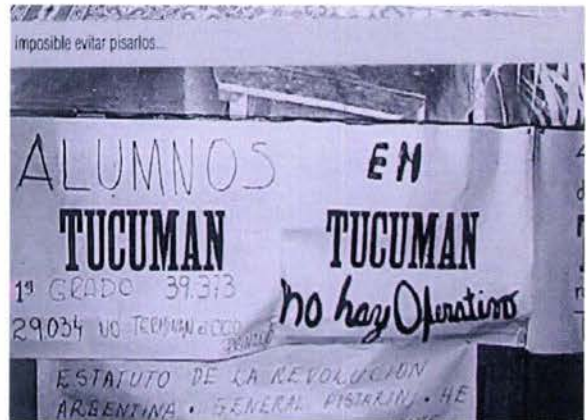
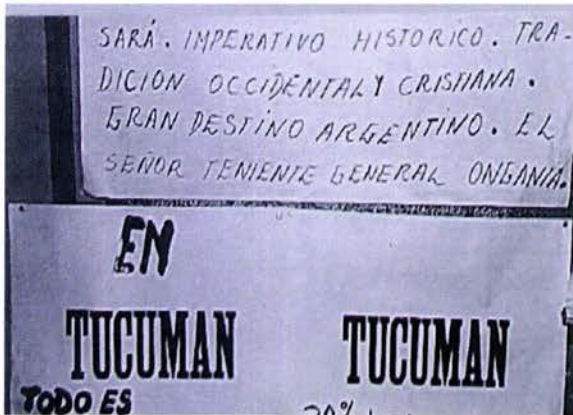


Secuencia mediática. Las tres etapas de la campaña en Rosario



Tucumán Arde (1968)

Secuencia fotográfica de las tres fases

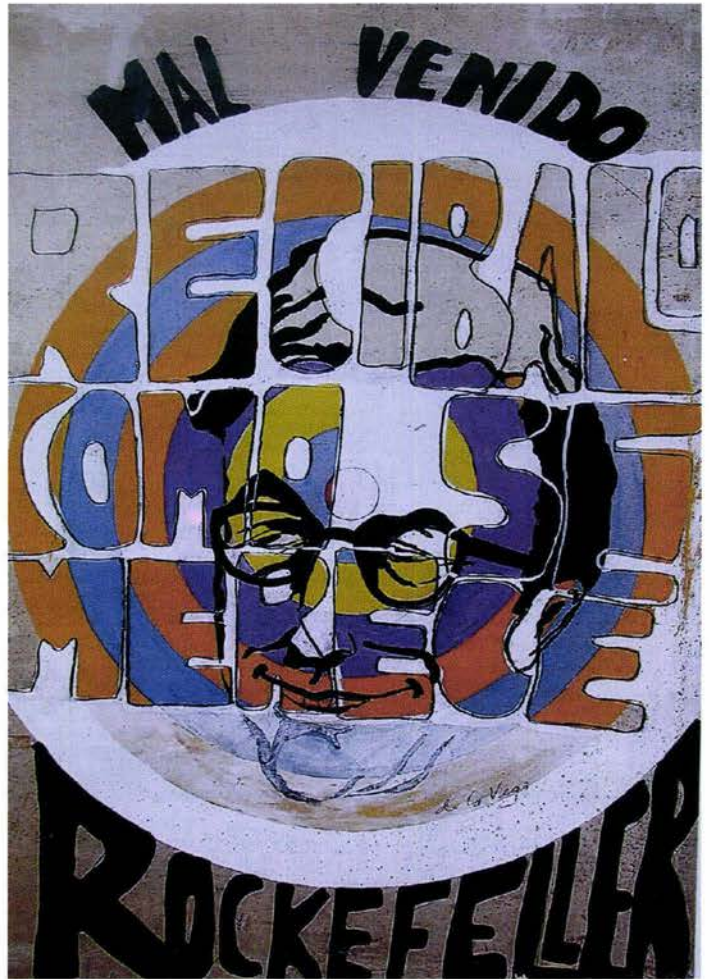


Tucumán Arde (1968)

Operativo de Contra información

Secuencia fotográfica

Jorge de la Vega
Malvenido Rockefeller
1969
Acrílico sobre papel, 70 X 45 cm.



Julio Le Parc
Sin Titulo
1971
Témpera, 51 x 48 cm.

CAPÍTULO III

EL LAND ART COMO ARTE EXPERIMENTAL: REFLEXIONES Y PROYECTOS

3.1. SITUACION EMERGENTE DEL LAND ART

La reflexión que me ocupa atenderá los contenidos plásticos y significantes de los lenguajes con que se presentan las diversas manifestaciones que lo engloban. El Land Art refiere a una poética de la inestabilidad y la incertidumbre.

Para ello comentaré algunas de las formas de representación que adopta, los variados soportes naturales o urbanos que lo contienen en los sitios específicos donde actúa, sus características procesuales, la manera en que el tiempo impacta sobre las acciones, los nombres o corrientes que los denominan y las relaciones que establece la obra o no, con el entramado social que las origina, sean el artista o el espectador.

Será necesario abordar los antecedentes del *Land Art* y describir las condiciones político-sociales que hacen nacer este tipo de respuestas, que se rebelan y se desarrollan fuera de los espacios cosmopolitas, a

contracorriente de los circuitos comerciales de distribución del arte como los museos y las galerías.

Aparecen las primeras manifestaciones en la década del sesenta que fue un periodo de nostalgia por una vida más simple y natural. Atravesada con la idea de parte de los jóvenes artistas, de un futuro que rompiera con un presente complaciente y un pasado tradicional y los trascendiera a ambos. Con un despertar de la conciencia feminista y ecologista y una rápida integración de la tecnología a la vida de todos los días. Es producto de la época, un reconocimiento del poder personal y político individual a intervenir para bien o para mal en los sistemas naturales.

Los artistas buscaban romper con el culto a la personalidad y a la conciencia del arte como algo trascendental y abstracto. Para no abundar me detendré en algunos artistas y sus obras, como Richard Smithson, Dennis Oppenheim y Richard Long, quienes representan diferentes corrientes dentro del *Land Art*.

El *arte pop* con su propuesta de ensalzar a la sociedad de consumo y aceptar las bases del capitalismo, fue interpretado como mercantilista y rechazado por las perspectivas conceptuales emergentes que cuestionaban las nociones establecidas del objeto artístico y la autoridad en su contexto.

Los artistas encontraron alternativas al museo ocupando otros edificios urbanos o trabajando al aire libre. Había una insatisfacción por el sistema social y político y no operaba el deseo de perpetuar ese sistema. La ética y la estética se amalgaman. En este contexto tiene cabida y se origina el también llamado “arte de la tierra”.

Son fundamentales las opiniones de especialistas como Canclini o Marchán Fiz, que han estudiado el tema y establecido su conceptualización e implicancias de las relaciones que establece como producto social.

Mi interés se desdobra porque después de haber intervenido con elementos del arte de la tierra en el marco urbano, me propongo experimentar en un espacio más amplio y natural, buscando la cartografía que otorgue el contexto necesario para la lectura de nuevos significados.

En este sentido describiré brevemente la experiencia vivida en el contexto urbano del Bosque de Tlalpan que afirma mi interés en este concepto y expondré además el deseo-proyecto de instalación de otra obra, ésta en un espacio más amplio y natural, como sería el de la patagonia argentina, lugar donde guardo mis raíces.

Conceptos que sustentan su estética

Convengamos en que el hombre es una criatura singular. " En posesión de dones que lo hacen único entre los animales, no es una figura del paisaje, es el que da forma al paisaje. Es un explorador de la naturaleza en cuerpo y mente, animal ubicuo que no encontró su hogar sino que lo creó en cada continente. Entre las muchas relaciones que definen la condición humana, la conexión del individuo con el medio ambiente es de estructura primaria. Los humanos crearon formas alrededor de la tierra, fabricaron objetos que se interponían ante la vista e inventaron imágenes.

Trataron de relacionar sus creaciones con el paisaje y entre las más fascinantes de estas respuestas artísticas a la tierra, encontramos los trabajos que se ubican en el *Land Art*.

El paisaje tradicional fue transformado a partir de los años sesenta por las huellas que imprimieron algunos artistas, conceptualistas desencantados por el fin del modernismo y la modernidad, empeñados en seguir impulsos contraculturales y de rechazo a los valores de intercambio instituidos en el espacio de las galerías. Estas expresiones, aisladas de las comunidades cosmopolitas, crecieron a medida que se multiplicaban las amenazas al ambiente y a la vida.”(Kastner-Brian Wallis en *Land and Environmental Art – Phaidon-Londres-1988*)

Land Art es un término extremadamente vago, que eligió Walter de María para describir sus primeras intervenciones en el paisaje en la década del sesenta, pertenece a una línea de experimentación y transformación de la práctica artística que se ha presentado con diversas denominaciones y múltiples formas en los últimos treinta años. De forma compleja y variable, surgió en las comunidades artísticas americanas de Nueva York y los espacios abiertos de los desiertos del oeste. Sin embargo, su formulación incluía a artistas de todo el mundo que se aproximarían de diferentes maneras.

Nunca fue un movimiento en el sentido tradicional. Abarcó un amplio espectro de artistas que incluso en sus manifestaciones y ejecuciones estaban en desacuerdo entre sí.

Land Art es un concepto imperfecto para un tipo de arte conceptual y su definición es resbaladiza. Todo su trabajo es un intento de respuesta a la

relación del individuo con la tierra, ya sea que se lo vea desde las preguntas del modernismo, del conceptualismo o del minimalismo, o que se lo vea como una búsqueda romántica de reconexión con la tierra.

Según la definición que le otorga *García Canclini*, sería *el conjunto de procedimientos estéticos que buscan resignificar y/o transformar nuestras relaciones sensibles y operativas con el medio.*

Dentro de este conjunto *Canclini* considera necesario *“diferenciar las obras que se proponen operar sobre la naturaleza, de aquellas que lo hacen sobre el entorno urbano. El carácter que deriva de los lugares de realización de las obras, generalmente inaccesibles, hace que se agoten en una señalización, en un embellecimiento perceptivo o conceptual, destinado al productor de la experiencia, y sólo más tarde pueda socializarse en periódicos, revistas, videos o fotografías. Estas características sólo tienden a acentuar el aislamiento del artista y subrayan la excepcionalidad de su tarea. Las implicaciones sociales son inexistentes.*

Es diferente la dirección que toma la línea que busca transformar el entorno urbano. La elección del espacio ciudad ya lo ubica en un proceso de socialización y posible intervención en causas político-sociales”. (Néstor García Canclini, *“Arte popular y sociedad en América Latina”*)

Para *Simón Marchán Fiz*, después *“del apogeo minimalista, de la experimentación con las tecnologías y del “pop”, pasando por las diversas facetas del neodadaísmo y del arte objetual, desde 1971 nos encontramos con un conglomerado de obras que reaccionando a las vanguardias, reciben diferentes nombres: arte póvera, land art, arte ecológico, arte procesual, “earthwork”, antiforma, arte imposible, arte de situación, arte conceptual. En la práctica las interrelaciones son complejas, por eso es difícil su ubicación*

que buscar en el campo artístico, rastreado en publicaciones o exposiciones. Más bien habrá las coincidencias y diferencias dentro de la relatividad de las producciones. (“Del arte objetual al arte de concepto”)

Pero, “no se trata de encontrar el término preciso, sino de comprender que en la historia del arte actual no se pueden establecer categorías en estilos y movimientos a riesgo de caer en una ficción que no denomina. Sólo nos permite agrupar a un conjunto de obras en un contexto donde las incidencias las relacionan. Land Art no es un estilo y tampoco un movimiento, es una actividad artística circunstancial sin programa ni manifiestos”, expresa Tonia Raquejo. “Land Art”, Madrid.

La diversidad del *Land Art* admite ser dividido para su mejor comprensión por lo menos en tres grupos según la clasificación de *Requejo*: las monumentales, típicamente americanas, que exigen de un proyecto y maquinaria instrumental propia de algunos artistas como Smithson, Heizer, De María, Ross y Turrel, entre otros; las que están conectadas esencialmente a la acción y a al *performance* como son las de Oppenheim y por último las de carácter más intimista, como las obras de Richard Long, que remiten al hacer primitivo, ya que su universo instrumental es nulo.

Para los artistas del *Land Art*, el acento no recae tanto en el objeto artístico que resulta de la acción, sino del proceso del hacer, que regido por el aquí y el ahora, concentra su experiencia en el instante.

3.2. LOS ARTISTAS CONSTRUCTORES DE ESPACIOS IMAGINARIOS

Robert Smithson, trabaja con la simulación, a través de la cual crea una metáfora del proceso natural. En 1966, escribe un artículo titulado “*La entropía y los nuevos monumentos*” donde estima que el universo se dirige unidireccionalmente a un estado entrópico, que supondrá la muerte térmica. El universo acabará siendo entonces un agujero negro que se engullirá a sí mismo. Smithson vio a la tierra como un sistema cerrado, que solo dispone de un número limitado de recursos. Pero lo que más le preocupa es la entropía cultural y el desgaste de sus sistemas al que pretende combatir. Esto es, simplificando las estructuras de nuestra cultura, volviendo a los orígenes primitivos, a una economía y un tiempo que dejen de apuntar hacia el futuro desgastante. Cuanto más lujo, más basura, Propone así una batalla contra el sistema y desde el arte. La labor social del artista consiste en reciclar los deshechos, produciendo *earthworks*, destacando a la vez la belleza inmersa en ellos. Desde 1972 se dedica a enviar propuestas a compañías industriales con objeto de transformar el entorno inutilizado en un espacio estético. Para Smithson, la entropía mental está esencialmente ligada a la pérdida de la memoria, una facultad que deriva de la información y el conocimiento. Así, cuanto más sabemos, más olvidamos. De allí que cuanto más exploramos nuestro futuro más desconocemos de nuestro pasado. (*The Writing- Smithson*).

La obra *Muelle en espiral*, una de las más conocidas del artista, ubicada en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, proyecta una imagen que aparenta una espiral, pero esta se transporta hacia adentro del agua tanto como hacia fuera. Esta imagen posee una estructura de caracol que nos remite tanto al laberinto de la mitología griega como al remolino marítimo.

El espacio laberíntico de Smithson es una metáfora del arte. Como lugar real no existe, porque nunca acaba de construirse, pero mientras pretende explicar la realidad, la construye. Esta obra posee tres umbrales perceptivos de los

que se desprenden tres universos que indican una relación determinada con el lugar: desde el aire (out), a nivel del suelo (in) y desde dentro del muelle (at). Para otorgar movimiento a su espiral, detenida en el tiempo, Smithson registra con su cámara todo el proceso en sus distintas fases. Todas estas imágenes de la obra no son documentos sobre la obra, sino la propia obra.

Así, las relaciones virtuales que se producen entre la obra y el sujeto que mira el registro de la obra se validan.

Los artistas pretendían, con estas actitudes, no tanto enfrentarse al espacio de la galería con las que nunca se disociaron, sino acabar con el tráfico del arte. No se puede comerciar con la experiencia ni se pueden vender sensaciones. El espectador puede apropiarse de la obra de arte a través de un proceso mental, sin necesidad de poseerla como un objeto fetiche.

Para *Oppenheim* el arte ecológico es un modo de interrumpir la matriz que va configurando las actividades naturales y humanas. Se interesa asimismo por el cambio, trasplantes, descomposiciones, transformaciones de energía. Su obra ha tendido a revelar la inmensidad de la naturaleza frente al espectador. Es más tradicional en el sentido de que la considera como un soporte de experimentación, como el terreno para realizar una escultura monumental. Se entabla una suerte de competencia entre el hombre y la naturaleza, que es superior y condiciona la obra. Lo hace con el tiempo que se convierte en premisa básica: erosión, cambio de estaciones, lluvias.

Las obras de *Oppenheim*, quien introduce su propio cuerpo como parte de la intervención, son las que mejor expresan el devenir del tiempo cíclico asociado con el movimiento.

En *Carrera de una hora* (1968) recorre con un tractor de nieve y durante una hora, seis millas en Saint Francis (Maine), haciendo un trayecto circular y dejando a su paso una línea continua que queda como huella materializada del tiempo utilizado. Pero este tiempo real, propio del *body art*, se superpone en algunas de sus intervenciones, a un tiempo arbitrario, el del reloj que gobierna nuestra vida cotidiana. Así, *Oppenheim*, trabaja en el espacio limítrofe, entre la frontera de Canadá y Estados Unidos, dos países vecinos entre los que existe una diferencia de una hora horaria. En *Línea del Tiempo* (1968), y con ayuda de un tractor de nieve, recorre esa línea imaginaria, que ahora hace real, y que marca la línea divisoria espacial y horaria entre un país y otro. Cuando expone el material fotográfico que registra esta acción, lo acompaña de una información más propia de un experimento científico que de una acción artística. Las explicaciones al pie de fotos especificaban: "línea formada por un tractor de 10 caballos y a una velocidad de 35 millas por hora. Tiempo de ejecución: 10 minutos. Hora en estados Unidos: 15:15; hora en Canadá: 16:15.

Esta descripción tan detallada hace que nos percatemos de que nuestra vivencia del tiempo no es real, experimental, sino convencional. De manera que también viene a demostrar la ficción entre las fronteras políticas y temporales por las cuales nos regimos. Las acciones de *Oppenheim* representan, en este sentido, un modo de narrar el tiempo a través del movimiento. Así, el sujeto va soldando unos momentos con otros, creando una ilusión de continuidad, a la manera del tiempo cinematográfico, e ignora muchos otros que no marca o recuerda.

Su trabajo *Anillos Anuales*, sintetiza los anteriores, donde alternará la acción de los intervalos de tiempo con la acción de un tiempo real, otro arbitrario y otro cíclico. Para ello, interviene en el mismo escenario fronterizo, pero esta vez es en el río que divide la frontera.

En ambas riberas inscribe círculos concéntricos sobre la nieve, que él mismo asocia con los anillos de crecimiento de un árbol que ha sido dividido por una frontera política. La propia naturaleza irá borrando a través de su proceso las huellas de los círculos.

En la época del deshielo, la estructura circular irá desapareciendo a medida que se incrementa el caudal del río, como si éste fuera el símbolo del tiempo unidireccional hacia el futuro, en su constante fluir. Ambos tiempos quedarán materializados por los dos estados de agua con los que trabaja *Oppenheim*: la nieve congelada que se identifica con un tiempo circular, invariable, y el caudal, en estado líquido, que es el tiempo progresivo que destruirá las huellas del cíclico.

Las obras de *Richard Long*, mantienen un diálogo íntimo con la naturaleza. El artista se traslada y la recorre para escuchar lo que tiene que decir y trata de develar ese significado. Ese escenario es el espacio del acontecer, del ser y el estar en un presente continuo imprevisible y lleno de experiencias perceptuales. Sus intervenciones son casi presentimientos psicológicos del lugar. No añaden ni quitan nada, pertenecen al lugar. Lo hacen visible.

Su obra "encarna el lugar", como lo propone Heidegger en su ensayo sobre *El arte y el espacio* (1969). "El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paraje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... La escultura sería la encarnación de los lugares".

Así *Long*, dialoga con el lugar, como en el desierto del Sahara, donde dibuja una espiral en el suelo para dejar constancia de un torbellino que al pasar dejó una marca en el espacio.

Estas señales son rasgos del acontecer, huellas que unas veces hace visibles y otras invisibles. *Long* no quiere crear espacios, sino espaciar; abrir

el lugar con la mirada para que éste se desoculte. Se trata tan solo de un estar que genera un ser y el sitio es el escenario de este acontecer. Estas señales son extremadamente sencillas y hasta ingenuas, pero requieren de un pensamiento desarmado como el que ejerce *Long*.

El espacio de las galerías fue ensanchado con las obras de *Richard Long* y sus materiales recogidos y trasladados al lugar cerrado. Así expone círculos de piedras o líneas de ramas recogidas en sus recorridos, pero estas no son maquetas de lo que hace al exterior. Por lo tanto, la obra no es un simulacro del lugar sino que forma parte de él y genera una dialéctica entre el adentro y el afuera, en la que la una, no puede comprenderse sin la otra.

3.3. PROYECTOS PERSONALES DE OBRAS DE LAND ART

Mi participación como invitada, junto a un grupo de compañeros alumnos del maestro Tadashi Uei, a una muestra de instalaciones *in situ* que se realizó por octubre de 2001 en el Bosque de Tlalpan, afirmó mi interés de profundizar en esta línea de producción contemporánea. El lema convocante que dio nombre a la exposición fue LIMITE.

El Bosque de Tlalpan, en un estado de equilibrio aparente por el alimento que reciben sus árboles de un aire tan comprometido por la contaminación del aire, sería el escenario desde el cual buscaríamos apelar a la conciencia de los límites que debemos imponernos para no permitir el avance de la mancha urbana, los límites para la conservación de la vida; un "hasta aquí" que proteja las pocas áreas verdes que aún quedan en el entorno, en peligro

de ser arrasadas por la ambición humana y las políticas irresponsables si no ejercemos acciones concientizadoras conjuntas que lo impidan.

Mi propuesta en aquel momento era lograr con la exploración de materiales naturales ofrecidos por el medio, la creación de una imagen del espacio que se incorporara a la visión cotidiana del paisaje. En esta intervención el propósito era no imponer ninguna estética ajena al lugar. Desde el paisaje lograr hacer visible un espacio delimitado con materiales que pertenecen al bosque y que permanecen invisibles en la cotidianeidad. Naturaleza y cultura conviviendo sin agredirse. Incluyo fotografías al final del capítulo que registran el proceso de la obra-instalación.

Analizando las distintas posibilidades para montar un nuevo proyecto, me seduce la idea de realizarlo en el espacio primigenio de la Patagonia argentina. Siendo este mi lugar de origen, mantengo lazos muy cercanos por mi doble condición de argentina-mexicana. Patagonia es para mí y percibo que también para otros, un lugar mítico y austero, cuyo espacio desolador y desértico es flanqueado por el mar y la cordillera, especie de *finisterrae*, evocador de inmensidades susceptibles de ser pobladas por producciones imaginarias. Las asociaciones remiten a la condición del ser humano con escasa presencia en las inmensidades, en contacto con el cielo y el cosmos, con la tierra y las rocas, pobladas de antiguos bosques, lagos como espejos y montañas de donde nacen ríos transparentes cuyas aguas se renuevan constantemente y nunca son las mismas recurriendo a la metáfora filosófica definida por Heráclito.

A pesar de la rudeza del habitat constatamos las huellas humanas de impensables pobladores originarios que dejaron su impronta en la *Cueva de las manos* en la provincia de Santa Cruz; espacios recorridos mucho tiempo

después por el naturalista Darwin, que a bordo del Beagle recorrió durante cinco años los mares y las costas del mundo, dejando sus marcas fantasmales en el territorio mítico del la Patagonia. Por ahora un proyecto, su concreción requiere de voluntad, de movilizaciones físicas y armadura conceptual y recursos de todo tipo. Queda en el aire...

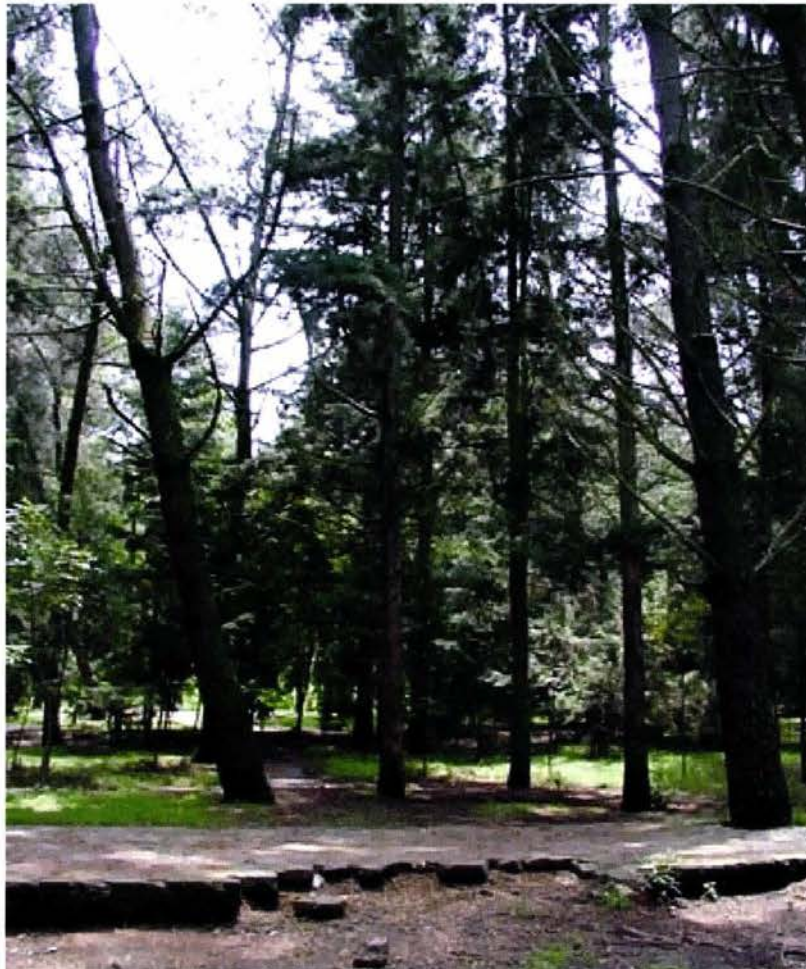
SECUENCIA DEL PROCESO DE INSTALACION EN EL BOSQUE DE TLALPAN

Exposición: LIMITE (Octubre de 2001)

Título: BOSQUE QUE NOS MIRA

Autora: LUJÁN GÓMEZ

Medidas: El que ocupe el enlazado entre seis árboles



Selección del lugar

Vista 1



Selección del lugar

Vista 2



Proceso Construcción



Construcción-Destrucción

Ardilla 1



Construcción-Destrucción

Ardilla 2



Proceso Construcción
Aproximación Lateral



Proceso Construcción
Vista Trasera



Obra terminada

Vista 1



Obra terminada

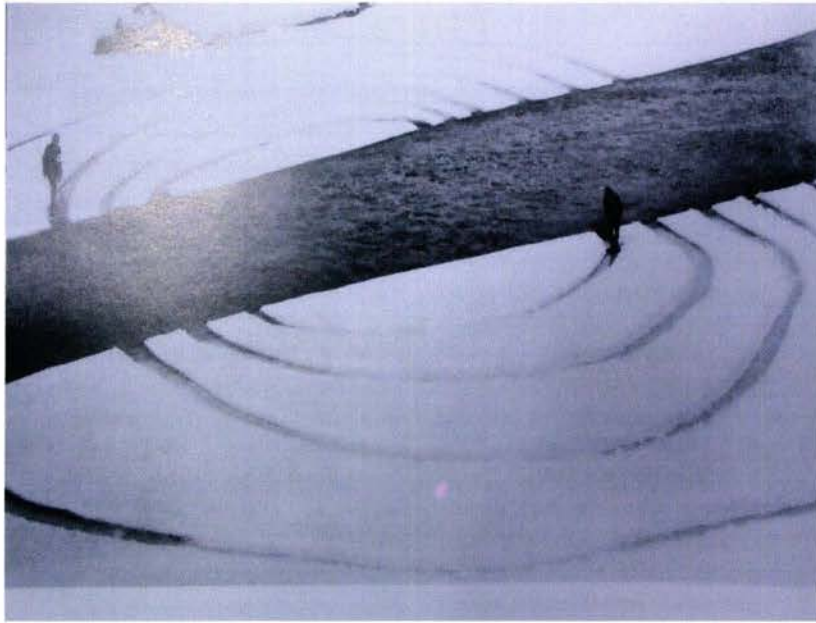
Vista 2



Obra terminada y escala humana



Detalle Obra terminada



Dennis Oppenheim

Anillos Anuales (1968)

Frontera de EE. UU. con Canadá



Robert Smithson

Muelle en espiral (1970)

Gran Lago Salado, Desierto de Utah



Richard Long

Caminando en círculo (1984)

Pingdon, norte de India



Richard Long

Línea en el Himalaya (1975)

Sur del Tibet

CONCLUSIONES

Los sesenta fueron en Argentina pero también en el mundo, años de transformaciones y esperanzas por un futuro mejor que se veía “a la vuelta de la esquina”. Las certezas radicales buscaron poner en crisis todos los sistemas para transformar la realidad hasta sus últimas consecuencias.

Después del peronismo, que fue vivido por los sectores liberales como una época de atraso en la cultura y de lentitud en el viaje a la modernidad, las instituciones culturales y los nuevos gobernantes trataron de colocar a Buenos Aires como un centro del arte internacional.

En el campo cultural, los artistas buscaron incursionar en lenguajes nuevos importados de los centros mundiales y esta búsqueda se transformó en una loca carrera hacia la experimentación y la reflexión estética.

La urgencia de los proyectos artísticos, lograron articular a instituciones que como el Museo de Arte Moderno, el Instituto Di Tella y el Museo Nacional de Bellas Artes, aunaron sus esfuerzos con el objetivo de obtener la consagración del arte nacional.

Sin embargo esta apuesta no logró generar un mercado del arte efectivo para los artistas argentinos en el contexto mundial, que en el mercado local de premios y consagraciones se disputaban un prestigio efímero pero el reconocimiento más importante en ese momento.

La intervención de Estados Unidos como “buen vecino” apoyando a Latinoamérica a través de diferentes programas de intercambio y amistad vino a demostrar otras intenciones, como la búsqueda de mercados y dominio político estratégico. Apartar la posibilidad de desvíos hacia el comunismo, representado por la revolución cubana, erigida en ese momento como faro de la salida hacia el futuro socialismo.

La competencia establecida desde Estados Unidos entre la abstracción y el realismo, en los países latinoamericanos tenía como fondo el escenario de la guerra fría pero esta disputa estética ya había sido superada en el ámbito internacional quince años atrás.

A mediados de los sesenta, la politización del arte se convirtió en un problema. La idea de unir la realidad con el arte, adquiría las formas de una discusión que buscaba hacer converger la vanguardia artística con la vanguardia política. En 1968 la revolución se sentía como tan real e inminente que resultaba muy difícil no sumarse a su convocatoria.

La pretensión de los responsables del Di Tella de realizar un arte de vanguardias, experimental y apolítico, se vio frustrada ante la contradicción inherente al desarrollo de tales propuestas. La negación de la política entendida como compromiso y denuncia en el arte no hizo más que reafirmarla.

El cierre del Centro de Artes Visuales fue motivada por causas políticas y económicas según el director Oteiza, pero para Guido Di Tella esta causa fue el no poder seguir financiando las actividades. Romero Brest describe que la situación es otra, ni política, ni económica, sino la transformación del grupo artístico, modificado por la actitud experimental de los jóvenes artistas.

Durante esta época de proyectos ambiciosos y extremos, Argentina no pudo frenar la crisis económica, política, militar y social como la que caracterizó el final del periodo. Las causas de su abrupto cierre fueron estructurales y vinculadas a la crisis nacional, que también fue sufrida en el plano internacional de la que Argentina era un lejano apéndice.

Para aquellos artistas que buscaron ubicar su obra en el cambio revolucionario, la politización consistió no sólo en comprometer sus obras, sino incluso, su propia vida. El grado de disolución al que llegaron los colocó frente al hecho doloroso de ver como el arte se les escurría entre los dedos y la revolución era devorada por una realidad que no se transformaba, y día a día era ocupada por las fuerzas de la derrota.

El resultado de este ambicioso proyecto colectivo-institucional, que buscaba colocar a Buenos Aires como parte del circuito que definen los "centros" de la vanguardia de Occidente se escurrió entre los dedos. Pero otorgó un espacio de tiempo en que la búsqueda y la confrontación hicieron posibles manifestaciones artísticas que nunca fueron tan dinámicas como en esa época. Argentina se mostró a sí misma y al mundo como un lugar de propuestas originales y agresivas que serían capaces de marcar el rumbo all desarrollo cultural artístico posterior.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, Pub. UNAM, 1993.

Bayón, Damián, *Artistas contemporáneos de América Latina*, España, Ed. Del Serbal, UNESCO, 1981.

Bayón, Damián, *Arte Moderno de América Latina*, Madrid, Taurus, 1985.

Bayón, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, 1991.

Benedit, Luis Fernando, *Memorias Australes*, Buenos Aires, Ed. Philippe Daverio, 1990.

Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Fantoni, Guillermo, *Arte, Vanguardia y Política en los años '60*, Buenos Aires, Ed. El Cielo por Asalto, 1998.

Galindo- Galindo- Torres Michúa, *Manual de redacción e investigación*, México, Grijalva, 1997.

García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalva, 1977.

García Canclini, Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, México, Sigo XXI, 2001.

Glusberg, Jorge, *Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

Giúdice, Alberto, curador del catálogo, *Arte y Política en los '60*, Buenos Aires, Palais de Glace, 2002.

Giunta, Andrea, *Vanguardia, Internacionalismo y Política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Pellegrini, Aldo, *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1979.

Kastner, Jeffrey-Wallis, Brian, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1988.

King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

Longoni Ana-Mestman Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, Ed. El Cielo por Asalto, 2000.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.

Morais, Frederico, *Las Artes Plásticas en América Latina*, Cuba, Casa de las Américas, 1990.

Pirson, Jean Francois, *La estructura y el objeto*, Barcelona, PPU, 1988.

Raquejo, Tonia, *Land Art*, Guipúzcoa, Nerea, 1988.

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

Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Homef, *Arte del Siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas*, México, Siglo XXI, 1973.

Schmeller, Vèronique, *Fifty*, Bélgica, Eighty Publications, 1990.